

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE

SERIA *FILOLOGIE*

**Nr. 36
2016**

Copyright 2016, Editura „Alma Mater”, Bacău, România
ISSN 1224 – 841 X
All rights reserved

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Facultatea de Litere

**STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE
SERIA *FILOLOGIE***

Plurilingvism și interculturalitate

*Fantastic și oniric: imaginar literar și reprezentare
lingvistică*

2016

Editura „Alma Mater”, Bacău

STUDII ȘI CERCETĂRI ȘTIINȚIFICE. SERIA *FILOLOGIE*

Revistă a Facultății de Litere,

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Redactor-șef: Vasile Spiridon

Comitet editorial: Nicoleta Popa Blanariu, Violeta Popa, Adrian Jicu, Petronela Savin, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Redactori de număr: Violeta Popa, Florinela Floria, Mihaela Hriban

Asistență lingvistică (limba engleză): Ioana Boghian

Coordonator de număr: Nicoleta Popa Blanariu

Comitetul științific

Solomon Marcus, Academia Română

Eugen Simion, Academia Română

Maria Carpov, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Tatiana Ciocoi, Universitatea de Stat din Moldova

Mircea A. Diaconu, Universitatea „Ștefan cel Mare” Suceava, România

Liviu Dospinescu, Universitatea Laval, Québec, Canada

Stelian Dumitrăcel, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Amos Fergombé, Universitatea Artois, Franța

Gabriela Haja, Institutul de Filologie „A. Philippide” Iași, Filiala Academiei Române

Luminița Hoarță-Cărăușu, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” Iași, România

Asun López-Varela, Universitatea Complutense Madrid, Spania

Constantin Schifirneț, Școala Națională de Studii Politice și Administrative București, România

Geoffrey Sykes, „Southern Semiotic Review”, University of Wollongong and University of Notre Dame Sydney, Australia

Caroline Ziolkó, École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier, Franța

Ioan Dănilă, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Emilia Munteanu, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Ioan Sava, Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, România

Milan Vukomanović, Universitatea din Belgrad, Serbia

Coperta: Anca Mihăilă

Adresa redacției: Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău, Facultatea de Litere, str. Spiru Haret, nr. 8, Bacău, România

Tel./ fax: 0234 – 588884, e-mail: studiisicercetari3@yahoo.com

<https://sites.google.com/site/studiisicercetari/>

<http://studiisicercetari.ub.ro/>

Cuprins

<i>Cuvânt-înainte</i> (Nicoleta Popa Blanariu)	7
Petru Zugun <i>O lecțiune inspirată a editorului D. Murărașu, în versurile 189-190 din</i> Împărat și proletar	11
Cristinel Munteanu <i>Un aspect al unei hermeneutici integrale: confirmarea sensului (cu ilustrări</i> <i>din Platon și Sadoveanu)</i>	15
Petronela Savin <i>Expresia imaginară a făgădui marea cu sarea. Universalitate și specificitate</i> <i>culturală</i>	33
Florinela Floria <i>Discursul vinului între coduri și semne. Elemente de sociosemiotică a</i> <i>patrimoniului cultural alimentar</i>	39
Mihaela Hriban <i>Terminologia culinară românească de origine englezească (I)</i>	45
Mioara Mocanu <i>Ficțiunea romanescă la confluența dintre magic și fantastic. Spațiu, timp,</i> <i>instanțe în romanul Heinrich von Ofterdingen</i>	51
Antonia Gîrmacea <i>Domestic Surveillance and Dreams of Freedom in Mary Elizabeth Braddon's</i> Thou Art the Man	67
Silvia-Maria Munteanu <i>Mircea Cărtărescu: Un Jurnal de vise</i>	85
Iuliana Oică <i>Dumitru Țepeneag: visul ca formă alternativă de literatură</i>	101
Ana-Maria Ticu <i>Lumi politice posibile – mahalaua încoronată</i>	111
Florin Daniel Dincă <i>Dorin Tudoran. Măștile Eului poetic în Cântec de trecut Akheronul</i>	117
Elena Alina Bărbuță <i>Vasile Lovinescu și Mundus imaginalis</i>	123
Mihaela Chiribău-Albu <i>Visul – preambul al morții în nuvela La țigănci, de Mircea Eliade</i>	129
<i>Mansardă la Paris cu vedere spre moarte</i> Cristina Scarlat în dialog cu regizorul Alain Lecucq , Compagnie Papierthéâtre, Franța	137

Recenzii

- Nicolae Scurtu, *Al. Hanță – repere pentru o biografie*, Editura Ars Docendi, București, 2016 **(Ioan Dănilă)** 145
- Petronela Savin, *Universul din lingură. Despre terminologia alimentară românească*, Iași, Institutul European, 2012, 194 p. **(Ioan Dănilă)** 146
- Nicoleta Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I-II: vol I, *Invarianții, un fir al Ariadnei?*, 254 p.; vol. II, *(Inter)text și (meta)spectacol*, 205 p., București, Editura Eikon, 2016 **(Florinela Floria)** 147
- Ioan Iacob, *Arc poetic transatlantic: Mihai Eminescu – Edgar Allan Poe*, Iași, Editura Junimea, 2017 **(Vasile Spiridon)** 149
- Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Iași, Editura TipoMoldova, 2014, 667 p. **(Vasile Spiridon)** 153
- Luminița Drugă, *Considerații lingvistice asupra „Povestirilor” lui Vasile Voiculescu*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016, 210 p. **(Ecaterina Crețu)** 160
- Dorel Fînar, *Lingvistica limbilor lumii*, Editura Institutul European, Iași, 2015, 418 p. **(Cristinel Munteanu)** 163

Cuvânt-înainte

Numărul 36 al revistei *Studii și cercetări științifice – seria filologie* se deschide cu articolul profesorului **Petru Zugun** (*O lecțiune inspirată a editorului D. Murărașu, în versurile 189 – 190 din Împărat și proletar*), o pledoarie pentru validitatea manierei de lectură pe care D. Murărașu o aplică textului eminescian. Articolul compară și analizează două lecțiuni diferite – varianta Murărașu și respectiv, Perpessicius – ale aceleiași secvențe eminesciene, versurile 189 – 190 din *Împărat și proletar*. Admițând că „ediția Perpessicius rămâne ediția cea mai bună și mai stimulatoră pentru cunoașterea vastității și profunzimii gândirii lui M. Eminescu”, Petru Zugun propune totuși ca „autorii de materiale didactice să țină seama”, în egală măsură, de alte lecțiuni, precum aceea a lui D. Murărașu.

Proiectul unei „hermeneutici integrale” la care aspiră **Cristinel Munteanu** (*Un aspect al unei hermeneutici integrale: confirmarea sensului (cu ilustrări din Platon și Sadoveanu)*) se întemeiază, așa cum ne anunță autorul, pe „trei hermeneutici” preexistente, datorate lui Eugen Coșeriu, R. G. Collingwood și John Dewey. În opinia noastră, construcția teoretică pe care o propune autorul articolului se sprijină implicit pe diferența – pe care o sublinia Umberto Eco – între o „semiotică a comunicării” și o alta a „semnificării”. Care ne-ar fi argumentele? La prima se raliază o hermeneutică vizând intenționalitatea mesajului. Ea este preocupată de elucidarea semiozei, în condițiile în care se folosește un cod accesibil atât emițătorului, la generarea textului, cât și receptorului, la interpretarea acestuia. Sensul, în acest caz, este rezultatul unui calcul semantic bazat pe valori de expresie bine definite în cadrul unui cod lingvistic. O asemenea paradigmă hermeneutică împrumută destul de vizibil o perspectivă (semio)lingvistică, ignorând contextul, în maniera (adesea imputată) structuraliștilor. În al doilea rând, modelele hermeneutice invocate în articol sunt pe alocuri afine cu o „semiotică a semnificării” nonintenționale, una care cuprinde fie artefactul și gestul cultural, fie fenomenul natural. Corpusul literar la care se trimite ilustrativ este unul de proză sadoveniană. Unele exemple propuse în articol s-ar preta, în opinia noastră, la o lectură din perspectiva Școlii de la Palo Alto: „totul comunică” – voit sau nu –, în virtutea simplei sale prezențe.

Petronela Savin (*Expresia imaginară a făgădui marea cu sarea. Universalitate și specificitate culturală*) reamintește ipoteze și argumente formulate anterior de lingviști, în legătură cu originea expresiei menționate în titlu, comparabile semantic ori structural cu o întreagă serie de construcții idiomatice din diferite limbi (indo-)europene. Autoarea încadrează formula „a făgădui marea cu sarea” în seria „expresiilor imaginare”, cum le numea, într-un articol din 1980, Stelian Dumitrăcel. Însă ceea ce profesorul ieșean desemna prin „expresie imaginară” se întâlnește, de fapt, cu ceea ce pragmatica înțelege astăzi prin „reprezentări mentale” (licorna, sirena, Albă ca zăpada etc). În opinia noastră, deosebirea dintre expresiile mimetice, de tip (să spunem) *ut pictura expressis* – „coppii ale realității”, explicitează Stelian Dumitrăcel – și „expresiile imaginare” pe care le identifică Domnia Sa este, de fapt, diferența dintre expresiile bine definite referențial și „reprezentările mentale”. Primele trimit, cum se știe, la un conținut

conceptual în care se reflectă realitatea extralingvistică, în timp ce ultimele o prelungesc ficțional. Desemnând o țință inaccesibilă, expresia „(a făgădui) marea cu sarea” se întemeiază pe semantismul special al sării în imaginarul colectiv din arealul balcanic. La fundalul istoric deja evocat explicativ de lingviștii pomeniți de autoare, am adăuga un detaliu pe care l-am împrumutat de la Homer. La sosirea în Ithaca, după o îndelungă rătăcire, Ulise are de făcut o ultimă călătorie menită să-l concilieze cu nemuritorii pe care i-a ofensat. Este un drum lung, în ținuturi cu obiceiuri și metehne ciudate: „ia-ți o vâslă în mână și pleacă din nou ca să cutreieri prin cetăți, până ce-i ajunge la niște oameni ce nu știu de mare, nu pun sare în mâncare și nu știu de corabie”, i se cere eroului. Un comentariu este încă posibil, dar nu-și are locul aici.

În aceeași zonă a referințelor culinare investigate lingvistic, articolul **Mihaelei Hriban** (*Terminologia culinară românească de origine englezească*) confirmă o concluzie a lui Gheorghe Chivu: „cărțile de bucate sunt un izvor lexicografic insuficient exploatat”. Așa cum ne anunță, autoarea este interesată de „modul în care cuvinte și structuri din domeniul culinar, care au etimologie unică englezească sau multiplă, se adaptează nivelurilor limbii române: fonetic/ fonologic, morfologic, respectiv lexico-semantic”. Dintre fenomenele de expresie care îi constituie corpusul, autoarea semnalează unul în care vede fie un simptom de „snobism lingvistic”, fie o încercare de a conferi „popularitate mâncărilor noastre românești”: astfel, denumiri de bucate neaoșe sunt „traduse în limba engleză (cu predilecție într-un meniu al unui restaurant), deși ele nu au etimon englezesc”.

Florinela Floria (*Discursul vinului între coduri și semne. Elemente de sociosemiotică a patrimoniului alimentar*) analizează fenomenul generării semnificației într-un context socio-semiotic precis delimitat: „discursul de prezentare” a vinurilor de Jidvei, în special sticla și eticheta – ambele în măsură să asigure produsului o „identitate de marcă”, foarte utilă în campaniile de *marketing* și publicitate. Corelând codul lingvistic al descrierii de pe etichetă și codul iconic al imaginii însoțitoare, autoarea analizează comparativ produsele care alcătuiesc una dintre „cele mai apreciate game de vinuri de la Jidvei”, gama *Grigorescu*. Vinul este vizat ca „obiect complex și eterogen”, integrat unui „simbolism cultural aparte”, contaminat până astăzi de o „mitologie sangvină” (R. Barthes). Aceasta îi conferă conotativ o aură de piesă vedetă într-un străvechi „patrimoniu alimentar”, care este deopotrivă unul cultural.

Mioara Mocanu (*Ficțiunea romanescă la confluența dintre magic și fantastic. Spațiu, timp, instanțe în romanul Heinrich von Ofterdingen*) urmărește expansiunea eului, pe calea visului și a reveriei romantice. Corelativ, autoarea are în vedere identificarea unor strategii narative subsumate poeticii idealismului magic, apte să surprindă tocmai evadarea în interioritate, specifică eroului novalisian. Mai exact, așa cum precizează de la bun început, Mioara Mocanu se concentrează asupra „câtorva procedee” simptomatice pentru „sistemul enunțiativ” novalisian, capabile să situeze „discursul în zona (...) exprimării paroxistice a disonanței romantice dintre Eu și lume”. Autoarea demontează un mecanism narativ a cărui finalitate pare să fie aceea de „a sugera irupția supranaturalului în cotidian” și de a favoriza instalarea acelei *hésitation* care, în opinia lui Tzvetan Todorov, însoțește receptarea genului fantastic.

Mihaela Chiribău-Albu (*Visul – preambul al morții în nuvela La țigănci de Mircea Eliade*) recitește proza eliadescă din perspectiva unei hermeneutici onirice,

în care se întretes motive emblematice ale imaginarului thanatic, fie că ele se constituie într-o „alegorie a morții” (Sorin Alexandrescu), fie chiar într-o „mitologie a morții” (Matei Călinescu). La romantici, în special în romanul lui Novalis, visul deschide calea către o dimensiune altfel inaccesibilă a eului. Însă în nuvela lui Eliade, oniricul este „anticamera morții” – remarcă autoarea articolului – și totodată un prag către un alt „nivel ontologic” (cu o formulă împrumutată din eseistica prozatorului). Analiza Mihaelei Chiribău-Albu se sprijină just pe teza eliadescă bine cunoscută a „sacruului camuflat în profan”, a sensului disimulat în deriva cotidianului, a premisei eternității ascunse în spectacolul devenirii.

Silvia-Maria Munteanu (*Mircea Cărtărescu: Un Jurnal de vise*) analizează visul ca „strategie narativă” și resort al „existenței textuale”. În mod particular, experiența onirică este un factor de continuitate în creația lui Mircea Cărtărescu, corelând componenta diaristică și cea asumat ficțională. „Visele notate în *Jurnal*” – constată Silvia-Maria Munteanu – au „valoarea unor bruioane pe baza cărora au fost construite textele românești”. Ba chiar, „pagini întregi din *Jurnal* sunt adevărate fragmente literare, cu nimic deosebite de cele din opera propriu-zisă”. Autoarea articolului descoperă că Mircea Cărtărescu practică metodic o adevărată „artă de a visa, pe care visătorul o descrie detaliat și o plasează la granița dintre realitate și irealitate”. „Metoda” se inspiră deopotrivă din „cărțile de psihiatrie” și din „scrisul surrealiștilor”, după cum dezvăluie prozatorul însuși.

Antonia Gîrmacea (*Domestic Surveillance and Dreams of Freedom in Mary Elizabeth Braddon's Thou Art the Man*) își continuă mai vechile preocupări situate într-o zonă de interferență a *gender studies*, *detective fiction* și *Victorian literature*. Analiza revine la o topică deja examinată de Antonia Gîrmacea în lucrări anterioare, aceea a unui conflict al rolurilor, experimentat de personajul feminin. Acesta este dublu condiționat: de modelul social patriarhal, pe de o parte, și de propria apetență pentru independență și emancipare, pe de altă parte.

Împrumutând conceptul lui Henry Corbin, **Elena Alina Bărbuță** (Vasile Lovinescu și *Mundus imaginalis*) identifică o serie de componente ale *imaginalului* lui Vasile Lovinescu – mai exact, un ansamblu de configurații simbolice afine așa-zisei „Tradiții Primordiale”, pe filiera lui René Guénon și a adepților săi. Așa cum constată autoarea articolului, Vasile Lovinescu aplică acest tip de lectură unui orizont de cunoaștere „situat în marginea realului, între logic și irațional, între sacru și profan”.

Iuliana Oică (*Dumitru Țepeneag – visul ca formă alternativă de literatură*) vede în opera prozatorului efectul unui dublu demers: de „incursiune în cotidian” și de „refuz al automatismelor”. Refugiul oniric devine astfel un exercițiu al libertății, evadare dintr-o dramă absurdă, consumată într-un univers labirintic. Corpusul de studiu este alcătuit din trei volume de povestiri (*Exercices*, *Froid*, *Tenir*) și patru romane (*Art vain de la fugue*, *Les mariages nécessaires*, *Hôtel Europe*, *La belle Roumaine*).

Ana-Maria Ticu (*Lumi politice posibile – mahalaua încoronată*) se referă la Fănuș Neagu care, consideră ea, „își asumă un rol curajos pentru perioada literară pe care o traversează” – „etapa confuză a noii glaciațiuni”, (1957 – 1964), dar și „etapa micii liberalizări” (1964 – 1971), în cronologia lui Eugen Negrici. Romanul *Amantul Marii Doamne Dracula* este, în opinia autoarei, o probă de frondă a la Fănuș Neagu, prin „libertatea stilului și îndrăzneala tematicii”.

Florin Daniel Dincă (*Dorin Tudoran. Măștile Eului poetic în Cântec de*

trecut Akheronul) comentează „una dintre puținele cărți memorabile de poezie ale literaturii șaptezeciste”. Analiza rămâne îndatorată lui C. G. Jung și psihocriticii lui Charles Mauron. Ipoteza de lucru este aceea că „s-a ajuns – prin asumarea măștilor Orfeu și Făt-Frumos și a expediției onirico-tanatice”, la constituirea unei „a treia identități ajustate prototipic” („prințul de fum”), prin care „se salvează simbolico-poetic individualitatea” creatorului.

În fine, un dialog al **Cristinei Scarlat** cu regizorul francez **Alain Lecucq**, codirector al Companiei Papierthéâtre și câteva recenzii semnate de **Ioan Dănilă**, **Florinela Floria**, **Ecaterina Crețu**, **Vasile Spiridon**, **Cristinel Munteanu** încheie acest număr al revistei.

Nicoleta Popa Blanariu

**O LECȚIUNE INSPIRATĂ A EDITORULUI D. MURĂRAȘU,
ÎN VERSURILE 189–190 DIN ÎMPĂRAT ȘI PROLETAR**

An Inspired Reading of the Editor D. Murărașu. Lines 189 – 190 of Împărat și Proletar [Emperor and Proletarian]

The purpose of our communication is to bring into focus the inspired analysis of the Editor D. Murărașu concerning Mihai Eminescu's especial lines 189 – 190 of *Împărat și Proletar* [Emperor and Proletarian]. Thus, we make the attempt to underline the fact that, the readers of Eminescu's lyrics should take into account not only D. Murărașu's, but also Perpessicius' viewpoints, although critics say that Perpessicius' edition continues to be the best one for trying to understand Eminescu's literary work.

Key-words: *Eminescu, D. Murărașu's edition, Perpessicius' viewpoints, Emperor and Proletarian, literary analysis*

Venind după Perpessicius și bazându-se tot pe manuscrise – nu numai, ca alți editori, pe ediții și editări anterioare –, editorul D. Murărașu a propus o serie de lecțiuni proprii², serie din care fac parte și versurile cu numerele 189 și 190 din cunoscutul poem *Împărat și proletar*.

Astfel, dacă Perpessicius a citit în mss 2264:

„188 În orice minte lumea își pune întrebarea
189 Din nou: de unde vine și unde merge floarea
190 Dorințelor obscure sădite în noian?”

(M. Eminescu, *Opere* I, București, 1939, pp. 64 și 356 – 357),

în ediția lui D. Murărașu citim:

„188 În orice minte lumea își pune întrebare
189 Din nou: de unde vine și unde merge? – Floare-a
190 Dorințelor obscure sădite în noian

(M. Eminescu, *Poezii*, București, 1982, vol. I, p. 251 și XV și pp. 375 – 376).

Versurile fac parte din contextul sintactico-lexical prefinal, binecunoscut, în care Cezarul meditează la specificul existențial al universului. Categoriile de diferențe de lecțiune constau în structurile de afirmație vs. de interogație, numai parțial comune, și în funcții sintactice, deduse din segmentarea variată a contextului și din punctuația corelată cu aceste funcții, și sunt astfel dintre cele mai importante.

¹ Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

² Să se vadă inventarul lor, dat la pp. XIV – XV din *Un cuvânt de lămurire* în volumul I din M. Eminescu, *Poezii*, Editura Minerva, București, 1982, ediția a III-a (precedentele fiind din 1970 și 1972). După editor, unele dintre lecțiunile sale se referă la „câteva din cele mai frumoase creații ale lui Eminescu” (p. XIV).

În consecință, diferențele de lecțiune au importanță semantică și sunt semnificative în grad înalt.

D. Murărașu își argumentează astfel lecțiunea:

„Înțelesul [real] este că lumea ar fi floare a dorințelor obscure [...] Aceasta este în acord și cu gândirea din strofa următoare: sâmburele lumii – dorința și mărirea – este trăitor în inima orișicui. Din acest sâmbure, zvârlit la întâmplare, venit din mister și plutind în mister, nu se știe dacă va ieși ceva. La fel, un pom înflorește, dar «în calea de-a da roade» cele mai multe flori pier” (p. XV); după citarea lecțiunii din manuscrisul 2262, f. 43: „Din nou: de unde vine și unde merge? Floarea/ Dorințelor obscure sădite în noian” din „Convorbiri literare” și a lecțiunii din mss 2262, f. 43: „Din nou – de unde este și unde merge. Floarea/ Dorințelor obscure sădite în noian” și a lecțiunii G. Ibrăileanu și Perpessicius, vezi *supra*, afirmă: „Propunem altă lectură, având în vedere că Eminescu, scriind grăbit, face unele greșeli” și, după lecțiunea sa, susține: „Înțelesul este astfel clar și în acord cu strofa următoare” (p. 375 și 376), aceasta fiind [191 – 194]: „Al lumii-ntregul sâmbur, dorința-i și mărirea/ n inima oricărui-i ascuns și trăitor./ Zvârlire hazardată, cum pomu-n înflorire/ În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,/ Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor” (p. 251, în ediția Murărașu).

Considerând că argumentarea este insuficientă, parțial, imprecisă, și facem observațiile complementare următoare.

1. La Perpessicius, construcția interogativă, începută cu a doua parte a versului cu numărul 189, *de la, de unde* cuprinde și versul următor, iar, la Murărașu, ea se încheie după predicatul merge, de la pauza marcată prin linie orizontală începând altă frază, afirmativă (și cu intonație enunțiativă), ca răspuns la construcția anterioară interogativă.

2. În acord cu precizarea limitelor celor două construcții sintactice stă separarea lor în fraze: o singură frază cu două propoziții, la Perpessicius, dar două fraze la Murărașu, prima, tipică, cu două propoziții, iar a doua, atipică, cu o singură propoziție. Diferența aceasta are importanță semantică prin următoarele consecințe: cu această a doua construcție începe astfel răspunsul (continuat și detaliat ulterior) la întrebare, pe când la Perpessicius întrebarea rămâne fără răspuns în cele două versuri precizate, dispărând astfel relația de continuitate ideatică între strofele vecine. În consecință, apar interpretări sintactice diferite, astfel:

3. La Perpessicius, subiectul propozițiilor cu predicatele vine și, respectiv, merge, este floarea, pe când la Murărașu subiectul este lumea, care își pune întrebările „de unde vine și unde merge?”, iar floare este numele predicativ de echivalență al subiectului subînțeles lumea, înțelegând ca „floare a dorințelor obscure sădite în noian”, iar această înțelegere corespunde gândirii filozofice (generale) a lui Eminescu: despre ea însăși se întreabă lumea „de unde vine și unde merge?”, nu despre o abstractă „floare a dorințelor obscure sădite în noian”. Gradul, redus, de determinare este cel exprimat de forma flexionară floare, nu cel, maxim, exprimat de forma floarea (vezi și 4. *infra*).

4. Adăugăm argumentul, de alt ordin decât cel gramatical, bazat pe precizarea, dată chiar de Perpessicius la p. 357 (informația nu apare la D. Murărașu), după care în același manuscris, în versul 189 este consemnat punctul între merge și floarea: „[...] de unde este și unde merge. Floarea [...]”, deci aproape întocmai ca în lecțiunea Murărașu, și îl completăm, în continuare, cu interpretarea gramaticală pe care o impune.

Comparând această precizare a lui Perpessicius (reluată de D. Murărașu în partea din *Comentarii eminesciene*, paginile citate) cu lecțiunea D. Murărașu, am constatat următoarea diferență semnificativă în privința conceperii metaforice a „lumii” ca „floare”: articularea cu articol hotărât în forma flexionară floarea, la Perpessicius, indică „perceperea lumii ca singura floare a dorințelor obscure sădite în noian”, pe când articularea cu articol genitival, în forma (cu cratimă) floare-a, conduce la sensul „lumea este doar una dintre flori”, sens care corespunde gândirii, pesimiste, eminesciene – „există și alte «flori» decât aceea umană” – și se asociază cu celelalte forme flexionare, similare, din seria metaforelor vegetale grupate cu ea, „al lumii-ntregul sâmbur”, „pomu-n înflorire”, „orice floare”, „umana roadă” (articulări indirecte cu articole din categoria celor hotărâte, gradul lor de determinare fiind atenuat, în raport cu articulările directe, în care articolele hotărâte fac parte din formele flexionare ale substantivului, precum în cazul substantivelor dorința și mărirea (versul 191) ș.a.), a căror articulare este opusă articulărilor indirecte³. Teoria articolului gramatical poate beneficia de astfel de diferențe semantice între cele două categorii de articulări.

5. Lecțiunea lui D. Murărașu este susținută, parțial, de afirmațiile lui, citate, în versurile de până la sfârșitul poemului, motivul vegetal, metaforic, început cu floare, fiind reluat tot cu acest substantiv și continuat prin sâmbur, pomu-n înflorire, roadă, așa cum orice cititor îl poate redescoperi în versurile următoare, citate *supra*.

6. Altă diferență de punctuație (linie de pauză vs. două puncte după „din nou”, punctuații sinonime), nu este semnificativă, dar este de preferat al doilea semn de punctuație, păstrat de Murărașu, fiindcă acesta impune, prin pauza dublă pe care o marchează, o disociere mai tranșantă decât primul, între cele două părți ale comunicării, pe care le desparte astfel.

7. Sub raport prozodic, observăm că, în lecțiunea pe care o susține, trecerea imediată, în cadrul aceluiași vers (189), de la interogație la afirmație (răspunsul), cumulată cu elipsa, repetată, a subiectului (lumea, exprimat anterior) și a verbului copulativ (este) și exprimarea numai a numelui predicativ (floare) – fapte comune cu lecțiunile din „Convorbiri literare” și din edițiile Maiorescu și G. citate de D. Murărașu – creează surpriză prin economia verbală obținută astfel, expresia căpătând un dinamism deosebit, care o înscrie într-o structură modernă (înregistrabilă, probabil, prima dată în prozodia românească). Lecțiunea Perpessicius nu permite aceste constatări.

Am argumentat epitetul „inspirată”, dat lecțiunii lui D. Murărașu.

Lecțiunea Murărașu este cea mai apropiată, din toate celelalte, de aceea dată de T. Maiorescu – aceeași din „Convorbiri” –, cu diferența de punctuație constând în adăugarea liniei de pauză și, mai ales, de ocurența, la primul editor citat, a articolului genitival, fapte care amplifică valoarea lecțiunii sale. Lecțiunea Titu Maiorescu este următoarea:

„[...] Din nou: de unde vine și unde merge? Floarea

Dorințelor obscure sădite în noian.”

(p. 136, în ediția princeps)

³ Vezi articolul nostru *Articularea indirectă cu articol hotărât propriu-zis*, „Limbă și literatură”, 1985, nr. 1.

Alcătuiind ediția tematică în trei volume Mihai Eminescu, *Opera poetică*, Tehnopress, Iași, 2002 – I. *Poeziile și poemele de dragoste*; II. *Poeziile și poemele naționale*; III. *Poeziile și poemele filozofice*, am preferat, de cele mai multe ori, lecțiunile lui D. Murărașu, între care și aceasta susținută acum (vezi volumul al treilea, iar, pentru argumentarea altor lecțiuni, se poate vedea *Notă asupra ediției* din volumul întâi, pp. 20–22, precum și volumul nostru *M. Eminescu: Fascinația izvoarelor Cuvântului*, Editura Junimea, Iași, 1994, pp. 75–103)⁴.

Ediția Perpessicius rămâne ediția cea mai bună și mai stimulatorie pentru cunoașterea vastității și profunzimii gândirii lui M. Eminescu, însă și ea este completabilă și chiar, pe spații anumite, mai puțin preferabilă. Propunem, de aceea, ca cel puțin autorii de materiale didactice să țină seama de lecțiuni ca aceasta, comentată mai sus. Ei pot fi urmați de editori ai poeziilor lui M. Eminescu și de traducători.

BIBLIOGRAFIE

Eminescu, M., *Opere I, Poezii tipărite în timpul vieții, introducere, note și variante, anexe*. Ediție critică îngrijită de Perpessicius, cu 50 de reproduceri după manuscris, București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, 1939.

Eminescu, M., *Poezii*, ediția a III-a, București, Editura Minerva, 1982.

Eminescu, Mihai, *Opera poetică*, ediție tematică de Petru Zugun, vol. I, Iași, Editura Tehnopress, 2002.

Zugun, Petru, *M. Eminescu: Fascinația izvoarelor Cuvântului*, Iași, Editura Junimea, 1994.

Zugun, Petru, *Articularea indirectă cu articol hotărât propriu-zis*, în „Limbă și literatură”, București, 1985, nr. 1.

⁴ Consemnăm explicații ale lecțiunilor diferite: graba elaborării scrise, Eminescu dorind să se elibereze repede de năvala gândurilor și a relaționării lor; reelaborări multiple; calitatea slabă a tipografiilor (reclamată, de poet, de câteva ori); lipsa accesului la corecturi; lumina precară (de lampă, de lumânare, de lună) din mediul fizic al elaborării; variația ortografiei vremii; intervenții în ediții și chiar în manuscrise ale unor editori, toți bine intenționați, începând chiar cu Titu Maiorescu, dar rareori inspirate. Din aceste motive, uneori cumulabile, expresia din manuscrise este câteodată obscură și interpretabilă variat, editorului și cititorului rămânându-i opțiunea pentru lecțiunea care i se pare a fi cea mai adecvată la ansamblul semantic textual.

UN ASPECT AL UNEI HERMENEUTICI INTEGRALE: CONFIRMAREA SENSULUI (CU ILUSTRĂRI DIN PLATON ȘI SADOVEANU)

One Aspect of Integral Hermeneutics: The Confirmation of Meaning. Plato and Sadoveanu

In this article, our aim is to discuss the concept of “confirmation of meaning”, which is part of a personal project on integral hermeneutics. After presenting an outline of my project on hermeneutics (based on the interpretative theories of some great thinkers such as John Dewey, R.G. Collingwood and Eugenio Coșeriu), in connection with a previous “universal hermeneutics” as well, we shall try to highlight the importance of the concept of “confirmation of meaning” by resorting to examples from Plato’s and Mihail Sadoveanu’s works. At the same time, we shall also try to demonstrate the usefulness of integral hermeneutics by applying it to the analysis of the novel *Baltagul* (*The Hatchet*) by Mihail Sadoveanu.

Key-words: *integral hermeneutics, confirmation of meaning, text linguistics, Plato, Sadoveanu*

1. Un proiect de hermeneutică integrală

Aspectul de care mă voi ocupa aici – confirmarea sensului – ține de o problemă mai largă, ce face obiectul unei hermeneutici integrale. Vorbesc despre „o hermeneutică integrală”, fiindcă există mai multe lucrări de specialitate în care este vehiculată, cu diverse accepții, o atare sintagmă terminologică (cf. engl. *integral hermeneutics*, bunăoară²). Proiectul meu de hermeneutică integrală încearcă să fructifice într-un mod coerent și unitar trei concepții aparținând unor mari gânditori: John Dewey, R.G. Collingwood și Eugeniu Coșeriu. Nu voi insista în acest articol asupra punctelor comune ale teoriilor „interpretative” ale celor trei savanți menționați, ci mai curând (și destul de succint) asupra felului în care cele trei teorii se pot completa reciproc. (Am discutat în altă parte despre ce anume le apropie³.) Ce mă interesează, pentru moment – dincolo de faptul de a dovedi utilitatea acestei hermeneutici integrale pentru studiul textelor artistice și non-artistice –, este să atrag atenția asupra importanței noțiunii de „confirmare a sensului” pentru cercetările de acest gen.

¹ Universitatea „Danubius” din Galați.

² Vezi (pentru o perspectivă preponderent teologică), printre altele, A.K.M. Adam, *Integral and Differential Hermeneutics*, în Charles H. Cosgrove (Ed.), *The Meanings We Choose. Hermeneutical Ethics, Indeterminacy and the Conflict of Interpretations*, London, T&T Clark International, 2004, pp. 24 – 38; și Jeff Malpas and Hans-Helmuth Gander (eds.), *The Routledge Companion to Hermeneutics*, New York, Routledge, 2015, pp. 168 – 171 (cu referire la hermeneutica dezvoltată de Bernard Lonergan).

³ Tratez în extenso toate aceste amănunte îndeosebi în teza mea de doctorat în filosofie, *John Dewey și problema sensului. De la teoria investigației la premisele unei hermeneutici integrale* (în curs de finalizare).

1.1. O piatră și trei hermeneutici

Pentru a se înțelege mai bine ce am în vedere când mă refer la această „hermeneutică integrală”, voi da următorul exemplu (elocvent, sper). Să presupunem că în fața noastră se află o piatră tasată, o lespede ce prezintă niște zgârieturi pe suprafața ei.

(1) Lui Eugeniu Coșeriu piatra îi stârnește interesul doar dacă zgârieturile de pe ea constituie un text scris într-o limbă pe care o cunoaște. De aici poate începe interpretarea, căutarea sensului inscripției respective (indiferent dacă aceasta este lacunară sau nu). Instrumentarul de analiză ne este oferit, în acest caz, de *lingvistica textului* (ca hermeneutică a sensului), așa cum a teoretizat-o și a aplicat-o Coșeriu într-o serie de contribuții.

(2) Pe R.G. Collingwood piatra îl interesează în măsura în care a fost prelucrată de om, chiar dacă zgârieturile în cauză nu au nicio legătură cu scrierea vreunui text sau mesaj. Important este că omul a folosit lespede la ceva, ca instrument/unealtă etc. Ceea ce trebuie să determine în acest caz hermeneutul – prin întrebări foarte exacte – este scopul (La ce anume i-a servit omului piatra cu pricina? I-a servit așa cum ar fi trebuit sau nu? ș.a.m.d.). Deși obiectul supus interpretării nu mai ține acum de limbajul propriu-zis, totuși ne găsim, încă, în sfera culturii (și a civilizației), adică (după Kant) în lumea libertății și a finalității.

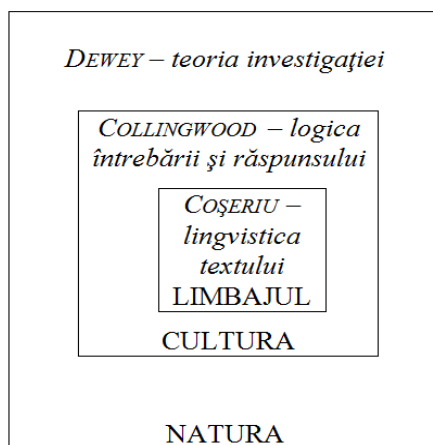
(3) Dewey are concepția cea mai largă, fiindcă el depășește cadrul culturii, mergând către natură. O piatră brăzdată îl poate interesa chiar dacă nu a avut deloc de-a face cu vreun om. După el, o piatră, dacă este cunoscută ca atare, capătă însemnătate (*significance*), însă dacă este o piatră zgâriată și vrem să aflăm de unde provin zgârieturile, atunci căutăm, de fapt, sensul (*meaning*-ul): se prea poate ca zgârieturile să fi fost cauzate, de pildă, de alunecarea unui ghețar de pe un munte⁴. La sensul respectiv (dacă nu există deja re-cunoaștere/aprehensiune) se ajunge numai prin investigație (*inquiry*).

Aceste trei „teorii” – luând în considerație obiectele ce le revin – pot fi reprezentate grafic la un loc (vezi figura de mai jos) cu ajutorul unor pătrate incluse unul în altul (ca în cunoscutele *Chinese boxes*) ori al unor cercuri concentrice. Hermeneutica lui Dewey (ca logică/ „teorie a investigației”) se poate aplica fenomenelor naturale, dar, până la un punct, și acțiunilor omenești (culturale în sens larg) și chiar și textelor/ discursurilor (ca acte concrete de limbaj). Hermeneutica lui Collingwood (ca „logică a întrebării și răspunsului”) se poate aplica deopotrivă atât în cercetarea evenimentelor istorice și a vestigiilor arheologice, cât și în interpretarea textelor (mai ales filosofice). Coșeriu are în vedere *doar* limbajul, însă, în același

⁴ Aceste exemple nu sunt inventate de mine (pe linia lui „ca și cum”), ci doar corelate de mine. Astfel, Coșeriu s-a ocupat undeva de o inscripție lacunară prezentă într-o poezie de Kavafis (vezi Eugenio Coseriu, *Lipsa de exprimare ca mijloc de exprimare (exercițiu lingvistic pe marginea unei poezii de Kavafis)* [1987], în „Studii culturale” [București, Fundația Culturală Română], nr. 1, 2000, pp. 133 – 146). Collingwood discută ceva similar în *An Essay on Metaphysics* (Oxford, Clarendon Press, 1940, pp. 26 – 27; despre presupuzițiile referitoare la o eventuală inscripție), dar și într-un tratat de istorie, cu referire la acel *Vallum* al lui Traian din Britania (în vol. *Roman Britain and the English Settlements*, Second Edition, Oxford, Clarendon Press, 1937, pp. 124 și urm.). Pentru Dewey, de la care am preluat întocmai discuția, vezi cartea sa *How We Think* (John Dewey, *The Later Works*, 1925 – 1953, Volume 8, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989, p. 226).

timp, tot limbajul, de aceea hermeneutica sa (din care lingvistica textului este doar o parte; cea mai elaborată, ce-i drept⁵) este aplicabilă (în principiu) oricărui tip de text și oricărei unități lingvistice.

Întrucât limbajul (a cărui finalitate primordială/primară este semanticitatea) reprezintă atât una dintre formele culturii, cât și baza sau condiția culturii înseși⁶, nu trebuie să cădem în capcana de a crede (luându-ne după distribuția acestor pătrate) că limbajul ocupă un spațiu prea restrâns. În realitate, oriunde se pune problema cunoașterii și a conținuturilor de conștiință avem de-a face cu limbajul. Chiar și în cazul fenomenelor naturii recent cercetate, nu „descoperim” sensuri deja existente în lumea naturii (cum credeau grecii antici), ci conferim sensuri (noi) respectivelor fenomene. Așadar, ne mișcăm permanent într-un „ocean de sensuri” („ocean of meanings” după Dewey).



Fiecare dintre aceste hermeneutici/ „teorii” excelează în zona pe care fiecare și-a ales-o ca domeniu de desfășurare/ cercetare. Conjugate armonios, grație zonelor comune, de interferență, prin care se poate trece de pe teritoriul uneia pe cel al celeilalte, cele trei hermeneutici au capacitatea, cred, de a alcătui o hermeneutică integrală *sui generis*. Definiția *hermeneuticii integrale*, pe care o avansează aici, este una cuprinzătoare, valabilă, de altminteri, pentru orice tip de hermeneutică; mi se pare îndreptățit să considerăm *hermeneutica* drept *revelarea sistematică și întemeiată/justificată a unui conținut*⁷. Deosebirea între diferitele tipuri de hermeneutică o face modul în care vedem/ concepem respectivul „conținut”, adică tipul de „sens”.

Am plasat logica lui John Dewey (văzută ca „teorie a investigației”) la baza întregului proiect, deoarece concepția filosofului american oferă o viziune cu adevărat integratoare. Dewey nu pare să facă deosebire între rezolvarea unei situații (reale) problematice și revelarea sensului unui text (beletristic) dificil. Pentru a

⁵ Eugeniu Coșeriu vorbește despre trei hermeneutici (una a *desemnării*, una a *semnificației* și una a *sensului*) determinate în funcție de conținutul lingvistic al celor trei niveluri ale limbajului (*universal, istoric și individual*).

⁶ Acesta este un adevăr exprimat explicit (pe urmele lui Hegel) atât de Dewey, cât și de Coșeriu.

⁷ Cf. Eugenio Coseriu, *La lingüística del texto como hermenéutica del sentido*, în Eugenio Coseriu, Óscar Loureda Lamas, *Lenguaje y discurso*, Pamplona, EUNSA, 2006, p. 57.

rezolva o situație (concretă) intricată, pentru a ajunge la înțelegerea ei, avem nevoie, în prealabil, ca ea să fie transpusă lingvistic în mintea noastră.

1.2. Hermeneutica universală ca anticipare a hermeneuticii integrale

Pentru că scopul principal al articolului meu este altul, mă voi opri aici doar la reflecțiile lui Hans-Georg Gadamer, dintr-un text autobiografic intitulat *Autoprezentare* (încheiat în 1975) în care filosoful german afirmă că și în științele naturii poate fi identificată un fel de „problematică hermeneutică”, întrucât și acestea presupun „lingvisticitatea principală a înțelegerii”, ceea ce atestă „universalitatea hermeneuticii”:

„În spatele acestor lucruri se deschide totuși o dimensiune și mai vastă, care este situată în lingvisticitatea principală sau în relația principală cu limba. În orice cunoaștere a lumii și în orice orientare în lume poate fi relevat elementul înțelegerii – și astfel poate fi dovedită universalitatea hermeneuticii. Firește că prin lingvisticitatea principală a înțelegerii nu poate fi avut în vedere faptul că orice experiență a lumii s-ar realiza numai ca vorbire sau în vorbire”⁸.

Într-adevăr, lăsând la o parte comunicarea non-verbală, experiența artei ca emoție etc., se poate susține că „aspectul hermeneutic” este prezent oriunde descoperim încercarea de a comunica în mod rațional:

„Aspectul hermeneutic nu poate rămâne, așadar, limitat la științele hermeneutice consacrate artei și istoriei, la relația cu «textele», dar nici, prin extindere, la însăși experiența artei. Universalitatea problemei hermeneutice, pe care o recunoscuse deja Schleiermacher, vizează tot ceea ce este rațional, adică orice lucru în legătură cu care se poate încerca să se comunice. [...] Peste tot unde este cunoscut ceva, unde este anulată nefamiliaritatea, unde se obține evidența, înțelegerea, apropierea, are loc procesul hermeneutic de transpunere în cuvânt și în conștiința comună. Chiar și limbajul monologal al științei moderne dobândește realitatea socială numai pe această cale”⁹.

Deși îl consideră pe Schleiermacher (în pofida limitelor concepției sale) fondatorul hermeneuticii universale, Gadamer găsește, pe aceeași linie, unele intuiții juste chiar la autori mult mai vechi, începând cu Platon:

„În dialogul platonician *Phaidon*, Socrate formulează dorința de a înțelege structura universului și procesul naturii tot așa cum înțelege de ce se află în închisoare și nu acceptă oferta de a evada care i-a fost făcută – și anume pentru că el consideră că este bine să accepte și o sentință nedreaptă. Faptul de a înțelege natura așa

⁸ Hans-Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcanu, București, Editura Teora, 2001, p. 714.

⁹ *Ibidem*, p. 715.

cum Socrate se înțelege aici pe sine însuși este o cerință care a fost împlinită de *Fizica* aristotelică într-o modalitate proprie”¹⁰.

1.2.1. Iată, deci, unele premise care permit relaționarea teoriei investigației (*theory of inquiry*), elaborată de John Dewey, cu știința hermeneuticii în versiune lărgită, așa cum o concepe Gadamer în fragmentele reproduse mai sus. Cu referire la lumea naturală (și la științele naturii) spre care se extinde această „hermeneutică universală”, diferența majoră dintre gânditorii antici și cei moderni (precum Dewey ori Collingwood) este aceea că *Logosul* nu mai este văzut drept ceva izomorfic în raport cu universul, adică vădind o fibră comună cu acesta. Structura și categoriile limbajului nu mai sunt considerate elemente ale aceluiași *Spirit* care impregnează cu ordinea sa întreaga lume. Dimpotrivă, limbajul (științific)/ discursul rațional, ca sistem interrelaționat de sensuri, ia naștere, se îmbogățește și se consolidează prin confruntare cu lucrurile din natură, în urma experimentelor, a testelor și a verificărilor. Or, o atare hermeneutică integrală care investighează natura („o pune la întrebări”, după Bacon) în căutarea sensurilor justificate are nevoie, ca fundament, de o teorie a investigației de tipul logicii elaborate de John Dewey. Pentru acest mare filosof american, *înțelegerea înseamnă captarea sensului* („to understand is to grasp meaning”), iar *cunoașterea* unui lucru, a unui eveniment sau a unei situații se face și se obține prin *inquiry* (‘cercetare/ investigație’), rezultatele valide obținute în urma unei investigații servind apoi (ca mijloace) pentru atingerea altor scopuri viitoare. Într-o manieră similară gândește și Collingwood, chiar dacă își concepe propria „theory of inquiry” astfel încât să fie aplicată numai în câmpul acțiunilor omenești.

1.2.2. La rigoare, opinia că orice poate fi interpretat nu aparține numai decît filosofilor. Bunăoară, Antonino Pagliaro, un important lingvist italian (care l-a influențat puternic și pe Coșeriu), apreciază că orice realitate se oferă cunoașterii noastre asemeni unui semn susceptibil de a fi interpretat, el adăugând că o atare observație este valabilă mai cu seamă în cazul textelor literare:

„Ogni realtà (ripetiamo cose già dette) si offre al nostro conoscere come un segno da interpretare; ciò vale soprattutto per il documento letterario, in cui alla libertà del moto di coscienza, che vi si traduce, si aggiunge la latitudine funzionale dell'apparato linguistico, con la sua autonomia e autorità nel partecipare e nel resistere. Solo ripercorrendo i gradi dell'obiettivazione formale, è possibile giungere all'interno del documento, qualunque esso sia, e avere piena conoscenza del suo significato”¹¹.

De altminteri, pentru a remarca așa ceva nu trebuie să fii neapărat filosof ori om de știință. Și oamenii obișnuiți, suficient de înzestrați cu capacitatea de a observa natura înconjurătoare, pot exprima reflecții care convin semioticii și/ sau hermeneuticii, cum o face, de exemplu, acel înțelept negustor evreu, David, consiliind-o pe eroina din *Baltagul* lui Sadoveanu. Domnul David nu știe ce s-a

¹⁰ *Ibidem*, p. 716.

¹¹ Antonino Pagliaro, *Altri saggi di critica semantica*, Messina – Firenze, Casa Editrice G. D'Anna, 1961, p. vii.

întâmplat cu Nechifor Lipan, căci nu l-a însoțit, dar o asigură pe Vitoria că, interpretând ea corect semnele naturii, va ajunge la bărbatul ei:

„Nu pot ști, căci n-am fost cu dânsul. Dar, ca un om care stau și judec, zic așa, că toate cele de pe lumea asta au nume, glas și semn. Aicea, în stânga pe deal, se văd șapte case de bârne, șindrilite și acoperite de omăt. Și prin șapte hodgeaguri iese fum. Ele nu strigă, dar de spus, spun ceva. Mai întâi, spun un număr: șapte. Al doilea, spun că-i iarnă și gospodarii stau la vetrele lor și pregătesc mămăliga și topitura. Dacă dintr-un hoceag n-ar ieși fum, înțelesul ar fi altul. Vra să zică toate pe lumea asta arată ceva. Ai auzit dumneata vreodată moarte de om să nu se afle și leș să nu iasă la lumină? Se duc hultanii și corbii ș-arată unde zace un trup lovit de bandiți. Apa îl dă la mal dacă-i înecat. Dacă-i într-o fântână, vine vreme de secetă și fac picioarele semn celui care se uită într-însa. Dacă-i îngropat, se duce lupul și scurmă. Vra să zică toate vorbesc; așa le-a rânduit Dumnezeu” (Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, cap. VIII; subl. mele, Cr. M.)¹².

Desigur, este o diferență destul de mare între (i) a remarca (și a cunoaște empiric) astfel de lucruri și (ii) a dezvolta o teorie care să ofere justificările și principiile de care avem nevoie pentru a interpreta corect atât textele dificile, cât și situațiile complicate. Hermeneutica integrală ar putea fi o soluție pentru abordarea eficientă a întregului domeniu (susceptibil de a fi) supus interpretării.

2. Despre confirmarea sensului

Pentru a acoperi întregul domeniu repartizat hermeneuticii integrale – și în acord cu viziunea celor trei mari maeștri, care concordă în această privință – este mai profitabil să vorbim despre „conținut” în calitatea sa de *s e n s* (în accepție largă, ca *meaning*, după Dewey), și nu de *a d e v ă r*. După cum observă Dewey, adevărul este doar „o insulă în oceanul de sensuri”, adică acel sens care poate fi determinat și confirmat mai ales în câmpul științelor naturale¹³, unde (adesea în condiții de laborator, adică experimental) ipotezele sunt supuse testării, verificării ș.a.m.d. Ce se poate spune, însă, despre confirmarea sensului din celelalte universuri de discurs, unde modurile de cunoaștere diferă de cel științific? Îmi propun să prezint în cele ce urmează câteva aspecte ale acestei probleme.

2.1. Un caz celebru: reconstituirea doctrinei lui Socrate

Un adevărat impuls pentru cercetările de tip hermeneutic l-au reprezentat încercările de analiză temeinică a operei lui Platon. De vreme ce Socrate nu a lăsat nimic scris, marea preocupare a unor specialiști a fost aceea de a reconstitui figura și, în special, doctrina acestuia. Cum era Socrate și ce a spus efectiv Socrate? Cât din ceea ce ne-a transmis Platon prin intermediul dialogurilor sale este propriu-zis socratic și cât este reconfigurare sau adăugire platonice ulterioară? Fiindcă despre

¹² Am utilizat pentru prezentul articol următoarea ediție: Mihail Sadoveanu, *Baltagul*, Prefață și note de Cornel Regman, București, Editura Tineretului, 1966.

¹³ John Dewey, *Philosophy and Civilization* [1931], New York, Capricorn Books, 1963, pp. 4 – 5.

Socrate (lăsând deoparte portretul peiorativ pe care Aristofan i l-a schițat în piesa *Norii*) ne-au rămas mărturii și de la Xenofon (conservate în *Memorabilia*), savanți din secolul al XIX-lea, începând cu Schleiermacher și Zeller, s-au întrebat cărui discipol (dintre Platon și Xenofon) trebuie să-i dăm crezare pentru a reconstrui cât mai fidel personalitatea lui Socrate¹⁴.

Eugeniu Coșeriu obișnuia să se refere la acest caz celebru pentru a arăta că există două moduri de a face hermeneutică în manieră pozitivă: (α) un mod extern și static și (β) un mod intern și dinamic. În *Geschichte der Sprachphilosophie* (*Istoria filosofiei limbajului* – la origine, un curs predat la Tübingen, la mijlocul anilor '60), invocând numele celor de mai sus, lingvistul român atinge problema interpretării creatoare a anumitor texte filosofice¹⁵. Peste ani, susținând o comunicare despre filosofia lui Blaga, Coșeriu reiterează mult mai clar distincția în cauză, dovedind că nu și-a schimbat deloc punctul de vedere:

„Există, cred eu, două moduri de a interpreta, chiar în sens pozitiv, două moduri hermeneutice, care pot fi și combinate: un mod extern și static și un mod intern și dinamic. Acest al doilea mod este numai în parte intern, fiindcă pleacă de la autor pentru a merge, dacă e posibil, cu acest autor mai departe; și e, în același timp, dinamic sau simpatetic, pentru că își propune să-l înțeleagă pe autor mai bine decât s-a înțeles autorul însuși. Asta înseamnă să vedem ce perspective deschide sau care sunt intuițiile care se află la baza celor spuse explicit de Blaga. Eu obișnuiesc să citez în acest sens cele două interpretări clasice ale lui Socrate, cea a lui Xenofon și cea a lui Platon. Fără îndoială, cea obiectivă este interpretarea lui Xenofon, care spune, cu inteligența pe care o avea el ca soldat și mercenar, exact ce spunea Socrate, așa cum se pare că se înțelegea sau se prezenta acesta. Pe când Platon dă o interpretare dinamică, pleacă de la Socrate pentru a vedea tot ce era în intuiția socratică, dezvoltă un Socrate pe care noi îl numim Platon însă, care este un Socrate, după părerea mea, mai adevărat decât *Socratele* lui Xenofon”¹⁶.

Însuși Coșeriu a experimentat un atare tip de interpretare *à la* Platon, ca modalitate creatoare, rolul lui Socrate fiind jucat, în cazul său, de Antonino Pagliaro, cu deosebirea că pe acesta l-a cunoscut (în perioada formării sale) doar în mod

¹⁴ Vezi Werner Jaeger, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, Translated from the German Manuscript by Gilbert Highet, Volume II, *In Search of the Divine Centre*, New York, Oxford University Press, 1943, pp. 21 – 23.

¹⁵ Vezi Eugeniu Coșeriu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, Versiune românească Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, București, Editura Humanitas, 2011, p. 372. De altfel, din aceeași operă magistrală aflăm că la fel proceda și Thomas de Aquino în raport cu lucrările Stagiritului: „Se observă mereu că Thomas de Aquino se mișcă strict în cadrele gândirii aristotelice, dezvoltând însă până la cel mai mic detaliu ceea ce din scrierile lui Aristotel poate fi doar dedus.” (*ibidem*, p. 199).

¹⁶ Eugenio Coseriu, *Estetica lui Blaga în perspectivă europeană*, în *Eonul Blaga. Întâiul veac*, Culegere de lucrări dedicată Centenarului Lucian Blaga (1895 – 1995) îngrijită de Mircea Borcilă, București, Editura Albatros, 1997, pp. 19 – 20.

indirect, prin intermediul textelor publicate. La o distanță de 50 de ani față de momentul acelor contacte livrești, Coșeriu avea să mărturisească faptul că a suferit un veritabil proces de „pagliarizare”, nemaiputând să deosebească riguros ideile sale de cele ale lui Pagliaro¹⁷. În același fel a căutat Coșeriu să interpreteze și teoriile altor gânditori, precum W. von Humboldt, F. de Saussure *et alii*.

S-ar putea susține că a dezvolta și a duce mai departe doctrina unui maestru, în sensul (probabil) dorit de el, este o dovadă a confirmării acesteia. După cum afirma Giambattista Vico, condiția, pentru a avea o cunoaștere sigură cu privire la un lucru, este să faci acel lucru. Fără îndoială, Platon îl continuă pe Socrate, dar oare câte dintre cele spuse de Platon în numele lui Socrate ar fi primit aprobarea lui Socrate însuși?

Oricum, foloasele aduse hermeneuticii de „cazul Platon” au fost incontestabile. Lăudând contribuțiile lui Schleiermacher în această direcție¹⁸, Werner Jaeger consideră că dialogurile lui Platon au reprezentat pentru hermeneutica savantă („scholarly interpretation”) ceea ce a reprezentat în antichitate opera lui Homer pentru filologia Școlii din Alexandria:

„And thus Plato's books, which set scholars a difficult task, full of hard hypotheses, helped to create a new concept of scholarly interpretation, far higher than the customary patterns of purely grammatical and antiquarian scholarship. We may even say that, just as Alexandrian philology worked out its methods by research on Homer, the philosophical historians of the nineteenth century found their best and most searching discipline in discussing the problem of Plato”¹⁹.

2.2. O confirmare venind dinspre Socrate?

Mă întrebam mai sus astfel: „oare câte dintre cele spuse de Platon în numele lui Socrate ar fi primit aprobarea lui Socrate însuși?”. Nu vom afla, pesemne, niciodată răspunsul la o atare întrebare. Însă, parcă ghicindu-ne gândul, Platon întrebuițează undeva un anumit „artificiu de compoziție” pentru a conferi mai multă credibilitate celor expuse. Este vorba de *Banchetul*, dialog în incipitul căruia un personaj, Apolodor, stă de vorbă cu niște prieteni. El urmează să le relateze conținutul efectiv al dialogului în cauză; este o sarcină care nu îl pune în dificultate prea mult, de vreme ce evenimentele au fost re trăite/ rememorate proaspăt: chiar de curând („deunăzi”) povestise același lucru unui alt prieten, Glaucon.

¹⁷ Mărturisirea lui Coșeriu sună astfel: „After my discovery, or rather my *discoverta* of Pagliaro, I became, one could say, «pagliarized»: I identified with his thought, by him I was led to other authors and thinkers, and no longer am I able to distinguish what is Pagliaro's thought from what is an interpretation or a subsequent development.” (Eugenio Coseriu, „My” *Pagliaro*, în T. De Mauro & L. Formigari (eds.), *Italian Studies in Linguistic Historiography*, Münster, Nodus Publikationen, 1994, p. 39).

¹⁸ Jaeger subliniază „Schleiermacher's first great endeavour to apprehend the miracle of Plato's philosophical achievement, both through the philologist's attention to detail and through the aesthete's sympathetic perception of the organic whole” (W. Jaeger, *op. cit.*, p. 79). Vezi, totodată, F. Schleiermacher, *Ueber den Wert des Sokrates als Philosophen* (1815), în ale sale *Sämtliche Werke*, III, 2, pp. 297 – 298 (*apud* W. Jaeger, *op. cit.*, p. 374).

¹⁹ W. Jaeger, *op. cit.*, p. 79.

Glaucon îl rugase pe Apolodor să-i povestească o întâmplare cu Socrate (legată de o întrunire la care acesta a participat cândva), despre care a auzit ceva de la un altul, care știa, la rândul-i, câte ceva de la un anume Foinix, dar Glaucon se plânge că a rămas cu multe nelămuriri. Apolodor îi spune că întâmplarea respectivă s-a petrecut în timpul copilăriei lor („A avut loc pe vremea când noi eram copii, în anul când Agaton a ieșit învingător cu cea dintâi tragedie a lui...” [Platon, *Banchetul*, 173a]²⁰). Întrebat dacă întâmplarea i-a fost povestită de Socrate însuși (în jurul căruia se tot purtase, ca discipol, de vreo trei ani), Apolodor spune:

„O, nu, nici gând! Altcineva, același om care i-a povestit și lui Foinix, unul Aristodem din districtul Cidateneu, un omuleț care umbla mereu desculț. *Fusese de față* la acea întâlnire ca unul ce îl iubea pe Socrate mai înfocat decât mulți de pe vremea aceea, dacă nu mă înșel. Nu zic că, de atunci încolo, *l-am mai iscodit asupra unora dintre cele auzite pe Socrate însuși, care mi-a spus că lucrurile s-au petrecut întocmai așa*” (ibidem, 173b; subl. mea, Cr. M.).

Ne este oferită (ori suntem îndemnați să credem că există), deci, o garanție că Apolodor reproduce fidel măcar „conținutul” discursurilor prezentate atunci (și ordinea narativă a întregii întâmplări); altminteri, redarea cuvântărilor va fi fiind pe alocuri și cu vorbele lui, și nu neapărat *ad litteram*. Zice Apolodor: „Fie, iată care-au fost *vorbirile rostite* cu acel prilej... Dar nu, mai bine să vă iau povestea, ca Aristodem, de la bun început și să încerc să vă povestesc, cu vorbele mele, tot ce-am aflat de la el” (ibidem, 174a)²¹.

Așadar, ceea ce se încearcă să se obțină (ori să se transmită) aici este, în primul rând, confirmarea unui sens, adică a celor rostite cu acea ocazie, confirmarea doctrinei socratice de către Socrate însuși. Desigur, procedeul este unul literar, care dovedește încă o dată abilitatea de scriitor a lui Platon, dar cred că o atare tehnică prezintă însemnătate și pentru hermeneutică.

2.3. De la Platon la Sadoveanu

Referindu-se la *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu, unii critici au bănuit că, alături de alte modele artistice, scriitorul român va fi fost influențat și de *Banchetul* lui Platon. În ambele descoperim ceea ce se numește „povestirea în ramă”. Discursurile din dialogul platonician se succedă firesc, într-o atmosferă pronunțat bahică, la fel cum se înșiruie, într-un cadru euforic similar, și povestirile sadoveniene, vizând preponderent aceeași temă a iubirii. Ceea ce nu va fi observat niciun critic până acum (după cunoștințele mele) este prezența aceluiași procedeu al confirmării sensului (înfățișat mai sus) în ultima dintre povestiri, adică în *Istoria Zahariei Fântânarul*.

²⁰ Mă folosesc aici de următoarea ediție: Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Humanitas, 2011.

²¹ În versiunea lui Cezar Papacostea, fragmentul sună așa: „Acele cuvântări au avut cam următorul *conținut* [subl. mea, Cr. M.]... dar nu! E mai bine s-o iau de la început. Să încerc a vi le împărtăși astfel cum mi le-a spus și mie Aristodem” (Platon, *Dialoguri*, Traducere de Cezar Papacostea, București, Editura Iri, 1996, p. 81).

Convinsă că fântânarul Zaharia știe să povestească întâmplări mai grozave decât ale celorlalți povestitori de până atunci, lița Salomia îl îndeamnă pe acesta să istorisească o întâmplare petrecută „la poiana lui Vlădica Sas”, când l-a chemat boierul de la Păstrăveni să-i caute apă în acel loc. Dar Zaharia se exprimă foarte lapidar: „Așa-i, încuviință Zaharia. Mă chiamă și-mi poruncește: Să-mi găsești apă și să-mi sapi o fântână în poiana lui Vlădica Sas. Acolo are să facă popas, în toamna asta, mare vânatoare domnească, și trebuie apă”²².

Exasperată că Zaharia nu este deloc cooperant, vorbind cu zgârcenie și numai tras de limbă, lița Salomia își asumă ea rolul de povestitor (având harul necesar pentru aceasta) și continuă relatarea, primind pentru fiecare secvență din narațiune aprobarea celui care a fost martor la întâmplare (și, totodată, personaj secundar) prin formula neschimbată a încuviințării – „Așa-i”.

Povestirea se încheie tot cu vorbele Salomiei, satisfăcută că și-a demonstrat „teza” de la care pornise:

„Apoi pe urmă Măria sa și cu Doamna au fost nânași, în târg la leși, acelor tineri, împăcându-se toți, s-au veselit și din alai de vânatoare au dat-o pe nuntă. Și purcegând la scaunul Domniei, au jucat întâi o toană aici, la hanu Ancuței. / – Hm! făcu Zaharia clătînând din cap și închizând gura; așa este! / – V-am spus eu, sfârși baba, că acest fântânar a văzut și știe lucruri mai presus decât alții”.

După cum se poate observa, în ambele texte comparate aici există mai multe straturi/ cadre narrative, evenimentele și discursurile fiind oferite cititorilor, în cele din urmă, la a doua sau chiar a treia... voce. Există, totuși, o diferență notabilă între aceste două texte. În *Banchetul*, se caută o confirmare a sensului în calitatea sa de conținut al unui discurs. Se încearcă să se stabilească dacă discursul rostit corespunde intențiilor și doctrinei lui Socrate. Concluzia ar fi următoarea: „Așa a spus Socrate sau, mai exact, *asta a vrut să spună Socrate!*”. În schimb, în *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, se caută confirmarea în cazul relatării unei întâmplări: „Așa a fost sau, mai precis, *asa s-au petrecut lucrurile!*”.

În consecință, este cazul să ne întrebăm dacă și o întâmplare ca atare poate intra în categoria sensului, dacă este și ea un fel de sens... Din punctul de vedere al lingvisticii textului, este posibil ca o întâmplare (lăsând la o parte faptul că poate avea „tâlcul” ei, cum se zice) să ajute la articularea sensului global al unui text. După cum susține Eugeniu Coșeriu, Cervantes nu ne vorbește în romanul său despre Don Quijote, ci, prin intermediul lui Don Quijote și al pățaniilor suferite de acesta, el vrea să simbolizeze ori să transmită (alt)ceva. (Sensul romanului ar fi – în interpretarea lui Coșeriu – „tragedia lipsei de speranță cu privire la libertate”).

Pe de altă parte, o întâmplare (reală), mai mult sau mai puțin încălciată, poate căpăta sens odată ce este înțeleasă. Înțelesul ei poate fi conservat și utilizat apoi pentru a face față altor situații sau întâmplări similare viitoare²³. Și Dewey, și Collingwood susțin acest lucru.

²² Întrebuințez aici următoarea ediție: Mihail Sadoveanu, *Hanu Ancuței*, București, Editura Minerva, 1973.

²³ Se cuvine să precizăm, totuși, că povestitorii adunați la Hanul Ancuței se află în competiție. Pentru a câștiga laudele celorlalți, ei trebuie să istorisească întâmplări atipice, adică *extra-ordinare*.

2.4. Investigație și confirmare

Am citat deja (vezi *supra*, 1.2.2.) un fragment amplu din *Baltagul* lui Sadoveanu, fragment care începea cu aceste cuvinte aparținându-i negustorului David: „Nu pot ști, căci n-am fost cu dânsul”. David nu știe, fiindcă nu l-a însoțit pe Nechifor Lipan. Dar este oare posibil să știi ce s-a întâmplat fără să fi fost de față? Vitoria Lipan va pretinde, la sfârșitul romanului, că așa ceva se poate:

„– [...] *Eu n-am fost de față, dar știu*. Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți, în răpă. / – Ce ți-a spus? râse Bogza. / – Mi-a spus *cum a fost*, răspunse munteanca privindu-l ațintit și zâmbind” (M. Sadoveanu, *Baltagul*, cap. XVI)²⁴.

După ce femeia arată pe îndelete cum s-a petrecut asasinarea lui Nechifor, naratorul ne dezvăluie gândurile criminalului Calistrat Bogza:

„Prost și tâmp ar fi să-și închipuie că ea *a fost de față*. Mai prost și mai tâmp să creadă că mortul a putut vorbi. Asta n-o mai crede nimeni în ziua de azi. Și totuși, muierea aceasta care-l urmărește *a arătat întocmai lucrurile*, punct cu punct, pas cu pas. [...] La urma urmei, *să arate de unde știe și să deie pe față lucrurile cum sunt*. Știe, poate, ceva de la nevasta lui Ilie Cuțui. [...] Dar nici Ilie Cuțui n-a putut vedea în totul *lucrurile cum s-au petrecut*, în toate amănunțimile lor. Mai ciudat este că nici el nu știa bine cum a fost. Abia acum vede că *au fost așa întocmai*” (*ibidem*).

Cedând în fața evidențelor (și a iminenței morții, „sugusat” fiind de câinele celui mort), Bogza își recunoaște fapta:

„Părinte, zise Bogza, gâfâind iar – eu văd că se poate întâmpla să pier. Pentru asta, fac mărturisire aicea, să se știe că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan și l-am prăvălit în răpă, *după cum a dovedit nevasta lui*. N-am înțeles de unde știe, dar *întocmai așa este*” (*ibidem*).

De altminteri, complicele la crimă, Ilie Cuțui, nici nu mai așteaptă confesiunea lui Bogza, declarând jandarmilor următoarele: „Și să se știe că *a fost întocmai cum a arătat femeia mortului*.” (*ibidem*).

Iată că Vitoria a primit confirmarea că raționamentul ei a fost corect. Numai că aici, în comparație cu ceea ce am găsit în *Istorisirea Zahariei Fântânarul*, saltul este mare: de la o întâmplare povestită, apoi repovestită și confirmată de bunăvoie am ajuns, în *Baltagul*, la o întâmplare tănuțită, apoi reconstituită și confirmată de nevoie (în mod silit). De unde știe Vitoria Lipan cum s-a petrecut crima? A aflat adevărul în urma desfășurării unei investigații (*inquiry*).

2.5. Excursus: cele trei hermeneutici conjugate

N-ar trebui să mire faptul că am apelat frecvent la literatura artistică și, cu atât mai mult, că am recurs la *Baltagul* lui Sadoveanu. Acest roman de mici dimensiuni (o „nuvelă polițienească”, după G. Călinescu) pune la încercare

²⁴ Toate sublinierile din citatele sadoveniene îmi aparțin.

hermeneutica integrală în mai toate privințele. Ai uneori impresia că textul a fost creat special ca să ilustreze concepția lui John Dewey despre ceea ce este o *inquiry*. De altfel, atât Dewey, cât și Collingwood au dat exemple (ipotetice) de crime/ucideri, tocmai pentru a dovedi utilitatea propriilor teorii logice în rezolvarea unor asemenea cazuri dificile²⁵. Să lăsăm puțin în suspensie întâmplările din *Baltagul* și să ne referim încă o dată, ceva mai dezvoltat, la cele trei tipuri de hermeneutică pe care le-am conjugat aici cu scopul constituirii unei hermeneutici integrale.

(1) În cazul lui Dewey, naturalismul și-a pus amprenta foarte mult asupra modului său de a vedea lucrurile; grație principiului continuumului naturii și, apoi, grație principiului continuității cercetării (ca *inquiry*, fie că este vorba de *common sense* ori de *science*), avem de-a face cu un mod unitar și coerent de a privi lumea înconjurătoare. De la organisme unicelulare până la om, ne întâlnim cu „situații indeterminate”, care trebuie să devină determinate pentru a asigura supraviețuirea individului (simplu ori complex). În cazul omului, situațiile indeterminate sunt toate acele probleme care i se ivesc în viață și la care acesta caută soluții²⁶. Dewey a dezvoltat această teorie pentru a veni în ajutorul tuturor celor care vor să gândească și să rezolve corect problemele, pentru că a gândi corect este cu adevărat important („it makes all the difference”).

Se poate spune că teoria investigației, în concepția lui Dewey, este un fel de „hermeneutică a realului”. Voi da un exemplu foarte simplu și banal (de altfel, dat și de Dewey). Dacă merg pe întuneric prin cameră și mă împiedic de ceva, nu realizez, în primă instanță, ce anume a fost plasat în calea mea. Mă confrunt cu o *situație problematică*. Lansez *ipoteze* (după Dewey, acestea sunt *idei*, ca „planuri de acțiune”). Abia când aprind lumina văd, într-adevăr, în ce a constat obstacolul. În acel moment, *înțeleg*, adică *întreaga situație capătă sens* („the whole situation makes sense”).

(2) Pentru Collingwood, istoria trebuie să fie „istoria gândului”, adică gândul celui care a săvârșit o anumită acțiune (cu însemnătate istorică), a construit un anumit monument ș.a.m.d. Gândul respectiv (adică intenția, scopul) poate fi reconstituit de către istoricul-hermeneut în propria-i minte, deoarece gândul cu pricina a rămas cumva „incapsulat” în prezent (căci urmele lui supraviețuiesc încă fie într-un text, fie în niște ruine etc.). Evident, făcând acest lucru, istoricul nu uită că el aparține altui context. Pentru a da rezultatele scontate, o atare hermeneutică trebuie să facă uz de „logica întrebării și răspunsului”. Altfel spus, istoricul are datoria de a(-și) pune întrebări cât mai precise pentru a avansa în cercetările sale. Răspunsul la o întrebare generează o altă întrebare, care, la rândul-i, ridică o altă întrebare; deci, și la Collingwood (la fel ca și la Dewey) asistăm la ideea continuității cercetării²⁷.

²⁵ Vezi John Dewey, *Logic. The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt and Company, 1938, pp. 447 – 449; și R.G. Collingwood, *The Idea of History* [1946], London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1956, p. 266 și urm. (în subcapitolul intitulat “Who killed John Doe?”).

²⁶ Într-o versiune concisă, Dewey definește investigația (*inquiry*) drept „the directed or controlled transformation of an indeterminate situation into a determinately unified one” (J. Dewey, *Logic...*, p. 117).

²⁷ Vezi R.G. Collingwood, *An Autobiography & Other Writings*, With essays on Collingwood's life and work, Edited by David Boucher & Teresa Smith, New York, Oxford University Press, 2013, pp. 34, 37, 66.

(3) Eugeniu Coșeriu este de acord cu R.G. Collingwood într-un totu când vine vorba de metoda hermeneutică utilizată în istorie. Judecând anumite evenimente istorice, filosoful britanic își pune întrebări ca aceasta: „De ce eu, Brutus fiind, trăind la Roma în aceste condiții istorice, l-aș fi asasinat pe Cezar?”. Coșeriu, referindu-se, bunăoară, la apariția unei anumite expresii lingvistice, aprecia că trebuie să procedăm la fel: „De ce eu, vorbitor al acestei limbi în cutare epocă, aș fi spus/rostit așa? De ce aș fi simțit nevoia să mă exprim așa?”. O atare întreprindere este destul de complicată, fiindcă, pentru a înțelege de ce s-a schimbat ceva anume în limbă, trebuie reconstituite condițiile originare, contextele istorice ș.a.m.d.²⁸. Pe această cale, unele soluții date de Coșeriu (cum este, de exemplu, explicația cu privire la apariția timpului romanic, foarte diferit de cel întrebuințat până atunci în limba latină) sunt extrem de ingenioase.

În cazul conținutului lingvistic, Coșeriu face o distincție tripartită esențială, vorbind despre: (i) *desemnare* (adică referința sau referirea la realitatea extralingvistică); (ii) *semnificație* (conținutul dat exclusiv de o limbă și numai în cadrul acelei limbi) și (iii) *sens* (conținutul unui act lingvistic concret, adică al unui text sau discurs). Pentru fiecare dintre aceste tipuri de conținut lingvistic se poate teoretiza câte o hermeneutică: „Prin urmare, lingvistica textului este o *hermeneutică a sensului*, la fel cum lingvistica vorbirii este o *hermeneutică a desemnării* iar lingvistica limbilor, o *hermeneutică a semnificației*.” [trad. mea, Cr.M.]²⁹. După Coșeriu, interpretarea unui discurs trebuie să fie, în fiecare caz, „demonstrație fundamentată și justificare a articulării sensului”³⁰ (cf. și *supra*, 1.1.). În pofida dezvoltării ei în scopul analizei și descrierii textelor literare, lingvistica textului rămâne, pentru Coșeriu, o hermeneutică a sensului susceptibilă de a fi aplicată oricărui act de comunicare concretă³¹.

2.6. O aplicație a hermeneuticii integrale

Dacă hermeneutica pe care o promovez pretinde că este o hermeneutică într-adevăr *integrală*, atunci ea ar trebui (cu atât mai mult) să poată fi aplicată cu succes și în cazul analizei textelor beletristice, de vreme ce suntem încredințați (pe linia Vico – Humboldt – Coșeriu) că *lógos*-ul *poietikós* (ca literatură artistică) reprezintă terenul tuturor posibilităților/virtualităților limbajului omenesc în general.

2.6.1. Să revenim la *Baltagul* lui Sadoveanu și să vedem în ce măsură Vitoria Lipan respectă ceea ce Dewey numește „structura unei investigații” (*the pattern of an inquiry*). Mai întâi, eroina trebuie să se confrunte cu o „situație problematică”, o stare de neliniște și de confuzie. Într-adevăr, ni se semnalează așa ceva și în roman:

„Se desfășurase încet-încet de lume și intrase oarecum în sine. [...] Totuși va găsi un mijloc ca *mintea* ei să ajute și brațul lui [= al lui

²⁸ Ca model de cercetare, în care sunt reconstituite condițiile și contextele originare, Coșeriu obișnuia să indice, de câte ori avea ocazia, studiul lui Antonino Pagliaro, *La formula «ite, missa est»* (vezi A. Pagliaro, *op. cit.*, pp. 127 – 182).

²⁹ Eugenio Coseriu, *La lingüística del texto como hermenéutica del sentido* [1995], în E. Coseriu, Ó. Loureda, *op. cit.*, p. 58.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Vezi Cristinel Munteanu, *Despre receptarea românească a lingvisticii textuale coșerienne*, în „Meridian critic”, nr. 1 (vol. 22), 2014, p. 156.

Gheorghică] să lucreze. Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei *umbre*, de unde trebuia să iasă lumină. Era ceea ce se numește o *problemă* – cuvânt și noțiune cu desăvârșire necunoscute unei muntence” (M. Sadoveanu, *Baltagul*, cap. V).

Apoi trebuie lansată o ipoteză (o *idee*) care să îndrume investigația într-o anumită direcție, dar nu înainte de a avea în minte (după Dewey) o *sugestie* (adică un sens vag). Sadoveanu ne arată cum ia naștere o atare ipoteză în mintea Vitoriei:

„Nimene pân-acuma nu-i deschisese *lumină* înspre locul acela de întuneric, care se cheamă Dorna. Deși știi, icoanele tac. Iată, dintre oameni, slujbașul regelui [= prefectul] a *fulgerat* un cuvânt, care-i *adevărul*. Acest cuvânt stătea și-ntr-însa, numai nu îndrăzne să-l scurme. *Pe Nechifor l-au răpus răii*” (*ibidem*, cap. VI).

Nu putem extinde analiza prea mult aici. Una dintre marile contribuții pe care le aduce Dewey în tratatul său de logică (*Logic. The Theory of Inquiry*, 1938) este aceea de a fi arătat cum se orientează (sau cum poate fi orientat) sistemul interrelaționat de sensuri/ *meanings* (de cunoștințe)/ „discursul rațional” către situațiile concrete, individuale. Ca atare, el propune o clasificare originală a tipurilor și subtipurilor de propoziții (de la propozițiile *individuale* și cele *particulare* până la propozițiile *generice* și cele *universale*), pornind de la criterii diferite de cele ale logicii clasice³². Desigur, propozițiile respective vizează în mai ales cunoașterea de tip științific, dar, până la un punct, sunt valabile și pentru simțul comun (*common sense*).

Judecățile Vitoriei (redate la pers. a III-a, însă prin „focalizare internă”) evidențiază uneori astfel de propoziții, care seamănă cu cele „universale” din clasificarea lui Dewey:

„*Dacă* nu s-a mai aflat știre, *dacă* n-a mai venit veste nici despre mort, *atuncea* *lotrii l-au prăvălit în fântână*. *Într-așa împrejurare*, adevărat că nimenea nu poate descoperi leșul mortului, *dacă* nu-i o lumină de sus care să arate. De-aceea tot la Sfânta Ana de la mănăstirea Bistrița cată să-i rămâie nădejdea. Voința sfinteii a fost ca astăzi să-i vie o *înțelegere*. După această *înțelegere* sfânta va hotărî într-un *chip* oarecare pe unde trebuie să meargă și cum trebuie să caute” (*ibidem*).

Prin „înțelegere” este desemnat aici chiar sensul căutat, care are efectul unei iluminări: „Având într-însa *știința* morții lui Nechifor Lipan și crâncenă durere, se văzu totuși eliberată din *întuneric*” (*ibidem*).

Mai mult decât atât, în logica lui Dewey se acordă o mare atenție semnelor naturale și relației dintre acestea, precum și felului în care se realizează inferențele cu ajutorul lor. *Baltagul* este plin de referiri la aceste semne naturale care, relaționate corect în inferențele Vitoriei, ajută la dezlegarea problemei

³² Pentru o prezentare detaliată și lămuritoare a acestora, vezi, în special, Tom Burke, *Dewey's New Logic. A Reply to Russell*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994, pp. 157 – 235.

care o preocupă. Din lipsă de spațiu, nici asupra acestui aspect nu avem cum să zăbovim aici.

Rămâne de văzut în ce măsură pot fi atrase în această discuție și „presupozițiile” teoretizate de Collingwood (în eseul său despre metafizică³³), fiindcă lumea în care trăiește Vitoria Lipan este una în care oamenii se conduc după diverse credințe și convingeri „absolute”. Pe de altă parte, Vitoria dă frecvent impresia că reconstituie gândurile lui Nechifor Lipan. Ea își cunoaște atât de bine soțul, încât știe ce ar fi putut el să facă și ce să nu facă (de aceea pretinde uneori că a stat de vorbă cu mortul).

2.6.2. Până în acest punct am vorbit despre o „hermeneutică a realului”. Vitoria nu a evaluat un text, căutându-i sensurile, ci o situație problematică reală căreia a încercat să-i descopere sensul (rostul), pentru a se liniști ea (și pentru a-și dobândi pacea sufletului celui dispărut). Fără îndoială, pentru a gândi întreaga situație, eroina avea nevoie să și-o reprezinte lingvistic (adică discursiv) în minte. Numai așa putea să o rezolve. Putem să mergem acum dincolo de întâmplarea propriu-zisă către sensul (sau sensurile) romanului în sine, căutarea sau revelarea acestuia fiind sarcina lingvisticii textului. Nu este cazul să mai insist asupra faptului că și această căutare este tot o investigație (*inquiry*) și că ea se desfășoară (sau ar trebui să se desfășoare) – pentru un specialist hermeneut/ critic literar, cel puțin – cu mijloace științifice. Un hermeneut trebuie să justifice sensul identificat, să arate, cu dovezi, felul în care se articulează acesta. Când este vorba de un text (cum este romanul sadovenian analizat aici), logica întrebării și răspunsului este inevitabil pusă la lucru în demersul unui critic literar.

Dintre analizele de tip hermeneutic dedicate *Baltagul*, cea mai interesantă și mai convingătoare (în opinia mea) și, în același timp, o foarte bună aplicație în genul lingvisticii textuale coșeriene este analiza efectuată de Alexandru Paleologu într-o carte dedicată unor opere sadoveniene³⁴. După ce observă că tema romanului *Baltagul* este dragostea („roman [...] de dragoste femeiască arzătoare și nebună”³⁵), Paleologu demonstrează cu numeroase argumente (pe care nu le mai reiau aici) că povestea se construiește pe un scenariu mitic (care are prea puțin de-a face cu balada *Miorița*) de proveniență egipteană: mitul lui Isis și Osiris (menționat ori sugerat de Sadoveanu în alte scrieri). Corespondențele sunt destule: Nechifor este Osiris, cel ucis de Seth (=Bogza) și aruncat în Nil (adică în râpă); cea care îl caută, Vitoria, este Isis; Gheorghiță, fiul, este Horus; câinele Lupu este Anubis; coborârea în râpă este o „coborâre în infern”, inițiativă ș.a.m.d.

Dovezile pe care le aduce Al. Paleologu în sprijinul tezei sale arată tocmai cum se articulează treptat, pe diverse paliere, sensul în cauză. În privința acestuia, el notează:

„Substratul activ al romanului, ceea ce ne trimite mai departe, dincolo de narația propriu-zisă, este această «inițiere virilă» a lui Gheorghiță. *Sensul cărții* [subl. mea, Cr.M.] aici ne pare de găsit;

³³ Vezi R.G. Collingwood, *An Essay on Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

³⁴ Vezi Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

³⁵ *Ibidem*, p. 75.

în ultimă instanță credem că a fost scrisă în vederea acestui moment crucial”³⁶.

În fine, cu privire la propria-i „ipoteză” (ca *idee* ‘plan de acțiune’), care a generat investigația cu pricina, eseistul român se exprimă astfel (în deplin acord cu teoria deweyană): „Socotim că decriptarea temei Isis – Osiris în *Baltagul* este suficient de convingătoare. [...] De nu ne-ar fi «căzut», cum se zice, această «fisă», ea tot i-ar fi căzut altuia într-o bună zi”³⁷.

2.6.3. Întrucât ceea ce m-a interesat aici a fost să tratez preponderent problema „confirmării sensului” (mai ales cu privire la textele literare), nu am intenția de a dovedi, în acest loc, utilitatea lingvisticii textuale coșeriene și pentru studierea textelor filosofice (a dialogurilor platoniciene, îndeosebi), chiar dacă tentația există. După cum am indicat drept exemplară analiza pe care Alexandru Paleologu a efectuat-o în cazul romanului sadovenian *Baltagul*, aş putea atrage atenția (cel puțin) asupra unui exercițiu asemănător întreprins de Andrei Cornea în cartea sa, *Platon. Filozofie și cenzură*, ce vizează, în primul rând, conținutul (sensul) dialogului *Republica*. Dintre multiplele interpretări care au fost date, de-a lungul timpului, acestui dialog, aş alege eseul lui A. Cornea (dincolo de meritul său de a dezvălui numeroasele strategii prin care Platon – pe cât se pare – își comunică „esopic” mesajul³⁸) chiar și pentru faptul că se deschide cu un capitol care sună destul de incitant (în contextul celor discutate de mine până acum): *Scrisul filozofic – o „crimă perfectă”*³⁹.

3. În loc de concluzii

În acest articol m-am ocupat mai mult de „confirmarea directă a sensului”, ca încuviințare rostită (de voie sau de ne-voie) în dialog, indiferent de palierul la care se află sensul respectiv ori de accepția care i se dă acestuia. Totodată, m-a interesat acest tip de confirmare și în calitatea sa de procedeu literar sau artificiu de compoziție. (Să nu uităm că *Dialogurile* lui Platon, în pofida caracterului lor

³⁶ *Ibidem*, p. 110.

³⁷ *Ibidem*, p. 150.

³⁸ Evident, încercarea profesorului bucureștean nu a convins pe toată lumea (vezi, de pildă, Valentin Mureșan, *Comentariu la Republica lui Platon*, București, Editura Paideia, 2006, p. 245), însă nu amănuntul acesta prezintă interes aici, ci felul în care își desfășoară Andrei Cornea analiza textuală, inclusiv prin raportare la întreaga operă dialogică a lui Platon.

³⁹ Andrei Cornea (care dezvoltă punctul de vedere al lui Leo Strauss) își expune (rezumativ) interpretarea astfel: „Aici tema lui Platon – iubirea pentru Socrate – explodează în resentimentul pentru Atena, cetatea ucigașă. Rezultatul este edificarea unei societăți și a unui stat ce reprezintă negarea vie a ceea ce era Atena și care, în plus, fiind pe măsura înțeleptului ucis, e singurul loc în care acesta ar putea nu doar trăi în pace, dar și domni. Născută din iubire și resentiment, dintr-o experiență personală incomunicabilă în sine, tema nu se poate înfățișa ca atare în public; ea trebuie să apară doar ca o consecință a unor raționamente și considerații cu care oricine, și cu atât mai mult un atenian, s-ar putea arăta de acord. [...] Pentru a contracara efectul dezastruos pe care o atare «descoperire» a temei l-ar putea produce, Platon recurge și aici, în *Republica*, la o pleoră de procedee literare: disimularea eului autorial, atmosfera de «poveste» și ficțiune dramatică, miturile și alegoriile ce ne transpun din plin într-un regn al fanteziei etc.” (Andrei Cornea, *Platon. Filozofie și cenzură*, București, Humanitas, 1995, pp. 157 – 158).

pronunțat filosofic, dovedesc în același timp, în construcția și în stilul lor, o mare artă literară.)

Lăsând la o parte literatura artistică, trebuie subliniat faptul că noțiunea de „confirmare” este extrem de importantă și pentru celelalte universuri de discurs, mai cu seamă pentru cel științific. Cei trei maeștri de la care am plecat, Dewey, Collingwood și Coșeriu, împărtășesc ideea potrivit căreia *garanția obiectivității este intersubiectivitatea*, altfel spus că obiectivitatea se obține grație *confirmărilor* care vin din partea celorlalți, indiferent că este vorba de o simplă semnificație lingvistică sau de o teorie⁴⁰. Prima condiție este, însă, ca semnificațiile și ideile ce-și așteaptă confirmarea să fie mai întâi exprimate⁴¹.

BIBLIOGRAFIE

- Burke, Tom, *Dewey's New Logic. A Reply to Russell*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1994.
- Collingwood, R.G., *An Essay on Metaphysics*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Collingwood, R.G., *The Idea of History* [1946], London – Oxford – New York, Oxford University Press, 1956.
- Collingwood, R.G., *An Autobiography & Other Writings*, With essays on Collingwood's life and work, Edited by David Boucher & Teresa Smith, New York, Oxford University Press, 2013.
- Cornea, Andrei, *Platon. Filozofie și cenzură*, București, Humanitas, 1995.
- Coșeriu, Eugeniu, *Istoria filozofiei limbajului. De la începuturi până la Rousseau*, Ediție nouă, augmentată de Jörn Albrecht, cu o remarcă preliminară de Jürgen Trabant, Versiune românească și indice de Eugen Munteanu și Mădălina Ungureanu, București, Humanitas, 2011.
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica textului. O introducere în hermeneutica sensului*, Versiune românească și index de Eugen Munteanu și Ana-Maria Prisacaru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, 2013.
- Dewey, John, *The Later Works, 1925-1953, Volume 8: 1933, Essays and How We Think, Revised Edition*, Edited by Jo Ann Boydston, With and Introduction by Richard Rorty, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1989.
- Dewey, John, *Logic. The Theory of Inquiry*, New York, Henry Holt and Company, 1938.
- Dewey, John, *Philosophy and Civilization* [1931], New York, Capricorn Books, 1963.

⁴⁰ Aceeași idee se găsește și la filosoful american fenomenolog W.M. Urban, care, deși aparținea unei alte orientări filosofice, era de acord cu multe dintre ideile lui Dewey: „To have knowledge in any other sense, the experiences which I have must be expressible in sentences which can be confirmed by others. It seems clear then that verifiability and communicability are inseparable, and that nothing enters into the sphere of knowledge except that which is intersubjectively public.” (Wilbur Marshall Urban, *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*, London, George Allen & Unwin Ltd, – New York, The MacMillan Company, 1939, p. 224).

⁴¹ Vezi Cristinel Munteanu, *John Dewey și Eugeniu Coșeriu despre necesitatea exprimării (libere) în știință*, în „Meridian critic”, *Analele Universității „Ștefan cel Mare” Suceava, Seria Filologie*, vol. XXIV, nr. 2, 2015, pp. 133-138.

- Gadamer, Hans-Georg, *Adevăr și metodă*, Traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Editura Teora, 2001.
- Jaeger, Werner, *Paideia. The Ideals of Greek Culture*, Translated from the German Manuscript by Gilbert Highet, Volume II, *In Search of the Divine Centre*, New York, Oxford University Press, 1943.
- Munteanu, Cristinel, *Despre receptarea românească a lingvisticii textuale coșeriene*, în „Meridian critic”, nr. 1 (vol. 22), 2014, pp. 149-158.
- Pagliaro, Antonino, *Altri saggi di critica semantica*, Messina – Firenze, Casa Editrice G. D’Anna, 1961.
- Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Cartea Românească, 1978.
- Platon, *Banchetul*, Traducere, studiu introductiv și note de Petru Creția, București, Humanitas, 2011.
- Sadoveanu, Mihail, *Hanu Ancuței*, București, Editura Minerva, 1973.
- Sadoveanu, Mihail, *Baltagul*, Prefață și note de Cornel Regman, București, Editura Tineretului, 1966.
- Urban, Wilbur Marshall, *Language and Reality. The Philosophy of Language and the Principles of Symbolism*, London, George Allen & Unwin Ltd – New York, The MacMillan Company, 1939.

EXPRESIA IMAGINARĂ A FĂGĂDUI MAREA CU SAREA. UNIVERSALITATE ȘI SPECIFICITATE CULTURALĂ

The Imaginary Expression a făgădui marea cu sarea. Universality and Cultural Specificity

This paper aims to describe the mechanisms of expressivity of the Romanian imaginary expression *a făgădui marea cu sarea* (literally, ‘to promise the sea with the salt’) – “to promise something impossible to achieve”. We use the structure of *imaginary expression* in the sense proposed by Stelian Dumitrăcel (1980) who distinguishes between expressions *copies of reality* that originally had an objective function of communication, which subsequently achieved, through metaphorization, an expressive value, and *imaginative expressions* (terms of unreal comparisons), which were born as metaphors.

We try to reveal the fact that phrasemes are not only units of a sign system, language, but also carriers of cultures, pointing out the necessity for modern phraseological research to turn to cultural phenomena. To explore this connection, one has to consider both the literal and the figurative readings of phrasemes, as well as the different levels of describing phrasemes, since there are various ways in which cultural aspects may become manifest.

Key-words: *imaginary expression, culture, literal, figurative*

Acum aproape patru decenii, în lucrarea sa, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, reputatul lingvist Stelian Dumitrăcel afirma că „legătura metaforelor cu expresiile idiomatice se impune de la sine prin faptul că ele au aceeași funcție stilistică, expresivitatea, iar, din punct de vedere logic, prin faptul că atât unele cât și celelalte reprezintă un anumit sens (figurat)”². Asemănarea perfectă între „metaforele – cuvinte” și „metaforele – expresii idiomatice”, ca geneză, evoluție și funcționare era demonstrată de Stelian Dumitrăcel pe baza următoarelor coordonate: a) trecerea de la sensul de bază, propriu, la cel figurat, „prin analogia care extinde sau generalizează o anumită notă”, un aspect al elementului referențial al formelor de exprimare a afectului și imaginației; b) trecerea lor din zona expresivității propriu-zise în cea a comunicării (ca enunțuri aparținând discursului repetat); c) intervenția accidentală asupra formei prin fenomenul de „etimologie populară”; d) în plan onomasiologic, existența, pentru a desemna aceeași noțiune, atât a mai multor termeni-metafore, cât și a mai multor expresii; e) în planul originii cuvintelor și al sintagmelor ca unități lexicale, paralelismul în ceea ce privește explicația prin „etimologie multiplă”, cu privire la expresiile împrumutate³. De asemenea, în analiza relației dintre expresiile idiomatice și metafore, cercetătorul

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Stelian Dumitrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, p. 124.

³ *Ibidem*, pp. 125 – 126.

ieșean propunea o tipologie a idiotismelor ținând seama de împrejurările apariției unei funcții expresive, diferențiind două categorii: *expresii imaginare*, cu funcție stilistică nemijlocită, ce au luat naștere ca figuri de stil propriu-zise, și expresii *cópii ale realității*, care au avut inițial statutul de formule „tehnice”, a căror funcție stilistică, în exprimarea figurată, este una derivată⁴.

Subsumându-se delimitărilor pe care le propune Stelian Dumistrăcel cu privire la relația dintre expresiile idiomatice, metaforă și expresiile imaginare, ne propunem să analizăm în cele ce urmează mecanismele de expresivitate în limba română ale expresiei imaginare *a făgădui marea cu sarea* „a promite ceva imposibil de atins”.

Temeiurile metaforice ale expresiei *a făgădui marea cu sarea* au reprezentat un subiect îndelung discutat în lingvistica românească⁵. Sextil Pușcariu este cel care, prin articolul său din 1922, *Expresia „a făgădui marea cu sarea”* din revista „Cugetul românesc”, I, p. 395, a dat startul polemicilor cu privire la originea acestei structuri în limba română⁶. Redăm pe scurt conținutul acestui articol, folosind traducerea sa în limba franceză publicată în 1937, în «Etudes de linguistiques roumaines», pp. 121 – 124.

Sextil Pușcariu pleca de la premisa că există în toate limbile expresii metaforice pentru a marca o promisiune exagerată, imposibil de realizat. Salustius spunea despre Catilina că, ajuns la sărăcie, *maria montesque polliceri coepit* (începu a promite mările și munții). Aceeași expresie este în italiană, *promettere mare e monti*, în portugheză, *prometter mares et montes*. În latină exista o expresie mai cunoscută, *montes auri polliceri* (a promite munți de aur), care se întâlnește, de asemenea, și în alte limbi moderne, fr. *promettre des montagnes d'or*, sp. *prometer montes de oro*, germ. *goldne Berge versprechen*, rus. *sulit' zolotyja gory*. Găsim aceeași imagine la baza unor expresii precum germ. *das Blaue vom Himmel versprechen* (a promite albastrul cerului) sau magh. *eget földet ígér* (el promite cerul și pământul). Sextil Pușcariu precizează și faptul că deseori aceste locuțiuni sunt fixate în memorie prin rimă, de pildă, it. *promettere Roma e toma* sau pg. *prometter mundos e fundos* sau prin aliterație, de pildă, fr. *promettre monts et merveilles*.

Pușcariu constată însă că în limba română este uzuală expresia *a făgădui marea cu sarea* sau *marea și sarea*, completată uneori și de *și Oltul cu totul* sau *făgăduiește marea cu sarea și-i dă ce nu curge pe apă*⁷. Despre această expresie Sextil Pușcariu spune că este cunoscută de toți românii din nordul Dunării, dar nu

⁴ Stelian Dumistrăcel, *Lexic...*, op. cit, pp. 136 – 137.

⁵ Pentru a se urmări întreaga biografie a expresiei în lingvistica românească, a se vedea articolul: Petronela Savin, *The biography of the Romanian expression “a făgădui marea cu sarea”*, în vol. M. Alexianu, R.-G. Curcă, O. Weller, A. Dumas (eds.), “Mirrors of Salt. Proceedings of the First International Congress on the Anthropology of Salt, 20-24 August 2015, ‘Al. I. Cuza’ University, Iași, Romania”, Archaeopress, Oxford, 2016.

⁶ Articolul a fost republicat în traducere franceză în volumul «Etudes de linguistiques roumaines», 1937, pp. 121 – 124, iar materialul a fost valorificat în două opere capitale ale autorului, „Studii istroromâne”, vol II, 1926, pp. 365 – 366 și „Limba română I. Privire generală”, 1940, pp. 253 – 254.

⁷ S. Pușcariu pierde din vedere că și în limba română există și alte expresii ilustrând o promisiune irealizabilă precum *a făgădui* (sau *a promite*) *cerul și pământul* „a promite lucruri nerealizabile”, *a promite (și) luna de pe cer* „a promite lucruri pe care nu le poate realiza” (cf. DLLRC).

există la românii din Peninsula Balcanică și nici la alte popoare. Prin urmare, este vorba despre o expresie specifică poporului român, remarcabilă din mai multe puncte de vedere.

Sextil Pușcariu precizează faptul că în limbile comparate obiectul promisiunii poate fi un lucru imens care nu se poate oferi (marea, munții, cerul, pământul), iar, pe de altă parte, un lucru atât de prețios care nu poate fi avut, nici oferit, precum aurul munților. Lingvistul clujean afirmă că în limba română primul element „marea” este în acord cu semnificația generală expresiilor din alte limbi, însă cel de-al doilea element, „sarea”, nu corespunde logicii formării structurilor de acest tip. Motivul este că sarea, în spațiul românesc, nu putea fi considerată drept un lucru prețios dat fiind faptul că munții Carpați erau cunoscuți pentru numeroasele zăcămintele de sare. În acest context, pentru Pușcariu este evident că această expresie nu a luat naștere pe teritoriul României de astăzi, ci într-o zonă aproape de mare și fără sare. Această regiune nu poate fi decât partea occidentală a Peninsulei Balcanice, adică în Iugoslavia, unde sarea era foarte rară și se aducea de pe coasta dalmată, unde ea era obținută din apa mării. După Pușcariu, numai acolo sarea era un lucru așa de prețios și căutat încât a promite sarea era un fapt excepțional. Lingvistul pune în legătură această expresie cu una dintre ocupațiile de bază ale strămoșilor românilor, păstoritul. Sarea trebuie să fi fost prețioasă mai ales pentru păstori, care aveau nevoie de ea pentru prepararea brânzei, pentru hrana lor zilnică și pentru cea a animalelor.

Învățăutul clujean identifica pe acești români cu românii din Serbia și Croația medievală (strămoșii istroromânilor), pomeniți deseori în documente, ca păstori sau cărăuși care aduceau în orașele dalmate produsele lor, mai ales lâna și celebrul „caseum valachicum”, și se întorceau în interiorul țării mai ales cu sare. Această populație a fost slavizată sau a emigrat, astăzi nu s-au mai păstrat în acest spațiu decât câteva nume de persoane, de locuri și câteva urme ale limbii de altădată. Din numele de persoane și de localități consemnate în documente se poate trage concluzia că dialectul vorbit de acești români apuseni semăna cu dialectul dacoromân și nu cu cel aromân, fapt care dovedește că între românii din Serbia și cei din Dacia au existat relații strânse. Pușcariu admitea și o migrație a românilor rotacizanți din sudul Dunării la nord, migrație cu care ar fi fost adusă și expresia *a făgădui marea cu sarea*.

Din punctul de vedere al lui Pușcariu, rima a făcut ca expresia să reziste, chiar dacă, pentru românii din nordul Dunării, imaginea pe care se bazează nu are sens. Mai degrabă ar fi putut circula motivat structura *a făgădui Oltul cu totul*, iar în privința completării înregistrate de Iordache Golescu *și-i dă ce nu curge pe apă*, ea poate să desemneze, spune Pușcariu, chiar ideea de „sare”⁸.

Autorul recunoaște că ar fi riscant ca numai pe baza originii unei expresii să se tragă concluzii cu privire la răspândirea teritorială a vechilor români, dar dacă argumentația intră în relație cu alte date istorice și lingvistice, cum este cazul expresiei în discuție, studiul originii frazeologismelor poate reprezenta un argument important⁹.

⁸ B. P. Hasdeu în HEM I, p. 112, consideră că această parte a expresiei, *ce nu curge pe apă* „este un admirabil eufemism pentru noțiunea cea mai trivială”.

⁹ Sextil Pușcariu, *L'expression a făgădui marea cu sarea*, în «Etudes de linguistiques roumaines», Cluj-București, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1937, pp. 121 – 124.

Explicația lui Pușcariu cu privire la originea expresiei *a fâgădui marea cu sarea* a fost acceptată cu unele amendamente și de A. Philippide¹⁰ și de G. Ivănescu¹¹.

Împotriva acestei explicații a expresiei s-a pronunțat însă lingvistul austriac Leo Spitzer în articolele *L'expression* a fâgădui marea cu sarea, în «Bulletin Linguistique», V (1937), pp. 190 – 195, și *Sur* a fâgădui marea cu sarea, în «Bulletin Linguistique», VI (1938), p. 238. Leo Spitzer argumenta că expresia are o explicație stilistică, considerând-o rezultatul exclusiv al simetriei fonetice, dovadă și varianta în care structura este continuată cu sintagma *și Oltul cu totul*.

La această explicație stilistică a aderat și Iorgu Iordan, care în lucrarea *Stilistica limbii române*, 1975, p. 91, discuta expresia *a fâgădui marea cu sarea* în cadrul capitolului „Ritmul”, considerând rima *marea-sarea* drept definitorie pentru formarea și păstrarea structurii.

Noi precizări în legătură cu etimologia acestei expresii aduce Stelian Dumistrăcel în dicționarul său *Până-n pânzele albe. Expresii românești*, 2001, pp. 224 – 225. Autorul observă că este surprinzător faptul că Sextil Pușcariu, la fel ca A. Philippide sau G. Ivănescu, „nu și-a pus problema prezenței, în expresia discutată, a unui cuvânt de origine maghiară, (*a*) *fâgădui* (magh. *fogadni*), ce poate contrazice părerea privind crearea imaginii acestei expresii la românii din sudul Dunării, o zonă în care împrumuturile maghiare sunt nesemnificative (ba chiar lipsesc dacă este vorba de dialectele istroromân, aromân și meglenoromân)”¹².

Așadar, polemica în legătură cu originea expresiei *a fâgădui marea cu sarea* s-a întins pe aproape un secol și încă rămâne deschisă. Fiecare nouă intervenție a adus note în plus cu privire la posibilul drum al acestei expresii. Nu avem pretenția să sfârșim șirul soluțiilor propuse, însă avem privilegiul să formulăm o părere servindu-ne de câștigul tuturor opiniilor anterioare. Și, în lumina acestor cercetări, credem că cheia descifrării codului de semnificare al acestei expresii este conferită de împrejurările apariției funcției expresive a acestei structuri.

Eroarea lui Pușcariu de la care credem că a plecat argumentația istorico-etnologică a expresiei *a fâgădui marea cu sarea* este echivalarea imaginii sării cu un

¹⁰ A. Philippide, în opera sa capitală *Originea românilor*, vol. II, 1927, p. 385 este de acord parțial cu explicația istorică a expresiei pe care o dă Pușcariu, considerând că ea nu e o probă pentru relațiile pe care dacoromânii le aveau cu istroromânii, care serveau de cărași pentru transportul sării de la Marea Adriatică în interiorul țării, unde sarea era atât de rară și de caută, ci dimpotrivă, „vorba *a fâgădui marea cu sarea* este o probă că dacoromânii au trăit odată de-a dreapta Dunării, ba această vorbă mai este o probă că pe vremea aceea raporturile dintre teritoriile de-a dreapta fluviului cu cele de-a stânga lui nu erau așa de puternice, cum crede Pușcariu la p. 358, căci altfel și-ar fi procurat locuitorii de pe malul drept sare și din țările de pe malul stâng, iar nu numai de la Marea Adriatică”.

¹¹ G. Ivănescu, în lucrarea sa de sinteză *Istoria limbii române*, 1980, p. 362, este de acord cu explicația istorică propusă de Sextil Pușcariu, afirmând că „expresia a fost creată în Iugoslavia între secolele al X-lea și al XVI-lea și că s-a răspândit repede după crearea ei și la dacoromâni, prin migrații ale rotacizanților, dar și fără migrații de oameni”.

¹² Despre lipsa împrumuturilor ungurești în dialectul istroromân, Sextil Pușcariu vorbește și în *Studii istroromâne*, vol. II, 1926, p. 366: „Sigur e însă că o influență lingvistică de la nord spre sud n-a mai existat pe vremea când dialectul dacoromân începuse să fie influențat de limba ungurească, căci niciun cuvânt de origine ungurească, nici chiar cele răspândite pe întreg teritoriul dacoromân (ca *bănu*, *chip*, *mistui*, *tămădui*, *mântui*, *oraș* etc.) și intrate chiar și în limbile slave din Balcani nu se regăsește la românii apuseni”.

lucru prețios. Noi credem că sarea, în această structură, are legătură directă cu marea (iar referirea la sarea din zămintele Carpaților nu e motivată) și nu se diferențiază nicicum de linia de semnificare „lucrul imens – imposibil de oferit”. Prima dovadă este continuare expresiei cu sintagma *și Oltul cu totul*. Definitorie în cadrul acestei expresii trebuie să vedem valoarea semantică a locuțiunii adverbiale „cu totul”. Noi considerăm că sensul expresiei presupune subînțelegerea ideii de totalitate pentru întreaga structură-obiect al făgăduinței: *a făgădui* [toată] *marea cu* [toată] *sarea* [ei] *și Oltul cu totul*. Așadar structura face parte din categoria expresiilor imaginare, în sensul clasificării pe care o propune Stelian Dumistrăcel, luând naștere ca figură de stil propriu-zisă și având o cu funcție stilistică nemijlocită.

Suntem de acord cu părerea lui Sextil Pușcariu că rima este cea care a făcut ca expresia să reziste și credem la fel ca Leo Spitzer și I. Iordan că simetria fonetică a fost esențială în formarea expresiei, însă ne afirmăm credința că expresia este constituită după un principiu semantic total motivat, cel al hiperbolizării. De mare importanță în susținerea acestei ipoteze este pentru noi și observația pertinentă a lui Stelian Dumistrăcel că verbul „a făgădui” este de origine maghiară, fapt ce exclude formarea expresiei, în această formă înainte de venirea maghiarilor în Transilvania, și faptul că verbul poate varia, se spune și *a cere* sau *a căuta marea cu sarea*¹³. Așadar, elementul fix din această structură este numai *marea cu sarea*. În plus, Iuliu Zanne înregistrează, în colecția sa *Proverbele românilor*, vol. 1, p. 211, și expresia fără verb, *marea cu sarea*, despre care afirmă că „se zice însemnând o mulțime de oameni, de muieri, o mare adunare”. Prezența acestei structuri cu sensul general „de mulțime mare”, întărește ipoteza noastră că avem de a face cu o expresie imaginară născută ca o figură de stil de tipul hipebolei, care se înscrie în linia echivalențelor din alte limbi. Mai mult, Sextil Pușcariu pierde din vedere că și în limba română există și alte expresii ilustrând o promisiune irealizabilă precum *a făgădui* (sau *a promite*) *cerul și pământul* „a promite lucruri nerealizabile” *a promite (și) luna de pe cer* „a promite lucruri pe care nu le poate realiza” (cf. DLLRC). Așadar, expresia *a făgădui marea cu sarea*, se află, inclusiv în limba română într-o serie sinonimică în care *marea cu sarea*, *cerul și pământul*, *luna de pe cer* sunt perfect echivalente din punct de vedere semantic. Aceasta este o dovadă în plus că, așa cu afirma Stelian Dumistrăcel, expresiile, la fel ca metaforele, se integrează în serii în care imaginile pe care se fundamentează pot varia dacă aparțin aceluiași câmp onomasiologic.

Analiza expresiei *a făgădui marea cu sarea* reprezintă o dovadă a faptului că frazeologismele, ca rezultate ale gândirii metaforice, sunt elemente ale unui sistem care transgresează limbile și culturile, iar ca modalități de expresie ale unei comunități lingvistice, rămân legate de universul de imagini și de reprezentări ale lumii în care s-au creat. Biografia acestei expresii este o dovadă a valorii pe care o are frazeologia la nivelul studierii relației limbă și cultură în general.

BIBLIOGRAFIE

- Dumistrăcel, Stelian, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore, expresii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.
- Dumistrăcel, Stelian, *Până-n pânzele albe. Expresii românești*, Iași, Editura Institutul European, 2001.

¹³ Stelian Dumistrăcel, *Până-n pânzele albe. Expresii românești*, Iași, Editura Institutul European, 2001, pp. 224 – 225.

- Iordan, Iorgu, *Stilistica limbii române*, București, Editura Științifică, 1975.
- Iorga, Nicolae, [recenzie] Sextil Pușcariu, *Limba română*, vol. I, București, 1940, „Revista istorică”, XXVIII, 1942, nr. 1 – 12, pp. 83 – 88.
- Ivănescu, G., *Istoria limbii române*, Iași, Editura Junimea, 1980.
- Philippide, A., *Originea românilor*, vol. II, Iași, Tipografia Viața Românească, 1927.
- Pușcariu, Sextil, *Expresia a făgădui marea cu sarea*, „Cugetul românesc”, I, 1922, pp. 395 – 397.
- Pușcariu, Sextil, *Studii istroromâne*, vol. II, București, Cultura Națională, 1926.
- Pușcariu, Sextil, *L'expression a făgădui marea cu sarea*, în «Etudes de linguistiques roumaine», Cluj-București, Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului, Imprimeria Națională, 1937, pp. 121 – 124.
- Pușcariu, Sextil, *Limba română I. Privire generală*, București, Editura Minerva, 1940.
- Pușcariu, Sextil, *Limba română. I. Privire generală*, prefată de G. Istrate, note și bibliografie de Ilie Dan, București, Editura Minerva, 1976.
- Philippide, A., *Originea românilor*, vol. II. Iași, Tipografia Viața Românească, 1927.
- Savin, Petronela, *The biography of the Romanian expression a făgădui marea cu sarea*, în vol. M. Alexianu, R.-G. Curcă, O. Weller, A. Dumas (eds.), “Mirrors of Salt. Proceedings of the First International Congress on the Anthropology of Salt, 20-24 August 2015, ‘Al. I. Cuza’ University, Iași, Romania”, Archaeopress, Oxford, 2016.
- Spitzer, L., *L'expression a făgădui marea cu sarea*, «Bulletin Linguistique», V, 1937, pp. 190 – 195.
- Spitzer, L., *Sur a făgădui marea cu sarea*, «Bulletin Linguistique», VI, 1938, p. 238.

Dicționare

- DLRLC = [Academia Română], *Dicționarul limbii române literare contemporane* vol. I-IV, Editura Academiei, București, 1957.
- HEM = Hasdeu, B.P., *Etymologicum Magnum Romaniae. Dicționarul limbei istorice și poporane a românilor*, I-III, ediție îngrijită și cu studiu introductiv de Grigore Brâncuș, București, Editura Minerva, 1972 – 1976 (prima ediție, vol. I: 1885 [1887], vol. II: 1889, vol. III: 1893 [1895]).
- Zanne, Iuliu, *Proverbele românilor din România, Bucovina, Ungaria, Istria și Macedonia. Proverbe, zicători, povățuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme și cimilituri, cu un glosar româno-frances*, vol. I-X. București, Editura Librăriei Socec & Comp., 1895 – 1912.

Acknowledgements:

This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS/ CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P2-2.1-BG-2016-0390, within PNCDI III.

**DISCURSUL VINULUI ÎNTRE CODURI ȘI SEMNE.
ELEMENTE DE SOCIOSEMIOTICĂ A PATRIMONIULUI CULTURAL
ALIMENTAR**

Le discours du vin entre codes et signes. Eléments de sociosémiotique du patrimoine culturel alimentaire

Elément du patrimoine alimentaire, bénéficiaire d'une mythologie sanguine (Barthes, *Mythologies*), d'un symbolisme culturel à part, objet complexe et hétérogène, le vin devient un champ de recherche en sciences humaines et sociales. Le vin est analysé par la sémiotique comme objet esthétique, sensible (sémiotique du goût, des passions). La socio sémiotique tente de saisir la mécanique de la production sociale de la signification. Ainsi, le discours de présentation de la bouteille et de l'étiquette (J. Jeanneret, E. Souchier, *L'étiquette des vins: analyse d'un objet ordinaire*), présente une grande importance pour la création et l'identité de marque dans la communication du marketing et de la publicité, comme le montre Fontanille dans ses travaux. Vu comme pratique de communication, ce discours met en valeur le système de relations et les réseaux communicationnels imbriqués, au niveau profond, dans la création culturelle de l'univers du vin. Notre analyse porte sur le discours de présentation de certains vins de la marque roumaine Jidvei, une pratique signifiante dont on va essayer de décrypter les structures de la signification sociale et culturelle.

Mots-clés: *socio sémiotique, discours, patrimoine culturel, alimentation, vin*

1. Universul semiotic al vinului

Patrimoniul gurmând al umanității nu poate ocoli vinul, considerat de Roland Barthes o substanță mitică și totemică.

„Ca orice totem durabil, vinul suportă o mitologie variată, care nu ține seamă de contradicții. (...) Sub formă roșie, el are, ca foarte veche ipostază, sângele, lichidul dens și vital. Ceea ce înseamnă că forma lui umorală nu prea are importanță. El este, mai întâi de toate, o substanță de conversiune, în stare să răstoarne situațiile și să scoată din obiecte contrariul lor; să facă, de exemplu, dintr-un om slab unul puternic, dintr-un tăcut, unul vorbăreț; ceea ce explică lunga lui ereditate alchimică, puterea lui filosofică de a transmuta sau de a crea *ex nihilo*”².

Universul semiotic al vinului convoacă vizibilul și sensibilul. Semiologiile gustului (E. Landowski, J. J. Boutaud etc.) arată că „așezarea în discurs” a vinului parcurge etapele obiectivării tuturor celorlalte senzații, ultima etapă a degustării

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² Roland Barthes, „Vinul și laptele”, în *Mitologii*, Iași, Institutul European, 1997, traducere din limba franceză de Maria Carpov, pp. 94 – 95.

fiind însăși „traducerea” senzațiilor gustative în limbaj verbal și echivalența sinestezică a acestora cu alte categorii de senzații. Pentru marketing și publicitate, dimensiunea vizuală de prezentare a vinului este esențială. Jacques Fontanille arată că discursul vinului este compus din sisteme semiotice eterogene: sticla (*la bouteille*), eticheta, vinul însuși, textele descriptive sau persuasive incluse în ghiduri și rubrici specializate, dar și referirea la elemente ale lumii naturale: peisaje, domeniul viticol de proveniență a vinului (fr. *terroir*), ori ale sensibilului: vizitarea turistică a podgoriilor și a cramelor și chiar degustarea propriu-zisă. Acest sistem semiotic globalizant este numit de Fontanille „univers semiotic”, căci unitatea în diversitate a angrenajului de obiecte și semiotici constituite în jurul vinului este dată tocmai de conversia, de traducerea inter-semiotică: vinul raportat la zona de proveniență (*le terroir* desemnează un ansamblu de proprietăți asociate unei anumite regiuni viticole; pentru România, zona Târnavelor – Jidvei - este corelată vinurilor albe), vinul și eticheta sa, care ne interesează în lucrarea de față, vinul și degustarea sa. De altfel, eticheta menționează elemente specifice degustării – o practică polisenzorială, ce face apel la gust, la miros și la văz, toate aceste date fiind convertite, sincretice, în limbaj verbal, rezultând o anumită identificare a vinului.³

La apariția sa, vinul reprezentativ al gamei Grigorescu de la Jidvei, Dry Muscat, este descris astfel pe blogul producătorului:

„Nectarul Târnavelor, un vin energic, dar delicat, discret, dar corupător. Parfumul dominant, de podgorie toamna, este însoțit de un miros discret de flori de lămâi. Gustul, deopotrivă athletic și distins, face din acest vin sec, răcoritor, un mare aristocrat, numai bun de servit cu plăcinte și musacale”⁴.

Terroir-ul (Valea Târnavelor) și notele de degustare sunt coordonatele esențiale ale identității acestui vin.

2. Trebuiau să poarte un nume

Eticheta sticlelor de vin oferă analizei semiotice un câmp de cercetare deschis prin interferența codurilor și a realizărilor de ordin iconic, plastic, lingvistic pe care le propune. Cum se poate traduce în cuvinte și imagini o senzație? În *Essais de linguistique générale*, Roman Jakobson arată că poezia este imposibil de transpus într-o altă limbă, traducerea ei nefiind altceva decât o „transpunere creatoare”: „transpunere în interiorul unei limbi – de la o formă poetică la alta –, transpunere dintr-o limbă în alta sau, în cele din urmă, transpunere intersemiotică”⁵. Transgresia între sisteme de semne diferite susține un comparatism intermedial, transpunerea

³ Jacques Fontanille, *Paysages, terroirs et vins*, in Martine Joly, Hubert Cahuzac (coord.), «Le corps, le vin & les images», L'Harmattan, MEI (*Médiation et information*), 23/2005, http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/Paysageetvin.pdf, consultat pe 1 octombrie 2016.

⁴ <https://jidvei.wordpress.com/2011/02/16/gama-grigorescu/>, consultat pe 15 octombrie 2016.

⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique generale*, apud Nicoleta Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I: „Invariantii, un fir al Ariadnei?”, București, Editura Eikon, 2016, p. 27.

intersemiotică sugerând „convertirea unui sistem de semne, de mijloace expresive, în altul. Literatura este transpusă în muzică, dans, cinematografie, pictură”⁶.

Gama de vinuri Grigorescu a producătorului Jidvei surprinde prin transpunerea intermedială de pe eticheta sa, unde găsim reproduceri ale unor tablouri aparținând pictorului român Nicolae Grigorescu. Prima prezentare a acestei game de vinuri inclusă pe blogul Jidvei face trimitere la categoria „cunoscătorilor” – de artă și de vin, o categorie actanțială cu statut de invariant în această aventură comparatistă:

„Orice cunoscător într-ale vinurilor albe românești știe ce înseamnă *Fata culcată în iarbă*. Este, bineînțeles, o pictură a maestrului Nicolae Grigorescu, capodoperă pe care o regăsim reprodusă pe eticheta unuia dintre cele mai renumite vinuri Jidvei: Dry Muscat.

Și pentru că o operă de artă nu vine niciodată singură, s-au alăturat Pinot Grisul și Gewurztraminerul pentru a întregi această gamă de vinuri demiseci obținute din soiuri aromatice, o colecție de vinuri cu caractere încântătoare, nobile, remarcabile prin subtila lor bogăție de arome”⁷.

Contraeticheta celor cinci sortimente incluse în această gamă este rezervată descrierii de tip degustare, care debutează cu un paragraf reprodus pe toate sticlele, prin care procesul de creație artistică este asimilat procesului de vinificație printr-un procedeu de „transpunere semiotică”:

„Transpunând⁸ valențele creatoare ale unui pictor, precum maestrul Nicolae Grigorescu, într-un proces de vinificație atent urmărit, s-a născut una din cele mai apreciate game de vinuri de la Jidvei: Gama Grigorescu”.

Prezentarea de pe site-ul Jidvei dezvoltă o altă latură a semiozei picturale – ancorarea în cultura românească profundă, pentru care atât arta lui Nicolae Grigorescu, respectiv vinul de Jidvei reprezintă embleme de netăgăduit:

„Încărcătura istorică, puritatea și simplitatea picturilor lui Nicolae Grigorescu, pictorul român reprezentativ pentru istoria artei românești, domnesc peste cramele Jidvei, transpunându-se în sortimentele demiseci de vin alb și roze.

Sufletul poporului român, pe care Grigorescu îl surprinde exemplar în picturile sale, se regăsește în energia, delicatețea și parfumul catifelat al vinurilor Jidvei.

Aromele nobile te farmecă încă de la primul strop ce se rostogolește în pahar, iar picturile marelui artist român, reproduse pe etichetele sticlelor de vin, te poartă într-o altă lume. Poți alege între Dry Muscat, Gewurztraminer, Pinot Grigio sau Sauvignon Blanc, vinuri albe din soiuri aromatice, sau îți poți îndrepta

⁶ Nicoleta Popa Blanariu, *op. cit.*, *ibidem*.

⁷ <https://jidvei.wordpress.com/2011/02/16/gama-grigorescu/>, consultat pe 15 octombrie 2016.

⁸ Sublinierile din citate ne aparțin.

atenția către vinul roze, un vin complex, cu arome ce sunt absorbite în simfonia gusturilor. Oricare ar fi dorința ta, fără îndoială vei fi purtat în universul artei”⁹.

Degustarea de vinuri ca proces sociosemiotic implică decelarea senzorială a proprietăților gustative ale vinului, dar și partajarea acestei experiențe prin intermediul discursului. Eticheta sticlei de vin este suportul acestei practici semiotice.

3. Eticheta... etichetei

Eticheta de vin are, din punct de vedere semiotic, un rol informativ, conținând elemente de codare și certificare reglementate prin lege, dar și un rol persuasiv, prin procedeele retorice de care uzează pentru realizarea efectelor sale de sens. Situându-se între „modelul denotației conforme și orizontul conotației atotputernice”, eticheta prezintă o dublă identitate, instituind un sens formal în măsură să evoce, să seducă și să suscite imperiile simbolicului.

„Dar interesul semiotic al etichetei ține, în plus, de jocul complex și ambiguu pe care relația sa cu vinul îl stabilește între natură și cultură – sau mai exact între naturalizarea (socialului) și culturalizarea (fizicului). Prin tematica pe care o convoacă, produsul vinicol instituie relațiile natură/ cultură într-o triplă direcționare: prin intermediul vinului, al sticlei și al etichetei însăși”¹⁰.

Jacques Fontanille constată, la nivelul etichetei, două categorii de transformări intersemiotice: intersemioticitatea paradigmatică, numită *sincretism* și intersemioticitatea sintagmatică, pe care o numește *diacretism*¹¹. Prima categorie include relația vinului cu zona de proveniență, cu peisajul său, acestea fie sunt menționate pe etichetă (Jidvei), fie sunt reprezentate vizual (vinurile Jidvei au, în medalion, o reprezentare a Castelului Jidvei și a podgoriei), încercând o mediere (*terroir*) între proprietățile gustative și simbolice ale vinului și componentele plastice și figurative ale peisajului. Cea de-a doua categorie încearcă identificarea unor forme și reguli de conversie sintactică între semiotici diferite. Fontanille concluzionează că în cadrul universului semiotic al vinului relațiile intersemiotice acționează simultan pe axa sintagmatică și pe cea paradigmatică, ca sincretisme ori secvență de conversii.

Gama Grigorescu include cinci sortimente, patru vinuri albe (Pinot Grigio, Gewurztraminer, Dry Muscat Sauvignon Blanc) și unul roze, demiseci, pe eticheta cărora se menționează certificarea: „D.O.C. – C.M.D. Tîrnave Jidvei, Vin cu denumire de origine controlată, cules la maturitate deplină”. Eticheta include, în partea superioară, reproduceri ale unor tablouri de Nicolae Grigorescu, iar pe contraetichetă descrierea degustativă.

Sortiment de vin	Codul lingvistic	Codul pictural
------------------	------------------	----------------

⁹ <http://www.jidvei.ro/ro/produse/grigorescu>, consultat pe 15 octombrie 2016.

¹⁰ Yves Jeanneret, Emmanuël Souchier, *L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire*, in «Communication et langages», nr. 121, 1999, p. 72.

¹¹ Jean Fontanille, *op. cit.*

 DRY MUSCAT	 <i>Supranumit „Nectarul Târnavelor”, Dry Muscatul este un vin energic, delicat și răcoritor, cu un buchet complex și persistent, de miere, soc, flori de salcâm și tei. Gustul plăcut, de petale de trandafiri și grepfrut roșu, este armonios completat de un final lung de flori de citrice și miere.</i>	Fata culcată în iarbă
 GEWURZTRAMINER	 <i>Un vin fin, armonios, corpulent, cu o aromă distinctă, asemănătoare dulceței de trandafiri și cu un echilibru perfect al gustului, ușor picant, datorat unei puternice impresii de miros și acidității moderate.</i>	Nud femeie
 PINOT GRIGIO	 <i>Un vin ce exercită o atracție aparte printre cunoscători, echilibrat, fructat, cu o aciditate bine integrată. Tenta minerală, specific Transilvană, se îmbină armonios cu notele dominante specifice soiului, ușor amărui, de migdale și sâmburi de caise.</i>	Pescărița la Grandville
 SAUVIGNON BLANC	 <i>Sauvignon Blanc, un vin ce încântă la prima vedere prin aspectul limpede și nuanțele galben-verzui. Aromele sale intense și plăcute, tipice florilor de viță de vie sunt completate de gustul de citrice. Postgustul este ușor condimentat.</i>	Andreescu la Barbizon

 ROZE	 <i>Un roze fin, strălucitor ce aduce un plus de senzualitate, cu o culoare care încântă de la prima privire. Aromele sale sunt proaspete, plăcute de petale de trandafir și flori de cireș sunt completate de note de fragi și cireșe, rezultând un vin echilibrat, care amintește de primăvară.</i>	Flori
---	---	---------------------

Tablourile reproduse sunt portrete feminine surprinse în diverse cadre naturale („Fata culcată iarbă” ori „Pescărița la Grandville”), de interior („Nud de femeie”). „Andreescu la Barbizon” este singurul portret masculin din această serie.

Sintaxa figurativă a descrierilor – degustare reiterează asocieri polisenzoriale ale diverselor arome și savori (miere, soc, flori de salcâm, tei, petale de trandafiri, flori de viță de vie, flori de cireș), precum și referința la *terroir* („Nectarul Târnavelor”, „Tenta minerală specific Transilvană”). Degustarea devine o activitate semiotică unificatoare ale tuturor sistemelor semiotice subiacente. Rememorarea gustativă convoacă o întreagă gamă rituală de fructe și flori, iar eticheta și sticla evocă, după cum arată Fontanille, vinul, ținutul și țara din care provine.

Asistăm, am spune, în încheiere, la (re)nașterea unui mit: arta românească susține patrimoniul material al vinului. Iar discursul vinului susține gustul pentru arta românească într-un demers de recuperare, pentru publicul său, a celor mai reprezentative forme ale sale.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Mitologii*, Iași, Institutul European, 1997.
- Boutaud, Jean-Jacques, *Comunicare, semiotică și semne publicitare*, București, Tritonic, 2005.
- Fontanille, Jacques, *Paysages, terroirs et vins*, in Martine Joly, Hubert Cahuzac (coord.), «Le corps, le vin & les images», L'Harmattan, *MEI (Médiation et information)*, 23/ 2005.
- http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/visuel/Paysageetvin.pdf
- Jeanneret, Yves, Souchier, Emmanuël, *L'étiquette des vins : analyse d'un objet ordinaire*, in «Communication et langages», nr. 121, 1999, pp. 72 – 85.
- Opreșcu, George, *Nicolae Grigorescu*, București, Editura Meridiane, 1963
- Popa Blanariu, Nicoleta, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I: „Invarianții, un fir al Ariadnei?”, București, Editura Eikon, 2016,
- Prut, Constantin, *Dicționar de artă modernă și contemporană*, Iași, Polirom, 2016
- <http://www.jidvei.ro/>
- <https://jidvei.wordpress.com/2011/02/16/gama-grigorescu/>

Acknowledgements:

This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research and Innovation, CNCS/ CCCDI – UEFISCDI, project number PN-III-P2-2.1-BG-2016-0390, within PNCDI III.

TERMINOLOGIA CULINARĂ ROMÂNEASCĂ DE ORIGINE ENGLEZEASCĂ (I)

Romanian Food Terminology of English Origin (I)

In this paper, we try to bring into focus the manner in which different Romanian words or structures that have English etymology are going to reflect to Romanian lexis. We bring into focus that our domain of reference is the culinary one.

Key-words: *lexis, English etymology, culinary domain, influence, Romanian etymology*

În literatura de specialitate, s-a tot scris despre terminologia culinară, iar acest subiect se află încă în abordarea specialiștilor. Scopul lucrării actuale este acela de a identifica și de observa modul în care cuvinte și structuri din domeniul culinar, care au etimologie unică englezească sau multiplă, se adaptează nivelurilor limbii române: fonetic/fonologic, morfologic, respectiv, lexico-semantic.

În acest sens, evidențiem exemple elocvente lucrării actuale. Astfel, pentru prepararea unei tarte cu brânză, roșii și mărar, avem nevoie, în conformitate cu rețeta oferită de o revistă culinară², de următoarele ingrediente:

d.e.₁ „300 gr foietaj, 150 gr cașcaval , 150 gr brânză telemea semisărată, 1 ou, 2 linguri smântână, 1 legătură mărar, 1 praf piper, roșii *cherry*”.

I. *cherry* – angl [pron. *céri*] s.n., art. *cherry-ul*; (porții, sorturi). pl. *cherry-uri*³

• ***cherry*** /'tʃeri/ subst., adj. **1.** „fruct mic rotund, cu pieliță roșie sau neagră și cu un sâmbure mic înăuntrul ei”; **2.** „(de asemenea) cireș”; „flori de cireș”; **3.** „lemn de cireș”; **4.** „(referitor la culori/ nuanțe) o culoare de un roșu aprins („roșu cireșiu”⁴): ***cherry red: cherry lips*** – buze de un roșu aprins”⁵.

Din punct de vedere fonetic, nu există diferențe de adaptare fonetică a lexemului ***cherry*** din engleză, în română. Gradul transfonemizării este I.

Morfologic, identificăm schimbări în privința categoriei gramaticale a genului în limba română versus limba engleză, și anume: în română, sintagma *roșii cherry* este un substantiv compus fără cratimă, ce are genul feminin (*roșii*) și, respectiv,

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

² <http://bucataria-romaneasca.ro/retete-culinare/tarta-cu-branza-rosii-si-marar.html>

³ Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.

⁴ <http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&type=both&query=cherry+cobblers&start=60>

⁵ A. S. Horny, *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALD)*, Sixth Edition, Oxford University Press, United Kingdom, 2000.

genul neutru (*cherry*)⁶, iar, în engleză, *cherry* este un substantiv de genul neutru. Astfel, gradul transmorfemizării substantivului *cherry* este întâi.

Din punct de vedere semantic, constatăm un proces al restricției semantice, deoarece, într-un dicționar etimologic englez (d.e. **OALD**), sensurile lexemului *cherry* sunt ample. În română, în preparatul culinar menționat, observăm utilizarea sensului propriu al cuvântului **cherry**, și anume: „fruct mic rotund, cu piele roșie sau neagră și cu un sâmbure mic înăuntrul ei”, cf. **OALD**, s.v. De aceea, menționez faptul că aceste diferențieri ale genului substantivului *cherry* depind de context(e) și de semnificatul obiectului la care ne referim.

Punem în discuție faptul că substantivul *cherry* face parte din diferite sintagme compuse cu, respectiv, fără cratimă, și anume:

- *cherry-brandy* – /céri-bréndi/ s.n. „lichior de vișine; vișinată” (< engl. *cherry-brandy*), cf. **DAN**, s.v.
- *cherry-wine* – „vișinată”⁷
- *cherry-red* – „roșu aprins de culoarea unei cireșe aproape coapte”, cf. **OALD**, s.v.;
- *cherry-lips* – „buze de-un roșu aprins”, cf. **OALD**, s.v.
- *cherry-pie* – „plăcintă cu vișine”, cf. hallo.ro⁸

II. Tot răsfoind site-urile cu produse culinare, am observat, spre exemplu, sintagme de genul: *plăcintă cu mere* (ce este tradusă în limba engleză “apple pie”), *plăcintă din pui* (“chicken pie”), *ruladă de prune* (“plum-cake”), *fish-fingers* (tradus prin „degetele de pește: fie prăjit, fie preparat la cuptor”), *fish and chips* („pește cu cartofi pai”) și acestea reprezintă o mică parte din multitudinea exemplelor ce vizează terminologia culinară a lexemelor cu etimon englez în limba română.

Trebuie specificat faptul că unele cuvinte din cadrul acestor frazeologisme, ce au etimon englez, sunt inserate în **DAN**, ca de exemplu:

III. • *chips* – s.n. „cartofi prăjiți (folosiți în pungi). (<engl. *chips*)”, cf. **DAN**, s.v.

IV. • *plumchec* – s.n. „sortiment de chec din ouă, făină, cacao, fructe zaharisite și stafide” (<engl. *plumcake*), cf. **DAN**, s.v.

Observăm faptul că lexemul *plumchec* a intrat deja în uzul limbii române, cu predilecție, în domeniul culinar și este asimilat principiului fonetic românesc⁹,

⁶ Dorim să consemnăm faptul că, în conformitate cu *Dicționarul actualizat de neologisme* (**DAN**), Florin Marcu, Editura „Saeculum I.O”, București, 2013, substantivul *cherry* [céri] este un substantiv de genul masculin având sensul de „vișin(ă)”, bineînțeles și raportarea semantică este diferită în **DAN**, în comparație cu exemplul la care noi am făcut apel („cherry” = „tomate”); etimologia lexemului *cherry* este, de asemenea, englezească (<engl. *cherry*), prin urmare, în **DAN**, categoria gramaticală a genului substantivului *cherry* este diferită de cea inserată în **DOOM**₂ (vezi *supra*, *cherry* – substantiv neutru).

⁷ <http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&type=both&query=cherry+cobblers&start=60>.

⁸ <http://hallo.ro/search.do?d=en&l=ro&query=cherry+cobblers>.

⁹ Să se vadă aspecte referitoare la principiile ortografiei limbii române așa cum sunt acestea prezentate de G. Beldescu, în lucrarea *Punctuația în limba română*, Editura Gramar, București, 2010.

neexistând diferențe observabile în privința modului în care este rostit românescul *plúmchec*, în comparație cu englezescul *plum-cake*. În această situație, gradul transfonemizării lexicematice este I¹⁰.

Românizat este însă lexemul **chec** (< engl. engl., fr. **cake**), având sensul în **DAN**, și anume: „s.n. sort de prăjitură englezească coaptă în forme, din aluat gros și dulce cu ingrediente (nuci, stafide, rahat etc.)”.

Din punct de vedere morfologic, românescul **chec**, din structura substantivului compus prin cratimă **plum-cake** sau prin aglutinare: **plumcake**, este un substantiv neutru, ce are în calitate de marcă a pluralului desinența **-uri** și corespunde transmorfemizării de gradul I. În română, din perspectiva abordării morfologice, **chec** este un substantiv comun, de genul neutru; în engleză, forma etimologică **cake** este, din punct de vedere morfologic, substantiv, verb și chiar adjectiv: “caked blood”.¹¹

Semantic, nu sunt înregistrate nici restricții și nici extinderi semantice din limba engleză, în limba română. Ca sinonime parțiale, corespunzătoare lexemului **chec**, înregistrăm substantivele comune *prăjitură* sau *cozonac* (specificăm diferențele cantitative și ingredientele utilizate în facerea *cozonacului*: făină, drojdie, ouă, nucă, unt, ulei, lapte dulce/ acru, smântână, zahăr, esențe, zahăr vanilat, sare, cacao, rahat, stafide din compoziția *cozonacului* și adăugăm lipsa fructelor confiate din *cozonac*, fructe ce pot fi, totuși, prezente, în funcție de rețetă, în compoziția *checului*).

V. O problemă pe care doresc să o pun în discuție în această lucrare (chiar dacă ar putea părea că mă detașez puțin de titlul articolului abordat), o constituie problema mâncărilor (vezi *supra* II) traduse în limba engleză (cu predilecție într-un meniu al unui restaurant), deși ele nu au etimon englezesc, iar multe dintre acestea nici nu sunt inserate în **DAN**. Cu toate acestea, diversele feluri de mâncare sunt traduse în limba engleză prin prisma fenomenului globalizării și nu doresc a rosti cuvinte „mari”, dar cred că, de multe ori, snobismul lingvistic devine chiar o modă în procesul comunicării.

V.I. Abordez, astfel, frazeologismul *fish-fingers* („degețele de mâncare”). Evident că substantivul compus prin cratimă nu figurează ca structură sudată în **DAN**, ca să nu mai afirm că, în manieră individuală, lexemul *fish* nu este inserat în **DAN**, iar cuvântul *finger(s)* are o semnificație diferită, de cea menționată puțin mai sus. Astfel, în **DAN**, **finger** are sensul, și anume: „/fingăr/ s.n. rampă mobilă cu care se leagă burduful de avion în aeroport” (<engl. *finger*), cf. **DAN**, s.v.

V.II. Sunt mâncăruri care în conformitate cu părerile traductologilor români nu ar trebui traduse în engleză, pentru că, în primul rând, ele aparțin culturii noastre românești, deși etimologic, au origini complet distincte de cea englezească. Menționăm, în acest sens, traduceri ale unor mâncăruri cu specific românesc, ce sunt, totuși, traduse, în limba engleză:

¹⁰ Rudolf Filipović, *Transphonemization: Substitution on the Phonological Level Reinterpreted*, W. Pöckl (Ed.) Europäische Mehrsprachigkeit, Neimeyer, 1981, pp. 125 – 133, *apud* Georgeta Ciobanu, *Adaptation of the English Element into Romanian*, Editura Mirton, Timișoara, 2004, pp. 26 – 27.

¹¹ A S Hornby, *Oxford Advanced Learners Dictionary (OALD)*, Ediția a VI-a, Oxford University Press, 2000, să se vadă lexemul *cake* atât din punct de vedere morfologic, cât și semantic.

d.e.₁ „•, Sarmalele în foi de varză murată, rețeta preferată a românilor din toată țara”¹².

Specialiștii apreciază că este destul de greu să încerci să traduci aceste mâncăruri românești, cu atât mai mult, turiștilor străini, ce vizitează țara noastră.

Și, totuși, întreaga structură „sarmale în foi de varză murată” este tradusă: “force-meat rolls in cabbage leaves or in vine leaves” (prin readaptare, în limba română, „rulouri din carne tocată în frunze de varză sau în frunze de viță de vie”)¹³.

d.e.₂ „...mititeii nu sunt cârnați, chiar dacă sunt realizați din aproximativ aceeași compoziție de carne tocată”.

- *mici/ mititei* sunt traduși: “grilled minced meat rolls”;

d.e.₃ „Nutriționistul Cristian Mărgărit analizează una dintre cele mai delicioase preparate specifice bucătăriei tradiționale românești: *mămăliguța cu brânză și cu smântână*. Este tradițională, ușor de preparat..., dar și plină de calorii”¹⁴.

- *mămăliguța cu brânză și cu smântână* – ce este tradusă drept: “corn meal with salty cheese and sour cream”¹⁵;

d.e.₄ „La rece se *afumă* de exemplu, *slănina*. Dacă s-ar afuma la cald, s-ar topi și ar avea gust neplăcut”¹⁶.

- *slănină afumată* – structură ce este tradusă drept: “smoked lard”;

Astfel de frazeologisme sunt frecvent întâlnite în domeniul culinar. Specificăm faptul că, etimologic, ele nu au origine engleză, ci doar sunt traduse pentru a oferi celor interesați de gastronomie, o anumită popularitate mâncărilor noastre românești. Diverse exemple de astfel de traduceri ale mâncărilor autohtone le putem identifica accesând site-ul <http://ancaruri-romanești://www.literparc.ro/traducem-engleza-m>.¹⁷

Cine-ar spune că aceste mâncăruri nu sunt de **vis** când admiri meniurile cu diversele sortimente prezentate, dar și, în momentul în care le savurezi cu-adevărat, atunci **visul** devine, fără doar și poate, **realitate**?!

Dacă ne raportăm la opinia¹⁸ lui Gheorghe Chivu, formulată în articolul său din revista „Limba română”, lingvistul afirmă: „cărțile de bucate sunt un izvor lexicografic insuficient exploatat” (p. 304). Cu siguranță, lingvistul român face

¹² <http://www.retetecalamama.ro/retete-culinare/retete-mancare/sarmale-in-foi-de-varza-murata.html>.

¹³ Să se consulte, în acest sens, interesantul articol, și anume:
<http://www.literparc.ro/traducem-engleza-mancaruri-romanesti/>.

¹⁴ https://www.realitatea.net/ce-nu-stiai-despre-combinatia-mamaliga-cu-branza-si-smantana_1816926.html.

¹⁵ <http://www.literparc.ro/traducem-engleza-mancaruri-romanesti/>.

¹⁶ <http://www.literparc.ro/traducem-engleza-mancaruri-romanesti/s://pofta-buna.com/cum-se-face-afumarea/>.

¹⁷ <http://www.literparc.ro/traducem-engleza-mancaruri-romanesti/>.

¹⁸ Revista „Limba română”, LXI, iulie – septembrie 2012, nr. 3.

această apreciere în baza unor cercetări temeinice, pe care le-a realizat și despre care menționează în articolul său.

BIBLIOGRAFIE

A. DICȚIONARE DE SPECIALITATE

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române (DOOM₂)* Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005.

Academia Română, Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti”, *Micul Dicționar Academic (MDA)*, volumul III, Literele **I-Pr**, București, Editura Univers Enciclopedic, 2003.

Ciobanu, Georgeta, *Adaptation of the English Element into Romanian (AEER)*, Timișoara, Editura Mirton, 2004.

Hornby, S., A., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English (OALD)*, Sixth Edition, United Kingdom, Oxford University Press, 2000.

Levițchi, Leon; Bantaș, Andrei, *Dicționar englez-român (DER)*, București, Editura Teora, 1996.

Marcu, Florin, *Dicționar actualizat de neologisme (DAN)*, București, Editura SAECULUM I. O., 2013.

Marcu, Florin, *Marele dicționar de neologisme (MDN)*, București, Editura SAECULUM I. O., 2008.

Oprea, Ioan; Pamfil, Gabriela-Carmen; Rodica, Radu; Zăstroiu, Victoria, *Noul dicționar universal al limbii române (NDULR)*, București, Editura Litera Internațional, 2006.

Bidu-Vrăncianu, Angela; Călărășu, Cristina; Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana; Mancaș, Mihaela; Pană Dindelegan, Gabriela, *Dicționar de științe ale limbii (DȘL)*, București, Editura Nemira, 2001.

B. LUCRĂRI, PUBLICAȚII DE LIMBĂ

Beldescu, G., *Punctuația în limba română*, București, Editura Gramar, 2010.

Filipović, Rudolf, *Transphonemization: Substitution on the Phonological Level Reinterpreted*, W. Pöckl (Ed.) Europäische Mehrsprachigkeit, Neimeyer, 1981, pp. 125 – 133 *apud* Georgeta Ciobanu, *Adaptation of the English Element into Romanian*, Timișoara, Editura Mirton, 2004, pp. 26 – 27.

Hriban, Mihaela, *Abordări lexematice engleze în limba română*, Iași, Editura Pim, 2011.

Hristea, Theodor, *Sinteze de limba română (SLR)*, Ediția a treia revăzută și din nou îmbogățită, București, Editura Albatros, 1984.

Zugun, Petru, *Lexicologia limbii române. Prelegeri*, Iași, Editura Tehnopress, 2000.

C. IZVOARE

„Limba română”, LXI, iulie-septembrie 2012, nr. 3.

<http://bucataria-romaneasca.ro/retete-culinare/tarta-cu-branza-rosii-si-marar.html>

<http://hallo.ro/search.do?d=en&l=ro&query=cherry+cobblers>

<http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&type=both&query=cherry+cobblers&start=60>

<http://hallo.ro/search.do?l=ro&d=en&type=both&query=cherry+cobblers&start=60>

[http://ro-en.gsp.ro/index.php?q=mititei traducere mititei in engleza](http://ro-en.gsp.ro/index.php?q=mititei%20traducere%20mititei%20in%20engleza)

<http://www.retetecalamama.ro/retete-culinare/retete-mancare/sarmale-in-foi-de-varza-murata.html>
<https://pofta-buna.com/cum-se-face-afumarea/>
https://www.realitatea.net/ce-nu-stiai-despre-combinatia-mamaliga-cu-branza-si-smantana_1816926.html
www.literparc.ro/traducem-engleza-m

D. ABREVIERI

adj. – adjectiv;
adv. – adverb;
cf. – confer;
d.e. – de exemplu;
engl. – englez;
fr. – francez;
infra – dedesubt, mai jos (în notația bibliografică)
inv. – invariabil;
it. – italian;
lex. – lexical;
m. – masculin;
pl. – plural;
s.n. – substantiv neutru;
subst. – substantiv;
suf. – sufix;
supra – deasupra, mai sus (în notația bibliografică).

**FICȚIUNEA ROMANESCĂ LA CONFLUENȚA DINTRE MAGIC ȘI
FANTASTIC. SPAȚIU, TIMP, INSTANȚE ÎN ROMANUL
HEINRICH VON OFTERDINGEN**

Novelistic Fiction at the Confluence of Magical and Fantastic. Space, Time, Instances in the Novel "Heinrich von Ofterdingen"

Despite failing to belong to the fantasy genre, Novalis's work provides an abundant series of specific formal marks, allowing us to place it in a moderate register of this genre. Our endeavour is conceived as an unsystematic attempt to recognize at topic and narrative level (content form) a series of signals which, via their ultra-significant content, would provide guidance towards a mode of reading that might apply to the fantasy text. The narrative principles of the novel *Heinrich von Ofterdingen* are sustained, but also menaced, by the abundance of the scenes of dialogue, the mixture of dream and reality, insertions of poetry and narration, affecting the in-depth linearity of the story and its inner chronology. In analysing this novel, we equally focused on some of the procedures used by the narrator in the enuntiative system, capable to turn Novalis's discourse in the privileged place of a paroxysmal expression of the romantic dissonance between the Ego and world.

Key-words: *fantasy genre, formal marks, ultra-significant potential, narrative principles, enuntiative system*

Motto: „Dacă am avea și o Fantastică, așa cum avem și o Logică, ar însemna că s-a descoperit arta descoperirii.” (Novalis)²

Universul poetic al romanticilor acordă un loc prioritar unui imaginar ce derivă din sfera visului ca modalitate de acces la universalitate, la (pre)istorie și mit. Parafrazându-l pe Tz. Todorov, am spune că nu întâmplător fantasticul a fost cultivat în secolul al XIX-lea, întrucât, așa cum a fost profestat de romantici în general, dar și de preromanticul Novalis în particular, el este mărturia unei *mauvaise conscience* caracteristice spiritului raționalist-iluminist. În lumea artei, numeroase opere prind viață și culoare grație unui imaginar de tip oniric sau fantastic, fără a-și face din

¹ Universitatea Tehnică „Gheorghe Asachi” din Iași, Departamentul pentru Pregătirea Personalului Didactic – Limbi străine.

² După încercarea lui Théodule-Armand Ribot de a concepe (în 1905) o „logică a sentimentelor”, plecând de la ideea remarcabil argumentată că rațiunea și imaginația se confundau la început, Gianni Rodari vrea să compună o gramatică a fanteziei, sedus tocmai de acest gând al lui Novalis. Rodari, G., *Gramatica fanteziei*. Trad. G. Anca, Humanitas, București, 2009, semnalată și comentată de Maria Carpov în art. *Despre creativitate (I)* din „Convorbiri literare”; https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=Convorbiri+literare, nov. 15/ 2014.

aceste trăsături obiective de urmărit cu strictețe. Așa stau lucrurile și în cazul operei novalisiene asupra căreia am decis să ne îndreptăm, din nou, atenția³.

În volumul *Eminescu – Cultură și creație*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga face observația pertinentă asupra faptului că „visul era pentru scriitorul romantic remediul suferinței, condiția cunoașterii, generatorul miturilor, starea poetică prin excelență. [...] Prin vis, timpul și spațiul erau abolite, prin vis îi erau îngăduite eroului aventuri arhetipale ale umanității ori ale spiritului, prin vis acela atingea condiția universalității și se reintegra în macroritmurile cosmice”⁴. Fenomen caracteristic somnului, visul se datorește ocluziunii simțurilor exterioare și unei foarte intense activități a simțului lăuntric, a imaginației. Fiind „un revelator al eului și al sinelui”⁵, visul oferă celui ce visează „o imagine asupra lui însuși adesea nebănuită”. Astfel că visul nu e altceva decât curgere când regulată, când haotică de forme și figuri, un gen de poezie involuntară, una supremă din punctul de vedere al autoreferențialității. Dar în vis procesul de identificare decurge necontrolat. Deseori „subiectul se proiectează pe sine în imaginea altei ființe” care poate fi un om – bărbat sau femeie – o plantă, un animal, un tip de vehicul sau o planetă etc.⁶

Pe de altă parte, așa cum am mai arătat⁷, basmul și legenda sunt deopotrivă moștenitoare ale unui miraculos tradițional, atât autohton, cât și străin. Interesul pentru basme, unde partea de miraculos este considerabilă, nu scapă primilor romantici. Dar nu atât așa-numitul *Volksmärchen*, unde miraculosul e recunoscut ca atare, iar eroul gravitează în jurul acestuia cu ușurință, fără a manifesta mirare (fiindcă în aceste condiții nu avem de a face cu un fantastic), cât basmul ivit din artificiiu artei (*Kunstmärchen*) va da naștere fantasticului⁸; aici, narațiunea e mai ancorată în real, și un narator spune straniețate rupturii între acest univers real și lumea croită altfel, fie că e supranaturală, miraculoasă, onirică sau fantasmatică.

Urmând calea deschisă de Goethe, genialul său contemporan, prin cunoscutele *Märchen* sau *Die neue Melusine*⁹, Novalis acordă basmului o importanță universală și îl consideră un model pentru creația artistică în general.¹⁰ Pentru scriitorul *Imnurilor către Noapte*, „magia este arta de a folosi după voie lumea simțurilor” în ideea de a identifica, prin acest act, eul inferior cu eul elevat. După cum corect observă Albert Béguin¹¹, elementul volitiv din gândirea lui Novalis e tot

³ Asupra operei lui Novalis am revenit în anul 2014 cu o culegere de eseuri pe care le-am adunat în volumul *Studii novalisiene*, Iași, Editura Vasiliana’98, Colecția „Lingvistica”, 2014.

⁴ Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu - Cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976, p. 129.

⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrand, *Dicționar de simboluri*, vol. 3, București, Editura Artemis, 1995, p. 457.

⁶ *Ibidem*, p. 457.

⁷ Mioara Mocanu, *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Colecția „Biblioteca de Istorie literară”, 2006, p. 231.

⁸ V. Triter, *Le Fantastique*, Ellipses, Editura Marketing, S. A., 2001, p. 23.

⁹ *Märchen* și *Die neue Melusine*, acesta din urmă inserat mai târziu în romanul *Wilhelm Meister*, sunt basme în care Goethe caută nu atât să creeze efecte de straniețate, cât să propage o morală prin mijloacele povestirii de tip simbolic, mitic.

¹⁰ „Într-un basm autentic, totul trebuie să fie miraculos – misterios și incoerent – totul trebuie să fie însuflețit. [...] Toate basmele nu sunt decât vise din acea patrie care e pretutindeni și nicăieri. [M. M.]”

¹¹ Albert Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998, p. 266.

ceea ce îl deosebește de toți predecesorii, întrucât pentru acest romantic „lumea are capacitatea originară de a fi însuflețită de mine [...] de a se conforma voinței mele”. Considerăm important de precizat faptul că geniul acestui scriitor a fost unanim recunoscut. Gerhard Schulz îl consideră drept „cel mai original scriitor al vremii sale”¹², pentru că Novalis este acel autor deosebit de înzestrat care, dacă ar fi avut timpul necesar pentru a-și dezvolta și definitivă opera, s-ar fi așezat probabil în aceeași galerie în care îi putem găsi pe uriașii săi contemporani: Goethe și Schiller.

Principiile narative și discursive ale romanului *Heinrich von Ofterdingen* (scris între anii 1799 și 1800) sunt susținute și în același timp amenințate de abundența scenelor de dialog, de inserții de proză și vers, afectând în profunzime linearitatea povestirii și cronologia ei internă, ceea ce are drept efect o abolire a timpului povestirii¹³. Procedând astfel, Novalis face implicit elogiul impurității generice, al eterogenității și al ambiguității care joacă cu bună știință pe frontiere unde coexistă diferite puncte de vedere, povestiri, discursuri și genuri. În acest roman, alcătuit din două părți *Die Erwartung* („Așteptarea”) și *Die Erfüllung* („Împlinirea”), aceasta din urmă neterminată din cauza morții premature a autorului, protagoniștii se caracterizează prin aceea că suferă mereu o alunecare molatică (*sanft*) în somn, în reverie sau în vis. Identitatea lor se lărgeste prin aflarea celor mai ascunse straturi ale conștiinței. Numai cunoașterea onirică este în stare să descopere în spatele formelor rigide ale conștiinței treze, figurile curgătoare, lichide chiar, ale unui trecut pierdut, pe cale de a fi însă redobândit în viitor, figurile iubirii dintâi, ale dragostei materne. De cele mai multe ori, atât trama cât și personajele sunt învăluite într-o aură feerică, magică sau fantastică, de care și eroul principal se lasă contaminat.

Ceea ce frapează de la început este „fantasticitatea” formei, a limbajului, a temelor și motivelor care dinamizează universul acestui roman, orientat spre „latura nocturnă” a vieții, și aceasta se datorează în primul rând faptului că autorul a vrut să-și înscrie opera în ceea ce singur a numit „idealism magic”. Deschiderea spre imaginar dă viață lucrurilor, conferindu-le un contur luminos și o aură proprie; obiecte, forme, figuri se impun cu autoritatea fantasmei, gata să fie atinse, și, toate, sunt dominate de raportul lor cu dorința sau, mai bine zis, de raportul dorinței cu obiectul ei. *Heinrich von Ofterdingen* ține de erotic, magic, mistic și, implicit, de fantastic, de unde și originalitatea, dar și valoarea estetică a operei privită ca roman pur și simplu a cărui unică definiție posibilă ar fi aceea a unei „intersecții a multiplului”, pentru a relua o expresie a lui Milan Kundera¹⁴.

Atât la nivel tematic, cât și la nivelul sistemului narativ (în forma conținutului), romanul *Heinrich von Ofterdingen* ne oferă ocazia recunoașterii unor semnale, care prin potențialul *ultra-semnificant* sunt, în opinia noastră, de natură să orienteze spre un mod de lectură ce s-ar putea aplica textului fantastic. Astfel, o abordare a operei și din acest unghi, prin detectarea unor indicii de fantasticitate, nu poate părea iluzorie, dacă avem în vedere cercetarea referitoare la genurile literare, datorată lui Jean-Marie Schaeffer, a cărui concepție (de sorginte romantică) este orientată către o relativizare a clasificărilor prea rigide: „analiza genurilor în

¹² G. Schulz, *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, C. H. Beck Verlag, München, 2011, p. 14.

¹³ H. Uerlings, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991, p. 422.

¹⁴ M. Kundera, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 33.

diversitatea lor ne va fi permis să descoperim că logica generică nu este unică, ci plurală: „a clasifica niște texte” poate voi să spună lucruri diferite, așa cum criteriul este exemplificarea unei proprietăți, aplicarea unei reguli, existența unei relații genealogice ori a unei relații analogice”¹⁵.

Eterogenitatea sistemului narativ trimite în romanul novalisian, ca și în alte opere cu un caracter mai apăsător ori reputat fantastic la o „teamă de deconstrucție” – a cărei manifestare o recunoaștem sub formele hibride ale dezmembrării, risipirii, descompunerii etc. – „ce agită spectrul unei dizlocări de sine și al sfârșitului unei lumi”¹⁶. Ele cuprind elemente ce par a avea, la început o origine comună, prin apartenență, alăturare sau adaptare, într-o reprezentare, în care se intersectează surprinzător în chip de forțe, relații și reacții benefice ori stranii, ostile sau agresive, care o subminează și/ sau o falsifică. Astfel de elemente s-ar putea reuni în conceptul de *Unheimlichkeit* și reda organizându-le după distincția *heimlich/ unheimlich* (familiar/ nefamiliar; benefic vs malefic¹⁷).

Tranziția aceasta de la magia visului la fantasticul basmului poate fi studiată deopotrivă în continuitate și răsturnare, ceea ce conferă narațiunii impresia de încorporare a universurilor unul în altul, sau de ivire a unuia din celălalt. Roger Callois¹⁸ definește fantasticul drept manifestare a unui „scandal”, înțeles ca „îrumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală”. În mod asemănător definește V. Triter același concept: „Fantasticul subîntinde mereu o destrămare a realului”¹⁹, fapt ce implică pentru acest gen literar, „o percepție, un spectacol sau o privire purtată peste lucruri și ființe semnificând fie o fascinație, fie o stupefacție”²⁰. Tocmai din perspectiva unui atare spectacol fascinant-stupefiant romanul novalisian își arată efectele. Semnele indiciale ale fantasticului se dezvăluie atât în relația *verosimil vs neverosimil*, sesizabilă la nivelul categoriilor veridictorii și la acela al focalizării multiple din scriitură, cât și în relația tensivă a cuplurilor *rațional vs irațional*, *natural vs supranatural*, deseori într-un urcuș paroxistic. Mizanscena evenimentelor narate este constituită din cadre ale lumii reale, situate în momente istorice și spații geografice diferite. După ce eroul pornește într-o călătorie inițiată, primul tablou al celui de al patrulea capitol se deschide pe o scenă care se petrece într-un context istoric real și anume la castelul unui bătrân cavaler cruciat. Aici, eroul este interesat în primul rând de Zulima, fata luată ostatecă de cavalerii care tocmai își serbează victoria după întoarcerea din ultima cruciadă. Întâmplările care conferă narațiunii caracterul magic (călătoria în timp, conștientizarea vieților trecute sau viitoare, vederea chipului propriu reflectat într-o carte, readucerea la viață) sunt toate subsumate teoriei metempsihozei, în vogă la acea vreme și până mai târziu în spațiul european, teorie de care, după cum bine știm, a fost foarte atașat și Eminescu. (A se vedea *Sărmanul Dionis* și *Avatarii Faraonului Tlă*).

¹⁵ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989, p. 181.

¹⁶ A. Carpentier, *Les ailleurs imaginaires*, Nuits blanches éditeur, Québec, coll. «Les Cahiers du CRELIQ», 1993, p. 31.

¹⁷ Antoine Raybaud, *Histoire(s) fantastique(s)*, in «Le fantastique au carrefour des arts», Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22–23 oct. 1997 (Rodica Lascu-Pop et G. Ponnau, Éd.), Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1998, p. 134.

¹⁸ R. Callois, *Obliques, précédés d'Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18.

¹⁹ Valérie Triter, *Le fantastique*, Ellipses, Paris, Edition Marketing S. A., 2001, p. 58.

²⁰ *Ibidem*, p. 69.

Am reluat aceste lucruri, arhicunoscute, pentru a preciza că la baza convenției referitoare la contractul de lectură a genului fantastic stă o breșă care se deschide în principiul de omogeneitate rațională. De pildă, când eroul eponim al romanului *Heinrich von Ofterdingen* își vede, în episodul explorării peșterii, chipul într-o carte, descoperită printre altele aparținând eremitului pomenit mai sus, ori când, aflat deja în casa bunicului de la Augsburg, unde o va cunoaște pe Mathilde, fiica poetului Klingsohr, de care se îndrăgostește fulgerător și iremediabil, același Heinrich tinde să o identifice pe aceasta fie cu „floarea albastră” din visul trăit în casa părintească, fie cu una dintre imaginile din preajma sa, văzute, ceva mai târziu, în ordinea „povestirii”, în aceeași carte a eremitului.

Fantasticul subîntinde mereu o destrămare a realului și despărțirea de Eisenach a fost destrămare prin care Heinrich și-a exprimat angoasa, frica de a trăi:

„Stăpânit de melancolie își părăsi Heinrich tatăl și orașul natal. Abia acum înțelegea ce înseamnă despărțirea; imaginile pe care și le făcuse despre călătorie nu fuseseră însoțite de simțământul ciudat care îl încerca acum când lumea sa de până atunci se rupea pentru prima oară de el, iar el se simțea parcă zvârlit pe un țărm străin [...]. Ca o primă vestire a morții, rămâne neuitată cea dintâi despărțire care în cele din urmă, după ce ca o vedenie a nopții, îl va fi speriat îndelung pe om, devine totuși, odată cu descreșterea bucuriei acestuia în fața aparițiilor lumii diurne și odată cu sporirea nostalgiei sale după un univers statornic, sigur, o călăuză prietenoasă și o cunoștință consolatoare” [V. N., 1980, p. 42]²¹.

Eroul își părăsește orașul natal pentru a porni la propunerea mamei sale într-o călătorie spre Augsburg, „oraș vestit în toată lumea”, un fel de cetate ideală, dominată de personalitatea poetului Klingsohr ce încarnează un geniu al locului și un spirit al timpului totodată (*wo er stand, schien er ewig stehen wollen* – „acolo unde se afla părea a voi să rămână veșnic”, sună fraza de încheiere a portretului poetului din capitolul VI al romanului).

În ciuda faptului că acțiunea romanului irumpe *in medias res*, ea respectă totuși ordinea firească:

„Părinții se culcaseră deja și dormeau, pendula bătea regulat măsura, prin fața ferestrelor ce zăngăneau șuiera vântul; odaia era scaldată din când în când de razele lunii. Tânărul se frământa în așternut și se gândea la străin și la istorisirile acestuia [...]. Nu comorile sunt cele ce mi-au deșteptat o atât de neasemuită dorință, își spuse în sine-a-i [...] Tânărul se pierdu încet-încet în dulci fantezii și adormi [...]. Visă mai întâi nesfârșite depărțări [...]. Dulcea lui uimire sporea [...] când, deodată, glasul mamei îl trezi” [V. N., pp. 74 – 76].

²¹ Acest citat, precum și celelalte cuprinse în paginile următoare ale lucrării de față, este preluat din traducerea pe care o dă Viorica Nișcov operei lui Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, Univers, București, 1980. Numele traducătoarei va fi codificat în continuare cu inițialele V. N. Segmentele în versiunea mea de interpretare sunt codificate cu inițialele M. M.

Aici avem ocazia să remarcăm o separare simbolică a spațiului: universul protector al familiei proprii, pe de o parte și atmosfera oarecum angoasantă de afară, pe de altă parte – o separare deloc ermetică însă, întrucât razele astrului nopții reușesc să lumineze cu intermitență camera cufundată în întuneric. Ele străpung bariera interior/ exterior, introducând un *topos* al transgresiunii, de care uzează deseori literatura fantastică. Magia lunară, vremea agitată de afară, în contrast cu aspectul monoton, cu uniformitatea, evocate de „tactul măsurat” al pendulei din odaie, intră în rezonanță/ disonanță cu sufletul zbuciumat al eroului, prevestindu-i, rând pe rând, destinul aventuros, straniu al protagonistului și imperiul poeziei. Aceste fulgurante elemente de decor definesc – în virtutea opoziției pe care o generează – *locul* acțiunii, sugerând în același timp ambivalența mediului în care eroul se scaldă.

Urmărind curgerea frazelor la nivel sintagmatic, observăm de asemenea în citatul de mai sus că subiectul primei propoziții, „părinții”, este asociat cu două verbe legate prin conjuncția „și” (în original: *Die Eltern lagen schon und schliefen*); or, din acest punct de vedere, se poate constata o omogenitate de structură cu cea de a patra propoziție, construită pe același model. Imperfectul verbelor exprimă o acțiune încă în curs, începută în *avant-texte*. Comparând prima și ultima propoziție a acestei fraze de debut, morfemul „deja” marchează o relație de anterioritate în paradigma trecutului a verbului *liegen* „a sta culcat”, comparativ cu cea de a doua ocurență a sa (*lag*: *Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager*, „Tânărul se frământa în așternut”). El se află în dublă apariție, în textul german original, ca predicat, mai întâi, pentru subiectul „părinții”, apoi pentru „tânărul”. Din unghi semantic, frazele stabilesc o conjuncție și o disjuncție: dacă verbul, cu semnificația „a sta în poziție orizontală” (în original: *liegen*), este comun pentru ambele subiecte gramaticale, reprezentând, în plan narativ, actori într-un raport de rudenie, aflați la ceas de seară și de odihnă, relația părinți-fiu marchează o diferență de vârstă și de generație, susținută și de disjuncția dintre sintagmele „se culcaseră și dormeau” și „[tânărul] se frământa în așternut și se gândea...”

Tendința de ruinare a „sintaxei” narrative este perceptibilă începând cu segmentarea anaforică a numelui protagonistului ca și prin multitudinea descrierilor definite pentru același personaj. Cazul cel mai frapant îl reprezintă nobilul personaj, întâlnit de Heinrich în peșteră. El cumulează mai multe desemnări: cântărețul, eremitul, contele de Hohenzollern, nume ce figurează și pe monumentul funerar, aflat în aceeași galerie unde și locuiește (cf. cap. V al romanului). Diversitatea caracterizărilor relativizează referința la „real” și o trimite în virtual. De altfel, în acest roman, peste toți și toate domnește acea dezordine firească asemănătoare plăsmuirilor visului, pe care le acceptăm așa cum sunt. Povestitorul preferă să evoce o *formă* a temporalității ce tinde către o „vechime orfică” atunci când, spune el, „natura trebuie să fi fost mai vie și mai profund semnificativă” (Novalis, *Schriften*, vol. I, ediția HKA, p. 256).

Unele enunțuri tind să păstreze un fond de referent empiric, precum numele de locuri străbătute de eroi, existente pe hartă: Eisenach, Eula, Boemia, Augsburg, inclusiv numele Heinrich von Ofterdingen²², ce leagă personajul de un poet, care a existat cu adevărat în istoria literaturii, având rolul de a asocia personajul cu

²² Menționăm că în manuscris, numele eroului este *Afterdingen*. El apare modificat sub forma Ofterdingen în prima ediție îngrijită și publicată de L. Tieck și Fr. Schlegel.

percepția normalizantă, alternează cu altele ce conțin indicii de supranatural sau de straniu: Atlantida, castelul, peștera, monstrul, sfînxul. Apoi înșiși eroii, cu sau fără nume, își pierd treptat materialitatea, devenind „duhuri”, sau noaptea – cea de dinaintea călătoriei, ca și aceea petrecută în casa bunicului Schwaning – ce se suprapune peste vis.

În opinia noastră, explicația constă în primul rând în instabilitatea raportului ambreiaj/ dezambreiaj de la nivelul dispozitivului narativ, sesizabilă începând cu formulele introductive ce fac oficiul de ridicare a cortinei textului literar. Asupra acestui fenomen și asupra acestui „loc strategic”, care este așa-numitul *incipit*, dorim să ne focalizăm, cu deosebire, atenția, întrucât, pe lângă funcția de instaurare a ficțiunii²³ pe care o îndeplinește, el are, în plus, sarcina de a rezolva tensiunea dintre *a informa* și *a interesa*, precum și de a programa un mod de lectură.²⁴ Pentru a înlesni această tranziție imaginară între lumea reală din afara textului și universul ficțional al textului literar, povestirea novalisiană face apel la o retorică a deschiderii, caracterizată printr-un număr de *topoi* – sau proceduri codificate de punere în scenă – a căror funcție este de a răspunde la întrebările fundamentale ale povestirii: Cine? Unde? Când?²⁵

Asumate de o focalizare externă și omniscientă, frazele de început conțin trei tipuri de *shifters* (sau ambreiori): temporal, spațial și actanțial care, în acord cu o acțiune informativă modalizată, implică o percepție ambiguă, rezultând dintr-o omogenitate concurată de eterogenitate – lesne decelabile cu mijloacele unei analize de tip sintactico-semantic.

În ciuda faptului că ocupă poziția de actor pasiv (sau *pacient*, după nomenclatura lui Claude Bremond)²⁶, postură ce va fi ilustrată de-a lungul întregului roman și în concordanță, de altfel, cu titlul primei părți, *Die Erwartung* („Așteptarea”), protagonistul, *hiper-tema*, care va susține întregul interes al povestirii, se va dezvălui treptat, pe măsură ce avansăm în lectură, mai întâi în ipostază de ființă visătoare și muzicală, apoi de călător, de poet și de îndrăgostit și în final de pelerin și pustnic. Informativul, deficitar, disimulează, pentru un timp (corespunzând unui timp al lecturii destinat parcurgerii capitolului întâi), numele acestuia, precum și o serie de amănunte legate de geografia locului sau de epocă și corespunde unui alt *topos*, cel al necunoscutului. Universul realist al vieții curente, atât cât e schițat, basculează însă repede în fantastic, o dată cu trecerea bruscă la secvența de monolog interior, la psihopovestirea (*psycho-narration*)²⁷, unde privilegiată este „magica” exprimare a unei „transparențe interioare”:

²³ G. Genette: „Poate că pare abuziv să reflectezi mereu asupra formulelor de incipit, ca și cum n-ai citi niciodată dincolo de ele. E pentru că funcția lor este decisivă și cu adevărat instauratoare: odată acceptat universul pe care ele îl impun într-un fel sau altul, urmarea funcționează la modul aproape serios al consensului ficțional.” (G. Genette, *Introducere în arhitectură*, București, Univers, 1994, p. 129).

²⁴ Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.

²⁵ Pe numele său real Friedrich von Hardenberg (1772 – 1801). Cunoscut îndeosebi ca autor al ciclului de poeme în proză *Hymnen an die Nacht* (1800), pe care le-a semnat cu numele de Novalis, el a fost filosof, jurist, inginer în domeniul mineralogiei; și-a trăit scurta viață în ținutul Turingiei, la Weißenfels, orașul de pe râul Saale.

²⁶ Claude Bremond, *Logica povestirii*, București, Univers, 1985.

²⁷ Psihopovestirea (*psycho-narration*) este ficțiunea ce simulează o confesiune, o autobiografie și este aplicată unui *psyche* străin altul decât cel al locutorului (*mimesis of*

„Nu comorile sunt cele ce mi-au deșteptat o atât de neasemuită dorință, își spunea în sine-a-i; departe de mine orice lăcomie; dor îmi este măcar să văd floarea albastră. Necurmat la ea îmi stă gândul și la nimic altceva. Așa ca acum nu m-am simțit nicicând; mai înainte parcă aș fi visat sau parcă aș fi trecut dormind în altă lume; căci în lumea în care trăiam altădată, cui i-ar fi păsat de flori, iar de o patimă atât de ciudată pentru o floare nici că am auzit vorbindu-se pe-atunci. De unde o fi venind de fapt străinul? Nici unul dintre noi nu a mai văzut un asemenea om; totuși nu știu de ce dar numai eu am fost atât de tulburat de vorbele lui; ceilalți au auzit și ei același lucru dar nimănui nu i s-a întâmplat așa ceva. Și nici măcar nu pot vorbi de starea mea ciudată! Mă simt adesea atât de minunat de bine; numai atunci când floare nu îmi este foarte viu în minte mă cuprinde o neliniște adâncă, arzătoare: nimeni nu poate și nu va putea înțelege acest lucru. Dacă nu aș vedea și nu aș simți atât de deslușit și de limpede, aș crede că sunt nebun; toate mi-au devenit de-atunci mult mai cunoscute. Odată am auzit povestindu-se despre vremurile vechi, cum pe atunci viețuitoarele, copacii și stâncile stăteau de vorbă cu oamenii. Simt ca și când ele ar fi gata să înceapă a vorbi, iar eu mi-aș da seama de ceea ce ar voi să-mi spună. Mai sunt încă multe cuvinte pe care nu le știu; de-aș ști mai mult, aș putea înțelege totul mult mai bine. Altădată dansam cu plăcere, acum îmi place mai mult să mă gândesc la muzică” [V. N., p. 74].

Din clipa în care naratorul dă cuvântul eroului, narațiunea prezintă o serie de discontinuități în raport cu instanța enunțiativă, sesizabile și la nivelul gramaticii textuale. Este vorba de o *schimbare de nivel* produsă în enunțare prin trecerea de la „el” la „eu”, de la trecut la prezent, iar în planul substanței conținutului, de modificarea, într-o manieră surprinzătoare, a aspectului predicativ al discursului – modificare cauzată de substituția tematică, arbitrară, a „gândului la străin”²⁸ (în discursul de narator) cu „patima atât de ciudată pentru o floare” (în discursul de personaj). Aceste incongruențe se datorează apelului la figura numită *inconsecvență*, ce „mimează”, motivând-o, fisura intervenită în logica convențională prin acumularea indiciilor de fantasticitate. Distribuția insuficientă și neuniformă a informației implică o percepție ambiguă, sesizabilă în raportul dintre cele două elemente discursive care stabilește când o distanță, când o concomitență, la nivelul distribuției discursive. Contiguitatea lor la nivel sintagmatic angajează o bi-izotopie a umanului cu vegetalul, situându-le într-un raport metonimic, în timp ce la nivel

other minds). Cf. Dorrit Cohen, *Transparent Minds*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1978.

²⁸ Alături de Iisus, străinul este o figură recurentă în opera lui Novalis și se încadrează împreună cu Fecioara Maria, Sophie, Mathilde etc., în ampla galerie a intercesorilor de diferite grade între oameni și „lumea de sus”. Lipsit de orice referent, deci în stadiul de fantasmă, de pur produs al imaginației, el va rămâne pînă la ultimele file ale romanului, o enigmă. În acest context al unui enunț narativ luat în sarcină de un narator omniscient, deficitul informațional indică o *alterare* de perspectivă comparativ cu genul de focalizare ales – este vorba despre ceea ce Genette numește *paralipsă*. Cf. G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

paradigmatic ele se suprapun fuzionând pe supradimensionarea perceptivă („de o patimă atât de ciudată pentru o floare nici că am auzit vorbindu-se”, „nici unul dintre noi nu mai văzuse un asemenea om”), floarea constituind metafora perfectă a *dorinței* căreia îi este, deopotrivă, semnificat și semnificat.

Dezvăluirea unui defect de percepție, atribuit personajului, defect insinuat de diferitele tipuri de pierdere de raport cu lumea descrisă, perturbă tot mai mult referentul de realitate obiectivă. Atașamentul dezinteresat și inexplicabil „pentru o floare” stimulează imaginația eroului, îl captivează până acolo, încât prezența ei devine vitală pentru confortul său psihic și mental („doar atunci când floarea nu îmi este foarte viu în minte mă cuprinde o neliniște adâncă, arzătoare”). Apariția fantasmatică, dar palpabilă a celor două neliniștitoare entități, ține de miracol („nu a mai văzut un asemenea om”), îl sustrage duratei („necurmat la ea îmi stă gândul”), dar mai ales îl afectează în modalitățile sale: în puterea sa („și nimic altceva nu pot gândi și crea”), în cunoașterea sa („de-aș ști mai mult, aș putea înțelege totul mult mai bine”), ca și în capacitatea de înțelegere („nu știu de ce, dar numai eu am fost tulburat de vorbele sale”, „nimeni nu înțelege și nu va putea înțelege acest lucru”)²⁹, fapt ce antrenează o răsturnare la nivelul acțiunilor și un progres la nivelul conștiinței („altădată dansam cu plăcere, acum îmi place mai mult să mă gândesc la muzică”, „de atunci toate mi-au devenit mult mai cunoscute”). Este clipa în care locutorului i se deschide o dublă perspectivă: asupra trecutului individual și asupra celui istoric sau, mai degrabă, mitic (sugerat de folosirea, în textul original, a formei a doua a conjunctivului (*Konjunktiv II*) pentru verbul modal *sollen* – substituind locuțiunea specifică oralității „se spune că” – și de conținutul neverosimil, miraculos la care trimite): „pe atunci viețuitoarele, copacii și stâncile stăteau de vorbă cu oamenii”. Efectul acestei întâlniri este măsurat de erou după capacitatea sa, acum ameliorată, de simțire, de cunoaștere, de comunicare pe care și-o dorește perfectă, universală, cu toate regnurile. Conștientizarea, vagă deocamdată, a transformării survenite în viața sa interioară îi îngăduie să constate diferența – subliniată și la nivelul enunțului de modul de manipulare a formelor verbale, a prezentului alternat cu perfectul compus – dintre lumea de dinainte, percepută ca un vis, și lumea de acum, singura adevărată, pe care dorește cu tot dinadinsul să și-o aproprieze în viitor, intuind-o ca pe un paradis al libertății și păcii interioare. Visul despre floarea albastră, stimulat de episodul întâlnirii misterioase, îl va ajuta să și presimtă acest viitor, ceea ce-l determină să rămână într-o stare de așteptare obsesivă a împlinirii acelui unic „vis fermecător”. Cu acest prilej, protagonistul trece de la starea pasivă la una activă și chiar hiperactivă.

Cititorul nu poate să nu observe strânsa concordanță între întâmplare și sensibilitatea lui Heinrich; caracterul excepțional al evenimentului care, deși s-a manifestat colectiv, își realizează acțiunea maximă numai asupra „tânărului turingian” -- un personaj înzestrat cu o sensibilitate exacerbată. Mulți comentatori, printre care și H. A. Korff, au văzut în Heinrich von Ofterdingen *eine*

²⁹ La fel de neexperimentat se va arăta eroul atât la pornirea în călătorie unde e prezentat ca „un suflet necălit” și „uimit” de sentimentul „ciudat” care îl încearcă, dar și mai departe, în relația sa cu celelalte personaje ale romanului, corespunzând raportului maestru-discipol. Un astfel de neofit figurează ca dublură, ca simulacru al cititorului, descoperind deodată cu el un univers nou.

*Märchenfigur*³⁰, care tânjește să-și ducă viața „în consens cu înclinația sa spre *wunderbar*”, trăind după muzica lăuntrică și ritmică a sufletului.

În cadrul relației pe care protagonistul, aflat într-o stare intermediară de veghe-vis, o întreține cu „floarea albastră”, se remarcă tripla funcție îndeplinită de acest obiect fantastic pe parcursul desfășurării povestirii: de mediere (floarea i se arată lui Heinrich în vis, dar și la pornirea în călătorie și în capitolul ce relatează (re)întâlnirea sa cu Zulima), de încarnare a pasiunii și de descoperire a vocației spirituale a iubirii în beneficiul recuperării necesarului echilibru interior. În scena monologului din finalul primei părți a romanului, când tânărul se întreabă: „Ce stranie legătură să fie între Mathilde și acea floare?”, el ajunge, în cele din urmă, să substituie obiectului (floarea și apoi cartea) ceea ce acesta reprezenta pentru el. Floarea este, așadar, metaforă a omului și determinarea sa metonimică.

Alternanța între ambreiori și enunțuri purtătoare de fantasticitate și ambreiori și enunțuri purtătoare de motivație realistă, la care ne-am referit mai sus, îndeplinește, după cum am încercat să arătăm, rolul de a sugera irupția supranaturalului în cotidian ce are loc de o manieră progresivă, potrivită să creeze la receptor acea *hésitation* despre care Tzv. Todorov³¹ spune că trebuie resimțită în fața unui text aparținând genului fantastic. Incertitudinea se manifestă în același mod, întrucât se instalează grație acțiunii acelorași procedee în capitolului al doilea și chiar de la început. Tocmai de aceea ne vom stărui pentru câțva timp, asupra debutului acestui nou capitol. Noile jaloane devin asimilabile, prin ceea ce ele comunică, primei funcții proppiene a basmului – „plecarea de acasă a eroului” – făcând legitimă considerarea lor drept figură de *incipit* dublat³² al acestui roman. Procedeele semnalate mai sus se multiplică și se intersectează aici, afectând întreaga rețea semiotică. Asistăm, așadar, din nou, la încheierea straniului „contract de veridicțiune”, înscris în discursul-enunț, dar prezent și în structura enunțării - situație ce se învecinează cu ambiguitatea sau, mai bine zis, cu spectacolul acestei ambiguități...

Sintagma inițială „trecuse de Sfântul Ioan” (cf. cap. al doilea, p. 82) avertizează că avem de a face cu o povestire ulterioară a călătoriei, căreia îi servește drept icon. Deducem, în același timp, de aici faptul că actul narativ este asumat de un narator care nu se va număra printre personajele istoriei: „Trecuse de Sfântul Ioan și mama ar fi trebuit de mult să fi ajuns la Augsburg în casa bătrânească spre a-i aduce bunicului pe nepotul iubit și încă necunoscut” [V. N., 1980, p. 82].

Revenind la formula de incipit, demn de remarcat este faptul că aceasată sărbătoare, ca de altfel și orașul Augsburg cu care e relaționat în fraza supusă analizei, nu sunt în primă apariție în textul novalisian, ele au mai fost menționate în finalul capitolului întâi, constituit de povestirea visului încadrată în discurs de personaj (tatăl eroului). Referința temporală este dată împreună cu semnificația ei,

³⁰ H. A. Korff, *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959, p. 561.

³¹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Le Seuil, Paris, 1970, apud Magda Jeanrenaud, *Introduction à la poétique*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iași, 1999, p. 251. Tzv. Todorov definește fantasticul punând accent în principal pe receptare. Condiția sa principală se află în ezitarea cititorului între o explicație naturală și o explicație supranaturală a evenimentelor povestite.

³² Estetica dublului, caracteristică epocii romantice, se desfășoară ca temă și ca arhitectură a operei, ea va depăși perioada romantismului, impunându-se ca un *topos* constant.

de bătrânul din visul tatălui (care se va încarna în personajul Silvester, în partea a doua a romanului) cea spațială, de comentariul aceleiași personaj după încheierea povestirii sale, care afirmă că visul acelei nopți a produs imboldul de nestăvilit de a părăsi Roma pentru a se îndrepta „ca o furtună” spre Augsburg la iubita sa. Aceste *catafore* inserate, prima, în regimul unui „*mimesis* de irealitate”, cea de a doua, într-unul de așa-zisă realitate, au rolul de a pregăti cititorul, avertizându-l asupra valorilor pe care se centrează modelul ideologic al personajului/ personajelor și forțându-l la o remodelare, la corectarea continuă a atitudinii în fața textului printr-un mod de receptare mereu activă.

Între cele două tipuri de *mimesis* se creează un efect de simetrie ce se va menține pe întreg parcursul romanului datorită alternanței în „istorie” a unor evenimente care au loc într-un timp diegetic, divizibil pe axa luminozitate/ obscuritate. Acest timp însumează trei zile: o zi în casa părintească, ce cuprinde un dialog pe tema viselor, o zi ce constituie timpul afectat călătoriei, egal cu durata unor povestiri în relatarea negustorilor, a cavalerilor cruciați și a Zulimei, a bătrânului miner și a eremitului, și, în sfârșit o zi în casa bunicului, încheiată cu povestirea de către Klingsohr a unui basm, și trei nopți: o noapte de vis în casa părintească, o noapte în peșteră, o noapte de vis în casa bunicului.

Toate povestirile – legenda lui Arion, basmul depre prințesa din Atlantida, basmul lui Klingsohr – nu sunt asumate de narator, ci de către personaje; se constituie în mijloace de scurtare a timpului și de stimulare a plăcerii estetice. Povestirile cu caracter ficțional sunt inserate de fiecare dată în câte o secvență dialogată, al cărei timp este cel mai susceptibil, după G. Genette, de a mima durata reală. Echivocul este, firește, voit întreținut: raportarea unui eveniment, în lipsa altor date, la un atare indicator temporal, cum este sărbătoarea de Sfântul Ioan, e aptă să trezească suspiciunea cititorului, fie și numai din cauza repetitivității cu care această sărbătoare apare înscrisă în calendarul creștin. La rândul său, modul de enunțare al acestei prime fraze postulează această sărbătoare ca și cum ar fi fost deja stabilită de către viitorii călători, cândva în *avant-texte*, ca dată de sosire la Augsburg, despre care însă naratorul simulează a nu fi primit nicio confirmare încă, așezând naratorul în postura de fals martor sau de persoană (pre)dispusă la un joc imaginar asupra limbajului și asupra lumii. Acest procedeu implică o distanță ironică, introdusă deliberat, între timpul diegetic și timpul povestirii, transferând spusele enunțatorului din sfera adevărului în cea a probabilului posibil – sub incidența căruia cade, în fapt, orice ficțiune. În cele din urmă, această „baliză temporală” nu face decât să-și contrazică adevăratul rol: în loc să marcheze o succesiune în ordinea evenimentelor, ea produce o impresie de „stivuire paradigmatică” și de ciclicitate în ordine temporală, blocând din nou cititorul în efortul său de „relogificare”³³, de refacere a cauzalității crono(-)logice a povestirii. Acesta nu este decât începutul unei serii de fapte lingvistice care vor acționa în același fel, vizând același scop.

Folosirea conjunctivului ipotetic (ne referim la fraza introductivă, deja citată, a capitolului al doilea), el însuși inductor al unei impresii de irealitate, este compensată de un pachet de informații precise care vin să completeze în rândurile următoare golurile lăsate în capitolul întâi cu privire la numele personajelor și la locul acțiunii: „Câțiva buni prieteni ai lui Offerdingen, tatăl, negustori, urmau să

³³ După expresia lui Roland Barthes din a sa „Introduction à l'analyse structurale des récits”, în *Communications*, nr. 8, 1966, p. 12.

meargă într-acolo cu treburi de-ale negoțului [...] Heinrich tocmai împlinise douăzeci de ani.” [V. N., 1980, p. 82].

Aflăm, bunăoară, (pre)numele și vârsta tânărului protagonist, numele tatălui acestuia, data și țința călătoriei, Augsburg, precum și miza acestei călătorii doar din punctul de vedere al mamei. Două motive foarte verosimile o determină pe aceasta în hotărârea ei : să prezinte bunicului pe nepot și să schimbe starea de spirit a fiului. Ea speră să-l facă să devină „omul deschis și vesel de odinioară”, deoarece „în prezent” i se pare a fi „mult mai liniștit și mai cufundat în sine decât de obicei” și crede „că este abătut sau bolnav”. Dacă, în capitolul întâi, protagonistul era apelat doar cu *tânărul*, care poate fi interpretat și ca o însușire ce poate fi atribuită oricui, numele de botez, Heinrich, marchează o modificare a punctului de vedere al naratorului. Acest din urmă aspect indică voința acestuia din urmă de a-și individualiza personajul și de a arăta inserția în social. Aceste referințe de realitate obiectivă sunt însă bruiate de alte fraze care descriu stările afective contadictorii pe care le traversează eroul, sugerând zdruncinarea certitudinilor acestuia, intens afectat de momentul despărțirii de universul protector al casei părintești – eveniment ce are drept consecință o pierdere a reperului spațial și temporal:

„Heinrich fu nemăsurat de încântat să ajungă într-un ținut pe care, din povestirile mamei sale și ale unor călători, și-l închipuia de mult, ca pe un rai pământesc în care dorise, adesea, dar zadarnic să se vadă” [V. N., 1980, p. 82].

Sintaxa frazelor relevă, și ea, anumite particularități care o disting de forma obișnuită, cel puțin pentru un cititor contemporan autorului către care acesta întreprinde, prin romanul său, un act de comunicare, de așa natură încât să-l așeze pe noi coordonate. Multiplele intercalări, ce survin în lanțul sintagmatic, distrug linearitatea enunțării în beneficiul sinuozității curbilor, contribuind la crearea imaginii „arabescului-clîșeu de care vor uza teoreticienii romantici pentru a defini anticlasicismul liniilor”³⁴.

„Floarea minunată i se afla în față, iar el privea spre Turingia, pe care chiar acum o lăsa în urmă cu presimțirea ciudată că, după îndelungi călătorii, se va reîntoarce, venind dinspre acele locuri către care se îndrepta, în orașul natal, și că de aceea spre acesta mergea de fapt acum” [V. N., 1980, p. 84].

Co-prezența enunțurilor de arierplan și a celor de primplan³⁵ se datorează verbelor la trecut, și viitor, aliat cu conjunctivul. Conținutul, pe care acestea îl semnifică, dă naștere unui sistem de opoziții pe structura „du-te, vino” – ca în fraza privitoare la Turingia, pe care eroul tocmai „o lăsa în urmă”, și la Eisenach, în care presimte că va reveni „dinspre acele locuri către care se îndrepta, în orașul natal, și că de aceea spre acesta mergea de fapt acum”.

Momentul ales, „devreme în zori” (*früh am Tage*), pentru pornirea în călătorie, corespunde unei stări tranzitorii, indistincte a universului – clar-obscurul aurorei – când „lumina îngânându-se cu noaptea ocrotea tulburarea lui Heinrich”. Contemplarea naturii matinale, atât de înrudite cu cea vesperală, oferă prilej vrăjirii

³⁴ Cf. M. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, Paris 1979, p. 232.

³⁵ H. Weinrich, 1971, p. 117.

malefic-mirifice. Dinamismul în reprezentare este marcat de prezența florii ca manifestare a unei prezențe, conștiințe ascunse, care se interpune între peisaj și eroul din nou cuprins de acea înfiorare „ciudată” (*wunderlich*) mărturisită, după cum am constatat, de el însuși, în monologul din capitolul anterior. Peisajul care i se deschide se transferă în plan psihologic. Adjectivele „ciudat” (*seltsam*), „străin” (*fremd*), „tulbure” (*trüb*), „încântat” (*entzückt*) etc. – ce se mențin cu mare frecvență pe tot parcursul narațiunii – sunt de natură să explice starea psihică instabilă a eroului care oscilează între tristețea cea mai adâncă și încântare nemăsurată cu toate stările intermediare de tulburare, melancolie, nostalgie, frică de moarte, calm, bucurie etc. Aceste atribute sunt aplicate, fie trăirilor lui Heinrich, fie peisajului parcurs, prezentate mereu ca fiind în strânsă legătură până la contaminarea reciprocă. Ele sunt, în același timp, revelatorii pentru un *mimesis* al irealului - o irealitate, introdusă aluziv – chiar în frazele de la începutul capitolului al doilea prin modul iterativ (*oft*) în care eroul a efectuat mental călătoria la Augsburg, ori de câte ori i s-a povestit despre acest ținut pe care „și-l închipuia de mult ca pe un rai pământesc, în care dorise, adesea, dar zadarnic să se vadă”, lucru care cel puțin până atunci nu se mai întâmplase niciodată, confirmat de repetarea adverbului „zadarnic” (*vergeblich*, în discurs de narator). Toate acestea trebuie raportate la gradul de împlinire a dorințelor lui Heinrich, dar și la natura – psihanalizabilă – a acestor pulsioni.

Calificativul disforic la care ne-am referit transformă povestirea, prin obiectul său – călătoria – într-un variant al unui sistem subiacent cu structură opozitivă de tipul interzis/ transgresiune a interzisului, ce va scanda progresia narațiunii. Plasând călătoria în zona interzisului, personajul apare ca fiind tentat către o transgresare a normativului – cel puțin în planul imaginativ al fantasmelor care îl bântuie – și are rolul de a impune și întreține „neliniștea metafizică” la cititor, înclinat să-l judece pe erou ca pe un visător prin excelență. Din momentul în care „lumea sa de până atunci se rupse de el”, eroul pare absorbit de un peisaj în mișcare, și dă impresia că nu el se mișcă printre lucruri, ci lucrurile prind viață, se animă în jurul său asemenea celor din vis. Ceea ce ar trebui să rămână imuabil se pune în mișcare, subminând certitudinea liniștitoare pe care „consolatoarea” permanentă, siguranța dată de „un univers statornic” le oferă:

„Nemăsurată este în tinerețe tristețea pricinuită de o atare primă experiență a nestatorniciei lucrurilor pământești; lucruri care unui suflet necălit trebuie să-i pară atât de necesare și de neînlocuit, atât de strâns împletite cu existența cea mai proprie și la fel de neschimbătoare ca și aceasta” [M. M.].

Imaginația lui Heinrich – un personaj prezentat ca necunoscând lumea decât prin intermediul povestirilor auzite sau al puținelor cărți „care îi căzuseră în mână” – va fi alimentată în călătorie, ca și atunci când se afla acasă, rând pe rând, de povestirile negustorilor, de cântecele auzite și, în final, de basmul lui Klingsohr. Povestirile negustorilor au funcția de a-l distra pe Heinrich de la gândurile care îl frământau și în același timp, de a face să pară drumul mai scurt și mai puțin anevoios, după cum sugerează naratorul.

Fantezia trece uneori în fantastic, bunăoară, tulburarea, neliniștea eroului se concretizează, se „pietrifică” în forme și figuri însuflețite sau neînsuflețite care încep să se transforme grație imaginației, distincțiile realului se estompează, obiectele își pierd conturul știut, se deformează și recompun o nouă realitate. Istorisirile auzite

sunt cele care îi aduc în față floarea albastră care în primul vis se va preschimba într-un chip misterios de față, pentru ca la sfârșitul călătoriei să o găsească întrupată în mai „reală” Mathilde. Heinrich o va reîntâlni în casa bunicului și tot acolo o va pierde în ultimul său vis. O va regăsi însă mai târziu în partea a doua a romanului, transformată în arbore. Aceasta își va relua chipul omenesc numai la ascultarea unui cântec – altă formă obiectivă, încheată a unui impuls creativ, pus în mișcare de imaginația creatorului său, în speță, Heinrich.

Mișcarea privirii cu care eroul se afundă în depărtări este conferită necunoscutului pe care îl sondează. Liniile statice, puncte de reper ale unei descrieri după reguli – „culmea” munților, Turingia, Eisenach – încep să se clatine, își pierd soliditatea, astfel că eroul e pe cale de a deveni „victimă fantastică”: „Era pe cale de a se cufunda în apele ei (depărtării) albastre”. Contemplarea peisajului turingian la momentul ivirii treptate a zorilor devine pentru Heinrich halucinație. Imaginea florii albastre care-i tulburase spiritul în ajun „i se afla în față” și acum când tocmai părăsea ținutul Turingiei. Trăsăturile „plaiului natal” sunt transpuse în planul psihologic. Se pare că Heinrich nu mai vede, se lasă pradă reveriei și... visează. Călătoria conține propria sa negație, plecarea i se pare întoarcere.

Accesul la supraréal devine posibil grație imaginației și visului suscitade de cele mai multe ori de intensitatea atenției cu care Heinrich, înzestrat, după cum am semnalat anterior, cu o sensibilitate excepțională, ascultă povești, cântece rostite de cineva aflat în preajma sa la un moment dat. Ceea ce eroul (crede că) vede nu pare să fie altceva decât pietrificare a unor obiecte ale discursului ținut de altcineva și doar auzit de Heinrich. Căci eroul novalisian este înainte de toate un auditiv și abia apoi un contemplativ și un vizionar. Apariția enigmatică a eremitului este pregătită de o serie de evenimente cu un grad ridicat de verosimil, dar și de motivație în același timp. Acest eremit care e și cântăreț pare că se naște tocmai din liniștea mormântală a peșterii. Faptul că el este perceput, mai întâi, ca un cântec denotă o imaginație auditivă bogată a eroului; cuvintele care îl alcătuiesc sunt auzite cu claritate, ceea ce indică, fără îndoială, calmul și apropierea, altfel spus: o viață interioară plină.

Discursul narativ menține la nivel semantic un echilibru între rațiune și lipsa ei. Înainte de a pătrunde în peșteră, subiectul dialogului dintre Heinrich, bătrânul miner și câțiva țărani din sat s-a axat pe faptele misterioase care ar popula interiorul acelei grote, implicând o atitudine prudentă determinată de pericolul de a fi atacați de acestea. Oasele risipite chiar la intrare par să confirme supoziția și sporesc anxietatea lui Heinrich, dar întâlnirea eremitului cu fire prietenoasă o contracarează. Totuși artifiiciul descrierii ce se referă la restaurarea unui schelet uman din rămășițele adunate de către cei ce s-au hotărât să continue explorarea, precum și prezența monumentului funerar pe care era înscris, alături de numele soției defuncte, și numele eremitului, au rolul de a trezi suspiciunea cititorului. Însă punctul culminant al nedumeririi eroului și al cititorului este generat de o dublă punere în abis a producției și receptării textului: este momentul în care Heinrich își vede chipul, printre alte figuri cunoscute și necunoscute aparținând trecutului sau viitorului vieții sale, într-o carte cu ilustrații, adusă de la Ierusalim, scrisă însă într-o limbă complet străină eroului, carte pe care acesta o deschide după ce restul asistenței părăsește galeria pentru a-și continua explorarea peșterii. Cadrul temporal și spațial (indisociabile, pentru că sunt reversibile, unul fiind metafora celuilalt), care structurează romanul, funcționează după anumite „scheme” cum este aceea a

repetiției, oferind imagini recurente codificate, sau variații pe modele arhetipale, devenind centre susceptibile de a emana o atmosferă resimțită ca stranie. Căci „atmosfera (s. a.)”, opinează Eugen Simion, „e, deci, elementul cel mai important al literaturii fantastice și el mizează pe iraționalitatea raționalului, pe supranaturalul, straniul, misterul lumii reale”³⁶. Dacă ar fi să ne referim doar la topografia spațiului, deloc omogenă, traversată de erou, am putea proceda la o clasificare în funcție de un caracter anxiogen și de unul generator de plăcere, de seducție sau de încântare. În prima categorie intră casa părintească, orașul natal, castelul, peștera, locuri ce se învecinează cu domeniul morții sau al visului erotic și țin de interzis sau produc resurgența trecutului în prezent, în cea de a doua s-ar include împrejurimile castelului, casa bunicului Schwaning, situată în Augsburg și prezentată ca loc de sărbătoare perpetuă, unde Heinrich o întâlnește pe Mathilde, țel ultim, obiectul însuși al căutării eroului. Aceste locuri, spații închise sau de trecere, în care se visează, se discută sau se cântă, sunt departe de a fi simple locuri de distracție, ele suferă o deplasare de statut în sensul că devin adevărate canale de comunicare; povestirile sau cântecele se constituie deseori în semn și semnal al unor apariții fantomatice și/ sau al unor stranii coincidențe. Recunoaștem, iată, ceea ce Valérie Tritten exprimă în lucrarea citată mai sus, anume că „fantasticul este ceea ce transgresează norma”. În mod similar, R. Caillois situează apariția fantasticului într-o lume devenită raționalistă; ceea ce urmează și se impune nu e doar ruptură în lanțul evenimential, ci ruptură concepută în termeni de drept: „Orice fantastic este ruptură a ordinii recunoscute, irupție a inadmisibilului în sânul inalterabilei legalități cotidiane”³⁷. Novalis este de părere că latura aceasta magic-fantastică și întru totul poetică a vieții e mai aproape de noi decât credem. Una din însemnările din *Jurnalul* său cuprinde câteva din ideile care stau de altfel la baza filosofiei și esteticii sale: „Ține numai de slăbiciunea organelor noastre și a emotivității proprii, că nu ne zărim într-o lume feerică: Toate basmele sunt numai vise despre acea patrie intimă, care e pretutindeni și nicăieri. Puteri mai mari din noi care, asemenea unor genii, vor împlini cândva voința noastră, sunt acum muze, care ne încântă pe acest anevoios drum al vieții cu dulci amintiri.” (HKA, II, 417/ 310). Romanul *Heinrich von Ofterdingen* slăvește „apoteoza poeziei”, eroul său eponim năzuind la desăvârșirea morală prin act, la unirea cu universul, cu natura, cu unul și totul, cu moartea și visul: *Die Welt wird Taurm, der Traum wird Welt*³⁸.

BIBLIOGRAFIE

- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998.
Bremond, Claude, *Logica povestirii*, București, Editura Univers, 1985.
Caillois, Roger, *Obliques, précédés d'Images, images...*, Paris, Gallimard, 1987.
Carpentier, A., *Les ailleurs imaginaires*, Nuits blanches éditeur, coll. „Les Cahiers du CRELIQ”, Québec, 1993.
Carpov, Maria, „Despre creativitate (I)”, „Convorbiri literare”, nov. 15/ 2014; [https:// www. google. com/?gws_rd=ssl#q=Convorbiri+literare](https://www.google.com/?gws_rd=ssl#q=Convorbiri+literare), nov. 15/ 2014.

³⁶ Eugen Simion, *Sfidarea retoricii*, București, Editura Cartea Românească, 1985, p. 55.

³⁷ R. Caillois, *op. cit.*, p. 18.

³⁸ „Lumea devine vis, visul devine lume” răsună un celebru vers din *Astralis*, segmentul scris în versuri din debutul părții a doua a romanului.

- Chevalier, Jean; Gheerbrand, Alain, *Dicționar de simboluri*, 3 vol., București, Editura Artemis, 1995.
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Eminescu – Cultură și creație*, București, Editura Eminescu, 1976.
- Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- Genette, Gérard, *Introducere în arhitectură*, București, Editura Univers, 1994.
- Jeanrenaud, Magda, *Introduction à la poétique*, Iași, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1999.
- Korff, H. A., *Frühromantik*, 2. unveränderter Nachdruck der 3. durchgesehenen Auflage, Leipzig, 1959.
- Kundera, Milan, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- Mocanu, Mioara, *Discursul poetic novalisian. Abordare semiolingvistică*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Colecția „Biblioteca de istorie literară”, 2006.
- Mocanu, Mioara, *Studii novalisienne*, Iași, Editura Vasiliana'98, Colecția „Lingvistica”, 2014.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenberg*, (hrsg. von Kluckhohn, Paul/ Samuel, Richard), Stuttgart, [ediția HKA], 1965-1975.
- Novalis, *Discipolii la Sais. Heinrich von Ofterdingen*, traducere, prefață și note de Viorica Nișcov, București, Editura Univers, 1980.
- Raybaud, Antoine, „Histoire(s) fantastique(s)”, in *Le fantastique au carrefour des arts*, Actes du colloque international de Cluj-Napoca, 22 – 23 oct. 1997, (Rodica Lascu-Pop et G. Ponnau, Éd.), Cluj-Napoca, Editura Clusium, 1998.
- Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.
- Riffaterre, Michael, *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Seuil, 1989.
- Schulz, Gerhard, *Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs*, München, C. H. Beck Verlag, 2011.
- Simion, Eugen, *Sfidarea retoricii*, București, Editura Cartea Românească, 1985.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
- Tritter, Valérie, *Le Fantastique*, Ellipses, Editura Marketing, S. A., 2001.
- Uerlings, Herbert, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1991.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, zweite völlig neubearbeitete Auflage, 1971.

DOMESTIC SURVEILLANCE AND DREAMS OF FREEDOM IN MARY ELIZABETH BRADDON'S "THOU ART THE MAN"

Abstract

The aim of this paper is to discuss the contradictory aspirations of the two amateur female detectives present in Mary Elizabeth Braddon's novel *Thou Art the Man* and their attempts to solve crime through the process of domestic surveillance. I argue that these aspirations encompass the conflicting and tenuous relationship between the Victorian woman and patriarchal society, contributing to the pressure of choosing to adopt accepted gendered practices over embracing a subversive and unconventional existence.

Key-words: *detective fiction, Mary Elizabeth Braddon, gender roles, Victorian literature, The New Woman*

Mary Elizabeth Braddon's novel, *Thou Art the Man*, deftly combines elements of both sensation and crime fiction. The novel tells the story of Sibyl Higginson, a beautiful heiress whose relationship with her distant cousin, Brandon Mountford, is brought to an abrupt end by the murder of her companion, Marie Arnold. The poorly conducted investigation pins the murder on Mountford, subject to epileptic seizures, directly linking murderous instincts to hereditary disease. In a desperate attempt to save Mountford from imprisonment and certain death, Sibyl follows the advice of Hubert Urquhart and arranges for Mountford to escape on a fishing ship which shipwrecks hours after the departure. Believing her lover to be dead, Sibyl marries Lord Penrith, Urquhart's step brother, in order to prevent society's scrutiny, much to Urquhart's distaste (who had hoped to marry the rich heiress himself). The story resumes ten years after the murder, when Sibyl receives a mysterious letter from a stranger, whose handwriting is identical to Mountford's. This event causes Sibyl to begin her search for Mountford to atone for her past mistakes, primarily her guilt over failing to look after her former lover. Sibyl's investigation is closely observed by Coralie Urquhart, Hubert Urquhart's daughter, who records every movement of her aunt in two diaries: the first diary is written at her father's request and sent to him regularly for inspection, and the second one is a personal diary where Coralie discloses her own assumptions and speculates on Sibyl's behaviour.

In this paper I argue that, while *Thou Art the Man* highlights the importance and effectiveness of domestic surveillance in detective work through Coralie's two diaries, it also subjects women to the dominant male gaze and contributes towards the disruption of Sibyl's own goals and investigation into the whereabouts of Brandon Mountford and the process of uncovering the true murderer of Marie Arnold. Consequently, Coralie's own investigation and her constant misinterpretation of the signs that point towards her father's involvement in the

¹ Doctor al Universității din București.

crime, affects Sibyl's detective work, in spite of the effectiveness of domestic surveillance. In addition to this, Coralie's surveillance, her blind trust in her father's motives, and her failure to correctly interpret the clues she uncovers leads to Lord Penrith's sudden death, an event which helps Urquhart achieve the financial and social status he has been craving since the beginning of the novel. While Coralie's surveillance work is effective, I argue that it still ties her closer to her father, a dominant masculine figure, and fails to fully liberate her to pursue her dreams as a financially independent novelist.

In order to discuss the process of domestic surveillance in Mary Elizabeth Braddon's *Thou Art the Man*, it is important, first of all, to briefly discuss the situation of the police force in Victorian England, which will help in better understanding the difficulties that appear when policing private spaces in comparison to public ones. Furthermore, it is also important to discuss the issue of separate spheres within the domestic sphere, which pose an added challenge when conducting an investigation. This is due to the desire to separate the public sphere from the private one and the insistence on maintaining separate spaces within the domestic space based on age, social class, and gender. Finally, because of the notable presence of amateur female detectives in the novel, it is also essential to understand what led to the appearance of the female sleuth in fiction decades before the first women were accepted into the police force.

Additionally, in order to argue for the effectiveness of domestic surveillance and the challenges female detectives face when investigating, I will rely on Judith Butler's approach to gender roles, which she discusses in "Subjects of Sex/ Gender/ Desire". Butler states that communities rely on the existence of a male-female gender binary and that this binary promotes the maintenance of gender roles. As a result, the social norms which enforce the gender binary system and its conventional gender roles create an environment that restricts freedom, while simultaneously "provide the conditions for the identities in which freedom becomes meaningful"². The female detectives in *Thou Art the Man* struggle between conforming to socially acceptable gender roles and subverting them in order to carry out their investigation. Their position is complicated by the separation between public and private spaces and the issue of separating spheres within the domestic sphere, all of which restrict their investigation and limit their freedom. The separation of domestic spaces based on class and gender complicates the process of investigation because the female detectives encounter difficulties in navigating masculine spaces.

However, in spite of the challenges, detectives are still able to move more efficiently through the domestic sphere than the Victorian policemen who, as I will discuss later, were meant to police criminal behaviour in public spaces and to be visible while doing so in order to let citizens know that they were being looked after. Interestingly enough, the police's visibility was also the biggest drawback because, while they were effective in dealing with pickpockets and other petty street crimes, they were not successful when dealing with crimes that took place in the domestic sphere and apprehending the culprits. In contrast, detectives prove to be more efficient because they are meant to spy and be unnoticeable, which gives them an advantage in the process of investigation. The disadvantage of the detective is the

² Judith Butler, "Subjects of Sex/Gender/Desire", in Simon During, *The Cultural Studies Reader*, Second Edition, London & New York, Routledge, 1999, p. 340.

fact that spying is seen as dishonourable and frightening, especially since the firm separation between public and private spheres is meant to increase privacy, protect the domestic space from being corrupted by the public sphere, and maintain the spotless reputation of the Victorian household.

Furthermore, Joep Leerssen discusses self-images and hetero-images, both of which are very important when constructing a community's identity. They are also used to highlight the process of othering: "anything that deviated from accustomed domestic patterns is 'Othered' as an oddity, an anomaly, a singularity"³. This can be applied when discussing female detectives, whose presence and behaviour is viewed as an anomaly because it challenges the practices of the police force in Victorian England. Ginette Verstraete also discusses gender imagology and how self and hetero images can be used when dealing with one's own identity and that of the opposite sex: "In imagology, gender concerns someone's (self-) perception as being male or female and the images of masculinity and femininity that go with it"⁴. The female investigators in *Thou Art the Man* represent contrasting images of Victorian femininity. The novel depicts the Victorian ideal of womanhood, the "Angel of the House", which is represented by Sibyl Higginson's subservient behaviour and charity work, while simultaneously portraying Coralie Urquhart as the "New Woman" who attempts to challenge traditional gender roles.

Surveillance in Victorian England

Policing in England during the Victorian Era was notoriously difficult due to the lack of a centralized system, particularly in the rural areas. Thus, provincial authorities relied on The Metropolitan Police in London for counsel and sought to implement their system. The Metropolitan Police was founded in 1829, with the intention to "make professional police forces efficient"⁵ and create a centralized system to prevent crime and stop it from spreading. The most common crimes were "housebreaking; cattle, horse, and sheep stealing; forgery and coining, robbery, larceny, embezzlement and fraud; and receiving stolen goods"⁶. The need to prevent and combat ordinary crime was crucial in the establishment of The Metropolitan Police, which received funding from London's citizens without exceeding the costs of the surveillance system that was already in place (most notably the Bow Street Runners founded by Henry Fielding in 1749, as well as local constables and magistrates).

However, provinces in England struggled to implement this system throughout the nineteenth century. As Elaine A. Reynolds states, the word 'police' was at first deeply connected to the idea of preventing and regulating crime in public spaces, most notably those associated with the city: "By the late seventeenth and early eighteenth centuries, French lexicographers defined police more specifically as

³ Joep Leerssen, *Imagology: History and Method* in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Eds. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen, Amsterdam, Rodopi Press, 2007, p. 17.

⁴ Ginette Verstraete, *Gender*, in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Eds. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen, Amsterdam, Rodopi Press, 2007, pp. 328-329.

⁵ Reynolds, Elaine A. *Before the Bobbies: The Night Watch and Police Reform in Metropolitan London, 1720-1830*, London, Macmillan Press, 1998, p. 125.

⁶ *Ibidem*, p. 130.

the regulation of a city, not an entire state, and the word took on an urban connotation”⁷. The same definition applied to England, and it was not until the 1860s that the definition changed to refer to “a specific body of officials within the criminal justice system”⁸ whose aim was to prevent crime, bring criminals to justice and carry out sentences. It is not a coincidence that the change in definitions mirrored the change in administration.

According to Clive Emsley, the lack of funds to support the police system in provincial areas was an issue. Thus, in some cases, the police were used by town councils for tasks that had nothing to do with preventing crime, much to the displeasure of the ratepayers who viewed the police as “expensive; if not inefficient”⁹. This caused numerous protests and riots, which could not be contained due to an insufficient number of policemen. In other situations, as crimes in provincial areas usually took place during the night, the responsibilities of the police were “therefore better served by the night watch”¹⁰, eliminating the need of having uniformed constables on patrol during the day.

Another issue that appeared when policing provincial areas closer to London was the fact that the majority of the police forces were brought in from the capital and had no knowledge of the area or parish they were serving: “the old system provided a better protection since a parish constable was at least resident in his parish”¹¹. Eventually, the government was “prepared to contribute to the costs of policing”¹², which was possible due to external factors such as the end of The Crimean War. As a result, The County and Borough Police Act (1856) “made the formation of police forces obligatory on local government at county and borough level”¹³.

Nonetheless, both the provincial and city police forces were faced with a series of problems. Due to the initial decision to send Metropolitan Police forces in the countryside, their main duty shifted from the prevention of crime to having to “deal with large-scale disorder”¹⁴, most notably protests and riots. As a result, Metropolitan parishes were more vulnerable to criminal activity and the military was called in to work alongside the police. The use of weaponry by the police force was also an issue, particularly during riots, as accusations of police brutality were often brushed aside. In fact, Clive Emsley states that “Complaints about police brutality in dealing with crowds were to recur throughout the century”¹⁵.

Contributing to the tenuous relationship between the police and the public was the idea that while the police were useful in keeping ensuring order and patrolling the streets, they struggled with preventing criminal activities and apprehending burglars. In addition to this, corruption was very much alive in the new police force. The most common offences were receiving money to work

⁷ Elaine Reynolds, *Before the Bobbies...*, op. cit., p. 1.

⁸ *Ibidem*, p. 1.

⁹ Clive Emsley, *The English Police: A Political and Social History*, 2nd edition, New York, Routledge, 2014, p. 45.

¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

¹¹ *Ibidem*, p. 49.

¹² *Ibidem*, p. 53.

¹³ *Ibidem*, p. 54.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 61.

alongside attorneys who wanted to “augment, to the greatest possible extent, the costs of criminal prosecution”¹⁶ and drinking – four out of five men “dismissed from the Metropolitan Police were guilty of drinking offences”¹⁷.

This complicated relationship between the police and the law-abiding citizen is also illustrated in *Thou Art the Man*, where the local police force lacks the skills to apprehend the real criminal and conduct a proper investigation. In the tenth chapter, the constable arrives at the scene of the crime. Prior to that moment, Marie Arnold’s dead body had been accidentally found by Brandon Mountford, who was recovering from an epileptic seizure. Having no memory of what happened during the time he was unconscious, Mountford cannot account for his whereabouts during the murder. As a result, when two grooms find him next to Marie Arnold’s body, Mountford is instantly viewed as the culprit. One of the grooms quickly alerts Urquhart and then departs to fetch the constable. The arrival of the constable immediately sets the stage for how the investigation is conducted: “The groom told him that they had got the murderer, and it would be his duty to take him into custody. There was a lock-up – a very old building close to the sea, [...] a place of detention for smugglers”¹⁸. From the very beginning the investigation process does not look promising, particularly due to the fact that the authorities who were meant to handle the case start out with the idea that they have already apprehended the criminal and that locking him up permanently is only a formality. In fact, Mountford is quickly locked up in the old building on the estate.

Even before interviewing Urquhart and Mountford, the constable concludes who is guilty by simply looking at their appearance. He notes Urquhart’s elegant attire and concludes that it is impossible for him to be the culprit, even going as far as assuming what his alibi is:

“He was in evening dress, smart and trim, shirt perfectly fitting, hair well brushed, hands showing white in the gleam of the lantern, a man evidently called away from the dinner table and all the amenities of life to look upon this mysterious horror. The constable contemplated him with respect not unmingled with admiration”¹⁹.

In contrast, the constable views Mountford’s appearance as a sign of his guilt. He compares him to Urquhart, noting Mountford’s “lowered eye-lids and clenched hands in which the swollen veins showed like cordage [...] and darkened with a stain”²⁰. Mountford’s disheveled appearance shapes the manner in which the constable addresses him: “with an insolent deliberation”²¹). Afterwards, ignoring the fact that Urquhart is also a suspect, the constable relies on him for advice due to the fact that Urquhart’s attire presents an image of “a person in authority, and the best adviser”²². Consequently, ignoring all protocol, the constable decides to lock Mountford up before the inquest because of a stain of blood on his hands: “There can’t be no doubt he’s done it. He seems dazed like, but if ever there was guilt in a

¹⁶ Clive Emsley, *The English Police...*, op. cit., p. 62.

¹⁷ *Ibidem*, p. 62.

¹⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art the Man*, Kansas City, Valancourt Books, 2008, p. 113.

¹⁹ *Ibidem*, p. 113.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, op. cit., p. 114.

man's face, he's the man who did it. I shall have to arrest him, sir. It's my duty"²³. Urquhart plays along, correctly noting the fact that Mountford's appearance is a result of the shock and horror upon discovering the body, but the constable is still influenced by what he has seen initially at the scene of the crime and by the groom's request to do his duty and arrest Mountford immediately.

The inquest takes place on the following day, with all the witnesses being questioned by the Coroner and Mr. Fangfoss, a solicitor who was hired by Sibyl's father to investigate and look after Mountford. Throughout the trial, Mary Elizabeth Braddon highlights the different methods used by private investigators to look into a crime and compares them to those employed by the police. First of all, Fangfoss is highly critical of the manner in which the police have abused their authority by imprisoning Mountford before the inquest: "he had never heard of any more outrageous abuse of ignorant authority in the whole of his experience of the rural police"²⁴. He also understands that Mountford's grief regarding Marie Arnold's death is not a sign of guilt, but one of shock and grief as a result of having been acquainted with the victim: "Yet because this man had shown signs of agitation and distress he had been haled off to a village lock-up, and treated like a convicted criminal"²⁵.

Mr. Fangfoss pays close attention to details, saying that "small details sometimes lead up to large facts"²⁶ when questioning Urquhart and prompting him to give more detailed answers regarding his whereabouts on the day of the crime. The Coroner, on the other hand, takes everything at face value and sees nothing wrong in Urquhart's vague answers or his suspiciously late arrival from a fishing trip to the river, even though Fangfoss's inquest highlights the fact that it is unusual for Urquhart to go on a fishing trip without a servant and that he passed by the scene of the crime at the time when the murder had been committed. Interestingly enough, the coroner does rely on the idea of etiquette and punctuality when it comes to convicting Mountford, as the latter had suspiciously been absent from dinner. Having dined together with Mountford and Sibyl's family, the coroner notes that Mountford was always punctual and that "a disappearance which involved a complete departure from all his habits, and a marked breach of domestic etiquette"²⁷ is conclusive with guilt. At the same time, the Coroner conveniently dismisses Urquhart's own breach of etiquette and relies purely on circumstantial evidence to reach a verdict.

The novel highlights the effectiveness of private investigation in comparison to the police's, as shown by Fangfoss's logic, attempts to reason with the jury, and his equal treatment of witnesses. The police, however, having departed from the usual protocol when arresting Mountford before an inquest, are clearly rushing to end the case and convict him. It is also telling that, ten years after the trial, when Sibyl discovers that Mountford is in fact alive and imprisoned she decides to investigate by herself instead of relying on the authorities.

²³ *Ibidem*, p. 114.

²⁴ *Ibidem*, p. 123.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 121.

²⁷ *Ibidem*, p. 124.

Clive Emsley notes that the police were particularly useful when dealing with petty street crimes, and not so much with crimes related to the domestic sphere. He notes that property crimes such as burglary “significantly increased in the judicial statistics in the second half of the nineteenth century”²⁸, adding that the rise of these offences coincides with the appearance of detectives (in fiction and in real life), highlighting the idea that while the police were effective in preventing crime or dealing with pickpockets, they lacked the necessary skills in the process of detection. At the same time, the authorities viewed members of the police force who “patrolled in plain clothes”²⁹ as threatening and difficult to control, despite the fact that the difficulty in uncovering their identities actually made them more effective. A police-detective hybrid could easily blend in and uncover information, but this raised concerns that they were more vulnerable to criminal activity: “low-paid, unsupervised men, working in close proximity, even if ostensibly in opposition, to criminals, could easily be corrupted”³⁰.

According to Elaine Reynolds, each Metropolitan Police district was normally comprised of several divisions: “eventually numbering 17. [...] Each division was staffed by a superintendent, four inspectors, 16 sergeants, and 144 constables”³¹. The constables worked 12-hour shifts and patrolled the streets in uniforms that were meant to aid in the prevention of crime. The presence of the uniformed constable (not only on the streets of London, but also in provinces) was meant to assure the law-abiding citizen that the police were doing their duty, while simultaneously preventing the criminal from any transgressions. Additionally, the uniforms ensured that “the new police could not be labelled spies”³². This is another reason why the detective (or the policeman who patrolled in plainclothes) was viewed as a threat. The fear of spies and the aversion to the idea of being spied on is a key element in detective fiction, most notably in *Thou Art the Man*, where Hubert Urquhart asks his daughter to spy on her aunt and record her activities in a diary.

The habit of keeping a diary is strictly associated with women. When Coralie is sent to live with Sibyl to keep her company at the beginning of the novel, her father uses the opportunity to ask her to keep a diary where she will inform him of Sibyl’s whereabouts: “I am profoundly interested in the lady and all that concerns her. By the way, you keep a diary of course? Most girls do”³³. Urquhart clearly uses a common gendered practice to obtain the information he needs. In addition to this, the practice is not viewed as suspicious in any way, so Coralie will safely be able to pass on the information she has gathered without being discovered. Nonetheless, the practice of domestic surveillance, or “intimate watching”³⁴, as it has been more frequently called, is viewed in a negative light by Coralie. When her father gives her clear instructions on what he expects her to write about, “I want you to observe her closely, and to write down everything that concerns her – her actions, sentiments, opinions, the people with whom she associates, and the esteem in which she holds

²⁸ Clive Emsley, *The English Police...*, op. cit., p. 71.

²⁹ *Ibidem*, p. 72.

³⁰ *Ibidem*, p. 72.

³¹ Elaine Reynolds, *Before the Bobbies...*, op. cit., p. 149.

³² *Ibidem*, p. 151.

³³ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, op. cit., p. 14.

³⁴ Andrew Forrester, *The Female Detective*, London, The British Library, 2014, p. 4.

them”³⁵, Coralie is appalled. She associates the activity with spying: “You want me to be a spy!”³⁶.

In Andrew Forrester’s *The Female Detective*, the protagonist defends the negative image of the detective: “I am quite aware that there is something peculiarly objectionable in the spy, but nevertheless it will be admitted that the spy is as peculiarly necessary as he or she is peculiarly objectionable”³⁷. The main argument is that the detective functions as a scavenger who uncovers information that is not easily accessible to the uniformed police force. *Thou Art the Man* echoes this sentiment by showing that, while inexperienced (and in some cases disruptive), the two amateur female detectives in the story still manage to uncover more pieces of information regarding the murder of Marie Arnold and the disappearance of Brandon Mountford than the experienced police force.

Separate Spheres

Surveillance in the domestic sphere is an activity that has been negatively viewed throughout the nineteenth century. John Ruskin views the domestic sphere as a sacred and feminine space, where women are “protected from all danger and temptation”³⁸, and contrasts it with the male-dominated public sphere. He links the domestic sphere to a temple, portraying it as “the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt and division”³⁹. Consequently, the outside world is seen as a place filled with danger and corruption which threatens the safety of the domestic space, highlighting the desire to separate the public sphere from the private one and, by extension, confining women to the latter sphere. Christopher Wells also discusses the idea of separate spheres and links its development to the nineteenth century, focusing on the division which positions “women in a domestic sphere centered on the home, and men in the larger world of commerce outside the home”⁴⁰ and its role in marginalizing women.

As a result, the domestic sphere becomes a female dominated area, allowing for the birth of the Victorian female ideal known as the Angel of the House, a modest, loving, domestic and selfless individual. Elizabeth Langland also discusses this female ideal, highlighting the fact that “the feminine icon of the Angel in the House is also a middle class ideal built explicitly on a class system of difference where political and economic differences were rewritten as differences of nature”⁴¹. The Victorian woman is expected to conform to gendered political and economic practices by effectively managing the household: “The bourgeois wife decided upon the household help required, drew up job descriptions, advertised, interviewed, hired, supervised, paid, and fired”⁴². She is not only expected to model her

³⁵ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 15.

³⁶ *Ibidem*, p. 15.

³⁷ Andrew Forrester, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 2.

³⁸ John Ruskin, *Sesame and Lilies*, Gloucester, Dodo Press, 2007, p. 44.

³⁹ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁰ Christopher Wells, “Separate Spheres”, in *Encyclopedia of Feminist Literary Theory* (Ed. Elizabeth Kowaleski), New York, Routledge, 2009, p. 519.

⁴¹ Elizabeth Langland, *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995, p. 41.

⁴² Elizabeth Langland, *Nobody’s Angels...*, *op. cit.*, p. 46.

behaviour based on accepted gender norms, but she is also expected to employ servants and regulate their behaviour based on similar gender and class norms.

The pressure to adhere to the previously mentioned practices influences the investigation in *Thou Art the Man*, as the amateur female sleuths struggle to find a balance between the type of behaviour that is socially acceptable and the desire to escape the domestic sphere in order to successfully continue their investigation. Their desire to escape is further complicated by the divisions within the domestic sphere based on gender and class, which contradict Ruskin's assessment that the domestic space is "the woman's true place and power"⁴³, as she is not even fully in control of the space she is in theory supposed to control. Consequently, in a typical Victorian home "spaces were encoded as masculine or feminine"⁴⁴, with rooms meant to serve for the exclusive use of men (smoking room, study) and separate rooms destined exclusively for female use (boudoirs, drawing rooms). These bifurcated spaces play a significant role in *Thou Art the Man*, as one of the two female sleuths, Coralie, is the only one able to successfully infiltrate male dominated spaces to conduct her investigation. At the beginning of the novel, Sibyl attempts to convince her niece to "leave off cigarettes, and horsey talk [...] give a billiard-room a holiday"⁴⁵, which informs the reader that Coralie has a habit of spending her free time in masculine spaces, most notably the billiard room and the stables. As a result, she is able to freely move through these spaces without attracting suspicion. This is later on confirmed when Coralie overhears an important conversation between her father and uncle in the latter's private sitting room, a decidedly masculine space, which later on gives Coralie insight into one of the crimes her father has committed. In addition to this, there are also separate servant quarters meant to mirror the owner's own living quarters, further complicating the process of detection and investigation. At one point during the story, Coralie has to rely on information from one of the servants in order to learn more about the events surrounding Marie Arnold's death.

Previously, I have discussed the setbacks the police force has had when preventing and apprehending criminals in private spaces in comparison to their effectiveness in preventing street crime. When considering the intricate separation of the domestic sphere based on gender and economic criteria, it is not surprising that, in this case, the police force is much more successful in dealing with crimes related to the public sphere. Their recognizable uniforms, combined with the impossibility to freely navigating the domestic sphere at any time means that they would be less effective than a private or independent investigator. Furthermore, *Thou Art the Man* also highlights the manner in which the police force can easily abuse its authority in order to finalize a case as soon as possible. Coralie and Sibyl's familiarity with the domestic sphere, combined with their willingness to uncover as much information as possible and Coralie's ability to successfully navigate both male and female spaces position them as more effective as investigators than the police force in the novel.

The domestic sphere has developed simultaneously with the changes that appeared in the Victorian household. As Thad Logan puts it, "a growing interest in privacy; a new inclination to rigid differentiation of the internal domestic space; and

⁴³ John Ruskin, *Sesame...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁴ Elizabeth Langland, *Nobody's Angels...*, *op. cit.*, p. 43.

⁴⁵ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 8.

a desire to articulate social status”⁴⁶ have contributed towards the reconfiguration of the domestic space and the activities which are associated with it. The desire for privacy, which involves distancing the private domestic sphere from the public one, influences the way in which, for example, Coralie views the use of diary keeping for her father. Despite her unique ability to successfully navigate male and female spaces, Coralie has a deep understanding of the desire and need for privacy that was so essential in Victorian England. By revealing Sibyl’s activities, she is not only breaking social norms, but also acting beneath her social status, as disclosing information about the activities of the house’s owner is a practice typically associated with the servant class. However, Coralie eventually turns into a spy, successfully reporting on Sibyl’s activities (despite the serious consequences). She even goes as far as asking the servants for information regarding Marie Arnold’s death and Mountford’s involvement, despite the fact that she believes “a lady never talks to servants except in a purely business-like manner”⁴⁷. Coralie’s engagement with the results of her surveillance, her interpretation of the clues, the results of her investigation and their impact on her life and that of the other characters distances her from a simple and uninvolved intimate watcher.

Coralie’s outrage is not directed towards the common feminine habit of keeping a diary, but more towards what the act of surveillance entails. I argue that the act of domestic surveillance is not necessarily passive and it does not always imply a certain distance between the viewer and the subject. In this case it involves actual engagement with the subject and emotional involvement on the part of the surveillant. Urquhart tries to convince his daughter by telling her that she will only serve as an observer who will act in Sibyl’s interest: “I only want you to be an observer. My interest in Lady Penrith is founded on the purest motives. [...] I know her miserably mated with my brother”⁴⁸. In the end, despite her subversive habits, Coralie submits to masculine and paternal authority and regularly sends her father letters containing her diary entries, inadvertently helping her father conceal his crime and later carry on another murder to secure his social and financial position once the first crime is about to be discovered. At the same time, her diary entries also subject her aunt to the male gaze, which is represented by Urquhart.

Interestingly enough, the novel also highlights the impact of feminine surveillance in the domestic sphere. As Urquhart is banned from entering Sibyl’s house due to his role in Mountford’s disappearance ten years ago, he relies on his daughter to provide him with the information he needs. With women being confined to the domestic sphere, Coralie has more opportunities to be near Sibyl than any other man, including Sibyl’s own husband. As Elizabeth Langland states:

“The Victorian home became a physical theatre for staging one’s social status, and architecture in the nineteenth century changed in response. Elaborate sign systems such as etiquette, dress, and architecture reveal how Victorians bifurcated male and female;”⁴⁹.

⁴⁶ Thad Logan, *The Victorian Parlour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 16.

⁴⁷ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 264.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁹ Elizabeth Langland, *Nobody’s Angels...*, *op. cit.*, p. 41.

As a result, the domestic space itself was structured into spaces that were viewed as strictly masculine (smoking and billiard rooms) and strictly feminine (sitting rooms, boudoirs). All the previously mentioned rooms appear frequently in the novel: drawing rooms, the stable, the billiard room. Sibyl, for instance, has her own library where she spends time reading books about expeditions to Africa (a sign of her interest in Mountford) and Lord Penrith has his private sitting room and frequently goes by himself to hunt, further highlighting their separate lives. While Coralie prefers frequenting masculine spaces, especially the billiard room where “she had spent many pleasant hours”⁵⁰, she is nonetheless forced to submit to gendered social norms and spend much of her time in feminine spaces if she wants to continue her investigation and also report to her father. As a result, Coralie is so intent on finding out what her aunt is investigating that she gives up her unconventional habit of joining the men for shooting – a decidedly masculine sport:

“Pleasant as it is, however, to tramp over brown heather and bracken, and tear my pretty tweed frock among the furze bushes [...] the very fact of her ladyship not wanting me has determined me to force my company upon her, so yesterday I met her usual remark about the shooters with a flat refusal”⁵¹.

Interestingly enough, Coralie has to adopt habits that are viewed as socially acceptable if she wants to continue her mission and obtain the information her father has requested. She is genuinely curious to learn more about the relationship between Mountford and Sibyl and becomes more and more interested in figuring out the cause of her aunt’s suspicious behaviour. Coralie eventually becomes what she despises most: a curious busybody (which is a characteristic she typically associates with spinsters or old maids). Coralie makes plans to follow her aunt and devises complicated scenarios in case she fails: “I might gain upon the carriage by a short cut across the moor, and contrive to meet her ladyship, in a guileless, unpremeditated way”⁵². Amusingly, Coralie has no tolerance for women who gossip, as shown by her treatment of Lady Selina, a spinster aunt who is visiting the family, to whom she refers to as a Medusa. When trying to figure out how to escape the house undetected in order to follow Sibyl, Coralie decides to avoid Lady Selina, who is permanently ensconced in the drawing room. “Not a word said I to this Medusa, lest she should offer to accompany me, for these active busybodyish old women can sometimes walk as well as the youngest”⁵³.

Policing Gender

Previously, I have discussed the development of the police force and challenges which had appeared when attempting to investigate criminal activity in the domestic sphere. In addition to this, I have argued that the separation of the domestic sphere made the process of detection much more difficult due to its focus on privacy and a clear division based on gender and economic factors. However, in order to understand the presence of the female detective in fiction it is important to discuss the factors which have enabled her appearance, especially when one takes

⁵⁰ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 306.

⁵¹ *Ibidem*, p. 198.

⁵² *Ibidem*, p. 203

⁵³ *Ibidem*

into consideration the fact that it was not until the start of the First World War that the first women were allowed to work in the police force.

The advent of the New Woman was largely influential, as it offered an image of the woman that opposed the feminine ideal of the Angel of the House and pointed out its restrictions. Coined in 1894, the term “New Woman” was used to describe a woman who was highly educated, dressed for comfort and even smoked: “in short, she rejected the traditional role for women and demanded emancipation”⁵⁴. The traditional role implied being restricted to the domestic sphere, administering the home, embracing the role of wife and mother and behaving in a manner that is socially acceptable:

“She must be enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise – wise not for self-development, but for self-renunciation: wise, not that she may set herself above her husband, but that she may never fail from his side”⁵⁵.

The female detective is a good example of what the New Woman represents, not only because she operates in a male-dominated field, but also due to the freedom she has in investigating, which involves travelling, exploring different spaces and interacting with characters from different social backgrounds in order to find out and decipher clues. As I have mentioned before, people were skeptical and afraid of the policeman-detective hybrid who patrolled and investigated without his uniform due to his ability to spy and avoid detection. The police uniform is a symbol of order and normality and, as a result, the absence of the uniform causes unease. Consequently, a female detective would be viewed as even more dangerous, as her activity involves not only the absence of a recognizable uniform, but also the absence of submission. The period was dominated by a “fear of deviance”⁵⁶, particularly due to the fact that the New Woman was “crossing gender lines and rejecting what was supposedly natural”⁵⁷. A female detective would reject similar expectations of Victorian femininity.

Both Sibyl and Coralie display the characteristics of the New Woman, but at the same time both of them struggle between embracing emancipation and conforming to traditional gender roles. Coralie smokes, plays billiards and, as a result of having to keep a diary, develops a genuine interest in writing that helps her aspire to an independent life: “I see myself ten years hence a spinster novelist, in a snug little house – in Mayfair. [...] My father might be dead by that time”⁵⁸. At the same time, Coralie envies her aunt’s beauty and her ability to attract suitors, particularly the one Coralie herself wishes to marry: “when I see her absorbing John Coverdale’s attentions, see her spoiling what might have been my chance at winning

⁵⁴ Carolyn Christensen Nelson, “Introduction”, in *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890* (Ed. Carolyn Christensen Nelson), Toronto, Broadview Press, 2001, p. IX.

⁵⁵ John Ruskin, *Sesame...op. cit.*, p. 45.

⁵⁶ Carolyn Christensen Nelson, *Introduction...*, *op. cit.*, p. IX.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 273.

his affections it is very difficult for me not to hate her”⁵⁹. Coralie’s envy, combined with her inability to escape her father’s influence clouds her judgment and she inadvertently ends up helping Urquhart decide that he needs to murder Lord Penrith to secure his social position and cover up the murder of Marie Arnold. Coralie views her father as “a part of her existence, the only being upon whom she had any strong claim”⁶⁰ and, regardless of his poor treatment of his daughter she is unable to free herself from the dominant masculine figure in her life.

Unlike Coralie, Sibyl has the financial means to be independent. She has the accomplishments that Coralie lacks, “the calm strength of a cultivated intellect, with all the power and influence that rank and wealth can give in a world where both are objects of fanatical worship”⁶¹. After the death of her father, Sibyl is left with a large fortune and sufficient business investments to ensure her independence. However, Sibyl is unable to fully take advantage of this and, in fact, her power is what makes other characters despise and feel inferior towards her. Coralie criticizes her aunt’s indifference, saying that she is “scornful of wealth”⁶² and proves to be envious of Sibyl’s wealth and beauty. In fact, Sibyl’s power is what makes Coralie want to spy on her even further and report her movements to Urquhart. Sibyl’s husband, on the other hand, feels emasculated by his wife’s larger fortune, particularly because he is so wholly dependent on it and because Sibyl’s superior financial position means that she is crossing gender lines in a society where the husband is expected to be the provider: “Sibyl’s fortune might make Lord Penrith a rich man, but Lord Penrith had no power to make his wife a pauper. Sometimes in an angry mood he spoke of himself contemptuously as her ladyship’s pensioner”⁶³.

Sibyl’s intellect and her financial independence are in keeping with the New Woman ideal, yet she caves in to societal pressure and marries Lord Penrith who views her as “a passive nonentity; a piece of human furniture that fills an allotted space in Lord Penrith’s establishment”⁶⁴. Consequently, in the absence of any occupation, her married life is dominated by her charity work, at times even in favour of dealing with her investments. Charity work represents one of the activities which are expected of the ideal Victorian housewife, the Angel of the House. Even after her husband dies near the end of the novel, Sibyl does not embrace her independence and instead marries John Coverdale, a clergyman, moving to a larger community to embrace a life of charity work and self-sacrifice.

In fact, it is John Coverdale who eventually takes over Sibyl’s investigation when she first fails to save Mountford from captivity and has an emotional breakdown: “She flung herself sobbing upon his shoulder, instinctively clinging to him, to save herself from falling to the ground”⁶⁵. Sibyl’s uncharacteristic behaviour and her aggravation when faced with her first failure sets the stage for Coverdale to take over the investigation as he thinks that it would be inappropriate for Sybil to be seen about in a large town: “Keswick is a large place – and for you to be seen there, going from pillar to post – and then, to absent yourself from home without

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 273-274.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 251.

⁶¹ *Ibidem*, p. 190.

⁶² *Ibidem*, p. 274.

⁶³ *Ibidem*, p. 191.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁶⁵ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 238.

explanation to Lord Penrith –”⁶⁶. At first, Sybil protests, but she eventually relents: “I do trust you. I know how much better able you are to help me in this matter than I am to help myself”⁶⁷.

Meanwhile, Coralie also marries after the death of her father, setting aside her dreams of pursuing a career as a novelist. Her marriage is viewed as socially acceptable and the once rebellious and strong-willed amateur sleuth “is mundane to the tips of her fingers, an affectionate wife, a good friend, a bitter enemy and without mercy for any pretty woman who misbehaves herself”⁶⁸. She turns into a Medusa, similar to how she had once described her spinster aunt who tried to police young women when misbehaving.

Coralie’s unconventional behaviour, which is the result of “being brought up by a father instead of a mother”⁶⁹, allows her to successfully navigate both male and female spaces. As a result, her domestic surveillance provides an effective insight into both Sibyl’s investigation, as well as her father’s suspicious behaviour, especially when he makes a surprise appearance in the neighbourhood. Her father’s actions are recorded in detail in Coralie’s personal diary, which she does not send to him for inspection. In her second diary, Coralie records an argument she overhears between Urquhart and Lord Penrith in the latter’s personal sitting room, a decidedly masculine space. However, despite the effectiveness of her surveillance and the gathering and analysis of clues, she fails to notice that her father has threatened Lord Penrith’s life “I am heir presumptive to your title and all that goes with it. There is only your life between me and all the good things of this world. Hard lines for a man of my temper to remember”⁷⁰. Prior to the argument she overhears, Coralie has had many opportunities to successfully decode her father’s strange behaviour. Even afterwards, when Coralie thinks about the fight and records her thoughts in her personal diary, she fails to make the connection between Marie Arnold’s death and her father’s involvement in the story.

Urquhart’s sudden appearance in a house he was banned from entering, his threats directed towards Lord Penrith, and his suspicious behaviour regarding Sibyl’s investigation into Mountford’s whereabouts also point towards her father as the murderer, but Coralie once again misreads all the signs. Even after the fateful argument between the two men, Coralie sees her father dressed as a keeper, sneaking around the estate with a gun in his hand. She records her father’s movements in her personal diary, mistakenly believing that he is poaching in order to pay off his debts: “I believe all the land round here belongs to my uncle, and as they are ill friends, I concluded that the Honourable Hubert Urquhart, heir presumptive to the title and estates can be no better than a common poacher when he knocks down a pheasant on his brother’s land”⁷¹. It is only after Lord Penrith’s dead body is brought back into the house after a mysterious hunting accident that she finally figures out her father is the murderer and declares that: “I shall write no more in this journal. I close the book for ever this miserable night. My heart is frozen”⁷².

⁶⁶ *Ibidem*, p. 242.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 329.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 9.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 246.

⁷¹ Mary Elizabeth Braddon, *Thou Art...*, *op. cit.*, p. 274.

⁷² *Ibidem*, p. 278.

Coralie's second diary is as important as the first one. She sees the act of keeping a personal diary as entertainment: "My original journal I keep for my own amusement in days to come, when my life at Killander Castle will be but a memory"⁷³. However, the diary's importance grows as the novel progresses. Once Coralie uncovers more pieces of information about Mountford and Sibyl's relationship she begins to speculate on their connection to Marie Arnold's murder, going as far as to resent Sibyl for her attempts to keep Coralie away from the investigation on Mountford's whereabouts. Coralie's resentment of Sibyl's actions contributes to the decision to include as much information as possible in her first diary, in order to keep her father informed on the latest developments. In addition to this, the personal diary also contains the proof that Urquhart is in fact responsible for Lord Penrith's murder.

Joseph A. Kestner disregards Coralie as a detective, claiming that "Coralie basically does no detection at all. It is difficult to see how she is a detective in any genuine sense. She records events, but she never actively engages in their discovery, at best overhearing or observing or at one point confronting her father"⁷⁴. However, I disagree with that assertion. I argue that Coralie does engage with the events that she records and makes several significant discoveries: she discovers a book Mountford wrote and dedicated to Sibyl (which effectively launches her entire investigation into Sibyl's mysterious activities), she seeks out Sibyl's maid in order to find out more information about the circumstances surrounding Marie Arnold's death, she later interviews the doctor who was involved in the murder investigation ten years ago, she records and engages with the conversation she overhears between her father and Lord Penrith, and finally she pieces together the fact that her father was in fact guilty of murdering his own brother. While she misreads signs in her investigation, Coralie does eventually manage to put together all the clues and, in fact, at the end of the novel, she is the only one who knows the true identity of Lord Penrith's murderer, a fact which Kestner mentions, but fails to include as a part of her detective work. Coralie's domestic surveillance is successful, but nonetheless she lacks the skill set which would have allowed her to make the necessary deductions faster and which would have interfered less with Sibyl's own investigation. In fact, Kestner only labels Sibyl as "the true female detective in the narrative"⁷⁵. However, while it cannot be denied that Sibyl is a detective, like Coralie, she also lacks the necessary skill set to make her investigation a complete success. She eventually manages to find Mountford (who nonetheless dies shortly after his rescue), but her failure to act quickly and interpret the clues earlier also causes Urquhart to escape justice. Finally, she remains unaware of Urquhart's role in her husband's demise.

Heidi H. Johnson views Coralie's diary keeping and surveillance as "the daughter's liberation from the prescribed role assigned to her in serving her father's expectations and fantasies"⁷⁶, and her father's request for her to send him her diary

⁷³ *Ibidem*, p. 212.

⁷⁴ Joseph A. Kestner, *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*, Ashgate, Burlington, 2003, p. 60.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁷⁶ Heidi H. Johnson, "Electra-fying the Female Sleuth: Detecting the Father in *Eleanor's Victory and Thou Art the Man*", in *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context*

entries as “empowering his daughter as a sleuth”⁷⁷ due to the fact that she rejects him after she finds out he murdered Lord Penrith. However, the diary, though an effective tool for surveillance and detective work, does the opposite. For most of the novel, Coralie serves her father’s expectations by providing him with the exact information he needs via her first diary, and even after she musters the courage to distance herself from her father, Coralie is still tied to him due to her knowledge and concealment of her father’s crime, which continues to haunt her even after their estrangement.

Conclusion

All in all, as I have shown in this paper, even though Coralie’s surveillance of the domestic space is effective and her detective work exists, she fails to become fully liberated from her father (the dominant masculine figure) and in fact helps him obtain the information he needs to mask his crimes. Due to her unconventional upbringing, Coralie is able to navigate both male and female domestic spaces, but her inexperience in detective work leads to the disruption of her aunt’s separate investigation, subjecting the latter to the male gaze.

Meanwhile, despite the fact that Sibyl’s investigation exposes some of the weaknesses in the Victorian police force, she does not manage to successfully reveal Marie Arnold’s murderer and discover who killed Lord Penrith. She also fails when conducting her investigation outside her domestic sphere, and has to let John Coverdale take over in order to locate Mountford. Furthermore, Sibyl struggles between adhering to what is socially acceptable and living independently once the investigation is completed. She eventually conforms to gendered social norms by remarrying and making even greater financial sacrifices for the sake of her charity work.

BIBLIOGRAPHY

- Braddon, Mary Elizabeth, *Thou Art the Man*, Kansas City, Valancourt Books, 2008.
- Butler, Judith, “Subjects of Sex/ Gender/ Desire”, in Simon During, *The Cultural Studies Reader*, Second Edition, London & New York, Routledge, 1999.
- Emsley, Clive, *The English Police: A Political and Social History*, 2nd edition, New York, Routledge, 2014.
- Forrester, Andrew, *The Female Detective*. London, The British Library, 2014
- Johnson, Heidi H., “Electra-fying the Female Sleuth: Detecting the Father in *Eleanor’s Victory* and *Thou Art the Man*” in *Beyond Sensation: Mary Elizabeth Braddon in Context* (eds. Marlene Tromp, Pamela K. Gilbert and Aeron Haynie), New York, State University of New York Press, 2000.
- Kestner, Joseph A., *Sherlock’s Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*, Ashgate, Burlington, 2003.
- Langland, Elizabeth, *Nobody’s Angels: Middle-Class Women and Domestic Ideology in Victorian Culture*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1995.

(eds. Marlene Tromp, Pamela K. Gilbert and Aeron Haynie), New York, State University of New York Press, 2000, p. 262.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 266.

- Leerssen, Joep, "Imagology: History and Method", in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*, Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen, Amsterdam, Rodopi Press, 2007.
- Logan, Thad, *The Victorian Parlour*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- Nelson, Carolyn Christensen, "Introduction", in *A New Woman Reader: Fiction, Articles, and Drama of the 1890* (Ed. Carolyn Christensen Nelson), Toronto, Broadview Press, 2001.
- Reynolds, Elaine A., *Before the Bobbies: The Night Watch and Police Reform in Metropolitan London, 1720-1830*, London, Macmillan Press, 1998.
- Ruskin, John, *Sesame and Lilies*, Gloucester, Dodo Press, 2007.
- Verstraete, Ginette, "Gender", in *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters – A Critical Survey*. Ed. Manfred Beller, Joseph Theodoor Leerssen, Amsterdam, Rodopi Press, 2007.
- Wells, Christopher, "Separate Spheres", in *Encyclopedia of Feminist Literary Theory* (Ed. Elizabeth Kowaleski), New York, Routledge, 2009.
- "Women in the Police" Metropolitan Police Service, 1 Sept. 2016, <http://content.met.police.uk/Article/Women-in-the-Police/1400015656544/1400015656544>

MIRCEA CĂRTĂRESCU: UN JURNAL DE VISE

Mircea Cărtărescu: A Diary of Dreams

This study tries to demonstrate that Mircea Cărtărescu used the dream as a narrative strategy. Discreetly camouflaged against the superficial look, the artificiality of dreams emerges precisely from the perfect blending of symbols that guide our interpretation towards the abyssal being, host to all sorts of pulsations and sensations which the individual tends to ignore or hide. As a fundamental form of textual existence, the dream is converted into a narrating strategy in Mircea Cărtărescu's work, undertaking the role of a psychoanalytical inter-textual discourse that allows the access to the characters' interiority. The dream factory is represented through the author's diary, where we can find oneiric skeletons which embody themselves with the breath of creative imagination.

Key-words: *artificiality, diary, labyrinth, narrative strategy, oneiric symbols*

Motto:

„Visele sunt de obicei stări de spirit cărora li se improvizează câte-o metaforă corporală”. (Mircea Cărtărescu, *Zen*)

1. Introducere

Mircea Cărtărescu recurge la formula onirică pentru a da expresie unui imaginar fascinant, în care scriitorul și, totodată, lectorul pătrund ca într-un labirint ale cărui paliere de realitate, halucinație și vis interferează și se întrepătrund până la disoluție, revitalizând astfel formula estetică romantică și demonstrând că nu și-a epuizat valențele creative. „Arhitect de vedenii angelice sau coșmarești”², autorul construiește și deconstruiește spațiul ficțiunii sale, utilizând tehnici precum „juxtapunerea, interpolarea, suprapunerea și falsa atribuire”³, transformând visul într-un construct ficțional, capabil a descrie lumi posibile, fragmentate în frânturi de trăire autentică în plan oniric. Având un subtext referențial psihanalitic, visele din proza cărtăresciană îmbracă adesea forma coșmarului, ce implică anxietate și angoasă sau sentimentul de incapacitate fizică de a respira ori acționa.

Visul poate fi privit și ca simbol al timpului interior. Chiar dacă interpretarea pare artificială, substratul de adâncime dezvăluie nostalgia vârstei magice, o lume demult apusă, dar păstrată vie și de spiritul postmodern. Pornind de la ideea lui Gilbert Durand, că „Nu există o Cheie a Viselor, dar visele în ansamblul lor și prin structurile lor coerente manifestă o realitate al cărei sens global poate fi identificat”,

¹ Doctor al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, profesor la Colegiul Tehnic „D. Ghika” Comănești.

² Dan C. Mihăilescu, „Un «boț de humă» din București”, în *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Iași, Polirom, 2006, p. 281.

³ Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom, 2009, p. 80.

am încercat să descoperim legătura intrinsecă existentă între opera de ficțiune și scrisul diaristic, care funcționează ca substrat antropologic.

Din această perspectivă, metodologia cercetării s-a îndreptat către metoda psihanalitică de investigare, interpretând simbolurile manifeste și recurente în visele analizate pentru a descoperi resorturile creatoare lăuntrice. Pentru a pătrunde mai adânc în percepția autorului asupra visului este necesar să analizăm și însemnările diaristice, pe care autorul n-a ezitat să le înfățișeze publicului-cititor, dimpotrivă. Publicate în paralel cu opera de ficțiune, cele trei volume de *Jurnal* de până acum nu fac decât să întregască viziunea noastră asupra universului fictiv-real sau a tehnicilor de redactare singulare și inimitabile de care scriitorul a (ab)uzat în textele sale.

2. Jurnalul – depozitar de vise fractalice

Parcurgând traseul sinuos al viselor din textele ficționale cărtăresciene, am ajuns într-un *axis mundi* al creației sale: *jurnalul*, care, printre multiplele accepțiuni, oferă și posibilitatea interpretării ca jurnal de vise, pentru că viața *viețuită* e dublată în permanență de viața visată. Visul intercondiționează cele trei euri: eul profund (inconștient) visează, eul biografic transcrie visele, în timp ce eul ficțional se întrupează din vis, trăindu-și existența sub cupola visului.

Jurnalul autorului poate fi considerat cea dintâi poartă de acces spre interpretarea și înțelegerea labirintului de vise identificat în opera ficțională, deoarece aici sunt notate vise sau frânturi de vise de la care autorul începe a țese pânza onirică. Scriitura diaristică este factură aluvionară în măsura în care autorul transcrie visele sale pentru a contura o existență nocturnă a eului profund, care, în mod inedit, comunică cu existența eului ficțional din planul oniric al scrierilor sale. Visele constituie produsul inconștientului, relevând o *altă* posibilă viață, cea dominată de *Himera*. Și aceste două tipare de viață se întrepătrund și comunică prin intermediul visului. Am putea asemăna visul cu un păianjen, ce își are cuibul în *Jurnal* și de aici pornește țeserea pânzei, prinzând în plasa onirică întreaga ficțiune.

Funcționând ca pretext și text deopotrivă, visul din creația lui Mircea Cărtărescu devine un construct, cu rădăcini inconștiente și cu o tramă conștientă materializată în romanele sale. Analizând aceste vise, am descoperit o adevărată artă de a visa, pe care visătorul o descrie detaliat și o plasează la granița dintre realitate și irealitate. Din confesiunile autorului, înțelegem că își fundamentează tehnica pe un suport teoretic științific, racordat mai apoi la domeniul imaginarului:

„Vis. În paranteză spus, relatarea viselor în cărțile de psihiatrie și chiar în scrisul surrealiștilor este oarecum diferită de felul în care văd eu visul, cum visez eu. Acțiunea seacă a unor personaje nu poate fi un vis. Nu se visează în propoziții simple. Dimpotrivă, în arborescențe care se pierd în aluzii, anacoluturi, ambiguități”⁴.

Acest fragment explică relația eu/ creator (*cum visez eu*) – personaje (*Nu se visează în propoziții simple*), punând accent pe modalitatea de invenție, care se bazează pe o fantezie nelimitată, ritm interior, simboluri sofisticate, dinamism, ramificații, discontinuitate logico-semantică, obscuritate, intertextualitate (aluziile psihanalitice).

⁴ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, București, Humanitas, 2001, p. 60.

Visul ar mai putea fi considerat un experiment, rezultat din vizionarismul autorului, care forțează limitele irealității și ale *fantasiei* pentru a exprima acel Tot necuprins până acum de imaginația creatoare: „Căci noaptea de somn bun are un centru, un miez psihic unde germinează virtuți originare. Și spre acest centru se retrage mai întâi spațiul oniric, iar apoi din acest centru germinator spațiul se dilată și se structurează”⁵. E un experiment lucid, realizat de către un autor stăpân pe resorturile intertextuale și imaginare, capabil a jongla cu planuri paralele, în care realitatea și visul se suprapun și se află într-un raport de interdependență. Prin urmare, cititorul este nevoit să discearnă între realitatea visată și visul real într-un continuum oniric, menit a transforma textul în vis și visul în text.

2. 1. Simboluri onirice recurente

Așa cum presupunem, visele notate în *Jurnal* ar trebui să aibă valoare unor bruioane pe baza cărora au fost construite textele romanești. Pentru a verifica supoziția, vom analiza câteva vise, selectate din cele trei volume diaristice, situate de altfel în imediata apropiere a literaturii. Pagini întregi din *Jurnal* sunt adevărate fragmente literare, cu nimic deosebite de cele din opera propriu-zisă, stând mărturie confesiunii autorului că scrisul face parte din ființa sa. El, Creatorul, rămâne mereu același, indiferent dacă notează în *Jurnalul* său, scrie un articol sau ficționalizează.

Diaristul îi impune cititorului un rol activ și-l forțează permanent să decripteze sensuri, să devoaleze substratul intertextual și să descopere esența cuvintelor simple. Citind visele inserate în cadrul notațiilor zilnice, trăim același sentiment de anxietate omniprezent și omnipotent în labirintul oniric:

„Eram într-o piață nocturnă, slab luminată. Deodată, fără zgomot, dar cu o bruscă prezență înspăimântătoare, sute de tancuri și alte mașini militare ciudate au năvălit în piață și și-au îndreptat țevile alburii spre clădirea Guvernului. Război civil iminent. [...] Am fugit spre o cazarmă. Mă așteptam să fiu omorât sau arestat în orice moment. Am intrat în obscuritatea cazarmei. [...] Nu mai știu ce am discutat, dar în cele din urmă m-a chemat «la el acasă», să-i văd nevasta și cele două fete. Am coborât și am dat de o cameră strâmtă ca o debara, la subsol, unde stătea culcată o femeie extrem de urâtă, grasă, jumătate dezvelită, cu un neg păros sub nas, încălecată de două fete goale. «Ia uite la ele, păsăricile, ce vioaie sunt!» – îi ziceam eu soldatului, care părea foarte mândru de familia lui”⁶.

Ne surprind câteva simboluri pe care nu le-am întâlnit până acum: „piață”, „tancuri”, „război”, „neg”, „familie”, dar și punctele de intersecție cu visele din textele de ficțiune: trecerea dintr-un spațiu deschis (piața) într-unul închis, intim (casa), apoi coborârea, ce presupune o scară (subsolul), continuarea visului într-un loc strâmt (camera cât o debara) unde se desfășoară spectacolul grotesc și viziunea goliciunii dezinhibate a protagonistelor feminine. Piața simbolizează locul de întâlnire, deci ar putea fi punctul de convergență al inconștientului cu tărâmul

⁵ Gaston Bachelard, *Dreptul de a visa*, traducere din franceză de Irinel Antoniu, București, Editura Univers, 2009, p. 173.

⁶ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 60.

conștiinței, așa cum sugerează și sintagma *o bruscă prezență înspăimântătoare*, care subliniază apariția trăirilor refulate și conștientizate involuntar. Amenințarea provine din prezența tancurilor a căror țevi trimit spre simbolul falic, amintind de alte arme din vis (cuțit, baston etc). Războiul semnifică „sporirea capacităților de autodistrugere [...] imaginea unui flagel universal, în care biruie forța oarbă”⁷ și l-am putea interpreta în cheie freudiană drept simbol al inconștientului, care ar putea distruge individul ce-i ignoră semnele; *forța oarbă* a acestuia se manifestă în vis și astfel intră în conștiință. Asemenea războiului, care își propune a distruge răul și a reinstaura pacea și armonia, inconștientul luptă pentru nimicirea dorințelor refulate și restabilirea echilibrului interior. Răul este sugerat de cuvântul „neg”, excrescența inestetică pe care o posedă femeia hidoasă din vis.

Familia aceasta, străină și bizară, pe care o cunoaște, „se referă la energii neexprimate și ignorate până în acel moment”⁸, deci se face aluzie la trăirile ascunse. Goliciunea denotă adevărul, pentru că lipsa hainelor dezvăluie ceea ce de obicei este acoperit privirii celorlalți, ceea ce înseamnă că, în vis, avem posibilitatea să ne privim exact așa cum arătăm (pe dinăuntru).

În consecință, visul interpretat conduce neîndoielnic spre energia latentă a inconștientului, care constrânge visătorul să devină conștient de lumea lui lăuntrică, în care s-au adăpostit diverse senzații incomode în realitate. Orice vis vine să demonstreze că nu trebuie exclusă interioritatea pentru a nu fi afectate complexitatea și echilibrul ființei umane. Un asemenea vis reflectă dorința inconștientă de a se cunoaște pe sine însuși.

Vom analiza mai departe un vis ce are la bază, aparent, resturi diurne. Autorul notează a doua zi ce s-a petrecut seara: a adormit după ce a citit două pagini din cartea lui Gabriel García Márquez, *Chronique d'une morte annoncée*, gândindu-se la sintagma *ploaia fină*, ce apărea în visul unui personaj, și încercând să-și dea seama dacă există în realitate o astfel de ploaie sau e o invenție onirico-textuală. Trecerea de la starea meditativă la cea onirică este abia perceptibilă, deoarece ploaia fină se transferă și-n vis:

„Meditam încă la asta dacă este posibilă în realitate **o ploaie fină** (s. a.), când am avut visul următor: eram în camera din față, la părinții mei. Priveam pe geam camera îngustă (pe-atunci), neagră de ploaie, cu arborii triști și uzi de pe marginea trotuarului. Ploua, și ploaia era într-adevăr fină, dar îmi spuneam totuși că este o ploaie neobișnuită, o «ploaie din vis». Nu am avut, de fapt, conștiința faptului că visez decât de la un punct încolo, dar atunci subtilă și terifiantă: de când mi-am dat seama că peste drum ar fi trebuit să fie un bloc care să camufleze imaginea Bucureștiului. Și, din contră, orașul se-ntindea până departe, un puzzle nesfârșit, negru și ud, de curți și de case, parcă putrede, printre care se iveau nuiielele negre ale arborilor. [...] Totul coincidea cu

⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. III (traducerea românească a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”), București, Editura Artemis, 1993, p. 152.

⁸ Hélène Renard, *Dicționar de vise*, traducere de Catrinel Auneanu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 192.

imaginile cunoscute, și totuși era o lumină, era un miracol era ceva **în mine** (s. a.) care schimba totul într-o vrajă de nesuportat. M-am gândit că pot verifica dacă m-am întors, în vis, în altă vârstă: moara se numea altfel pe atunci. Am încercat să citesc ce scrie pe firma ei: erau litere fără sens. [...] eram închis într-o realitate străin-familiară, cu atât mai străină cu cât mai cunoscută”⁹.

Nu ne surprinde faptul că, regresând pe axa spațio-temporală, visătorul ajunge într-o cameră îngustă, topos predilect al planului oniric. Protejat de geam, vizualizează ploaia de-afară, care și în visul său era fină. Conștient însă că visează (ca și cum ar fi avut loc un transfer de identitate între cel care a citit și personajul visător din carte), își spune că așa trebuie să fie ploaia din vis. Care este sensul ascuns al ploii din vis, dacă trecem peste simbolul fertilității sau al potopului biblic? În interpretarea psihanalitică, ploaia dezvăluie că starea de încordare existentă între conștient și inconștient „este pe cale de a se rezolva”¹⁰; de aceea i se dă însușirea „fină” pentru a ilustra modul subtil în care inconștientul se infiltrează treptat, asemenea unor picături minuscule, în conștient. Când pătrunde în tainele inconștientului este cuprins de teroare: necunoscutul din fața sa îl îngrozește. Descoperă un *puzzle* pe care trebuie să-l descifreze. Trăiește simultan senzația de cunoscut și necunoscut, se simte prins ca-ntr-o vrajă, și își dă seama că acele impresii nu-i sunt în totalitate străine, că au existat la o altă vârstă și continuă să existe înlăuntrul ființei sale.

Moara este, prin excelență, un simbol ambivalent: pe de o parte, mișcarea de rotire sugerează integrarea inconștientului în conștient, iar, pe de altă parte, semnifică aservirea planului conștiinței la cel inconștient, fatalitate pe care individul este nevoit să și-o asume. Prin actul de măcinare/ strivire, se face aluzie la forța inconștientului, care *macină* conștiința ființei, *strivindu-i* iluzia cunoașterii depline. Are în fața ochilor o inscripție, vede literele, le citește, i se par cunoscute. Cu toate acestea, nu poate descifra sensul lor. Nu poate pătrunde la esență, literele în sine nu au sens. Limbajul inconștientului îi este străin, doar la nivelul senzorial i s-a permis accesul. Misterul rămâne învăluit în culoarea neagră ce domină, pe plan vizual, atmosfera visului, trădând inconștientul.

Ceea ce rezultă din notațiile scriitorului este că un vis poate fi generat de un alt vis imaginat, inventat și că imaginarul din vis se circumscrie celui din realitatea diurnă. Recunoaștem tehnica visului în vis, pe care autorul o fructifică din plin în ficțiune. Stilul său rămâne același și-n *Jurnalul* pe care-l putem considera un fel de ciornă, în care notează pe măsură ce inventează. Este posibil să pornească de la o reminiscență de vis sau o viziune, dar, ca un adevărat artizan, împletește simbolurile în textura fictivă și creează spații onirice inimaginabile până la el.

Respectând principiul autenticității, autorul mărturisește că a uitat esențialul din visul pe care-l va povesti, dar totuși va nota ce își mai amintește. Este nemulțumit că, în ciuda efortului de a nu-l uita (s-a trezit la 5 ca nu cumva să-și continue somnul), i s-a risipit din memorie atmosfera din vis. Ca un adevărat film,

⁹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 143.

¹⁰ *Apud* Jacques de la Rocheterie, *Simbologia viselor*, traducere de Iulian Dragomir, București, Editura Artemis, 2006, p. 199.

visul are două părți, ce vor fi evocate pe o pagină și jumătate. Am extras câteva fragmente ce ni s-au părut concludente pentru demersul nostru:

„Pe parcurs mi-am dat seama că, de fapt, sunt într-un film, într-o scenă care trenea nejustificat. Am ajuns la niște porți apărate de arme delicate, cu laser, care ne-au lăsat să trecem. [...] În fața porții, mie mi s-a făcut teamă. Totuși am intrat și eu. Nu-mi mai aduc aminte în ce anume interioarele, culoarele străbătute, scările urcate aveau ceva tulburător, neobișnuit, dar asta era senzația pe care am avut-o permanent cât am explorat clădirea. [...] După o vreme, am găsit camera (multe uși aveau glasvand, asta e o constantă a viselor mele) unde se afla ea, femeia care fusese cu mine. Era un ungher îngust și întunecat, iar ea zăcea pe un pat scund, acoperit cu un palton vechi și lung. [...] Atunci am început să caut toaleta. [...] până am deschis o ușă și am găsit, în fine, un urinoar din cele mai simple: o placă de faianță verticală având o gaură jos. Începusem să urinez când am observat că eram, de fapt, într-o sală cu birouri și că funcționarii se uitau uluiți la mine”¹¹.

Am fost avertizați că prima parte a visului este *banală*, pentru că stă sub semnul credibilității: o plimbare la munte, însoțit de o femeie cu o identitate imprecisă (cum se întâmplă adesea în vis – parcă era cutare sau cutare persoană?)

Treptat, reapar simbolurile și senzațiile cu care ne-a(m) familiarizat: frica, teama, poarta, clădirea, scara, camera, ușile. Învingându-și spaima inițială, visătorul intră în spațiul necunoscut (inconștientul), rătăcește o vreme, urcând scări (pulsuni sexuale refulate), dar reușește să găsească femeia ce intrase înaintea lui în clădire. Rămâne un semn al întrebării dacă în camera ascunsă se întâlnește cu dublul (sorămea?) sau *anima* (Cri?) sau femeia-parteneră (alta?). *Ungherul ascuns și întunecat* se convertește într-o constantă a viselor cărtăresciene, simbolizând abisul ființei în care plonjăm cu ajutorul visului. Accesul nu este deloc facil, întâmpinăm tot felul de rezistențe, sugerate de lexeme precum construcție, cameră, ușă, ascuns, întunecat, îngust – obstacole ce impun depășirea, o anume inițiere, ce se realizează pas cu pas, vis cu vis până reușim să ajungem în centrul labirintului oniric. În partea a doua a visului, este prezent un alt simbol tipic: toaleta. Urmează un nou episod al căutării febrile, finalizat cu găsirea, în spatele unei uși, a urinoarului. Descrierea acestuia, *având o gaură jos*, ar putea face aluzie și la actul sexual. În timpul urinării, se trezește înconjurat și privit de oameni. Acesta este obstacolul din timpul evacuării obligatorii, echivalent cu piedicile pe care le conștientizează în procesul de asimilare a dorințelor, angoaselor și pulsuniilor refulate. Funcționarii care-l privesc mirați conotează amalgamul și haosul din sufletul și mintea visătorului, iluminat de prezența trăirilor inconștiente.

Similitudinea cu visele din romanul *Travesti* este ușor recognoscibilă la finalul citirii fragmentului diaristic. Autorul valorifică acest vis, transpunându-l în ficțiune multiplicat în diverse variante, asemenea unui flash-back halucinant, menit a dezvălui o obsesie ce torturează conștiința. Pasișul de sorginte psihanalitică nu este nicăieri mai vizibil decât în această scriere, unde personajul întrebuințează scrisul

¹¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, pp. 209 – 210.

ca terapie. Eliminând toate reziduurile inconștiente, Victor se autoproclamă vindecat (scris cu majuscule) în final, iar pe ultima filă a cărții imperativul dispare (tot cu litere mari) evidențiază supremația conștiinței eliberate de tenebrele trecutului.

În cel de-al doilea volum al *Jurnalului*, diaristul notează că este lipsit de fascinația spectacolului nocturn al viselor. Fără reverii, noaptea devine ternă, apăsătoare, asemenea morții. Se întrevede influența livrescă pe care scriitorul o folosește, deliberat sau involuntar, în procesul de producere a textului pentru a-i spori valoarea estetică. Potrivit lui Ivan Evseev, omul arhaic considera că „somnul este asociat morții temporare”¹²; ideea se regăsește și-n folclorul românesc (care l-a captivat pe autor, după cum arată *Enciclopedia zmeilor* – o răstălmăcire în viziune postmodernă a basmelor românești), în special în narațiunile populare, unde personajele *se trezesc* la viață după un somn greu, asemenea morții. Și mitologia greacă înrudește somnul cu moartea, Hypnos fiind fratele geamăn al lui Thanatos. Dincolo de mitologie, concepțiile filozofice explică suferința autorului. Dacă somnul fără vise este resimțit ca o aruncare în brațele morții, somnul presărat cu vise îi înlesnește legătura cu transcendența, așa cum opina L. Blaga¹³:

„Sunt frustrat de amputarea mea de vise. Mă trezesc brusc, după ore de moarte neinteresantă. Nu visez nimic, nici urma urmei vreunei imagini. Nici măcar ceva stupid, ordinar, ce visează toți vânzătorii și toate universitarele. [...] Ce vise fantastice aveam odată, când eram viu și iubeam, visam și scriam – totul cu sens, cu carne vie și pielea de pe buze transparentă ca o corneă”¹⁴.

Lamentațiile sale relevă incapacitatea omului de a-și depăși condiția existențială obișnuită, de a se ridica la rangul de creator prin acest act intențional de voință nocturnă (visul) care să-i deschidă porțile imaginarului și intuiția vizionară. Am putea deduce din această mărturisire și o anume filiație cu estetica romantică, pentru care visul nocturn aducea o revelație de ordin metafizic, o logică simbolică potrivit căreia ubicuitatea și vizualitatea uluitoare te făceau să te crezi înzestrat cu puteri demiurgice: „reprezintă modalitatea de a depăși contingentul și de a se confunda cu universul”¹⁵. Starea de grație a scriitorului este condiționată de vis, astfel încât lipsa sa întrerupe dialogul fantastic cu lumile posibile și viziunea esențelor acoperite de cețuri ale psyche-ului. Visul înseamnă, pentru Mircea Cărtărescu, un instrument al puterii de fantazare, deoarece experiența onirică compensează, potențează și intensifică experiența realului.

Chiar și atunci când pretinde că visează, autorul se arată nemulțumit de felul în care reveria sa a fost curmată și caută să depisteze cauza acestei discontinuități. Ipoteza emisă este de natură psihanalitică, indicată de sintagma „mecanisme de apărare”¹⁶:

¹² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 200, p. 178.

¹³ Lucian Blaga, „Zi și noapte”, în vol. *Poezii*, București, Editura Minerva, 1986, p. 203.

¹⁴ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, II (1997 – 2003), București, Humanitas, 2001, p. 120.

¹⁵ Ivan Evseev, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, traducere de Boris Nikolaevici Sergumencov, Timișoara, Editura Amarcord, 1999, p. 431.

¹⁶ Jean Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabularul psihanalizei*, op. cit., p. 231: „Diverse tipuri de operații în care se poate evidenția apărarea. Mecanismele prevalente diferă după tipul de

„Acum două nopți – un vis «esențial», nedus însă până la capăt. Cred că am dezvoltat mecanisme de apărare a minții contra agresiunii din interior, căci de la un timp așa mi se întâmplă: felul ăsta de vise e întrerupt de trezire în momentul critic, înaintea intrării în tunelul nebunesc (poate chiar al nebuniei sau a altceva mult mai îngrozitor). Eram într-un fel de oraș-cetate, noaptea, sub stele, într-o atmosferă de vrajă și așteptare intensă. [...] Era, îmi dau seama abia acum, Scara I, dar altfel decât în realitate, colată parcă pe un mediu străin. Eram pe «pod», deasupra gropii, în dreptul porții zidite. Și deodată, de după colț, a izvorât către mine un inimaginabil aer de aur, un râu de lumină vie, tremurătoare, sclipitoare din mii de mici particule purtate cu el (fluturi?). Veniseră, deci, erau aici, lumina lor curgea către mine, curând avea să mă înglobeze și să mă preschimbe. Priveam încremenit, cu încântare extatică dar și cu spaimă avalanșa de aur intens, plin de fluturi, ce venea, implacabil, spre mine. Când a fost la piciorul «podului», m-am trezit, cu un efort de concentrare de care-mi aduc aminte. Firește, dormeam pe spate și porțiunea aceea din spatele creștetului (pe care, dacă apăs, aproape că-mi simt creierul, atât e de fragilă – mai mult un cartilagiu) era toată congestionată, amortită și păstra o senzație de apăsare”¹⁷.

Până la un punct, accesul în inconștient îi este permis, dar iluminarea nu se produce, căci intervine trezirea, pe care o interpretează drept mecanism de apărare a eului conștient în fața evidențelor revelate de fantasmеle abisale. E un *dincolo* aflat la granița dintre realitate și irealitate, imposibil de atins și sublimat prin scris. Din conținutul său manifest alegem următoarele simboluri: „oraș-cetate”, „(Scara) I”, „groapă”, „fluturi”, „aer (de aur)”.

Cetatea este „simbolul refugiului interior al omului”¹⁸ în care visătorul evadează pentru a comunica cu interioritatea. Noaptea și întunericul nu generează starea de angoasă din alte reverii, ci potențează misterul și suspansul celui care se află pe punctul de a-i fi dezvăluite tainele universului intim. Realitatea este transpusă în irealitatea visată, astfel încât Scara I, din peisajul cotidian, capătă un aspect diferit în acel tărâm necunoscut. Important este să reliefăm și simbolistica cifrei unu (în alte vise apare Scara 5 sau 8), care trimite spre multiple semnificații: verticalitate, falus, creatorul „omul activ, asociat operei de creație”¹⁹, Principiul Nemanifestat, un centru cosmic și ontologic, „simbol al ființei, dar și al Revelației”²⁰. Joacă rolul de mediator, ajutând omul să pășească pe treptele cunoașterii, în cazul de față fiind vorba despre cunoașterea interioară. Liantul dintre conștient și inconștient (groapa) îl constituie podul, care simbolizează „o primejdie ce trebuie depășită, dar și

afecțiune avut în vedere, după etapa genetică în cauză, după gradul de elaborare a conflictului defensiv etc.”

¹⁷ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, pp. 76 – 77.

¹⁸ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 300.

¹⁹ *Ibidem*, vol. III, p. 410.

²⁰ *Ibidem*.

necesitatea de a face un pas important”²¹. Traducând, se înțelege că refulatul inconștient este periculos pentru ființa conștientă, de aceea este indicat să-l confrunte și înfrunte spre a se elibera. Poarta zidită înseamnă intrarea interzisă, obstaculară. Iluminarea se petrece brusc, luându-l prin surprindere, împresurându-l în acel val de aer ca o pulbere de aur, în care visătorul distinge fluturi, care evocă „psihismul metamorfozat prin conștientizare”²². Descătușarea forțelor obscure este resimțită prin trăiri contradictorii (de altfel, specifice majorității viselor) de satisfacție/mulțumire și înfricoșare. Revelația ultimă este întreruptă de momentul trezirii, din care păstrează viu doar efortul de concentrare, palpabil la pipăit în realitate în zona creierului mic. Disconfortul pare a fi fost cauzat de poziția capului pe parcursul somnului.

Acest vis *esențial* a fost construit cu epicentrul în simbolistica numărului Unu. Posedând o energie psihică deosebită, acest simbol unifică inconștientul cu nivelul conștient, restabilind echilibrul și armonia forțelor opuse: real/ ireal, rațional/fantastic, gândire/ imaginație, palpabil/ fictiv. Într-un cuvânt, totul, idealitatea spre care țintește creatorul: „Totalitatea se unifică în persoana sa, persoana sa înflorește în totalitate”²³. Trebuie semnalizat aici un paradox ce survine pe parcursul armonizării dintre teoria și practica postmodernilor – conceptul de totalitate, tipic modernist, pe care postmodernii, în frunte cu Lyotard, i-au declarat un război fâțiș, dar discursurile totalizatoare produse de combatanți le contrazic teoriile. Indeterminarea postmodernului se conturează în jurul conceptului de pluralism, care se vrea a fi antonimul ideii fundamentale a modernului – totalitatea. Este de domeniul evidenței că Mircea Cărtărescu pornește de la principiul totalizării, pe care nu-l percepe sub auspiciile sacre ale mitului (îi dezaproabă statutul de lege sacră a artei), ci încearcă să descopere „totul, dar ce este totul?”²⁴ tot prin intermediul creației. Simbolul organicității pare a fi fluturele, care, după un proces de disecție în *Aripa dreaptă*, *Corpul* și *Aripa stângă*, devine o emblemă totalizantă în lumina orbitoare a creației.

Din mărturisirile autorului am aflat că *Biblia* reprezintă pentru el o carte de căpătâi, pe care a citit-o și a recitat-o de nenumărate ori, devenind sursă de inspirație și carte de învățătură pentru profanul postmodern. Răstălmăcirea unor citate biblice pare a fi mediată prin intermediul visului:

„Acum două nopți am...am primit Sfântul Duh! E adevărat, pe fondul unor lecturi intense din și despre Scripturi. Dar cât de real și de firesc a fost totul! Eram pe o plajă, aerul era roșiatic-limpede, de inserare, dar cerul era deja nocturn, cu vechile mele stele din vis, arzând «ca diamantele». Mă rugam, repetam cu toată convingerea, cu inima neîmpărțită, «cere și ți se va da, caută și vei găsi», iar în loc de «bate și ți se va deschide» țin minte că spuneam «cunoaște-te și vei fi cunoscut». Și deodată a fost ca o lumină de trăznet care m-a lovit direct în creștet, dar o flacără mai moale și mai lentă. Am simțit-o exaltat, cum îmi

²¹ *Ibidem*, p. 121.

²² Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 100.

²³ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 411.

²⁴ Cf. Mircea Cărtărescu, „Totul”, în *Plurivers 2*, volum antologic, postfață de Paul Cernat, București, Humanitas, 2003

umple țeasta și cum mi se scurge în măduva spinării. Tot sistemul meu nervos lumina, străvâzându-se prin carnea translucidă”²⁵.

Vom încerca să descoperim legătura dintre învățămintele străvechi și celelalte simboluri din vis: „plajă”, „diamant”, „flacăra”, „trăznet”, „țeasta”. Spațiu ambiguu și specios, plaja face trecerea de la pământ la mare, respectiv de la conștient la inconștient (nocturn). Sinele este sugerat de diamant, simbol al perfecțiunii absolute. Flacăra are o dublă accepție: la un prim nivel este simbol purificator, iluminator în corelație cu aserțiunea *am primit Sfântul Duh*, iar substratul de adâncime relevă imaginea latentă a pulsuniilor inconștiente (arzânde), gata a izbucni la suprafața conștientului.

Desemnând semnul schimbării, trăsnetul anunță că Eul va fi perturbat de intruziunea inconștientului. Iluminarea îi creează visătorului aceeași senzație de încântare paroxistică. Ruga pare a-i fi fost ascultată, va avea oportunitatea de a-și cunoaște străfundurile și, în acest mod, va reuși să atingă perfecțiunea râvnită și-n plan diurn, conștient. Țeasta reprezintă rațiunea, care controlează și ia decizii vitale, iar creștetul capului, locul de pătrundere al flăcării, simbolizează „principiul paternal superior, Falusul creator”²⁶, de unde lumina se va propaga în fiecare fibră a corpului.

Interpretarea acestui vis evidențiază concepția autorului privind creația și actul de creație, posibil numai în urma cunoașterii depline, mai întâi a propriei ființei, apoi a relației Eu-Sine-Univers. Complexitatea ființei o determină pe cea a Creației, de aceea creatorul pornește dinspre *înăuntru* spre *înafară*. Suntem lămurii acum și-n privința altor notații, în care autorul sau personajele sale mărturiseau că „Floarea din creier are exact atâtea petale câte floarea dintre pulpe și sunt interșanjabile. Procreez cu creierul și gândesc cu testicolele. Ejaculez cuvinte și vorbesc lichid seminal”²⁷.

Dacă visul analizat anterior are un substrat intertextual biblic, notația de mai jos se datorează viselor avute după ce diaristul a străbătut o zi întreagă labirinturi virtuale, 3D, fiind epuizat la maximum de luptele cu adversarii demonici, pe care i-a doborât după încheștări înverșunate, distrugând demonii ce alergau, se târau sau zburau pe tărâmurile de piatră ori lavă: „Apoi am visat cele mai lungi, mai clare vise cu puțință, deși încălcite ca sens până la indiscernabil și absurd”²⁸. Într-o stare de extremă încordare, definită prin sintagma „groază uscată”²⁹, se culcă și închide ochii, dar vizualizează același univers satanic. Surprinzător este faptul că visele care au urmat au fost lungi și clare, dar greu de deslușit ca semnificație. Simbolurile sunt aceleași: blocul, moara care se demola, schelele, trecutul, mama (tânără). Moara face legătura cu aspectul infernal din mediul virtual, iar faptul că era demolată sugerează eliberarea de demonii interiori. Aspectul de șantier ilustrează haosul pe care-l traversează visătorul la conștientizarea trăirilor camuflate de inconștient. De la relatarea acestui tipar de vise, autorul trece brusc la o însemnare despre lumea fictivă din *Orbitor*, episodul „Yoga, omul-șarpe”. Astfel de confesiuni deconspiră lectorului traseul parcurs de scriitor: realitate – vis – ficțiune, un itinerar labirintic, cu

²⁵ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 240.

²⁶ Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 47.

²⁷ Mircea Cărtărescu, *Jurnal*, I, p. 77.

²⁸ *Idem*, *Jurnal*, II, p. 242.

²⁹ *Ibidem*.

nenumărate simboluri și capcane semantice, în care se întrepătrund actele conștiente cu cele inconștiente, dând naștere unui univers inedit, atât diaristic, cât și ficțional.

Pe măsură ce-și amintește vreo frântură nocturnă, diaristul nu ezită a o nota, chiar în mijlocul paginii, recreând aceeași mixtură de realitate-irealitate cu care s-a obișnuit lectorul operei sale. Am selectat un vis scurt, cristalizat în jurul simbolului acvatic. „Mai demult, un vis: mergeam pe mare, noaptea, pe podul de aur imprimat de razele lunii în valuri. Mă-ndreptam spre o insulă, care era chiar Malta, ombilicul. Deși era noapte, toate culorile insulei străluceau ca la amiază: creste muntoase înțesate de flori”³⁰. Sunt utilizate imagini recurente: „mare”, „noaptea”, „luna”, „străluceau”, „creste muntoase”, dar și câteva noi: „pod”, „aur”, „insulă”, „ombilic”. Primele simboluri sunt revelatoare pentru lumea inconștientului, sinonimă cu obscuritatea absolută prin care este călăuzit de către lună, „emblemă a cunoașterii, a inteligenței reflexive [...] un simbol al sufletului omenesc, al vieții afective, al devenirii [...] a tot ceea ce este instabil, schimbător, capricios (cum ar fi, de pildă, inconștientul)”³¹. Verbul „a străluci” induce ideea luminii, simbol al conștiinței „care s-a născut din tenebrele inconștientului”³². Ascensiunea de la întuneric la lumină se traduce prin sintagma creștelor muntoase, atingerea culmii echivalând cu triumful asupra răului care sălășluiește în abisul ființei. În termeni freudieni, muntele înseamnă „dorința de acuplare”³³, trădând camuflarea sa în inconștient. Podul reprezintă atât calea de a traversa de la inconștient la conștient sau invers, cât și element falic în traducere psihanalitică. Aurul, ca atribut al podului, reprezintă luminozitatea, solaritatea și aspirația de a pune în concordanță elementele inconștiente cu cele conștiente. Simbolul insulei pare a juca un rol ambivalent: pe de o parte, se referă la un spațiu izolat spre care năzuiește cel care visează pentru a-și regăsi liniștea, iar, pe de altă parte, ar fi blazonul conștiinței, încercuită și asediată de pulsuniile inconștiente. Relevând centrul Sinelui, ombilicul este un „simbol al inconștientului și al mamei”³⁴; prezența sa în vis sugerează calea de acces spre centrul ființei.

Așadar, visul de mai sus conduce către ideea invadării conștiinței de către inconștient, recunoscându-se pericolul, dar și procesul de transformare a personalității individului. Imaginile muntelui și insulei, simboluri cu valențe sacre, imprimă visului un caracter inițiativ și ideea de evoluție prin căutarea Sinelui. Este ilustrată prin intermediul visului autoritatea inconștientului, capabilă a determina ființa conștientă să-i accepte prezența.

Următorul vis ne atrage atenția datorită epitetului „zăpadă orbitoare” și ne punem întrebarea firească dacă acest vis a fost valorificat în trilogia *Orbitor*. De asemenea, este evidentă obsesia autorului cu privire la o imagine care orbește, care strălucește atât de puternic încât te face să vezi negru înaintea ochilor. Contrastul cromatic alb-negru invită lectorul să descifreze sensul ascuns al visului:

„Zăpadă orbitoare pe pământ și – parcă – și pe cer, acel alb desăvârșit, acea desăvârșire care numai secundar e albă. Liniștea

³⁰ *Idem, Zen, op. cit., p. 40.*

³¹ Francesco Monte, *Magia viselor. Dicționar de mituri și simboluri onirice*, traducere din limba italiană de Catrinel Popa, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 119.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem*, p. 139.

³⁴ *Ibidem*, p. 146.

în care ninge. Zăpada învârtăjită în curtea interioară. O casă foarte veche, foarte îndepărtată, acoperindu-se-n seara roz-întunecat de zăpadă. Un copil înaintând prin zăpada până la brâu, cu ochii sticlindu-i în seara galben-murdară. Pe un dâmb întunecat, lângă un săniuș pustiu, un fel de conac se-acoperă de noapte și de zăpadă. Trece un tramvai din cele vechi, din cele retrase din circulație. E aproape un morman mișcător de zăpadă. În urma lui, șinele se-acoperă iar de fulgi, se șterg pe nesimțite. Pe-acolo nu trece nici un tramvai. O școală veche sub zăpadă. Seara e albastru-vânăță. Aproape că nu se mai vede. Trei copii uzi până la piele trudesce pe un nămete uriaș. Ridică acolo un perete de zăpadă umedă. Au încastrat în el o bucată de geam, pe care-l șterg cu mânușile flească. Prin el se vede cum ninge, cum școala cea veche se destramă...³⁵

Să identificăm cuvintele-simbol: „zăpadă (orbitoare)”, „pământ”, „cer”, „alb”, „negru”, „curte (interioară)”, „conac”, „școală”, „geam”, „mănușă”. Lectorul inocent se lasă înșelat în cazul simbolului zăpezii de sensul aparent, datorat albului imaculat – puritatea. În substratul de adâncime al viselor (*numai secundar e albă*), accentul nu cade pe privire, ci pe senzația tactilă de răceală, ce atrage deopotrivă izolarea și solitudinea. „Pământul este personificarea feminină a Terrei – nevasta cerului – și întruchipează Mama”³⁶ și, în context, ar putea indica fragilitatea ființei celui care contemplă peisajul zugrăvit în alb și negru. Asociat zăpezii, albul inspiră solitudinea și indiferența, în timp ce negrul este semnul obscurului, a ceea ce se ascunde în curtea interioară (în inconștient). Neliniștea și misterul sunt sugerate de către *un fel de conac*, camuflat de zăpadă, astfel accesul la el devine dificil. Simbolul școlii reînvie sentimentul de spaimă (teama de a eșua), de aceea copiii încearcă să ridice un zid protector, în care încadrează un geam pentru a putea privi *cum școala cea veche se destramă*, adică se risipește frica de a se supune regulilor dictate de inconștient.

Dorința de fi protejat reiese și din acțiunea de ștergere a geamului cu mânuși, relevând precauția și o oarecare discreție. În concluzie, interpretarea visului pune în lumină teama de a cunoaște impulsurile inconștiente, de a reactiva senzații *vechi* ce-i tulbură conștiința. Determinantul „vechi”, utilizat de patru ori, semnalează prezența refulărilor și nesiguranța celui ce presimte o inadvertență între prezentul conștient și trecutul inconștient.

Diaristul (în)scrie în *Jurnal* un vis al cărui conținut manifest i se pare ciudat. La prima vedere, este diferit de cele întâlnite până acum:

„Vis prea kinky ca să-l notez aici. Ajunge atât. Un om murea. Era teribil de bătrân și locuia într-un bloc încă și mai vechi ca el... Eu îl ajutam să moară. Stăteam în pat cu el, în spatele lui, ținându-l în brațe. Așa că i-am simțit, între cearșafurile mirosind a hoit, ultimele zvâcnete. Și în clipa când și-a dat sufletul, fața bătrânului s-a surpat în ea însăși și i-a rămas doar scheletul,

³⁵ Mircea Cărtărescu, *Zen, Jurnal* (2004 – 2010), București, Humanitas, 2011, p. 106.

³⁶ Hélène Renard, *Dicționar de vise*, traducere de Catrinel Auneanu, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 372.

oasele faciale, turnate din aur. Din scobiturile feței au căzut pietre prețioase, boabe străvezii multicolore, pe care le-am adunat în podul palmei. Le-am dat o foarte stranie utilizare”³⁷.

O interpretare simplistă ar duce spre un semn rău, chiar prevestire a propriei morți. Apare și o întrebare firească: sunt anunțate cumva necazuri în realitatea eului biografic? Cheia visului o putem avea numai după analiza simbolurilor: „bătrân”, „bloc (mai vechi ca el)”, „ajutam”, „schelet”, „aur”, „pietre prețioase”, „palmă”. Se știe că orice bătrân este simbolul Înțelepciunii. Deținând secretul vieții și al morții, bătrânul atrage visătorul să participe, ca la un ritual ciudat, la moartea sa pentru a-i transmite secretul ființelor superioare. Prin intermediul bătrânului i se deschide calea de acces spre viața lăuntrică, el pătrunde în bloc pentru a-l ajuta pe bătrân, în condițiile în care blocul „evocă ceva compact, imposibil de deschis, de cercetat în profunzime”³⁸. Verbul „ajutam” se referă la îngrijorarea și neliniștea visătorului, aflat în fața inconștientului, pe punctul de a-i fi revelate propriile-i secrete. Scheletul – „ce rămâne inalterabil în psihe, elementul nealterat încă din străfundurile inconștientului”³⁹ – anunță metamorfoza, iar reducerea lui la oase semnifică „despuierea totală: subiectul trebuie să se recentreze pe esențial”⁴⁰. Ideea este subliniată de prezența aurului, metalul nepieritor, asociat eternului și absolutului. Bogăția interioară este reliefată de pietrele prețioase, izvorâte din inconștient, pe care le adună în palmă, deci le percepe ca pe un afront greu de îndurat.

Potrivit semnificațiilor deslușite din acest vis straniu, se ajunge la concluzia că bătrânul reprezintă o deghizare a Sinelui visătorului. Prin transferul realizat în vis de la bătrân la cel în viață s-a dobândit echilibru interior și maturitate psihică. Depozitar al tuturor comorilor, pozitive și negative, inconștientul ne ajută în situații de criză să regăsim liniștea interioară pierdută, după înțelegerea dificultăților.

Visele capătă și-n scriitura diaristică o extensie maximă. Vom cita în continuare un alt vis (tran)scris de autor, care a schimbat dominanta culorii ce-l învăluie și aspectul coșmaresc insuflat de angoasă:

„Un vis îmi revine, dar parcă mai fluid și mai albastru (stins albastru, strict albastrul-stins de unde n-am fost niciodată – nordul îndepărtat) ca altădată. E o mică lume de insule-nzăpezite. Între ele o apă întinsă și adâncă, parcă nu apă, de fapt, ci un lichid mult mai tandru și mai nostalgic, un amnios. E târziu, lumea e-ntunecată. În locul luminii sunt triste, (dar dulci) și albastre raze de frig, străluminând din mare, dar mai cu seamă de pe insulele de zăpadă, de pe sloiurile plutitoare. Sunt fericit acolo, dar și mirat. Nu pot străbate până la celelalte insule. Nu e nici un zgomot, nici un sunet. Nici n-ar putea fi. Nu e, de asemenea, nici un orizont. Ape triste și-ntunecate, amurg de iarnă peste banchiză, în nord”⁴¹.

³⁷ Mircea Cărtărescu, *Zen*, p. 107.

³⁸ Hélène Renard, *op. cit.*, p. 80.

³⁹ Jacques de la Rocheterie, *op. cit.*, p. 190.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 444.

⁴¹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 109.

Coerența visului va fi stabilită după identificarea sensului latent, pe care-l întrușipează simbolurile: „albastru”, „nord (îndepărtat)”, „insulă”, „apă (întinsă și adâncă)”, „frig”, „mare”, „banchiză”. Prin virtutea calmantă pe care o deține, albastrul plasează visătorul într-un topos calm și protector, asemenea unui leagăn, dacă luăm în calcul și simbolul „marea”. Nuanța stinsă de albastru pare a-l împresura într-o nostalgie nemărginită, care-i provoacă o senzație contradictorie de răceală și confort, de tristețe și înduioșare. E și un sentiment de *déjà-vu*, exprimat prin comparația „ca altădată”, ce transmite plăcerea retrăirii. Ne atrage atenția localizarea, nordul fiind un „principiu al ispitei și al răului”⁴² și, ca atare, revenim la ideea inconștientului, reiterată prin folosirea diverselor simboluri. Spre deosebire de un vis precedent, aici, insula nu relevă pericolul de a fi inundată de ape, ci pare a fi un lăcaș tandru și nostalgic, asemenea unui amnios pe care ființa l-a pierdut pentru totdeauna, suferind traumatismul nașterii. Reîntoarcerea în acel spațiu binevoitor îi creează sentimente de fericire și uimire, prin liniștea desăvârșită, imponderabilitate și lipsa vreunui orizont. Izolarea e totală și-i potențează neputința de a străbate mai departe, un dincolo pe care-l percepe, dar nu poate ajunge la el. Matrice primordială, apa este legată de simbolul mării, care semnifică nu numai maternitatea, ci și inconștientul, prin adâncurile ei misterioase și întunecoase⁴³. Visul se încheie cu o viziune pesimistă, a inconștientului plin de taine nedeazăluite și nedeslășite.

Rezumând ideile prefigurate de acest vis, am intuit dorința, nemărturisită în plan conștient, de a se întoarce într-o lume ocrotitoare, așa cum experimentase înainte de intrarea în viațire. Apare explicit nostalgia vieții intrauterine, în insula-pântec, sentiment ce persistă la nivelul inconștientului. Generalizând, această aspirație este funciară ființei umane, conștientă de trecere și sortită luptei cu vitregiile vieții.

3. Concluzii

Am constatat că visul din *Jurnal* este construit în aceeași manieră cu cel din cadrul labirintului ficțional: în mod deliberat, autorul uzitează tehnica psihanalitică, astfel încât niciun simbol nu-i întâmplător. Simboluri recurente obsesive, precum apa, albastrul, galbenul, aurul, blocul, insula, marea, diamantul, țeasta etc., ghidează interpretarea spre zona inconștientului, depozitar al pulsionilor, dorințelor și trăirilor pe care omul trebuie să le conștientizeze dacă vrea să beneficieze de echilibru psihic și armonie sufletească. Luciditatea autorului, dublată de erudiție, nu scapă din vedere ideea că există un *dincolo* ascuns științei și nevoii omului de a cunoaște Totul. Inocența nu mai caracterizează omul postmodern, așa că scriitorul își asumă libertatea de a croi fantezii nu pe divanul psihanalistului (șarlatan?!), ci în spațiul imaginar, singurul abilitat să opereze cu simboluri. Intuiția Totului rămâne sarcina creatorului, care, asociind ca într-un *puzzle* fragmentele simbolice, re-compune imaginea lumii *în mișcare*⁴⁴ îmbinând visul cu realitatea, timpul bivalent, călătoria, cunoașterea, Eros și Thanatos.

Transcriind fragmente rupte din cotidian, trecute prin filtrul vizionar, impregnat cu imaginație și halucinație, autorul postmodern ia locul unui personaj al

⁴² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 348.

⁴³ Cf. Francesco Monte, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁴ Cf. Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare: postmodernismul*, București, Editura Univers enciclopedic, 1999.

său: arhitectul, specializat în proiectarea fabricii de vise. Din această perspectivă, proza lui Mircea Cărtărescu deconspiră strategia naratorială a autorului postmodernist, iar amplul labirint al viselor din scrierile sale nu exclude posibilitatea unui fir călăuzitor psihanalitic pentru a avea acces la substratul de adâncime intertextual al textelor. Asemenea personajului său, Mircea Cărtărescu devine autorul-arhitect, specializat în proiectarea viselor/fabricilor de vise, însemnând o provocare și o încercare a scriitorului de autodepășire, de cuprindere a Totului.

BIBLIOGRAFIE

1. Surse

- Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, I (1990 – 1997), București, Humanitas, 2001.
Cărtărescu, Mircea, *Jurnal*, II (1997 – 2003), București, Humanitas, 2001.
Cărtărescu, Mircea, *Zen. Jurnal* (2004 – 2010), București, Humanitas, 2011.
Cărtărescu, Mircea, *Plurivers 2* (volum antologic, postfață de Paul Cernat), București, Humanitas, 2003.

2. Referințe

- Bachelard, Gaston, *Dreptul de a visa* (traducere din franceză de Irinel Antoniu), București, Editura Univers, 2009.
Blaga, Lucian, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1986.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I – III (trad. rom. a fost făcută după ediția 1969 revăzută și adăugită, apărută în colecția „Bouquins”), București, Editura Artemis, 1993.
Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare: postmodernismul*, București, Editura Univers enciclopedic, 1999.
Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale* (traducere de Boris Nikolaevici Sergumencov), Timișoara, Editura Amarcord, 199.
Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
Laplanche, J; Pontalis, J.-B., *Vocabularul psihanalizei* (traducere de Radu Clit. Alfred Dumitrescu, Vera Șandor, Vasile Dem. Zamfirescu), București, Humanitas, 1994.
McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă* (traducere de Dan H. Popescu), Iași, Polirom, 2009.
Mihăilescu, Dan C., „Un «boț de humă» din București”, în *Literatura română în postceaușism, II. Proza. Prezentul ca dezumanizare*, Iași, Polirom, 2006.
Monte, Francesco, *Magia viselor. Dicționar de mituri și simboluri onirice* (traducere din limba italiană: Catrinel Popa), Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
Renard, Hélène, *Dicționar de vise* (traducere de Catrinel Auneanu), Pitești, Editura Paralela 45, 2006.
Rocheterie, Jacques de la, *Simbologia viselor* (traducere de Iulian Dragomir), București, Editura Artemis, 2006.

DUMITRU ȚEPENEAG: VISUL CA FORMĂ *ALTERNATIVĂ* DE LITERATURĂ

Dumitru Țepeneag – le rêve comme une forme alternative de littérature

L'oeuvre de Dumitru Țepeneag est, à la fois, une incursion dans le quotidien et un refus de l'automatisme. Cela conduit à un refuge dans le rêve qui offre le privilège de la liberté en dépit d'un monde très contraignant. Le corpus de notre étude comprend trois volumes de récits (*Exercices, Froid, Tenir*) et quatre romans (*Art vain de la fugue, Les mariages nécessaires, Hôtel Europe, La belle Roumaine*). Tout cela est centré sur l'image du théâtre humain comme labyrinthe. Le monde se recompose des débris d'un univers peuplé des personnages engagés dans un drame absurde. De cette fuite du quotidien émerge l'irréalité onirique.

Mots-clés: *le labyrinthe de la fiction, le rêve, une existence énigmatique, une grave lucidité, onirisme.*

În fața paginilor scrise de Dumitru Țepeneag, se poate desluși cu ușurință o atracție-repulsie față de cotidian, deoarece autorul își menține *libertatea* într-un concret angoasant: „eu în viața mea am trăit fără cătușe, fie ele și simbolice. M-am simțit întotdeauna liber. Chiar și în România ceaușistă”², rezistând, pasiv sau activ, presiunii opiniei dominante din societate, „faimoasa mentalitate care e de-a dreptul dictatorială”³.

Lucrarea de față pornește de la premisa că opera scriitorului reprezintă o incursiune a cotidianității subjugate banalului, în care lupta cu automatismele se convertește într-o evadare aparentă în planul oniric, unde aceeași realitate pare a acapara totul: „Fiecare operă își are propriul ei labirint și riscul e că nu în fiecare se află monstrul sacru, Valoarea”⁴. Corpusul de texte selectat în vederea interpretării cuprinde cele trei volume de proză scurtă (*Exerciții, Frig, Așteptare*) în care fantasticitatea lucrurilor mărunte se întrepătrunde cu verosimilul, iar oniricul cu realul și, respectiv, patru romane (*Zadarnică e arta fugii, Nunțile necesare, Hotel Europa, La belle Roumaine*) analizate din perspectiva cotidianității labirintice, ca imagine a teatrului uman.

Viața însăși e deconstruită sub forma unui labirint de ficțiuni, iar canalele de comunicare par să fie obturate sau, în orice caz, foarte întortocheate și deviate: „Dacă eu, autorul, pierd firul realității, vă dați seama că cititorul cu atât mai abilit se pierde în acest labirint de fapte diverse reale și inventate”⁵. Cotidianul e recompus din rămășițele unui univers aflat în colaps, în care personajele robotizate formează

¹ Profesor la Colegiul Tehnic „D. Ghika” Comănești.

² Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *Clepsidra răsturnată. Convorbiri cu Ion Simuț* urmate de o *Addenda*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 49.

³ *Ibidem*.

⁴ Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 155.

⁵ *Ibidem*, p. 142.

tablouri dintr-o piesă de teatru absurd. Realitatea *de porțelan*, văzută ca o confruntare pe toate planurile, se prelungește în irealitate nu neapărat după reguli onirice.

Soluția nu este deloc simplă în cadrul unei cotidianități duale, *deschise oricăror metamorfoze*, reflectate deopotrivă în realitate și vis, devenind un amalgam de elemente care sufocă ființa captivă într-o existență apăsătoare tocmai prin inexactitatea și incertitudinea ei. Astfel, pe parcursul acestei lucrări ne-am propus să analizăm modul în care cotidianul exasperant este pulverizat în spațiul ficțiunii, devenind realitatea metaforizantă a prozei autorului întrucât „literatura onirică nu e o literatură a delirului, nici a somnului, ci a deplinei lucidități”⁶.

Este adevărat că onirismul estetic face apel la vis, dar într-un mod cu totul diferit față de romantici sau suprarealiști, nu pentru a-l povesti sau ca un ansamblu de imagini, ci pentru a deveni un reper compozițional:

„Oniricul nu exclude câtuși de puțin realul. Ba chiar are nevoie de el. Trebuie spus, înainte de toate, că elementele constitutive, de bază, toată configurația, onirismul estetic (structural) și le ia din realitate, nu din vis. Din vis nu ia decât legile pe care le aplică acestor elemente”⁷.

Dacă suprarealiștii se aflau mereu în căutarea insolitului din spațiul cotidian pentru a concepe, în operele lor, o lume asemănătoare visului, asumându-și în acest mod anumite stări de conștiință, scriitorul *oniric* creează, în stare de luciditate, scenarii de tot felul, o altă lume care se dorește a fi propriul univers:

„Pentru literatura onirică, așa cum o concep eu, visul nu este sursă și nici obiect de studiu; visul este un criteriu. Deosebirea este fundamentală: eu nu povestesc un vis (al meu sau al altcuiva), ci încerc să construiesc o realitate analoagă visului”⁸.

Începuturile sale literare stau sub semnul unei proze onirice în totalitate și chiar antirealiste, deoarece pledează în mod conștient pentru o (re)sincronizare a literaturii române cu experiențele estetice universale: „Miza acestui fel de literatură e foarte mare, scopul ei foarte ambițios: descifrarea misterului ultim al existenței”⁹. Epic sau liric, discursul oniric se conturează ca un text tot mai ambiguu, dar conștient de *propria textualitate*, în care lumea ficțională se concepe în deplină libertate, eliberată de orice constrângere socială sau umană, unde „totul e văzut, cu sentimentul ubicuității”¹⁰. Scriitorul privește actul de creație ca o formă de eliberare absolută, fiind un *experimentator* lucid, activ și nesupus canoanelor, propunând lectorilor o proză a deschiderii spre lume:

⁶ Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Onirismul estetic*, antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu, București, Editura Curtea Veche, 2007, p. 78.

⁷ Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *op. cit.*, p. 141.

⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁹ Nicolae Bârna, Țepeneag, *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 28.

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

„Întoarcerea în literatura română a coincis cu revenirea mea fizică (fie și temporară) în spațiul românesc, care îmi fusese interzis timp de aproape treizeci de ani. Probabil că, în ciuda dezamăgirilor inerente și paralele cu satisfacțiile, și asta a contribuit la revigorarea literaturii mele. M-a scos dintr-un formalism din ce în ce mai sterilizant. M-a limpezit. Pe scurt: m-a ajutat să ies din ghetou. Din marginalizare. Nu e o formulare paradoxală. Pentru cineva care scrie în limba română, centrul se află în România, nu la Paris”¹¹.

Dumitru Țepeneag publică înainte de a părăsi țara natală trei volume de povestiri, în care putem descoperi un prozator original, preocupat să-și aleagă personaje din contemporaneitate, *să inventeze faptele diverse* petrecute aievea ori să le modifice după bunul plac pe cele găsite prin ziare: „O asemenea literatură îl predispozează pe cititor la un fel de suspiciune prelungită. Benefică, desigur, fiindcă declanșează un proces de ficționalizare globală”¹². În anii '60, proza „descoperă autoreferențialitatea și plăcerea experimentului”¹³, în care „se simt influențele «noului roman»”¹⁴, în care proza este o artă a spațiului:

„Ceea ce a adus nou Robbe-Grillet e tocmai această infinită posibilitate de construcție pe care n-o ai decât în proză și în muzică; acest joc miraculos de-a construi, de-a transforma pe foaia albă a hârtiei timpul romanesc într-un spațiu real și ireal totodată, jocul de-a creația din nimic; ca în muzică, în spatele căreia nu există niciun fel de realitate mai greu sau mai lesne cognoscibilă”¹⁵.

Ficțiunea propusă de «noul roman» este subordonată aventurii și nu trebuie să fie luată niciodată drept viața însăși, scriitorul este *Creatorul* unei lumi iar „dimensiunea referențială nu promovează obiectul perceput, adică *unitar*, decât pentru a oculta obiectul scris, cu adevărat, adică *explodat*”¹⁶. Potrivit esteticii promovate de noul roman, Dumitru Țepeneag valorifică tehnica redublării, astfel încât personajele, povestirea și axele spațio/ temporale apar multiplicat atât în planul real, cât și cel ficțional, fiind deopotrivă veridice în cadrul scriiturii. Convins de faptul că realitatea nu poate apărea într-o povestire singulară, prozatorul o redublează într-o juxtapunere de povestiri incerte.

În prima culegere de proze, „o cronică a vieții Omului, a oricărui om”¹⁷, intitulată simbolic *Exerciții*, cititorul este invitat într-o *lume obiectuală*: parcul, trenul din care nu coboară nimeni, pajiștea verde, alei, autobuze, străzi înflorate, tramvaie, avioane, mașini de pompieri. Se creionează *atmosfera de furnicar vesel*, o

¹¹ Dumitru Țepeneag, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Interviu, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p. 218.

¹² Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, *op. cit.*, p. 141.

¹³ Vasile Spiridon, *Cuprinderi*, București, Editura All, 1993, p. 137.

¹⁴ *Ibidem*, p. 138.

¹⁵ Dumitru Țepeneag, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970–1972)*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1993, p. 43.

¹⁶ Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*, București, Editura Univers, 1988, p. 181.

¹⁷ Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 57.

lume de *jucărie*, „securizantă, prietenoasă, preocupată, fremătătoare, transparentă, controlabilă și explicabilă”¹⁸. Cel înaripat este un Icar, un zburător improvizat, cu aripile confecționate dintr-o scândură banală sau „un vultur gri-argintiu, care se înalță vertiginos într-o spirală îngustă ca un șurub, sfâșiind trandafirul și purpura cerului”¹⁹, traversând razant peisajul cotidian: „O cădere, pe urmă o înălțare și iar o coborâre lină”²⁰.

Cea de-a doua culegere, *Frig*, în care spațiul predilect este marginea orașului sau camera izolată, strada sau piața iar tema favorită – călătoria, își asumă un caracter subiectiv exprimat prin „atmosfera nostalgică și sumbră, infantil luminoasă uneori, vibrantă și pătrunzătoare, a schițelor de la începuturi, ca și mijloacele stilistice propriu-zise, adică prin scriitură fină, poetică, densă, translucidă”²¹. Naratorul-personaj este un călător, chinuit de propria solitudine în spectacolul liniștitor al cotidianului, și resimte la modul dramatic cenușiul acaparant al existenței, din care nu își ia întotdeauna zborul. Într-un *oraș cu păuni*, cu *locuitori mărunți și veseli*, unde își găsesc locul și năluciri de tot felul: *trup de femeie și cap de piatră*, un *purceluș dolofan și roz*, un bărbat cu urechile *clăpăuge*, un *gândăcel cafeniu*, *șerpi lunecoși*, *monștri hâzi cu mâini răsucite*, *vulturi argintii*, personajul „menținut pe lume cu forța, după ce scăpase din brațele (prea) vânjos-protectoare ale *supraeului* de circumscripție (cărui, de la distanță, îi dă apoi cu tifla), își continuă, precum Sisif, infinita drumețire”²².

În al treilea volum de proze, *Așteptare*, „există o spaimă continuă, calderoniană, că *viața e vis*, precum și obsesia îngerului”²³, irealitatea ia în stăpânire pe de-a întregul realitatea, „lirismul devine tot mai întunecat și mai deznădăjduit, realitatea mai vizionar (și mai chinuitor) îndoielnică, iar textul mai substanțial”²⁴. În acest spațiu labirintic, simbol al liberului arbitru, se ivește cineva care fuge din oraș cu tramvaiul spre zări incerte, o *călătorie neizbutită* din care vrea să coboare, privind pe fereastră copii tăcuți, plini de mister, ce practică ritualuri de neînțeles, păuni ce dansează *furios*, totul desfășurându-se ca într-un *spectacol de circ*, din care naratorul va ieși sau va rămâne prizonier. Decorul citadin susține absurdul existenței și imposibilitatea evadării: ceruri întunecate, câmpuri apăsătoare, străbătute de o lumină rece, amurguri cenușii, dimineți sufocante, nori dușmănoși, ziduri și garduri încrâncenate, pereți posomorâți, soare de gheață, străzi pustii, case lipsite de uși, pădurici înspăimântătoare:

„Pătrunsesem într-o adevărată pădure de felinare. Pâcla devenise mai deasă. Stâlpii felinarelor nu se vedeau, trebuia să le pipăi cu palmele fierul rece și umed. Obosisem. Mă ghemuii la rădăcina unui felinar. Îmi cuprinsei trupul cu brațele încercând să mă încălzesc; apoi mă sculai și începui să țopăi, să mă lovesc cu

¹⁸ *Ibidem*, p. 66.

¹⁹ Dumitru Țepeneag, *Prin gaura cheii*, București, Editura Allfa, 2001, p. 213.

²⁰ *Idem*, *Exerciții*, București, Editura pentru Literatură, 1966, p. 91.

²¹ I. Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Colecția „Cercul literar de la Sibiu”, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 537.

²² Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 89.

²³ Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 418.

²⁴ *Ibidem*, p. 538.

palmele peste coate, peste șolduri. Ceața mă înfășurase într-o cămasă de gheață iar frigul mă pătrundea cu cruzime, treptat”²⁵.

Cel dintâi roman al lui Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii* rămâne și cel mai interesant din punctul de vedere al teoreticianului onirismului estetic:

„[Autorul] e un simplu agrimensor, un inginer topograf care caută fără scop, rătăcind într-o lume care nu i se mai supune, printre obiecte pe care le vrea despuiate de orice semnificație și le privește lung și obstinat, cu lupa. Din păcate personajele au câștigat: și-au dobândit mai întâi considerația, apoi treptat libertatea, cu care însă nu mai au ce face”²⁶.

Romanul se constituie dintr-o succesiune de secvențe narative aparent disparate, o *simultaneitate în succesivitate*, în care oamenii se află mereu în apropierea locului din care au pornit, dornici să atingă centrul, dar îndepărtându-se de acesta cu fiecare pas pe care îl fac: „Personajele și-au pierdut chipul, sunt simple siluete (uneori reflexe ale unor arhetipuri literare), rătăcind prin paginile cărții”²⁷. Într-o altă parte a coșmarului, naratorul a reușit să prindă autobuzul și se găsește chiar în spatele șoferului, pe care îl roagă zadarnic să mărească viteza pentru a ajunge la timp în gară: „situațiile și personajele, accesoriile, tablourile și microfragmente de tablou, care, reiterate, se bucură și ele de statutul de fantome tematice”²⁸. Ca într-o oglindă, printr-un proces de *dislocare a realului*, se vede fugind cu picioarele goale, trece pe lângă o curte unde un plutonier înjunghie un porc, fiind asistat de trei femei cu rochii lungi, de gală, un bătrân pușcăriaș părăsește locul de detenție și ia trenul, gata să iasă din lume: „Se află, de fapt, în realitatea «reală», ascunsă, dar nu ermetică, deschisă revelației, așteptând provocatoare să fie dezvăluită, dar sustrăgându-se mereu, ca într-un joc zeiesc de-a v-ați ascunselea”²⁹.

Deși la începutul romanului par cuprinse de un puternic dinamism, personajele încetinesc cu fiecare nouă fugă, având întotdeauna de străbătut nenumărate segmente care converg spre un labirint, din care nu mai pot răzbi la lumină:

„Reluate mereu, din alte puncte ale itinerarului și într-o axiomatică relativitate a timpului, secvențele textuale creează senzația stării pe loc, paradox esențial al fugii care revine asupra sa (un biciclist pedalează înversunat, dar aproape că stă pe loc, asemenea autobuzului de gară, iar trenul este înzăpezit în toiul verii)”³⁰.

Nimeni nu mai scapă din acest labirint exterior, în care toți se transformă treptat într-unul, dintr-o mulțime într-o părticică: femeile sunt, de fapt, o femeie purtând aceeași sacoșă în mână, cu pâine și pești, bicicliștii se metamorfozează într-

²⁵ Dumitru Țepeneag, *Frig*, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 22.

²⁶ Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ *Ibidem*, p. 54.

²⁸ Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 133.

²⁹ Marian Victor Buciuc, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 25.

³⁰ Vasile Spiridon, *op. cit.*, p. 138.

un biciclist cu tricou vărgat și joben care pedalează, având tot pești în plasa de pe portbagaj, interiorul unui compartiment de tren, al unui autobuz, celula unei închisori redevin unul și același lucru.

Lumea este pătrunsă de indiferență, mișcarea oamenilor se realizează în virtutea inerției, aceștia nu sunt animați de o năzuință, ci le-a fost insuflată această zbatere de către acel cineva cu totul necunoscut memoriei lot actuale: „Filmate din unghiuri diferite cu viteze variabile, scenele și personajele sunt studiate în detaliu și urmărite în mișcare, deformate spre oniric și absurd, cu ștergerea deosebirilor dintre realitate și aparență”³¹.

Anumite fragmente narrative cu rol iterativ devin un leitmotiv al fugii individului care locuiește în trecere, motivat să scape din teroarea infernului citadin, refugiindu-se în *somnul narcotic*, în care experiențele cotidiene sunt fărâmițate sau sfâșiate în așchii și cioburi. Legătura dintre aceste segmente narrative este asigurată de prezența unor obiecte decăzute din statutul lor simbolic, sugerând prăbușirea lumii omenești: cuțit, pește, șapcă, șofer, tren (adevărat sau de jucărie). Din simbolismul peștelui se păstrează totuși valența erotică, deși se află ba într-o sacoșă, ba într-un portbagaj, ba neînsuflețit, căpătând astfel o funcție parodică. Elementele referitoare la mitul cristic, precum peștele, pâinea, Maria, Magda (devenite femeia M), trandafirul, nu mai constituie *inserții ale sacrului în profan*, ci înfățișează o lume a paiațelor, a gesturilor absurde, niciodată duse până la capăt, lipsite totalmente de un scop anume.

Călătorul prin acest labirint și implicit trăitor al acestuia este invitat permanent să confere propriei imagini o altă mască, un alt rol. Fuga încremenită a voiajorului într-un labirint plin de intrări și ieșiri spre un loc inevitabil același este urmată de sunetul unui flaut care „continuă, fără încetare, aceeași și aceeași melodie, reluată mereu de la capăt și cântată cu atâta convingere că, iată, șoferul împietrește cu brațul ridicat, femeile rămân imobile și ele, de pe lama cuțitului picură, acompaniind flautul, stropi mici de sânge”³².

Pe parcursul acestei *curse cu capcane*, personajul își schimbă identitatea, îmbrăcăminte, scopul deplasării iar drumul spiralat între real și oniric își dezvăluie treptat *farmecul miraculos*. Salvarea pare a fi în vis, singurul mod de a eluda realitatea claustrantă, activându-se totodată o critică camuflată a cotidianității prin intermediul lucidității și a ironiei: „Dumitru Țepeneag ne introduce într-un labirint de ficțiuni, deșiră firul unei povestiri autarhice care trece din convențiile unei logici în convențiile alteia și care ne procură emoția descoperirii în miraj a unei ordini aidoma aceleia a realului”³³.

În romanul *Nunțile necesare*, întâmplările sunt plasate tot în cotidianitate, mai exact în spațiul rural iar personajele, purtând nume transparente ce amintesc de balada *Miorița*, nu sunt oieri, ci dascăli de țară. Ciobanu, protagonistul romanului, percepe lumea exterioară ostilă, la nivelul senzațiilor, aflându-se pe un pat asemenea unui suferind care „n-o să fugă să-și ia lumea în cap de frică trebuie să aștepte să se împlinească ce e scris să se împlinească”³⁴. Imaginea tavanului plin de plase de

³¹ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 139.

³² Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991, p. 133.

³³ Vasile Spiridon, *Înscrierea pe orbită. O cronică a prozei contemporane*, Iași, Editura Timp, 2008, p. 41.

³⁴ Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1992, p. 95.

păianjeni din camera unde „pute a șoareci și a igrasie”³⁵, a bucătăriei în care Ana sau Ileana deranjează în permanență somnul bărbatului, prin zgomotul puternic de cratiță sau de tigaie scăpată pe jos, a mesei pe care se află un craniu de miel cu ochii și dinții intacti, a cancelariei, a dealurilor joase în care o oaie mesteca un fir de iarbă, a plaiurilor scurte devin metafore ale vieții de zi cu zi.

Oamenii care trăiesc sub acest orizont apocaliptic par a avea nevoie de un fir călăuzitor pentru a-și trasa o direcție în această existență anostă. Centrul acestei *imago mundi* îl constituie nunta, asociată morții prin prezența lumânărilor, ca o fotografie colectivă, care anticipează cele trei experiențe erotice ale profesorului Ciobanu cu Ileana, Ana și Anica, ultima dintre ele avertizându-l, asemenea mioarei din baladă, de complotul pus la cale de Pădureanu și Munteanu. Poza nuntirii, realizată de un fotograf cu gesturi solemne, înfățișează o lume în așteptare: mirele înalt și demn, cu papion și crizantemă la butonieră alături de o mireasă micuță, durdulie, dornică să evadeze și nuntași inerti.

Nunta profesorului se instituie ca un continuum al cotidianului obscur, populat de femei înalte și trupeșe, cu rochii de tafta neagră, măcelar mustăcios cu o beretă de marinar, copii și meseni zgomotoși, un mire bolnav, țeapăn pe scaun, cu ochii țințiți, încadrat de două mirese cu buchete de trandafiri galbeni și roșii, „culori în mișcare ce creează progresiv forme și structurează spațiul căruia îi dau trup și viață pe măsură ce îl invadează”³⁶.

Camera profesorului e transformată într-un topos clausturant prin limacșii ce se târăsc permanent pe pereți în dansuri ritualice, „provin, fără îndoială, din *râpa Uvedenrode*, iar schinguirea lor, sadică și voluntară, prin presărare cu sare, evocă sacrificarea inocentă și involuntară din *După melci*”³⁷. Această odaie-sicriu în care se simte „miros de igrasie de șoareci de limacși”³⁸ devine un *corp al spațiului* cotidian, prin care personajul percepe senzorial lumea obiectuală: „bondari imenși deasupra tăpșanului plin de flori”³⁹, sunet de tălângi și behăitul mieilor, lătratul unui câine sau țipătul unei păsări iar pe prispa casei vecine o babă dădea în bobi. Ca metaforă vizuală a penitenței, a pedepsei, cotidianul în care se simte permanent privirea cuiva în ceafă și-n tâmplă iar „perdeaua neagră ca un zăbranic”⁴⁰ delimitând visul de starea de veghe, simbolizează viața și moartea într-o *coincidentia oppositorum*: „Modalitatea aleasă e cea a exaltării derizoriului, cultivarea registrului carnavalesc”⁴¹.

Prin romanul *Hotel Europa*, „Dumitru Țepeneag procedează la o permanentă deconstrucție a universului exterior, ce își dezvăluie la tot pasul în felul acesta precaritatea nu numai în plan moral, ci și ontologic”⁴², validându-se ca o veritabilă sinteză între onirism și textualism, fiind scris pe măsură ce drumețiile

³⁵ *Ibidem*, p. 31.

³⁶ Jean Burgos, *Imaginar și creație*, București, Editura Univers, 2003, p. 88.

³⁷ Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 168.

³⁸ Dumitru Țepeneag, *Nunțile necesare*, *op. cit.*, p. 38.

³⁹ *Ibidem*, p. 35.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁴¹ Nicolae Bârna, *op. cit.*, p. 173.

⁴² Marian Victor Buciuc, *Țepeneag între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 38, *apud* Octavian Soviany, *Țepeneag «realist»*, în «Contemporanul – Ideea europeană», nr. 40/1993.

fugarilor conturează o lume de carnaval, personajele sfârșindu-și marea călătorie istovitoare de-a curmezișul Europei la masa de scris a autorului căutat cu ardoare:

„Autorul se preface că nu este capabil să se concentreze asupra subiectului; el scrie la întâmplare, cu întreruperi, fragmente în dezordine, note dispersate, scene care nu sunt duse la un sfârșit și înfățișează personaje a căror importanță viitoare nu o bănuie, ajungând, astfel, să nu mai fie stăpân pe destinul lor. Putem vedea voința sa manifestă de a topi și integra notele și scenele deja schițate într-un ansamblu coerent”⁴³.

Deși se înscrie în direcția impusă de trilogia anterioară (*Hotel Europa*, *Pont des Arts*, *Maramureș*), romanul *La belle Roumaine* este centrat pe o figură feminină enigmatică, frumoasă asemenea unei actrițe americane, e femeia fascinantă sau spioana deghizată a căreia îi plăcea să lectureze cărți în germană, să călătorească cu trenul, să audă duruitul roților pe șine, dedublându-se între spectator și actor al teatrului concretului. Ea se duce și seduce pretutindeni pentru a-i fi acceptat *adevărul ficțiunii*: la Paris, în cafeneaua lui Jean-Jacques, în tren ori la Berlin, căci autorul o poartă subtil prin propria născocire. Periplul ei, o punere în scenă a misterului existențial, un cotidian ce-i oferă șansa de a experimenta și împărtăși senzații, sentimente cu toți ceilalți care îl traversează, face trimiteri la personaje și scene din alte scrieri ale romancierului. Poveștile eroinei cu multiple măști, ori brunetă semănând cu o gheaișă, ori blondă, pentru a aduce cu Elvire Popesco, artista încă apreciată în spațiul parizian, îi *construiesc* trecutul și identitatea, *fac* un roman.

Copilăria, părinții, suferințele îndurate (violul din casa cocoșatului cu părinți nomenclaturiști, agresiunea din partea celor trei arabi care i-au spus *jidoavco* și i-au desenat pe corp trei svastici, depresia puternică), toate instantaneele ficțiunii personale își vor găsi o justificare compensatoare față de ceilalți. Incertitudinile existenței coșmarești trădează incertitudinile eroinei: „E mai bine să nu știi pe ce lume te afli și ce-o să se întâmple cu tine!”⁴⁴, petrecând în orizontul cotidianității o pierdere de ființă. Verosimilul devine realitate supremă doar pentru ea. Încleștată într-o realitate „pusă în criză”⁴⁵, într-o *lume de hârtie* aflată sub imperiul incertitudinii totale, eroina intuiește capcana cotidianului artificial și inventează cu un elan narativ „câte-n lună și-n stele [...], căci asta era tehnica ei: pornea de la un fapt real și broda în jur”⁴⁶. Din această perspectivă, acest personaj, cu multiple identități, poate fi considerat un *alter-ego* al autorului, care re-construiește în fiecare roman realitatea tumultuoasă. Oamenii care populează spațiul ficțiunii – noua realitate – sunt prizonieri, suferă „ca urmare a unei existențe și a unei comunicări secrete ori cel puțin imprevizibile”⁴⁷, seamănă între ei și rămân exilați pe pământ, relevând o vitalitate morbidă.

Viața palpită doar în măsura în care protagonistă are cui povesti și pe cine perverti: metrul, în care toată lumea așteaptă, semnifică fuga ei de realitatea contingentului, din tren privește „peisajul de iarnă, mohorât și fără zăpadă, ceea ce-l

⁴³ Vasile Spiridon, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁴ Dumitru Țepeneag, *La belle Roumaine*, București, Editura Art, 2007, p. 70.

⁴⁵ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 121.

⁴⁶ Dumitru Țepeneag, *La belle Roumaine*, *op. cit.*, p. 198.

⁴⁷ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 104.

fața și mai sinistru”⁴⁸, perorând cu neamțul Wolfgang despre copilărie, dar și despre întâmplări îngrozitoare (sora geamănă răpită, violată și ucisă de un pedofil): „O lume (de)plină nu poate fi altfel decât o lume cu oameni (de)plini”⁴⁹. În acest spațiu labirintic la suprafață, vulturul, „ființa incomunicantă”⁵⁰, din colivia așezată pe pervazul ferestrei sau ascunsă în debara, își desface aripile, „fără să reușească să umple tot spațiul închisorii sale”⁵¹ anticipează moartea eroinei, care se pierde implacabil între atâtea existențe suprapuse. Născocirile ei, ca ale Șeherezadei, intrau în țesătura cotidiană a relațiilor cu celelalte personaje, se *bălăcesc* în trecutul perceptibil la nivel subiectiv (din prisma personajului) și în prezentul femeii ce *miroasea a violete* sau *a miere de salcâmi*, aceasta rămânând o enigmă care nu poate fi descifrată decât parțial, asemenea concretului existențial, construit și deconstruit pe mai multe paliere, astfel încât creează senzația unui labirint.

Pornind de la ideea că discursul narativ al lui Dumitru Țepeneag se articulează pe scheletul cotidianității, am încercat să demonstrăm modalitatea în care realitatea transgresează barierele ficțiunii și se încorporează în text, acaparând personajele în banalitatea existențială sordidă, aidoma realității și transformându-le în niște mașinării lipsite de personalitate și voință proprie. Criza concretului pare a deveni o criză a spiritului pe care scriitorul încearcă s-o depășească prin scriitură: „În literatura mea, găsiți tot felul de elemente din realitate (erotice, polițiste), dar fie sunt parodiate, fie sunt derealizate”⁵².

Scriitura lui Dumitru Țepeneag se manifestă ca o aventură într-o lume în care predomină amenințarea unei realități ininteligibile, continuu deformabilă, iar cel care o trăiește este cititorul, educat a fi activ deoarece actul lecturii este unul creator și fiecare operă devine semnificantă prin prisma fiecărui cititor. Prin tehnica redublării personajului, a povestirii, a spațiului și a timpului, realitatea și imaginarul se contopesc într-o succesiune de povestiri nesigure. Descrierile minuțioase poartă mărcile cotidianității și creează iluzia unei imobilități spațio-temporale. Instantaneele cotidianității sunt înregistrate ca simple prezențe, cu precizia unui proces-verbal iar pasajele descriptive așază între paranteze fundalul cenușiu al concretului.

Imaginea vieții jucate, înfăptuită prin contemplație, se creionează pe fondul unei muzici nu lipsită de speranță, dar pătrunsă de o tristețe demnă de o existență ambiguă, în care personajele mereu pe fugă, mereu în așteptarea unui eveniment exterior care să le traseze un sens în această cotidianitate amalgamată: „Proza lui Țepeneag este asemenea nisipurilor mișcătoare, nu te poți odihni în ea, n-ai tăram pentru a așeza o singură certitudine, te afli mereu într-un echilibru incert”⁵³.

BIBLIOGRAFIE

A. Opera

Țepeneag, Dumitru, *Frig*, București, E. P. L., 1967.

Țepeneag, Dumitru, *Hotel Europa*, Prefață și curriculum vitae de Nicolae Bârna, București, Editura 100+1 GRAMAR, 1999.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 34.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 82.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 87.

⁵¹ Dumitru Țepeneag, *La belle Roumaine*, op. cit., p. 85.

⁵² Dumitru Țepeneag, Ion Simuț, op. cit., p. 48.

⁵³ Monica Lovinescu, *Unde scurte*, vol. I, București, Humanitas, 1990, p. 530.

Țepeneag, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991.

Țepeneag, Dumitru, *Un român la Paris. Pagini de jurnal (1970-1972)*, Cluj, Editura Dacia, 1993.

B. Referințe critice

Dimov, Leonid; Țepeneag, Dumitru, *Momentul oniric*, antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997.

Eco, Umberto, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare* (traducere românească de Ștefania Mincu), Iași, Polirom, 2009.

Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, București, LIBRA, Colecția CRITICĂ LITERARĂ, 1999.

Isachi, Petre; Lazăr, Ioan, *Anotimpurile romanului*, vol. II, Bacău, Editura Plumb, 1997.

Lovinescu, Monica, *Unde scurte*, vol. I, București, Humanitas, 1990.

Negoîtescu, I., *Scriitori contemporani*, Ediția a II-a, îngrijită de Dan Damaschin, Pitești, Editura Paralela 45, Colecția „Cercul Literar de la Sibiu”, 2000.

Pavel, Laura, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.

Pavel, Laura, *Matricea identitară la Dumitru Țepeneag*, în APOSTROF, revistă a Uniunii Scriitorilor, Anul XVII, 2006, Nr. 10 (197).

Țepeneag, Dumitru, *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat*, Interviu, Ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, ALLFA, 2000.

LUMI POLITICE POSIBILE – MAHALAUA ÎNCORONATĂ

Possible Political Worlds – The Crowned Slum

Taking into account the historical context which generated the writings of Fănuș Neagu, the specificity of the literary works belonging to the writers of the 60s generation and the evolution of the characters, we consider that the confrontation between the literary characters in the writer's literary works and history could be perceived as a gate of initiation of the individuals, especially in those literary pieces which convey figures and facts from the political environment of that epoch. Thus, we choose to exemplify the aspect of individual evolution by means of a novel with a well-marked political background, *Amantul Marii Doamne Dracula / The Lover of the Great Lady Dracula*. By resorting to structural and systematic analysis, we shall attempt to prove the fact that the human being undergoes a process of change under the influence of history, this evolution not being the right one at all times.

Key-words: *history, politics, Elena Ceaușescu, bildungsroman, communism.*

Fănuș Neagu își asumă un rol curajos pentru perioada literară pe care o traversează. „Etapa confuză a noii glaciațiuni”, cum numește Eugen Negrici perioada 1957 – 1964, dar și „etapa micii liberalizări (1964 – 1971)”², contribuie la dezvoltarea culturii, iar scriitorii vor avea un aport considerabil la crearea unei generații de cititori avizi de lectură tămăduitoare. Prin acțiune, personaje, dar mai ales prin metafore și simboluri special măiestrite pentru un lector cu ferestrele imaginației deschise, Fănuș Neagu și majoritatea scriitorilor generației '60 vor cultiva speranța. Dezghețul reformator hrușciovist, declanșat după moartea lui Stalin, preluat fără prea multe adaptări la fondul românesc de regimul Dej, declanșează o tentativă de reînviere a miturilor, capabile să (re)stabilizeze și să (re)valorizeze spiritual.

Un scriitor are la îndemână mai multe posibilități de a lua de piept istoria. Procedul defulator capătă, în ceea ce-l privește pe Fănuș Neagu, o dimensiune artistică, un soi de estetică a urâtului politic, poate chiar un catharsis în cheie simbolică. Acesta îl deosebește de alții și poate constitui fie scuza, fie pretextul acțiunilor sale. Romanul *Amantul Marii Doamne Dracula* se încadrează în etapa descătușării de canon, dusă la extrem prin libertatea stilului și îndrăzneala tematicii. Obediența (mai ales) literară din timpul regimului comunist devine, în cazul acestui roman, o alunecare lexicală și imagistică în prăpastia declinului generat de proasta

¹ Doctorand al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.

² Eugen Negrici, în aceeași lucrare *Iluziile literaturii române*, apărută în 2008, la Editura Cartea Românească din București, în capitolul „Reprezentarea trecutului literaturii în comunism”, stabilește cinci etape literare pentru acea perioadă: 1. Faza fundamentalistă. Marele pogrom al cărții românești și consecințele lui: distrugerea fundamentelor unei istorii literare; 2. Faza falsei destalinizări; 3. Etapa confuză a noii glaciațiuni (1957 – 1964); 4. Etapa micii liberalizări (1964 – 1971); 5. Perioada comunismului național-ceaușist; pp. 243 – 270.

înțelegere a libertăților dobândite prin eliberarea de jug. Romanul este unul aparent politic, însălat cu sexualitate (dusă până la obscenitate), snobism, intrigă, fapte josnice și figuri-lemnă ale maleficului timp.

Dorind să demonstrăm faptul că acest roman poate fi un *bildungsroman*, constatăm evoluția malefică a personajului feminin central, care eșuează moral, escaladând culmile dramatice ale vulgarității și prostiei. Vom aduce, în cele ce urmează, argumentele unei construcții graduale a personajului în această direcție.

În text se realizează un contur al dimensiunii politice a societății, evidențiindu-se partea cea mai scabroasă, cea mai perfidă și josnică a omului de stat Elena Ceaușescu. Ea este o veritabilă Doamnă Dracula, înconjurată de o șleahță de hiene din aceeași încrengătură cu ea. Spațiul este provincia de sud-est, cu care ne-a obișnuit Fănuș Neagu, dominată de orașul Brăila, un *centrum mundi* veritabil, extins sub cupola etnomitologică pastişată satiric. Această lume ireală nu pare a afecta și spațiul, așa cum se anunță din „Avertismentul” de la începutul romanului: „În această carte doar Spațiul, Timpul și drumul Istoriei se doresc autentice. În rest totul e ficțiune (și nu prea). Autorul”³. Având în vedere faptul că realitatea social-politică explică majoritatea întâmplărilor din firul narativ, se justifică ideea de confruntare a omului cu istoria, pe care ne-am propus să o stabilim drept una din motivațiile *bildungsromanului*. Pariul toposului în care se desfășoară această parabolă politico-istorică, având accente tragi-comice, este unul material. În centrul său stă conducătorul, reprezentat grobian într-o iconografie macabră a puterii comuniste, ornamentările stilistice suprapunând simbolic realul și imaginarul: „era ora când Iisusii de tinichea din pieptul troițelor de pe Bărăgan își leapădă răstignirea ca să se culce-n grâu”⁴. Astfel, se prefigurează, încă din primele pagini, declinul general.

Romanul poate fi așezat în plan mitologic sub influența mitului prometeic, pe care se fundamentează ideologia comunistă. Vorbim însă despre omul împrumutat până la îndumnezeire, care stabilește o cvasireligiozitate personală, un adevărat cult al personalității, valorizat negativ (evident), în ipostaza Marii Doamne Dracula. Cu toate acestea, putem afirma faptul că mitologia slujește scopului nostru de a demonstra o evoluție negativă a personajului.

Așa cum putem deduce din titlu, simbolic (și inutil) numita Doamna Dracula constituie personajul-nucleu al scrierii, în jurul căreia colcăie o faună de ființe a căror umanitate este subțiată până la anulare. Din lumea pestriță a romanului îi fotografiem, ca într-o coadă de păun, pe amantul Bob Orlando (securistul seducător și folosit în scopuri sexuale dintre cele mai perverse), pe dezgustătoarea Die Goia (mama mândră de progenitura devenită „academician doctor inginer savant de reputație mondială”), o cohortă de femei ușoare (Izabel Căpitănița, Madrigal Voievozeanu, Coca Lup, Paloma Gheorghiu, Silvia Curpeni, Tabeea, Lizanca, Gretty Buznea), alți securiști oportuniști și supuși robotic (Valdi Munteanu, Rădulescu, Paloșanu), pe Nicola Fuior (băiatul Bazileului și al Augustei), pe generalul Nicorescu-Uleia (fratele vitreg al Celestei Doamne), dar și pe Mazuca Vlădoianu, o prințesă eșuată, cu pretenții politice. Fără niciun efort, descoperirea cuplului Ceaușescu în ipostaza soților Dracula și creionarea epocii vădit „sângeroase” nu eliberează cititorul de tensiunea lecturii, nici nu trădează vreun caracter parabolic romanului, pseudomascarea fiind doar un artificiu dramatizant.

³ Fănuș Neagu, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura Semne, 2001, p. 1.

⁴ *Ibidem*, p. 39.

Interesantă este și focalizarea, nu pe chipul tiranului, ci pe cel al femeii fatale (în sens denotativ al cuvântului). Amantlâcuri de duzină, încheiate cu previzibile căderi în dizgrație, practici abuzive normalizate, manifestări comuniste grandioase și grotești, duc la o rinocerizare vulgară a membrilor de partid. Dialogul frust, dar (culmea!) onest, dezvăluie lanțul trofic al puterii: „Cel mai mult mi-e frică de Paloșanu, (...) Iar lui îi e frică de Petre Cardinalu”⁵ și tirania „fără semnătura Marii Doamne nimic nu mișcă-n țară. Fata mea, când bate din picior, cade guvern”⁶. Încercăm să explicăm aceste excese argotice și semantice prin dorința lui Fănuș Neagu de a dovedi faptul că o eufemizare a expunerii ar știrbi tușa negativă pe care vrea să o îngroașe la necrologul regimului și al femeii malefice.

Justificabil prin naturalismul unor tare genetice, dar și prin delirul parvenitismului, alimentat de incultură, snobism, prostie, comportamentul personajelor, în special al femeilor emancipate malign, constituie o pastişă vulgară a unor „trecute vieți de doamne și domnițe”. Die Goia, mama Doamnei Dracula, este dovada vie a teoriei transmiterii pe cale biologică a tuturor „calităților” tiranului redus. Am fi tentați să credem că nu mai poate evolua abjecția personajului, că a atins punctul maxim, însă la fiecare pagină, în mod direct, prin autocaracterizare, sau indirect, prin limbaj, fapte și atitudini, ni se dezvăluie noi fețe ale acestui monument al răului: „așa sunt eu, eu sunt mai deșteaptă decât Maica Domnului”⁷. Augusta, Celesta Doamnă, o adulterină fără scrupule, își avansează sau își condamnă amantul (Bob Orlando) cu gelozie, face destituiri absurde, umilește oamenii de valoare, își asumă meritele altora, ignoră total oamenii de rând, comandă crime și se cufundă total în nămolul decadenței generale. Acestui profil i se adaugă, în linia construcției progresive, asumarea faptelor fiului, Nicola Fuior, drept reușite personale, nereacționând la faptele lui reprobabile și chiar acoperindu-l cu o complicitate mândră.

Am putea constata că această evoluție⁸ a personajului se produce prin acumularea detaliilor, prin tehnica bulgărelui de zăpadă, o metaforă ce ar sublinia devenirea malefică a „conducătoarei providențiale”. Este suficient să citim câteva din scrisorile acesteia către amant sau către fiu și constatăm inferioritatea crasă și inteligența redusă până la anulare ale femeii. Puterea nu este un plus, devine un viciu, care nu este contrabalansat de nicio calitate, nu este decât cinică, impunându-și propria politică. De fapt, politica în sine este și cauză și context al degradării, în ciuda unei prezumții de organizare, constatându-se degradarea inherentă a valorilor umane, lucru surprins și de Salvatore Battaglia în studiul său despre personaj, în capitolul „Paradigma tiranului”: „politica s-a născut odată cu păcatul original și ea reflectă destinul blestemat al omului”⁹. Chiar dacă această afirmație a fost emisă în cadrul analizei *Principelui* lui Machiavelli, considerăm că și Doamna Dracula ilustrează ideea de subordonare a tot ce era uman ideii de putere, dar nu vrem să percepem protagonistă drept victima unui blestem ancestral, ci doar ca pe o eroare

⁵ *Ibidem*, p. 104.

⁶ *Ibidem*, p. 56.

⁷ *Ibidem*, p. 129.

⁸ Considerăm improprie folosirea termenului de „involuție”, chiar dacă este vorba de un regres al umanității; poate ar fi mai potrivit în context termenul de „anti-evoluție”, însă vom nota în continuare „evoluție”, deoarece reflectă mai bine ideea de *bildungsroman*, pe care vrem să o demonstrăm.

⁹ Salvatore Battaglia, *op. cit.*, p. 104.

genetică a speciei. Monstruosul personaj își augmentează ego-ul și caracterul demoniac, savurându-și, decadent și egoist, ascensiunea. De asemenea, putem afirma, în urma conturării acestor linii de portret ale personajului ce se inițiază în rău, că Doamna Dracula se încadrează perfect în tipologia *alazonului*¹⁰, făcând trimitere la studiile lui Northrop Frye. Ea este o impostoare prin excelență, își arogă mai multe drepturi decât ar fi normal, iar crasa aroganță i-ar putea fi acceptată, în condițiile unei inferiorități patologice.

Bildungsromanul negativ este întrerupt, nu prin atingerea unui punct maxim al devenirii, ci prin suprimarea personajului. Uciderea soților Dracula ne dă ocazia afirmării unei izbăviri, speranța făcându-și loc până în momentul constatării unei regenerări a regimului bolnav, care nu fusese anihilat prin distrugerea cuplului tiranic. Se dezvăluie titlul romanului, care îl readuce în prim-plan pe Bob Orlando, amantul, securistul care trece, la rândul său, prin toate etapele unei evoluții perfide, în umbra Augustei, ca un ucenic ce-și va depăși maestrul, perfecționându-și metodele de vampirism social, sugerat de ultima replică din roman: „Domnișoară Românie (...) ce gât lung și ce sânge gustos ai!”¹¹ Această replică ar fi putut, la fel de bine, să fie rostită de Marea Doamnă Dracula, ca un avertisment, înainte de orice faptă a sa. Nu există soluție pentru declinul acelei perioade, nu pot fi reconfigurate ființele care conduc, nu pot fi pozivate comportamente.

Pentru conturarea ideii pe care am propus-o inițial, amintim interpretarea pe care o face acestui roman Theodor Codreanu, intitulându-și analiza „Metafora declinului la Fănuș Neagu”. Astfel, el găsește o corespondență (oarecum forțată, după părerea noastră) între stilul lui George Bacovia și cel al lui Fănuș Neagu: „Amantul Marii Doamne Dracula este cel mai bacovian roman al lui Fănuș Neagu, deoarece e al descompunerii fără soluție. Finalul ar putea să ne inducă în eroare, în splendida lui ambiguitate. Căderea Augustei și a Basileului în Decembrie 1989, cu uciderea lor în ziua de Crăciun, ar putea însemna clipa unei renașteri, ca în orice sfârșit de Apocalipsă, dar nu e. Declinul se nutrește din declin și naște declin”¹². De aici putem identifica trei cuvinte cheie, care ar putea defini construirea graduală a personajului feminin supus atenției: descompunere, Apocalipsă, declin. În contextul dat, ele pot constitui reprezentarea iconică a unui *bildungsroman* demonic, ceea ce ne propusesem noi să argumentăm prin câteva direcții de interpretare.

Doamna Dracula este, cu siguranță, un personaj modern, individualizat, care ar putea fi încadrat în tipologia *personajului alienat*, despre care vorbește și Herta Perez, în studiul său despre personajul din roman, analizând o clasificare propusă de Karl Migner¹³. O identificăm drept o ființă schilodită sufletește, savurându-și

¹⁰ Termenul este folosit de Northrop Frye, în lucrarea *Anatomia criticii* (în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefața de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972), în care stabilește termenii de *alazon* și *ieron* pentru a sublinia amestecul de eroism și ironie întâlnit în tragedie. Astfel, ca personaj, *alazonul* este „impostor, cu alte cuvinte o persoană care pretinde ori încearcă să fie mai mult decât este în realitate” (p. 47), în timp ce *ieron-ul* este „o ființă care se disprețuiește pe sine, constituind opusul lui *alazon*” (p. 48).

¹¹ Fănuș Neagu, *Amantul Marii Doamne Dracula*, op. cit., p. 327.

¹² Theodor Codreanu, *Metafora declinului la Fănuș Neagu*, în „Literatorul”, nr. 378 – 382, 3 iul. – 7 aug. 2002, p. 13.

¹³ În capitoul „Eroul problematic și problematica eroului”, din opera citată anterior a Hertei Perez, autoarea face trimitere la o clasificare a personajelor moderne, în funcție de gradul de relativizare manifestat de eroi, pe care o propusese Karl Migner, în volumul *Teoria*

alienarea și proiectând-o prin acțiuni antisociale și antiumane, construcția sa pulverizând orice speranță de evoluție pozitivă. Cu toate acestea, complexitatea devenirii extreme și acumularea experiențelor (de)formatoare punctează definitiv realizarea *bildungsromanului*.

Chiar dacă este negativă, evoluția personajelor lui Fănuș Neagu în contextul istoric al vremii este dovada unei angrenări sistemice a ființelor ce oscilează între statutul de victimă a regimului și cel de generator al răului. Horia Vadu, Cezar Saltava și Marea Doamnă Dracula sunt particularizările unei ființe cu o morfologie interioară demnă de milă și de dispreț, în același timp. Tragismul *bildungsromanului* politic nu este neapărat reprezentat de suferință, ci mai mult de obligativitatea de a-ți asuma, fără drept de refuz, plaga morală, pe care ești silit să o dai mai departe cu resemnare.

BIBLIOGRAFIE

- Battaglia, Salvatore, *Mitografia personajului*, traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.
- Codreanu, Theodor, *Metafora declinului la Fănuș Neagu*, în „Literatorul”, nr. 378 – 382, 3 iul. – 7 aug. 2002.
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, în românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefața de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972.
- Neagu, Fănuș, *Amantul Marii Doamne Dracula*, București, Editura Semne, 2001.
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008.
- Perez, Herta, *Ipostaze ale personajului în roman*, Iași, Editura Junimea, 1979

romanului modern; astfel, el distinge trei categorii de personaje: „1. *personajul supus unui proces de reductibilitate*, individul diminuat la anumite conținuturi de idei sau de simțire (...) 2. *personajul alienat*, care se manifestă în diferite ipostaze: ca entierou, ca figură donquijotescă sau ca ființă schilodită sufletește ori trupește(...) 3. *personajul sintetic*, caracterul de produs artificial, realizat în laborator, fiind ușor sesizabil”, (pp. 215 – 216).

**DORIN TUDORAN. MĂȘTILE EULUI POETIC
ÎN CÂNTEC DE TRECUT AKHERONUL**

Dorin Tudoran. The Masks of the Poetic Ego in Cântec de trecut Akheronul [A Song for the Crossing of Acheron]

Since the “ego” is only a subject for the writer’s consciousness, it means it is not identical to the totality of the individual’s psychic, a totality that we may call “self”, the one that includes both the poet’s consciousness and unconsciousness. If the “self” appears in an ideal form in the unconscious fantasy, like Faust in Goethe’s work or Zarathustra in Nietzsche’s work, couldn’t we say the same thing about Orpheus and Prince Charming in *Cântec de trecut Akheronul/ A Song for the Crossing of the Acheron*? Without being an imitation of somebody or something, the imitation being only a conscious process, the identification with Orpheus and Prince Charming in *Cântec de trecut Akheronul/ A Song for the Crossing of the Acheron* is an unconscious imitation, a poet’s self-alienation, in favour of his two disguises: Orpheus and Prince Charming. What we intend to demonstrate in the essay “The disguises of the poetic voice in *Cântec de trecut Akheronul / A Song for the Crossing of the Acheron*” is the idea that, from the identification of the poetical ego with Orpheus and Prince Charming, a secondary identity is born, like Rimbaud’s “*je suis un autre*”, an identity that we shall call “Prince of smoke”, because the initial individuality falls back into the unconscious.

Key-words: *Dorin Tudoran, ego, consciousness, psychic, unconsciousness.*

De vreme ce „eul” nu este „decât subiectul conștiinței mele”², aceasta înseamnă că el „nu este identic cu totalitatea psihicului meu”³, pe care o numim prin termenul „sinele”, care include atât conștiința, cât și inconștiința ființei noastre. Dacă „sinele” se manifestă „în fantezia inconștientă ca personalitate supraordonată sau ideală, precum Faust în cazul lui Goethe sau Zarathustra în cel al lui Nietzsche”⁴, nu același lucru am putea spune despre Orfeu și Făt-Frumos din *Cântec de trecut Akheronul*?

Nefiind o imitație, care este „o copie conștientă”⁵, identificarea cu altcineva (Orfeu și Făt-Frumos în cazul poeziei lui Dorin Tudoran) este „o imitație inconștientă”⁶, pe care o vedem ca „înstrăinare a subiectului de sine însuși în favoarea unui obiect în care subiectul se deghizează într-o oarecare măsură”⁷.

Volumul *Cântec de trecut Akheronul* – una dintre puținele cărți memorabile de poezie ale literaturii șaptezeciste – este rezultatul fanteziei stării de veghe, care

¹ Doctorand al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava

² C. G. Jung, *Tipuri psihologice*, București, Humanitas, 1997, p. 460.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*, p. 461.

⁵ *Ibidem*, p. 474.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

„poate fi declanșată conștient și arbitrar, fie în totalitate, fie în parte”⁸, unde „fuzionează, sub forma unui produs comun și unificator, personalitatea conștientă și inconștientă a subiectului”⁹.

Ceea ce intenționăm să demonstrăm în microeseul „*Măștile eului poetic în «Cântec de trecut Akheronul»*” este că în procesul construirii *Cântecului de trecut Akheronul s-a ajuns* – prin asumarea măștilor Orfeu și Făt-Frumos și a expediției onirico-tanatrice, adică prin trăire mitică – la formarea celei de-a treia identități ajustate prototipic („prințul de fum”, în termenii lui Dorin Tudoran), în care – modelată prin exigențele măștilor – se salvează simbolico-poetic individualitatea absconsă a autorului în mișcare, adică în formare.

Dacă „eul nu este stăpân în propria casă”¹⁰ înseamnă „că inconștientul constituie cea mai mare parte din psihicul uman, că prin urmare conștiința nu reprezintă decât partea sa cea mai superficială”¹¹. Din acest adevăr descinde întrebarea dacă Dorin Tudoran a ales unele simboluri literare pentru a se exprima sau dacă a fost ales de ele pentru a îl exprima. Dacă, potrivit unor psihanalisti, tot „ceea ce este simbolizat e întotdeauna inconștient”¹², trebuie să admitem fără nicio ezitare că prezența simbolurilor literare în poezia lui Dorin Tudoran este rezultatul cooperării dintre inconștientul psihic și conștientul auctorial, eul creator fiind un „ego bifrons”, ceea ce nu înseamnă că eul social¹³ va fi dispărând din jocul literar.

Dorin Tudoran, scriindu-și poezia, relevă obsesia abolirii limitelor eului, drept care confirmă conglutinarea „celălalt”-ului, când psihic¹⁴, când scriptural¹⁵, opera fiind o formă a „dezvoltării subiectivității și valorizării originalității în artă”¹⁶. Sublimării psihice și literare, al cărei fundament îl reprezintă aspirația spre perfecțiune, îi corespunde sublimarea corporală, al cărei fundament îl constituie trauma parentală¹⁷, contra căreia eul nu se poate apăra decât prin forțele echilibratoare ale verbului poetic: „Acestui lut mahnit, care din nou aude/ cum e strigat de lutul mahnitului său tată,/ eu îi mai sunt dator numai uimirea/ și resemnarea de-a înflori vreodată” (*Uneori plutirea*, Editura Eminescu, 1977, p. 95).

⁸ *Ibidem*, p. 462.

⁹ C. G. Jung, *op. cit.*, p. 463.

¹⁰ *Dicționar de cultură generală*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001, p. 536.

¹¹ *Ibidem*, p. 537.

¹² Jean Chevalier, Alain Gheerbant, *Dicționar de simboluri*, Iași, Polirom, 2009, p. 30.

¹³ „Întors către realitatea exterioară, el acționează în funcție de un mediu uman. El nu suferă mai puțin influența inconștientului, dar aceasta se va manifesta prin intermediul funcționării unei vieți active, comportamente, gesturi, cuvinte, opinii, sentimente etc.” (Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, p. 229).

¹⁴ „Cellalt, se spune, cellalt / a fost o săgeată de apă / mușcând dintr-un cer de cobalt, / într-o noapte cu mult prea înaltă. // Cellalt nu lăsase nimic: / nici un semn, nici o șansă / de-a afla cine-a fost; spre-a-l zări, / sufletul meu alunecă-n transă.” („*Cellalt*”, în *O zi în natură*, București, Cartea Românească, 1977, pp. 59–60).

¹⁵ „Am început, de mult, să par / ceea ce vorba mea cuvântă” („*Scrisoare*”, *Ibidem*, p. 73).

¹⁶ *Dicționar de cultură generală*, *op. cit.*, p. 993.

¹⁷ „Tatăl meu a primit târziu acel volum. Ne aflăm într-o lungă și contorsionată etapă de reconciliere.” (Dorin Tudoran, *Absurdistan. O tragedie cu ieșire la mare*, Iași, Polirom, 2006, p. 13); „măcar sufletul să nu-mi fi fost / pământ din pământul mahnitului meu tată, / numai sufletul, mamă, numai el, sufletul” („numai sufletul, mamă”, în *Cântec de trecut Akheronul*, București, Editura Cartea Românească, 1975, p. 31).

„Celălalt”-ului auctorial, pe care îl arhitectează poezia¹⁸, i se contrapune „celălalt”-ul leonin, exterior, care atentează la gama libertăților „celălalt”-ului scriitoricesc. Pe „celălalt”-ul din afară, sangvinar, îl identificăm sub blazonul Puterii, care îl transformă pe „celălalt”-ul literar în „obiectiv”, în „element”, în „dușmanul poporului”, așa cum citim în Eu, fiul lor. Dosar de securitate, căci Puterea torționară pierde din vedere că omul „ca ființă de relație, animal social, nu poate să-și împlinească umanitatea decât prin medierea celui alt”¹⁹.

În raport cu Lumea²⁰ și în raport cu poezia, Dorin Tudoran, debutantul din 1973, avea să se poziționeze la nivelul exemplarității, considerându-se unul dintre „cavalerii fără de frică și fără prihană”²¹, poate chiar ultimul, fiindcă și „turnirul”, pe care îl angaja cu Lumea și cu poezia, era „ultimul turnir”, de-aceea psihismul auctorial avea nevoie să transfere atributul „sans peur et sans reproche” de la Bayard la Orfeu. Lira lui Orfeu și sabia lui Bayard se confundă în sfera imaginarului simbolic, astfel că sintagma „sans peur et sans reproche” se atribuie atât poetului, cât și luptătorului, cavalerul înscriindu-se „într-un complex de luptă și într-o intenție de a spiritualiza lupta”²².

Lui „Orfeu-Bayard” i se asociază Făt-Frumos. Aidoma celui din basm, cel din urmă vânează fantasmă în expediția lui onirico-tanatică: „«prietenii, mai/ port încă iarbă de-acasă în cornul meu de vânătoare...»/ [...] «prietenii, uneori vânez animale prietenoase pentru a-mi ține de urât...»” („de parcă nimeni”, p. 37). Vânătoarea și rănila celui ce se visează că vânează simbolizează „ritualurile trecerii” la alt nivel al existenței, așa cum precizează Michael Ferber în Dicționarul de simboluri literare (Editura Cartier, 2001, p. 318): „vânătoarea mi-a îndulcit pielea mi-a otrăvit fruntea/ sângele meu e pregătit pentru spălarea armelor dușmane/ dar cine dintre voi cine-mi va cumpăra o rană?” („așteptare”, p. 21)

Eul se scindează în „Orfeu-Bayard-Făt-Frumos”, care experimentează alunecarea în starea de virtualitate, și în companionul²³ cititorilor invitați la o aventură textuală, pentru că singura victorie sigură o constituie edificarea volumului *Cântec de trecut Akheronul*, în vreme ce devoalarea misterului morții rămâne o iluzie seducătoare:

„«ce așteptați de la rănila mea frumos mirositoare?/ nu mă cercetați; despre tandrețea morții nu vă pot spune nimic,/ decât că am văzut doi ochi de gheață întâlnindu-se într-un pustiu,/ pe unde

¹⁸ „nu poetul, ci un personaj care figurează a fi poetul comunică obiectiv cu noi în poezie” (Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, Editura Univers, București, 1975, pp. 52–54).

¹⁹ *Dicționar de cultură generală*, op. cit., p. 990.

²⁰ „să fii prințul unui haos nedreptățindu-te / leneș printre cei care te-ar putea iubi / (...) / să fii prințul unui deșert renunțând la tine” („să fii prințul”, în *Mic tratat de glorie*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 19).

²¹ „o doctorii doctorii încă aleargă pe câmp / să afle nebunii ascunși între munte și apă / să stingă în ei blânda privirilor noapte / pe care cavalerii cei fără de frică și fără prihană / nu trebuie nu s-o afle vreodată” („deasupra lor lumea”, *Ibidem*, p. 115).

²² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, op. cit., p. 198.

²³ „călătorule ascultă cântecul meu iartă-mă și treci / mai departe e noaptea peste care nici timpul nu mai poate așeza nimic / doar eu jefuit de-ntâmplări cu gheare fosforescente / te aștept cântecul meu ascultă-l iartă-mă și treci” („nici timpul”, în *Cântec de trecut Akheronul*, op. cit., p. 49).

trecuse, ori trebuia să treacă el, akheronul, trup de vietate prefăcută»” („ce așteptați de la cântecul meu?”, p. 55).

Ca forme simbolice atât ale decorporalizării ființei terestre, cât și ale spiritualizării ei, atât ale evoluției psihicului avid de individualizare, cât și ale dinamicii întemeierii poetice, al cărui rezultat este *Cântec de trecut Akheronul*, zborul și vânătoarea se dublează reciproc. Dematerializării ființei „trufașului cântăreț” i se contrapune obsesia reîntrupării²⁴, fiindcă în toiul aventurii onirico-funerare „de-a lungul apei întristate de călătoriile pretimpuriilor anotimpuri”, eul ajunge să trăiască spaima de noneu²⁵, care îi urmează aceleia de voluptate a autodistrugerii pe care a traversat-o sub forma revenirii la starea de increat, la tiparul genezic: „iar eu murmuram de parcă aș fi vrut să țin minte: «există oare/ într-acolo forma sacră ce m-a adăpostit dintotdeauna/ până să fi fost tulburată nutritoarea tăcere pe care o pierd acum?»” („așa începeam călătoria”, p. 18).

Speriat de îndrăzneala angajării lui într-un periplu onirico-spiritual²⁶, a cărei traversare nu avea cum să rămână fără consecințe, eul – aproape de capătul procesului de înstrăinare de sine – își schițează reidentificarea²⁷ cu sinele pretanatic sub forma similitudinii existențiale cu ceilalți:

„pentru a mă recunoaște mai ușor bunilor/ mărturisesc: «vai mie, uneori am fost locuit de întâmplări meschine,/ alteori am fost exilat în fapte pe care nu le-am înțeles...»/ (...)/ «fiindcă vă simt șovăind, vă spun: îmi era atât de frică,/ încât, uneori, încercam să semăn cu ceva; poate cu voi...” („dar până atunci”, pp. 45–46).

Trăind „visul cetății de-a afla leagănul treptei de aur”²⁸, „orbul cântăreț”, alias „prințul de fum”²⁹, își imaginează că revine din călătoria „moarte-somn-vis”³⁰, marcată de primejdii, seducătoare, în care sufletul – „prințul de fum” – a pipăit miezul neființei: „atunci văd cât de singur mă subțiez în noapte și aerul cum șterge /

²⁴ „«fă-mi, doamne, trupul iar de trup / să pot cu sângele să-l rup»” („cântecul inorogului”, *Ibidem*, p. 36).

²⁵ „Aventura nu e lipsită de riscuri. Scăpând din închisoarea eului conștient, trebuie să te păzești de închisoarea visului de unde nu te mai întorci. De aici tot felul de spaime. Aceluia care s-a încrezut în operele proprii sale închipuri, care a acceptat să vadă în ele o autentică expresie a lui însuși și o cunoaștere adevărată i se face frică în anumite clipe ale explorării sale.” (A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998, p. 510)

²⁶ „când visul acesta mi se părea prea fierbinte îl despicam cu / săbiile de apă ce-mi încingeau șoldul argintat și melodios” („de multă vreme”, în *Cântec de trecut Akheronul*, *op. cit.*, p. 25).

²⁷ „Nu e ușor să regăsești ieșirea din labirintul lăuntric; formele, imaginile, orizonturile și locuitorii pe care-i creează inconștientul eliberat de orișice piedici nu au întotdeauna o înfățișare zămbitoare. (...) Aproape toți cei care au pornit în această aventură au revenit la «realitatea cea aspră», îmbogățiți cu toate comorile din adâncuri, dar convinși că marginile impuse existenței noastre de acum nu pot fi trecute fără ca încălcarea să nu fie pedepsită” (Albert Béguin, *op. cit.*, p. 510).

²⁸ „trupul pierdutului fluviu” (în *Cântec de trecut Akheronul*, *op. cit.*, p. 6).

²⁹ „și călătoria ta prinț de fum nu s-ar mai întâmpla sub treimea nopții” („de multă vreme”, *Ibidem*, p. 25).

³⁰ „departe sunt de maluri purtând pe chip icoana cetății părăsite / (...) / la voi ajunge tihna statornicia faptei de care eu mă năru / (...) / și nu știu dacă treaz sunt sau dorm de multă vreme” („departe”, *Ibidem*, p. 32).

neînsemnate urme pe care pașii mei în taină le sădesc/ mușcând cu tălpi de fum și glezne surghiunite” („departe”, p. 33).

Dacă în periplul său onirico-tanatic nu „daruri folositoare”, nu „buruiana de leac” a descoperit „Orfeu-Bayard-Făt-Frumos”, ce suntem consiliați să facem de aici înainte? Să îi cercetăm „mărturiile”³¹, adică poemele din *Cântec de trecut Akheronul* și cuvintele acestora, care ne dau seamă atât despre autor, cât și despre ele însele, care se vor reîntrupate în ecou al revelației divine, la care aspiră „orbul cântăreț”³², prezent în „atât de perfectă”:

„dacă nu cumva ele/ cuvintele învățate de-acasă sunt atât de neadevărate pentru aceste/ locuri încât gândurile noastre înseamnă cu totul altceva” („întâmplări aurite”, p. 39); „nutritoare tăcere dar m-au ajuns cuvintele de dinaintea faptelor” („așa începeam călătoria”, p. 17); „iar pribegia mea se întâmplă/ într-o limbă de cuvinte visate” („poate ochii”, p. 31).

Împăcarea „dincolo de cuvântul care devine trup”³³, cum zice poetul Dorin Tudoran, este creștinește propusă celor pe care i-a părăsit doar în vis³⁴, care nu reprezintă „altceva decât o fantezie pasivă”³⁵, încorporat fiind într-un vis genial construit în stare de veghe³⁶, cel materializat în produsul tipografic pus la dispoziția cititorilor sub numele de *Cântec de trecut Akheronul* (Cartea Românească, 1975).

Când o cetate își expulzează poezii³⁷, când „foșnesc spovedaniile cuvintelor hăituite și cântăreții/ dorm tăgăduiți de tălpile marilor eroi metalici”³⁸, faptul înseamnă că poeticește limbajul se năruie, din pricină că se transformă într-o limbă de lemn pusă la dispoziția unui regim totalitar, drept care, nemaieexprimând adâncimile eului creator, va fi inclement repudiat de scriitori: „oamenii cântă sub

³¹ „nu v-am adus daruri folositoare nici buruiana de leac / dar toate mărturiile mele puteți a le pune-n ferestre” („dar până atunci”, *Ibidem*, p. 42).

³² „Pentru alții, orb este acela care ignoră aparențele înșelătoare ale lumii, având astfel privilegiul de a-i cunoaște realitatea secretă, profundă, la care nu au acces muritorii de rând. El se împărtășește din divinitate, este inspirat, poet, taumaturg, Vizionar.” (Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Op. cit.*, p. 653).

³³ „dar până atunci”, în *Cântec de trecut Akheronul*, *op. cit.*, p. 45.

³⁴ „hăituit de semnele nopții adorm vinovat / cu trupul înroșit de orgoliul mării călătorii dimprejuru-mi / (...) / când mă voi trezi ecoul faptelor pe care le-am atins / străjuj-va pereții acestui exil al singelui” („prag”, *Ibidem*, p. 41).

³⁵ C.G. Jung, „Fantezie”, *op. cit.*, p. 463; „Fantezia pasivă este declanșată probabil întotdeauna de un produs inconștient, opus conștiinței, care acumulează în sine aproximativ tot atâta energie câtă posedă și atitudinea conștientă și care, în consecință, este aptă să învingă rezistența acesteia din urmă.” (*Ibidem*, p. 462).

³⁶ „Fantezia stării de veghe, în schimb, trebuie să dispună de o energie considerabilă spre a putea birui inhibiția izvorâtă din atitudinea conștientă.” (*Ibidem*, 464); „Deoarece fantezia activă este principala caracteristică a activității artistice, artistul nu este doar un interpret, ci și un creator, căci operele sale au valoarea unor simboluri care prefigurează linii de dezvoltare viitoare.” (*Ibidem*, pp. 466–467).

³⁷ „«ați aflat, iubii prieteni, că există și răni frumos mirositoare, / iar cel care le poartă vă e frate, chiar și când îl alungați?»” („despre ce cântați?”, în *Cântec de trecut Akheronul*, *op. cit.*, p. 44).

³⁸ „încă o dată vremea plecării”, *Ibidem*, p. 15.

fapte de foc/ sub gânduri de gheață cuvinte fără de voce/ le sunt de ajuns” („de-acum niciodată”, p. 51).

Drama interzicerii poeziei subversive și a torturării limbajului într-un regim totalitar³⁹ nu-i scapă ochiului versat al comentatorului de poezie, chiar dacă Dorin Tudoran o exprimă într-un discurs literar care operează cu simboluri și cu transsimboluri, în al cărui centru se află pivoții simbolici pasărea și calul, apa și ambarcațiunea:

„«ce așteptați de la rănile mele frumos mirositoare?/ (...)/ și voi ce faceți? cum veți însufleți locul acesta fără de margini/ dintre caili pe care i-ați lăsat să înnebunească până s-au născut?/ cine-i va îmbătrâni? cine vă va fi prinț și cine giulgiu?»” („ce așteptați de la cântecul meu?”, pp. 55–56)

Vremea despărțirii de România cEAUȘISTĂ și a tăcerii, adică a morții simbolice, avea să vină după 1985, la zece ani de la publicarea volumului *Cântec de trecut Akheronul*, ultima, tăcerea, fiind motivată de către interviueatul Dorin Tudoran, după 1990, prin cauze credibile, subiective, generatoare și de mânie, și de mare tristețe pentru mulți dintre consumatorii de literatură, postdecembriști, care se cred sărăciți de totalitarismul predecembrist prin demolarea unui om și a unui scriitor, Dorin Tudoran, care avea multe de spus în materie de poezie.

Acum, în finalul acestui expozeu, ne întrebăm: oare în ce măsură „prințul de fum” din volumul *Cântec de trecut Akheronul* ar putea să fie considerat simbolizantul cvasivoluntar al „viitorului facultativ” al omului Dorin Tudoran și al fantazării postoptzeciste a individualității creatoare răspunzând la numele Dorin Tudoran? Dificil de susținut, însă nicidecum imposibil, de vreme ce în *Cântec de trecut Akheronul* citim astfel de versuri: „vă întreb: «ați aflat, iubiți prieteni, că există și răni frumos mirositoare,/ iar cel care le poartă vă e frate, chiar și când îl alungați?»” („despre ce cântați?”, p. 44)

BIBLIOGRAFIE

- Béguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, București, Editura Univers, 1998.
Bousoño, Carlos, *Teoria expresiei poetice*, București, Editura Univers, 1975.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Iași, Polirom, 2009.
Ferber, Michael, *Dicționar de simboluri literare*, Chișinău, Editura Cartier, 2001.
Jung, C. G., *Tipuri psihologice*, București, Humanitas, 1997.
Laupies, Frédéric, *Dicționar de cultură generală*, Timișoara, Editura Amarcord, 2001.
Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.
Tudoran, Dorin, *Absurdistan. O tragedie cu ieșire la mare*, Iași, Polirom, 2006.
Tudoran, Dorin, *Cântec de trecut Akheronul*, București, Editura Cartea Românească, 1975.
Tudoran, Dorin, *Eu, fiul lor. Dosar de securitate*, Iași, Polirom, 2010.
Tudoran, Dorin, *Mic tratat de glorie*, București, Editura Cartea Românească, 1973.
Tudoran, Dorin, *O zi în natură*, Cartea Românească, București, 1977.
Tudoran, Dorin, *Respirație artificială*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1978.
Tudoran, Dorin, *Uneori, plutirea*, București, Editura Eminescu, 1977

³⁹ „Abatorul imaginației”, în *Respirație artificială*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1978, p. 33.

VASILE LOVINESCU ȘI *MUNDUS IMAGINALIS*

Vasile Lovinescu et le mundus imaginalis

On se propose d'analyser les composants de l'*imaginal* de Vasile Lovinescu, un ensemble de structures symboliques qui envisagent la réactivation de la Tradition Primordiale. Son *imaginal* exprime une vision du monde qui repose essentiellement sur le mythe et les symboles de la Tradition Primordiale et du Centre du monde. Vasile Lovinescu applique cette lecture symbolique à un monde situé en marge du réel, entre logique et irrationnel, entre sacré et profane.

Mots-clés: *mundus imaginalis, imaginal, Tradition Primordiale, Centre sacré, Vasile Lovinescu.*

Cunoaștem insistența și perseverența cu care Vasile Lovinescu își construiește întreg demersul cercetărilor sale, centrate pe descoperirea matricei spiritualității, respectiv revelarea sensurilor Tradiției Primordiale. Cunoaștem, de asemenea, ce i-a determinat interesul pentru asemenea aspecte și ne referim aici la afinitățile sale pentru doctrinele tradiționaliste, care au prins atât de bine la el și datorită temperamentului său introvertit, predispus la meditația cu substrat metafizic. Știm însă care a fost miza tuturor preocupărilor sale, fie ele de sorginte ezoterică? Ce anume urmărea Lovinescu prin suma exercițiilor sale de documentare, reflectare și apoi de interpretare? Care a fost motivația intrinsecă a cercetătorului, responsabilă de modelarea traseului său spiritual, dar și cultural, este întrebarea folosită drept premisă pentru aflarea mobilului hermeneuticii astfel creată de Lovinescu.

Pentru a formula răspunsuri pertinente, cu ajutorul cărora să alcătuim schema gândirii operaționale lovinesciene, ea însăși element-pivot al hermeneuticii sale, este nevoie de o teoretizare a conceptelor care o susțin. Sau, mai bine zis, de o poziționare a gânditorului în climatul spiritual, de unde ideile acestuia își trag seva. Parcursând opera lui Vasile Lovinescu, observăm interesul aproape obsesiv pentru o entitate abstractă, cum este Tradiția Primordială, pe care încearcă nu doar să o identifice, dar și să o explice, prin interpretarea, în grilă proprie, a elementelor ei constitutive – mitul și simbolul. Nu știm însă de pe ce poziție realizează acest lucru. Și, mai ales, nu știm ce scontează prin acest exercițiu. Ca să aflăm, trebuie să facem o incursiune în universul lui spiritual, pentru a stabili atât motivația, cât și scopul demersului întreprins de el.

Ne putem folosi, pentru începutul demonstrației noastre, de faptul că Vasile Lovinescu și-a însușit principiile doctrinare ale lui René Guénon, din care cel mai clar reiese ideea că există o Tradiție Primordială unică, în care sunt reunite învățăturile inițiatice ale omenirii. Ce conțin acestea și la ce servesc ele sunt întrebări la care, probabil, și Vasile Lovinescu și-a dorit un răspuns. În încercarea de a-l obține, el a plecat de la convingerea că fiecare individ, pentru propria mântuire, are nevoie de parcurgerea unui ritual inițiativ. Acesta diferă de la o persoană la alta,

¹ Doctorand al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.

în funcție de nevoile spirituale și culturale ale fiecăruia. Se pare că, în cazul lui, această dorință i-a configurat traseul existențial, transformându-l de cele mai multe ori, în ochii celorlalți, într-un ascet ce-și caută propășirea. În realitate, el este pasionatul de științele sacre, numite și ezoterice, în epistemele cărora și-a găsit nu doar refugiul, ci și motivația de cercetător.

Aceasta, la rândul ei, a luat naștere atunci când Vasile Lovinescu și-a construit o *imago mundi*, care obligă la căutări și argumentări ce fac apel la date cu conținut metafizic. Astfel, putem spune că a găsit o breșă în cadrul lumii reale, care îi permite o viziune ce include apelul la metafizic. Fără a fi de acord cu aceasta, toată demonstrația sa și-ar pierde relevanța, în timp ce acceptarea ei presupune înțelegerea poziției ocupate de cercetător în raport cu lumea. Vom opta pentru a doua variantă, asociindu-ne demersului lovinescian, în vederea clarificării intenției și motivației sale. Aflăm, astfel, că toate datele și conceptele operaționale utilizate în discursul său nu sunt altceva decât proiecții ale modului în care Vasile Lovinescu a receptat realitatea, poziționată strategic între universul concret al senzațiilor și cel logic al ideilor. Rezultă că există o lume intermediară, aflată între planul trupesc și cel spiritual, respectiv o lume a imaginilor, căreia, la rândul ei, îi corespunde, în termenii lui Andrei Pleșu, „o Realitate arhetipală luminoasă”². Tot el, în studiul numit *Despre îngeri*, propune ca termen explicativ pentru această realitate mediană pe cel de *inter-lume*. Este echivalentul a ceea ce Henry Corbin numea, folosind o sintagmă latină cu puternică forță de sugestie, *mundus imaginalis*, adică nu o lume a imaginarului, ci una a imaginilor, care prind diferite contururi, în funcție de sfera simbolică imanentizată. Tocmai pentru a sublinia rolul jucat de imagine în construirea unei asemenea lumi, Corbin a creat termenul de *imaginal*, prin care se înțelege un întreg sistem simbolic de explicare a lumii, după corespondențele universale. Astfel, cel mai renumit islamolog pe plan mondial nota într-una din scrierile sale că „lumea imaginală este lumea în gloria ei inițială, în care se situează viziunile, în care realul se transfigurează”³, iar în cadrul acesteia „se poate săvârși așteptata reîntâlnire a omului cu Îngerul său, a Eului cu Altul său”⁴.

Dacă admitem, pe filieră guénoniană și chiar pe filiera a tot ce ține de tradiționalismul spiritual, că lumea în care trăim, respectiv planul inferior, nu este altceva decât o oglindire a celui superior, atunci vom înțelege analogia dintre Principiu și Manifestat – cuvinte-cheie în doctrinele tradiționaliste. De asemenea, dacă presupunem că între cele două există o lume intermediară, a imaginilor, care păstrează statutul abstract, atunci înțelegem poziția privilegiată de pe care Vasile Lovinescu observă anumite lucruri, care nu fac directă trimitere nici la sacru, nici la profan, ci la o zonă neutră, abstrasă din timp și spațiu. Aceasta, pentru adepții curentelor spiritualiste, capătă diferite denumiri, de la *pământul original* sau *Insula Verde* până la *Agartha* și *Shambalah*. Reprezentând neîndoiește un centru al lumii, aceste spații-metăforă poartă în sine mărturiile ale universului primordial, în căutarea căruia sunt direcționate eforturile celor care cred în existența unei matrice spirituale universale.

Este cazul lui Vasile Lovinescu, afin al doctrinelor sapiențiale, care nu doar

² Andrei Pleșu, *Despre îngeri*, București, Humanitas, 2007, p. 58.

³ Henry Corbin, *Omul și îngerul său. Inițiere și cavalerie spirituală*, trad. Monica Jităreanu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002, p. 10.

⁴ *Ibidem*.

că are convingerea că un asemenea centru primordial există, dar are și pretenția descoperirii lui, printr-o argumentare ce incumbă toate datele curentului *philosophia perennis*. În plus, printr-o emfază, pe care o putem asimila naționalismului exacerbat, cu accente protocroniste, Vasile Lovinescu a demonstrat că acest spațiu privilegiat se află în chiar arealul geografic al țării noastre. Exemplul îl constituie eseul *Dacia hiperboreană*, o impresionantă expunere argumentativă care confirmă cel mai abilit conceptul de *mundus imaginalis*, în încercarea temerară a autorului de etalare a unor idei care își găsesc cel mai bine justificarea în domeniul *imaginal*-ului. Desprinsă, așadar, din *inter-lumea* lui Vasile Lovinescu, argumentele acestuia clădesc o teorie sustenabilă la nivelul imaginilor, derivate din simboluri, sau a imaginilor care nasc imagini. Indiferent de varianta aleasă, cert rămâne faptul că o teorie astfel apărută își proclamă validitatea în spațiul său matriceal. Așa că, dincolo de context, joncțiunile semantice, argumentative și semantice, arborate cu atâta persuasiune într-o demonstrație suficientă sieși, își pierde valoarea, ajungând să fie privite cu scepticism, uneori chiar blazare, de către cei ce nu cunosc silogismul lovinescian – unul creat după șablonul tradiționalismului spiritual.

Ceea ce-l conectează la acesta este înverșunarea cu care caută indiciile ale Tradiției Primordiale sau, după caz, ale spațiului său matrice, punând în slujba cercetării toată documentarea prealabilă sau propriile aserțiuni cu privire la aceste chestiuni. Diferența față de cei care au urmărit același lucru este caracterul etnocentric atașat demonstrației sale, adică asimilarea centrului lumii cu propriul ținut național, pe care, în chip simbolic, l-a numit *Dacia hiperboreană*. În realitate, aceasta nu este altceva decât o variantă denominativă a spațiului primordial, detectabil doar la nivelul lui *mundus imaginalis*, în condițiile în care „Imaginalul desemnează o lume care subzistă și se exprimă ca imagine. De aceea, el nu poate fi perceput, nu «apare», decât în măsura în care cineva, o prezență disponibilă, activă, orientată, se pune în condiția de a-l percepe”⁵.

Ca prezență disponibilă, activă și orientată, Vasile Lovinescu nu doar percepe imaginalul, dar i se dedică, găsindu-și în acesta locul optim de experimentare a teoriilor lui, pe care le pune în practică, fără a fi stingherit de rigorile normative ale realității concrete, devansată printr-un tip de cunoaștere care tolerează intuiția, reflexivitatea și chiar emotivitatea. Astfel, arborând cunoașterea intuitivă, de natură mito-simbolică, scriitorul se situează într-o „lume care are un fel de corp, dar nu e corporală, are un coeficient de rarefiere, dar nu e pur spirituală, are, cu alte cuvinte, și ceva din ce e deasupra ei, și ceva din ce e sub ea”⁶. „Aceasta e lumea imaginalului – [conchide Andrei Pleșu, n.n. – A.N.] – a «istmului» dintre lumi”⁷.

Doar în perimetrul acesteia capătă coerență aserțiunile lovinesciene, cu valențe etnocentrice, prin care este postulată ideea că ținutul dacic, de exemplu, reface geografia sacră a paradisului pierdut. Însăși argumentarea autorului cu privire la această teorie își are originea în doctrina științelor sacre, ceea ce înseamnă că, în afara lor, demonstrația își pierde justetea. Însă, luând-o în calcul, admitând ca ipoteză de lucru a autorului principiul similitudinii și al corespondențelor (planul inferior îl reflectă pe cel superior), putem fi seduși atât de observațiile, cât și de

⁵ Andrei Pleșu, *op. cit.*, pp. 59–60.

⁶ *Ibidem*, p. 62.

⁷ *Ibidem*.

concluziile acestuia. În acest fel, nu numai că nu vom fi contrariați, indignați sau chiar ofesați de argumentarea lui Vasile Lovinescu, dar s-ar putea să ne lășăm convinși prin elocința expunerii și prin puterea de sugestionare. Exemplele oferite sporesc nota de credibilitate, iar migala construirii unui discurs de o reală forță persuasivă ajunge să impresioneze cititorul, indiferent de afilierea lui culturală. Următorul citat este ilustrativ în acest sens: „Migrația hiperboreană nu are nimic dintr-o emigrație, nu se găsesc în ea nimic improvizat, întâmplător, gratuit, precipitat. Trebuie să ne smulgem prejudecăților moderne pentru a ne reprezenta corect această migrație sacră, cu ai săi sacerdoți-regi, purtând din etapă în etapă, fără nicio improvizare, și după o știință geografică precisă, penanții săi, altarele sale, suporturile sale spirituale”⁸.

Repetiția, în aceeași frază, a cuvintelor *migrație* și *improvizat* are rolul de a sublinia faptul că procesul de emigrare hiperboreană nu s-a produs accidental, el fiind rezultatul a unor calcule universale, ce fac obiectul de studiu al științelor sacre. Din această perspectivă, migrația hiperboreană devine un simbol sacru, pe care Vasile Lovinescu îl explică astfel: „Simbolismul acestei migrații se leagă în genere de manifestarea lui Prakriti: indistincția polară originară, ruptura de echilibru a celor trei *gunas*, impusă de necesitățile manifestării posibilităților totale ale ciclului; coborâre «*tamasică*» întreruptă uneori de etape și de proiecții «*rajasice*», la dreapta și la stânga, pe diverse planuri ale posibilității universale; simbolism crucial evident și, să o spunem, fatal”⁹.

Pentru cititorul neobișnuit cu terminologia caracteristică științelor sacre, termeni precum *gunas*, *tamasică*, și *rajasică* nu numai că nu semnifică nimic, dar îl și descurajează, prin obturarea căii de acces în demonstrația propriu-zisă. Pentru aceștia, autorul vine în completare cu exemple care, deși reflectă tot principii tradiționale, au totuși putere de sugestionare mai mare, prin nota de picturalitate, precum și prin indiciile concrete folosite.

În concluzie, *imaginalul* reprezintă, pentru scrierile eseistice, ceea ce imaginarul înseamnă pentru textele ficționale. Dacă beletristica este invalidată din punct de vedere conceptual în afara implicării imaginarului ca înveliș semantic pentru toate realitățile expuse, atunci *imaginalul* este ceea ce dă funcționalitate operelor nonficționale, în situația în care elementele de conținut ale acestora nu permit explicații de ordin logic. Așa cum se întâmplă în cazul lui Vasile Lovinescu, atunci când operează cu noțiuni ce devansează cunoașterea rațională, înlocuită de cea intuitivă, confiscată de registrul simbolic. Dacă pentru gândirea științifică, lumea este percepută ca o rețea de semne perfect lizibile, orice fapt și gest al acesteia dovedindu-se de o transparență totală, pentru gândirea tradițională, „orice reprezentare este ambiguă: ea poate fi citită în mai multe registre”¹⁰. Unul dintre ele este cel simbolic, recomandat stăruitor de Vasile Lovinescu.

Este ceea ce motivează excursul lovinescian, unul care acordă credit necondiționat importanței simbolurilor derivate din științele sacre. Încercând să explicitizeze simboluri care țin de geneză, de exemplu, Vasile Lovinescu ajunge să descrie, în termeni proprii, întemeierea Țărilor Românești. Nu face acest lucru de pe

⁸ Vasile Lovinescu, *Dacia hiperboreană*, București, Editura Rosmarin, 1996, p. 14.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Gilbert Durand, *Știința despre om și tradiția. Noul spirit antropologic*, trad. Janina Ianoși, București, Editura Ideea Europeană, 2006, p. 39.

poziția etnografului, interesat de exactitatea datelor istorice, prin care se relevă adevăruri cu statut științific, ci, mai curând, de pe cea a simbologului, care vede în anumite însemne ale prezentului incontestabile mărturii ale trecutului sacru. Decodificate corect, acestea ar putea (încă) transmite parte din învățăturile ontice ale omenirii. De altfel, tot travaliul lovinescian, flancat pe de o parte de dorința confirmării unor teorii care la origine au aparținut afinilor săi, iar pe de alta, de necesitatea decriptării corespunzătoare a acestora, a avut ca miză tocmai aflarea adevărilor considerate de natură sacră, prin care sunt revelate misterele existențiale. Odată aflate, individul are de câștigat de pe urma inițierii sale spirituale, obținând șansa trecerii la un alt nivel de cunoaștere a lumii. Sau poate are ocazia trecerii într-o lume inaccesibilă inițiaților, așa cum este *inter-lumea* definită de Andrei Pleșu sau *imaginal*-ul descris de Henry Corbin.

Considerăm că Vasile Lovinescu a cunoscut poziția privilegiată a celui care a reușit să transeandă realitatea, ajungând într-o nișă a acesteia, în care semnificațiile lucrurilor se schimbă. În calitate de inițiat, el a încercat să devoaleze noile sensuri ale unor elemente de altfel bagatelizate ale realității imunde, reușind, prin aceasta, un exercițiu inovator de interpretare ce-i validează calitățile de hermeneut. Cum toate aspectele luate în calcul de către cercetător conduc invariabil la datele Tradiției Primordiale, este lesne de demonstrat că acesta devine hermeneutul lor, într-un demers ce invocă simbolurile sacre. Atunci când se întâmplă să fie prezente în creațiile literare, ele vor fi analizate prin aceeași grilă hermeneutică, rezultatul simulând o activitate exegetică. Este motivul pentru care, de cele mai multe ori, numele lui Vasile Lovinescu este legat de domeniul criticii literare, el însuși fiind considerat autorul unei critici neconvenționale. Încurajează la o asemenea concluzie și învecinarea sa cu alte nume din exegeza română, care au elaborat variante interpretative ce exced criticii literare propriu-zise. Amintim, în acest sens, interpretarea mitocritică a lui Ioan Petru Culianu cu privire la *Moara cu noroc*, de Ioan Slavici, și cea a lui Alexandru Paleologu asupra romanului *Baltagul*, de Mihail Sadoveanu, precum și analiza imaginarului eminescian, realizată din perspectiva arhetipurilor de către Mircea Cărtărescu. Fără să fie critici consacrați, numele celor trei reprezentanți ai culturii române sunt pomenite în dreptul exegezei literare, fiecare exprimându-și punctul de vedere despre aspecte valorificate de opere beletristice. Ceea ce nu înseamnă că ei devin neapărat critici literari, deși studiile lor conduc spre o asemenea concluzie. Aceeași situație este valabilă și în cazul lui Vasile Lovinescu, a cărui metodă critică se înscrie în registrul ezoterismului, propunând o nouă viziune exegetică prin care este scos în evidență specificul activității sale cărturărești.

BIBLIOGRAFIE

- Corbin, Henry, *Omul și îngeul său. Inițiere și cavalerie spirituală*, trad. Monica Jităreanu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2002.
- Durand, Gilbert, *Știința despreom și tradiția. Noul spirit antropologic*, trad. Janina Ianoși, București, Editura Ideea Europeană, 2006.
- Lovinescu, Vasile, *Dacia hiperboreană*, București, Editura Rosmarin, 1996
- Pleșu, Andrei, *Despre îngeri*, București, Humanitas, 2007.

VISUL – PREAMBUL AL MORȚII ÎN NUVELA *LA ȚIGĂNCI*, DE MIRCEA ELIADE

The Dream – A Preamble to Death in the Novelette La Țigănci [With the Gipsy Girls] by Mircea Eliade

This paper presents the allegory that constitutes the best-known perspective for the interpretation of one of Mircea Eliade's short stories. Critics have identified in *La Țigănci [With the Gipsy Girls]* both an "allegory of death" (Sorin Alexandrescu) and a "mythology of death" (Matei Călinescu). In the end of the story, the road to another ontological level is identified with a dream. This is why we looked at dreams as the antechamber of death.

Key-words: *allegory, anamnesis, death, Eliade, time.*

„Așa începe. Ca într-un vis...”, îi șoptește Hildegard lui Gavrilescu, în finalul nuvelei *La țigănci*, conferind astfel visului statutul de anticameră a morții, pentru că textul a fost considerat deopotrivă o „alegorie a morții” (de Sorin Alexandrescu) și o „mitologie a morții” ce se dezvăluie asemenea unui *puzzle* (conform opiniei lui Matei Călinescu). Lectura nuvelei conduce lectorul către ideea de moarte, dar nu oferă însă și o cheie pentru descifrarea sensului acesteia sau al textului. De aceea, obscuritatea textuală îl însoțește pe lector permanent, confruntându-l cu misterul morții:

„[...] adevăratul mister, adevăratul *puzzle* cu piese lipsă (pierdute pentru totdeauna). O alegorie, atunci când reușești s-o dezlegi (în bună măsură ca pe o ghicitoare), îți oferă un răspuns net. *La țigănci* nu-și propune să reveleze o enigmă, ci să «fundeze» una: o enigmă, un univers, un mit. Povestirea începe ca o descriere a realității zilnice și sfârșește ca o intuiție mitică a realității reale care, camuflată, se manifestase de fapt de-a lungul întregii povestiri”².

Prin urmare, „alegoria” propusă de Sorin Alexandrescu devine un *puzzle* al morții, din perspectiva lui Matei Călinescu. Înclinăm spre cea de-a doua versiune, pentru că nuvela invită atât personajul, cât și lectorul să găsească piesele lipsă, să construiască o „imagine”, un „desen” menit să descopere sensul, al morții și al vieții deopotrivă.

Ieșit din grădina țigăncilor, Gavrilescu parcurge un adevărat intinerar labirintic pentru a descoperi acele piese de *puzzle*, amestecate atât de tare sau chiar dispărute, încât nu mai pricepe nimic. El pătrunde într-o zonă a ezitării, a întrebărilor ce reclamă imperios o explicație. Lectorul, alături de personaj, încearcă să ofere un

¹ Doctor al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, profesor la Colegiul Național „Ferdinand I”, Bacău

² Matei Călinescu, „«Funcția irealului»: reflecții despre proza scurtă a lui Mircea Eliade” (1982), în *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade*, ediția a II-a, Iași, Polirom, 2002, p. 136.

sens, o explicație, construind astfel „desenul din covor”. Dar piesele de *puzzle* lipsesc și atunci intervine imaginația, creativitatea. Ele trebuie „inventate”, chiar dacă „invenția” se va situa, iremediabil, în zona vagului, a nelămuritului, a obscurului. Importantă în final rămâne încercarea și căutarea personajului și a lectorului, dorința lor de a înțelege ce se întâmplă, de a da sens obișnuitului, de a metamorfoza banalul în semnificativ.

Ambele instanțe se situează în proximitatea conștiinței unei alte lumi, suprapunându-se astfel intenției autorului, care a declarat că prin această nuvelă a dorit să dea sens vieții obișnuite, banale, revelând existența unor lumi paralele în Univers:

„Am impresia că nu s-a înțeles lucrul esențial: povestirea aceasta nu «simbolizează» nimic, adică nu transformă realitatea imediată printr-un cifru. Nuvela fundează o lume, un univers independent de geografia și sociologia Bucureștiului de prin anii 1930–1940. Nu trebuie căutat *la ce se referă*, în realitatea care ne este accesibilă *nouă*, diferitele episoade, nici ce *reprezintă* cutare sau cutare personaj. Este prezentarea unui univers nou, inedit, cu legile lui proprii – și această prezentare constituie un act de creație, nu numai în înțelesul estetic al expresiei. Pătrunzând în acest univers, învățând să-l cunoști – *ți se revelează* ceva. Problema care se pune criticului nu este: cum să descifrez «simbolismul» povestirii? Ci: admitând că povestirea m-a «fermecat», *m-a convins*, cum să interpretez mesajul pe care-l ascunde realitatea ei (mai precis această nouă specie de *realitate* care mi se dezvăluie citind «aventura» lui Gavilescu)? [...] O asemenea literatură fundează propriul ei univers; întocmai cum miturile ne dezvăluie fundarea Lumilor, a modurilor de a fi (animal, plantă, om etc.) a instituțiilor, a comportamentelor etc. [...] e vorba de creație, adică de crearea (= revelarea) unor lumi paralele Universului cotidian în care ne mișcăm. *La țigănci*, ca și un mit polinezian sau nord-american, este și nu este o lume reală, o lume, adică, în care trăiește, sau poate trăi, omul de toate zilele. Dar, întocmai ca și mitul, *La țigănci* (și în alte nuvele de acest fel) revelează semnificații nebănuite, *dă sens* vieții «de toate zilele»”³.

Textul ilustrează posibilitatea ieșirii din timp într-o dialectică sacru-profan ce oferă șansa integrării în eternitate prin tehnici de oprire a timpului în clipă. Recuperarea totalității originare, conștientizarea realității⁴ ca formă de manifestare a sacralului se realizează prin două formule ce dovedesc fascinația Indiei asupra lui Mircea Eliade: „oprirea pe loc” și „moartea în viață”.

³ Mircea Eliade, *Jurnal, Volumul I. 1941–1969*, Ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993, pp. 585–586.

⁴ *Idem*, *Împotriva deznădejdiei. Publicistica exilului*, București, Humanitas, 1992, p. 117.

„Realitatea nu aparținea «imediatului»; imediatul era «profan», lipsit de substanță, trecător, iluzoriu. Realitatea se afla «dincolo», undeva în fața omului, și ea se dobândea anevoie [...]”.

Gavrilesco trece de-a lungul vieții prin câteva „încercări labirintice” care au drept scop inițierea lui. Nu atinge centrul („hotărâsem să plecăm în Grecia foarte curând după nuntă. Și atunci s-a întâmplat ceva. Dar ce Dumnezeu s-a întâmplat?”⁵) și își ratează existența din multiple perspective: profesional, sentimental, moral, material. Ultima probă labirintică stă sub semnul „ghicitului”, adică al norocului sau al intuiției. Dacă va „ghici țiganca”, Gavrilesco va atinge centrul labirintului ce prefigurează moartea fizică.

Ajuns „la țigănci”, se oprește pe loc și i se oferă șansa de a deveni „un mort în viață”/ *jīvan mukta*, deoarece încearcă să își asume, spiritual, libertatea – condiție *sine qua non* a ieșirii din sfera de condiționări sinonimă cu temporalitatea. Sensul oricărei existențe umane este să iasă din irealitate și să dobândească realitatea, să depășească eroarea sau iluzia, să atingă adevărul, „mântuirea”. Amnezia îl eliberează de profanul, banalul, imediatul, cotidianul în care a trăit, iar prin anamneză recuperează „vârsta de aur” a vieții sale: „În acea clipă se simți deodată fericit, parcă ar fi fost din nou tânăr. Și toată lumea ar fi fost a lui, și Hildegard ar fi fost de asemenea a lui”⁶. Această „oprire pe loc” anticipează participarea la realitatea ultimă, absolută, o regresie dincolo de forme și o revenire la starea adamică.

Cum se poate produce această recuperare a sacrului? Printr-un joc al hazardului, deoarece personajul nu reușește să se descurce singur pe cărările labirintului temporal, nu „ghicește țiganca”, deci ratează, încă o dată, atingerea centrului. Recuperarea trecutului prin anamneză și amintirea momentelor sacre ale vieții sale îl salvează și îi oferă un fir al Ariadnei ce îl conduce către a unsprezecea ușă (sugestie a inițierii incomplete), unde se află Hildegard (Ariadna), alături de care va pătrunde într-o altă „încercare labirintică” ce ia forma visului. Rememorarea unor evenimente cu valoare de *centrum* în trecut are rol soteriologic și îl salvează pe Gavrilesco; fetele sunt nemulțumite de această anamneză și își reproșează una alteia faptul că ea nu a fost oprită, la timp. Gavrilesco se încurcă în alegerea pe care o face, dar le încurcă și pe ele. El trăiește o dramă, proprie oricărei ființe dornice să-și elibereze sufletul înainte de moarte. Conform filosofiei indiene, această dramă își are rădăcinile în ignoranță.

„La țigănci” este deopotrivă un loc și un timp. Spațiul în care pătrunde Gavrilesco suspendă timpul pentru că se produce sau este pe cale de a se produce revelația sacrului („*Iar a stat ceasul*”). Această oprire a clipei indică faptul că „la țigănci” echivalează cu centrul unui labirint deopotrivă temporal și spațial. Centru, odată atins, permite trecerea cu ușurință *dincolo*. Un *dincolo* ce își condiționează intrarea: cel care pătrunde în acest *dincolo* trebuie să fi urcat măcar câteva dintre treptele inițierii – renunțarea la memorie, la trecut, la atașarea de lucruri (partiturile uitate la Otilia Voitinovici nu mai sunt necesare, pentru că personajul va „urca” un alt „portativ” al existenței), atașarea de viața terestră în genere, concretizată narativ în setea personajului („*Mi-e teribil de sete, șopti*”), deși fata de la intrare îl avertizase („*vezi, să nu bei prea multă cafea*”).

Imposibilitatea detașării de terestru este sugerată și de permanenta dorință a personajului de a se întoarce în trecut, rătăcind prin labirintul memoriei („Și-a adus aminte de ceva și s-a pierdut, s-a rătăcit în trecut”, „Acum iar se încurcă și n-o să

⁵*Idem*, *La țigănci*, în *Integrala prozei fantastice*, vol. 2, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1994, pp. 15–16.

⁶*Ibidem*, p. 11.

mai știe cum să iasă”). Rătăcirea în trecut îl împiedică să „ghicească țiganca”, să distingă esența de aparențe, să se elibereze și să treacă pragul *dincolo*. Sugestiv este adverbul „iar”, indicând faptul că, *la țigănci*, timpul nu se oprește decât în anumite momente, când se traversează, din nou, o experiență revelatoare. Parcurgerea labirintului temporal se dovedește un itinerar cu valențe inițiatice. Această inițiere comportă atribute ce validează identificarea unor ritualuri alchimice. Analiza realizată de Lăcrămioara Berechet⁷ dezvăluie suprapunerea dintre itinerarul inițiat al nuvelei și procesele alchimice. Într-o astfel de decodare, negrul, albul și roșul alchimic sunt figurate de cele trei fete: Nigredo (prima fată are părul și ochii negri), Albedo (a doua fată are trupul nefiresc de alb) și Rubedo (părul celei de-a treia fete este roșu aprins)⁸. Cele trei stări sugerează noaptea, moartea sulfului și a mercurului, nașterea androgenului, apariția soarelui, momentul iluminării, șanse pe care Gavrilăscu le ratează.

Paradoxul temporal este pus în lumină atât de jocul amnezic – anamneză, cât și de trecerea personajului dintr-un plan în altul. Sorin Alexandrescu identifică, în *La țigănci*, opt episoade marcând ieșirile și intrările personajului dintr-un plan în altul și înstituind un labirint spațio-temporal. Aceste episoade „reprezintă faze ale unui itinerar spiritual, itinerarul dintre Viață și Moarte, dintre Profan și Sacru, dintre lumea «de aici» și lumea «de dincolo»”⁹. Episoadele ce se desfășoară în spațiul țigăncilor pun în lumină un alt fel de timp, diferit calitativ și cantitativ de cel profan – baba trăiește în afara timpului, fetele nu au vârstă, iar Hildegard este tânără *ca atunci*: „*Timpul retrăgându-se, apare Memoria*. Iată o relație ciudată, pentru că este inversă celei din conștiința diurnă. O altă memorie începe să funcționeze acum, prin care faptele existenței i se revelează lui Gavrilăscu drept etape ale *destinului* său; eliberat de greutatea prezentului, el poate vedea acum nu scopul mărunț (să se reîntoarcă la madame Voitinovici, să-și ia servieta uitată), ci *viața lui ca întreg*, perspectivă care marchează deja *distanțarea* de această viață”¹⁰.

Gavrilăscu ratează proba ghicitului, o ultimă șansă de a depăși umanul din el, de a ajunge la esență, de a se metamorfoza din *homo faber* în *homo ludens*, în spirit liber de a juca și a se juca pe/ cu portativele cunoașterii universale, ale totalității (personajul ar fi dobândit dreptul/condiția de a vedea tot/ „toate odăile”). Ratarea presupune cădere în timp: „Reîntoarcerea în viață (= «Real»), din episoadele V–VI: la firea profesorului de pian, cu ticurile ei, aceasta înseamnă reîntoarcerea în timp. [...] Crezând că «realizează» trecerea timpului, personajul uită tocmai

⁷ Lăcrămioara Berechet, *Ficțiunea inițiată la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003, 250 p. Capitolul dedicat nuvelei și intitulat *La țigănci. Moartea, un vis al vieții* prezintă experiența inițiată a lui Gavrilăscu din perspectiva stării de Bardo, așa cum apare descrisă în *Cartea tibetană a morților*: „Tiranizat de timpul istoric, lui Gavrilăscu îi încolțește în minte dorința evadării; neîmplinit, ratând șansă după șansă în starea de Bardo, corpul său eteric bântuie locurile pe care le-a cunoscut în existența terestră și «vede» urmările faptelor sale. În ordinea timpului fenomenal s-au scurs deja doisprezece ani, semn că «Marele An» se încheie” (pp. 122–123).

⁸ Lăcrămioara Berechet, *op. cit.*, p. 123.

⁹ Sorin Alexandrescu, „*Dialectica fantasticului*”, în *Privind înapoi, modernitatea*, Traduceri de Mirela Adăscăliței, Șerban Angheliescu, Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu, București, Editura Univers, 1999, p. 193.

¹⁰ *Ibidem*, p. 198.

esențialul, pentru că nu are conștiința noii sale condiții existențiale: nu câteva ore, ci câțiva ani au trecut”¹¹.

Gavrilescu nu trăiește sentimentul că și-a părăsit de mult timp casa, fiind nedumerit la întoarcerea în lumea senzorialului, când descoperă că au trecut doisprezece ani de la plecarea lui. Rătăcirea prin timpul profan (opt ani de la mutarea doamnei Voitinovici, cinci ani de la moartea lui Madame Trandafir, trei ani de la punerea în circulație a bancnotei noi) evidențiază faptul că personajul nu a reușit să aibă revelația sacralului, condiție indispensabilă trecerii *dincolo*. Pentru că nu a reușit să „ghicească”, este silit să audă, să vadă și mai ales să dorească a înțelege ceea ce i se întâmplă. Ajuns din nou în timpul sacru/ mitic din grădina Țigăncilor, este avertizat că este „târziu” și că „nu mai e nimeni” care să-i arate calea spre centru. Doar neamțoaica mai poate „juca” rolul Ariadnei, ajutându-l să iasă din labirint. Intrarea în pădure ar putea însemna o acceptare a existenței în afara timpului istoric. Pe Gavrilăscu nu-l așteaptă moartea care îl palmuiește la intrarea în lumea reală, cum se întâmplă cu prințul din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, ci are parte de o *nuntă în cer*.

În ordine mitică, timpul petrecut în bordeiul Țigăncilor nu reprezintă moartea propriu-zisă a personajului, ci doar o inițiere, o pregătire trăită în preajma ei; cele trei fete evocă spațiul eternității din basmul amintit, iar proba mitică pe care trebuie să o treacă este identificarea Țigăncii. Ce s-ar fi întâmplat dacă trecea această probă? Ar fi dobândit dreptul la eternitate, s-ar fi eliberat din labirintul morții sau ar fi reușit să atingă starea de *jīvan mukta*. I se oferă totuși a doua șansă, deoarece prin anamneză a reușit să-și amintească momentul sacru al vieții sale, ceea ce echivalează cu un *regressus ad utterum*. Întoarcerea lui Gavrilăscu către origini trebuie conectată cu un element recurent, atât în această nuvelă, cât și alte texte eliadești: *setea*.

Conform concepției autorului exprimată în textele științifice, setea este legată de timp, de istorie:

„Condiția umană, suferința, într-un cuvânt, orice «experiență» realizată în «istorie» a fost pretutindeni exprimată prin **sete**. Mesajele religioase și mistice potolească «setea» de viață a omului, îl adapă la «izvorul» adevărului etc. Culmea suferinței umane a fost întotdeauna exprimată prin sete. Cu cât omul suferă mai mult, cu atât este mai «însetat» de Dumnezeu, de adevăr, de liniște, de dragoste. Apa, care în semnificația sa magică și religioasă aduce omul la o stare nediferențiată, amorfă, de «sămânță», ajutându-l în același timp să se «nască din nou» – această apă, interpretată mistic, «potolește» omul, adică îi curmă experiența, durerea. Se poate spune, fără paradox, că numai după ce a ajuns în refrigerium și s-a adăpat până la sațietate, mortul «moare» cu adevărat. Adică el depășește ultimele etape ale condiției umane, topindu-se într-o stare impersonală, totală, nediferențiată. Câtă vreme este însetat, rămâne o larvă subumană, continuând să fie chinuit de «experiențe». Această supraviețuire nu este nici adevărata *moarte*, nici *nemurirea*. Prin urmare, în sens mistic, apa care potolește setea defunctului îi curmă

¹¹*Ibidem*, p. 201.

experiența, ajutându-l să «moară» cu adevărat, să se detașeze definitiv de condiția umană...”¹².

Mircea Eliade consideră starea larvară, embrionară, ca fiind apropiată de cea a seminței la care se reîntoarce ființa ce trece pragul morții. Această solidarizare cu amorful, cu apele primordiale reprezintă motivul pentru care mortul se îngroapă „gol”, eliberat de orice limită, formă¹³. Gavrilesco se regăsește în starea de goliciune după ce străbate, fizic și mental, labirintul din casa țigăncilor, itinerarul labirintic fiind corelat astfel și cu experiențele legate de *memorie*. Într-o operă atât de evident obsedată de relația omului cu timpul, rătăcirea prin labirintul memoriei funcționează ori ca refuz al acceptării experienței sacre – Gavrilesco –, ori ca modalitate de salvare – Zaharia Fărâmbă. Omul se rătăcește în labirintul propriei memorii, devine prizonierul uitării, însă are în același timp libertatea de a sesiza diferențele dintre amnezie și anamneză. Anamneza evidențiază originarul și poate conduce la adevărurile transpersonale. Trecerea personajului eliadesco, în genere, dintr-un plan în altul creează o tensiune psihologică și o ezitare, atât la nivelul diegezei, cât și pentru lector. Pe de o parte, contingentul, banalul, pe de altă parte, o realitate surprinsă în diverse ipostaze – de la transcendentul metafizic la modele mitologice/culturale; confruntarea celor două planuri conduce către o revelare reciprocă și către o lectură a „semnelor” necesară acestei revelații.

În finalul nuvelei, el o întâlnește pe iubita din tinerețe, Hildegard, la fel de tânără ca în trecut. Tehnica întineririi (regenerării) eroilor reprezintă o particularitate a labirintului temporal și o trăsătură a timpului sacru și în această nuvelă. Întinerirea este o dovadă a reversibilității timpului, dar și a unei clipe de viață netrăită în toată semnificația ei. Hildegard părea la fel de tânără, din pricină că dragostea ei n-a avut răgazul să se consume, dar și pentru că imaginea femeii iubite a rămas la stadiul de idealitate, pentru însuși Gavrilesco. Dincolo de încercarea de recuperare a unui timp sacru, a timpului în care iubea pe Hildegard și formau perechea primordială, considerăm că putem identifica mai mult. Inconștient, prin anamneză, deci prin recuperarea clipelor sacre din trecut, personajul încearcă, de fapt, o eliberare de acest trecut, o purificare, o „ardere”, tocmai pentru a anula opera Timpului, așa cum reușesc yoghinii: „Căutând să modifice subconștientul și până la urmă să-l «purifice», să-l «ardă» și să-l «distrugă», yoghinul se străduiește să se elibereze de memorie, adică să anuleze opera Timpului”¹⁴.

Prin urmare, mesajul „temporal” al nuvelei poate fi descifrat și din perspectiva universurilor paralele: trecutul coexistă cu prezentul și viitorul, dar șansa omului modern de a totaliza momentele vieții sale este aproape inexistentă. Trecutul așteaptă a fi recuperat pe calea anamnezei sau printr-o unificare a lui cu prezentul. Gavrilesco are finalmente această șansă, i se deschide „ușa” către o falie/bucă temporală pe care omul nu o poate recupera în ordinea logică decât prin amintire sau miracol.

¹² Mircea Eliade, *Mélanges*, în „Zalmoxis. Revistă de studii religioase”, vol. I–III (1938–1942), ediție îngrijită, studiu introductiv, note și addenda de Eugen Ciurtin. Traducere de Eugen Ciurtin, Mihaela Timuș și Andrei Timotin. Iași, Polirom, 2000, p. 216.

¹³ *Ibidem*, p. 215.

¹⁴ *Idem*, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul mistico-religios*. Prefață de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu. București, Humanitas, 1994, p. 111.

BIBLIOGRAFIE

Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*. Traduceri de: Mirela Adăscăliței, Șerban Anghelescu, Mara Chirițescu și Ramona Jugureanu, București, Editura Univers, 1999.

Berechet, Lăcrămioara, *Ficțiunea inițiatică la Mircea Eliade*, Constanța, Editura Pontica, 2003.

Călinescu, Matei, „«Funcția irealului»: reflecții despre proza scurtă a lui Mircea Eliade” (1982), în *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade*, ediția a II-a, Iași, Polirom, 2002.

Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul mistico-religios*. Prefață de Georges Dumézil, traducere de Alexandra Beldescu, București, Humanitas, 1994.

Eliade, Mircea, „*Mélanges*”, în „Zalmoxis. Revistă de studii religioase, vol. I–III (1938–1942)”. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și addenda de Eugen Ciurtin, Traducere de Eugen Ciurtin, Mihaela Timuș și Andrei Timotin, Iași, Polirom, 2000.

Eliade, Mircea, *Împotriva deznădejzii. Publicistica exilului*, București, Humanitas, 1992.

Eliade, Mircea, *Integrala prozei fantastice*, vol. 2, Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1994.

Eliade, Mircea, *Jurnal, Volumul I. 1941–1969*, Ediție îngrijită de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1993.

Mansardă la Paris cu vedere spre moarte

Cristina Scarlat în dialog

cu regizorul Alain Lecucq, Compagnie Papierthéâtre, Franța¹

– *Domnule Lecucq, în primul rând, ați putea să vă prezentați publicului român, plecând de la experiența cu Théâtre Papier² – formulă puțin cunoscută la noi, ca limbaj teatral?*

– Teatrul de hârtie este o tehnică legată de teatrul de marionete. Are ca specific utilizarea unor forme plate, din carton și, deci, de a propune publicului o viziune în două dimensiuni.

– *Și, apoi, în relație cu textele lui Matei Vișniec...*

– Aparenta simplitate a teatrului de hârtie lasă în întregime loc textului. Autorii găsesc în asta un interes special, căci atenția spectatorului este mai mare și textele lor câștigă astfel în intensitate. L-am întâlnit pe Matei Vișniec acum câțiva ani în timpul unei întâlniri între autori contemporani și marionetiști. Înțelegerea noastră a fost imediată și am montat trei din textele sale: *Teatru descompus*, *Cum aș putea fi o pasăre* și *Moby Dick*. Problema locului omului în societate este ceea ce mă atrage în scrisul lui Matei, ceea ce face să fie autorul pe care l-am regizat cel mai mult.

– *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte.*³ *De ce acest text?*

– S-a întâmplat să joc *Teatru descompus* la Festivalul de la Sibiu în prezența lui Matei. Apoi m-a condus în satul natal al lui Cioran și mi-a vorbit de dorința de a scrie o piesă despre el. Când am primit textul, câțiva ani mai târziu, m-a mișcat viziunea lui Matei față de omul bolnav, sub raportul memoriei care dispare și al celei care țâșnește pe moment. Dincolo de omul „istoric” Cioran, ca întotdeauna la Matei Vișniec, atingem universalul.

– *Cunoașteți varianta scenică a piesei, semnată de Radu Afrim, a cărei transpunere scenică a avut premiera absolută în iunie 2004, în România, pe scena Teatrului Național din Cluj?*

– N-am vrut să mă uit la fotografiile și materialele video ale spectacolului înainte de a-mi scrie propria-mi versiune, dar am făcut-o după. Ceea ce pot spune este că nu împărtășesc deloc viziunea lui Radu Afrim, calitatea marilor texte fiind cea care-i inspiră pe regizori în moduri diferite.

¹ Varianta în limba franceză a fost publicată în *Concordia discors vs. Discordia concors, Researches into Comparative Literature, Contrastive Linguistics, Cross-Cultural and Translation Strategies*, Suceava, Ștefan cel Mare University Press, 2015, pp. 205-216.

² <http://www.papiertheatre.com/compagnie>.

³ Text: Matei Vișniec; regia: Alain Lecucq; scenografia: Annie Bizeau; interpretare: Brice Coupey; marionetiști: Narguess Majd, Alain Lecucq; lumini: Daniel Linard; Coproducție: Papierthéâtre și MJC d'Ay; foto: Narguess Maj.

– Cum ați gândit transpunerea celebrei fotografii cu cei trei prieteni, Cioran, Eliade și Ionescu, făcută în 1977 în Place Fürstenberg din Paris? Ați realizat o veritabilă ekfrază artistică : transpunerea unei imagini în limbaj teatral, dându-i viață. Ați lucrat scena cu Matei Vișniec ? Ați discutat despre ea ?

– De când lucrez cu Matei, n-a intervenit niciodată în punerea în scenă. Am discutat întotdeauna despre text, despre fragmentele pe care i le propuneam, dar mi-a lăsat întotdeauna libertatea realizării. În ceea ce privește faimoasa fotografie, golurile din memoria lui Cioran ne-au impus să recreăm fără Eliade și Ionescu, într-un mod extrem de scurt. Altfel spus : Vișniec pune în scenă două personaje, Cioran și Orbul cu luneta, în această *place Fürstenberg*. Plecând de la imagini, prin ecleraj îl însoțim pe Vișniec în propriul text și-l plasăm pentru un moment pe Cioran chiar în locul în care se afla în fotografie. Un scurt moment, recunoscut doar de cei care-l cunosc pe Cioran, dar un semn pentru toată lumea, prin imortalizarea, în câteva secunde, a unui moment întâmplat cu multă vreme în urmă.



Cioran, Eliade, Ionescu, 1977, Place de Fürstenberg, Paris.

Foto: Louis Monier⁴

– Un rol important în versiunea teatrală pe care o propuneți îl va juca privirea, ca mijloc principal de deciptare a lumii de sensuri a textului reprezentat, o concentrare a atenției pe ceea ce se întâmplă pe scenă: marionete, umbre, mâinile marionetiștilor, care animă personajele de hârtie. Putem vorbi de o altfel de regie, care nu este nici cea clasică, nici doar cea a teatrului de marionete?

⁴ Foto: Louis Monier. Collection A. – M. Avram&Iancu Dumitrescu.

<http://www.gettyimages.com/detail/news-photo/ionesco-e-m-cioran-and-m-eliade-on-the-furstenberg-square-news-photo/110152339>. Accesat: 5 aprilie 2015.

– Îmi este foarte greu să răspund la această întrebare. Este ceea ce simt, efectiv, spectatorii. Dar nu pot spune că asta este voința mea conștientă. Asta vine, probabil, din felul meu de a lucra. Mă îndrăgostesc de un text pe care vreau să-l trăiesc cu spectatorii. Lucrând dramaturgia unui text fără să mă gândesc la regie. Fără a mă întreba vreodată cum ar putea fi tratat acest lucru. La final, cu toate notele, cum să traduci acest univers cu teatrul de hârtie. Fiecare transpunere scenică este diferită, fiecare propunere vizuală este diferită, dar are o constantă : teatrul de hârtie. În cazul *Mansardei...*, un singur actor joacă toate personajele, aproape înfipt în același loc și în jurul lui se petrece totul. Personajele de hârtie sunt manipulate din umbră, invizibil, căci este memoria lui Cioran cea care se exprimă, și prezența manipulatorilor ar fi parazită în raport cu această memorie incompletă.



Foto: Brigitte Pougeoise

– „La intrarea în sala de spectacol, spectatorii descoperă, proiectată pe fundalul scenei, celebra fotografie în care Cioran, Eliade și Ionesco sunt împreună, în Piața Fürstenberg de la Paris. Orbul cu luneta intră și începe să-și monteze telescopul pe un trepied. Personajele din fotografie se fărâmițează încet, dispar... Nu rămâne decât Piața Fürstenberg ca decor al scenei care urmează.” (didascalii, scena I)⁵. „... aveam o întâlnire aici și nici nu mai știu la ce oră... Mi s-a spus să vin să facem toți trei o fotografie... o fotografie pentru o editură... eu și cu acești doi prieteni... S-ar părea că suntem prieteni încă din tinerețe... și că sunt cei mai buni prieteni ai mei... Dar nu-mi mai amintesc cum îi cheamă... Și nici numele fotografului nu mi-l mai amintesc...”; „am impresia că am mai trăit o dată acest moment, această întâlnire...” (scena I)⁶.

⁵ Matei Vișniec, *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte, (teatru)*, ediția a II-a, cu un cuvânt înainte al autorului și o postfață de Mirela Nedelcu-Patureau, Pitești, Editura Paralela 45, 2006, p. 11.

⁶ *Ibidem*, p. 12.

– Consider scena inițială nodul central, prin care putem devoala conținutul de sensuri al piesei dar, în concepția autorului, ea nu propune nimic : ea se află dincolo de coerența obișnuită a lumii de semne și are drept scop să creeze tensiunea, prin personajul Cioran, care caută locul de întâlnire cu cei doi prieteni. Este un fel de leitmotiv fără consistență, fără coloratură semiotică, precum o imagine care nu poate fi asimilată normal, prin simpla privire. Ea nu oferă nimic, nici un indiciu. Cum ați gândit, ca regizor, această secvență?

– Ceea ce trebuie înțeles bine este că Cioran este cunoscut în România altfel de cum e în Franța. Și că nu sunt sigur că Cioran, ca personaj istoric, este punctul central al piesei. Un bărbat, Cioran, este atins de boala Alzheimer. Această primă scenă îi marchează rătăcirea. „Nu-mi mai amintesc...” Dacă vreau ca spectatorul să se identifice cu acest bărbat, să-i împărtășească neliniștea, reprezentarea vizuală trebuie să fie evidentă. Suntem într-un loc în care un bărbat s-a rătăcit. Punct. Pe parcursul spectacolului, nu vom mai afla nimic despre asta. E vorba despre ultimele momente de luciditate ale acestui bărbat, în patul său, de amintiri reale, imaginare... Fiecare spectator trebuie să-și formeze propria părere.

– Negrul absolut, panoul orizontal și negru, cum trebuie descifrate? Este vorba de simbolica lipsă de coerență între gândirea lui Cioran, atins de boală, și realitate, care funcționează după alte reguli?

– Suntem în mintea lui Cioran. Nimic nu trebuie să paraziteze această viziune. O dată stinsă lumina din sală, spectatorul trebuie să se concentreze asupra acestor imagini. Asta cere o oarecare apropiere a spectatorului de scenă, ceea ce ne-a impus să nu depășim numărul de 100 – 150 de spectatori.



– Combinația actor-marionetă, registrul vocii transformat în funcție de rolul jucat, este o sinteză care propune o formulă concentrată de spectacol ? Este o

economie – de actori, de voci – care se manifestă direct pe scenă? Este conținutul textului, cel care primează, dincolo de varianta propusă?

– Conținutul textului primează întotdeauna. Mă consider interpretul autorului. Încerc să traduc pe scenă ceea ce a gândit autorul. Nu eu sunt cel care caută să folosească scrisul altuia pentru a exprima ceea ce aş avea eu de spus, ca şi cum s-ar scrie pe sine, dar rolul meu este să împărtăşesc cu publicul plăcerea pe care am avut-o la lectura textului. De asta, practic, nu lucrez decât cu autori contemporani în viaţă, înainte de a le face cunoscute ideile despre lumea noastră, astăzi.

– Teatrul dumneavoastră de hârtie propune o regândire a relației dintre corp și lumea obiectivă, reală, și ne transpune într-un alt univers. Rolul spectatorului este, astfel, și el, reconfigurat?

– Bineînțeles. Însăși concepția teatrului de hârtie antrenează spectatorul să fie parte componentă din spectacol. Convenția este la maxim, imaginația spectatorului este solicitată în permanență.



– Opțiunea dumneavoastră pentru un singur actor care se găsește în spatele a tot ceea ce se mișcă pe ecran, în fața publicului, jucând mai multe personaje, folosind diverse tonalități ale vocii, reprezintă o referire la demiurg sau la destinul implacabil, cum s-a spus?

– Totul este în mintea lui Cioran. Amestecul de scene trăite și scene imaginate. Doar Cioran își poate povesti, cum reușește, viața și opera. Se impunea un singur actor.



– Remarcabila interpretare a lui Brice Coupey propune un univers scenic plural și, în același timp, unitar : câte personaje, tot atâtea nuanțe de voce, o mobilitate extraordinară a feței și a corpului, lejeritate expresivă. Cum vă alegeți actorii pentru rolurile jucate în teatrul de hârtie ? E la fel ca în teatrul radiofonic?

– Forma însăși a teatrului de hârtie cere lucrul cu actori care să cunoască lumea marionetei și anumite convenții inerente genului: prezența și retragerea, exprimarea prin personaj, ceea ce numim *cuvânt prin delegare*. Brice Coupey vine din teatru, dar și-a creat, de asemenea, propriile spectacole cu marionete, într-un gen complet diferit, dar cu o tehnică foarte elaborată de lucru a cuvântului. A lucrat intens pentru studierea vocii lui Cioran, dar nu pentru a o copia, ci pentru a încerca să dea o textură proprie celei a lui Cioran. Și este evident, calitatea spectacolului îi datorează mult.

– *Vă mulțumim.*

ianuarie 2014 – martie 2015

Recenzii

Nicolae Scurtu, *Al. Hanță – repere pentru o biografie*, Editura Ars Docendi, București, 2016

Pe Al. (Alec) Hanță îl știam ca diriguitor al Facultății de Filologie din București ori ca lector de limba și literatura română în Franța. Ion Hangiu, în „Dicționarul presei literare românești”, ne informează că a colaborat la „Analele Universității București, Seria *Limba și literatura română*”, la „Buletinul Societății de Științe Filologice din România” (în ultima sa apariție: 1995–1996), în „Luceafărul” din 1960, precum și în „Revista de istorie și teorie literară” și într-o vestită publicație școlară, „Revista noastră”, a Colegiului „Unirea” din Focșani, condusă de Petruche Dima.

Nicolae Scurtu, istoricul literar de primă mărime, publică în 2016 la „Ars docendi” – Editura Universității din București – o lucrare mai mult decât utilă pentru recuperarea filologului a cărui viață (1931–2008) s-a consumat într-un climat de discreție aproape nefirească. De aceea, datele despre istoricul și criticul literar din Soveja Vrancei sunt foarte puțin cunoscute. Nicolae Scurtu, cu acribia-i proverbială, a apelat la arhive de familie (în primul rând, a soției, Maria Hanță, și a fiicei, Cezara, ori la bunăvoința contemporanilor (Nicolae Constantinescu, I. D. Bălan, Paul Cornea, Al. Niculescu, Eugen Simion, Mihai Zamfir ș.a.) pentru a pune în pagină corespondența primită din străinătate, cu datele, la zi, privind identitatea și statutul expeditorilor. Împreună cu suita de autografe și facsimile și cu recenziile la cărțile sale, s-a conturat o biografie critică *in nuce*, care își așteaptă finalizarea. Aflăm astfel date interesante despre lingvistul și teoreticianul francez Louis Michel, de la Universitatea „Paul Valéry” din Montpellier – care a făcut servicii uriașe culturii noastre (era „mai român decât francez”, îmi spunea Maria Platon, într-un interviu publicat în „Ateneu” 551-552/ 2015) –, despre starea învățământului filologic românesc și a statutului limbii și literaturii noastre peste hotare.

Facsimilele după acte personale spun multe despre parcursul intelectual al lui Alec N. Hanță: la absolvirea Liceului „Ioan Slavici” din Panciu, avea nota maximă (zece) la limba rusă, istoria R.P.R. și purtare, iar la examenul de stat (1956) obține două calificative „Bine” (la bazele marxism-leninismului și lingvistică generală) și două „Suficient” la limba și literatura română, respectiv pedagogie. În 1971 a primit „Medalia Muncii”, iar în 1981, i s-a acordat titlul de „Conferențiar universitar evidențiat”. Opiniile lui Șerban Cioculescu, Al. Piru, Mircea Popa și Ion Marcoș despre cărțile lui Al. Hanță încheie o lucrare rotunjită în maniera lui N. Scurtu: cu sagacitate și respect pentru cel portretizat.

Ioan Dănilă¹

¹ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Petronela Savin, *Universul din limbă. Despre terminologia alimentară românească*, Iași, Editura Institutul European, 2012, 194 p.

Când juriul unui salon de carte a decis să premieze lucrarea lectorului universitar doctor de la Facultatea de Litere a Universității „Vasile Alecsandri” din Bacău, probabil a avut în vedere nu ținuta grafică sau cea tipografică (decente, fără expresivități voluntare), ci conținutul științific. Am deschis-o și noi cu interesul filologului și al antropologului cultural, stimulați și de prezentarea lui Stelian Dumistrăcel: „Relația dintre *muncă* și *limbaj*, cele două dimensiuni fundamentale ale omului descoperite de Hegel, a fost detaliată de Eugeniu Coșeriu prin trei elemente: construirea și utilizarea unei locuințe, confecționarea de îmbrăcăminte și, respectiv, prepararea hranei.”

Titlul parafrazează eticheta interviurilor pe care lingviștii basarabeni Gheorghe Popa, Maria Șleahțișchi și Nicolae Leahu le-au realizat cu Eugeniu Coșeriu: „Universul din scoică” (Chișinău, Editura „Știința”, 2004). Pe de altă parte, este o modalitate de detensionare (doar în titlu) a limbajului unei teze de doctorat din 2009 (coordonator științific, prof. univ. dr. Stelian Dumistrăcel; referenți: prof. univ. dr. Rodica-Ileana Zafiu, cerc. științ. princ. I dr. Cristina Florescu și prof. univ. dr. Mircea Ciubotaru), tipărită de Editura „Institutul European” (2012) în colecția „Academica”, seria „Științele limbajului”. Lucrarea are versiunea în limba franceză: *Un univers dans une cuillère. Sur la terminologie alimentaire du roumain*, la aceeași editură și în același an.

Structurarea este suplă și explicită totodată. După o necesară punere în temă („Terminologia alimentară românească din perspectiva antropologiei culturale” – pp. 17–19), sunt dezvoltate trei capitole: „Organizare stratigrafică a terminologiei alimentare” (pp. 21–74), „Nuclee ale corpusului terminologic al alimentației” (pp. 75–107), respectiv „Privire sintetică de actualizare pe terenul variației diafaze. Discursul meniurilor” (pp. 109–137). Concluziile (pp. 139–142), bibliografia (generală; izvoare și lucrări de referință; surse literare; dicționare), rezumatul în engleză, anexele și indicii (de nume și de termeni) încheie o lucrare care ilustrează perfect dictonul *multum in parvo*.

Autoarea explorează domeniul cu instrumentarul modern al științelor limbii, dar, ținând seama de natura subiectului (unul „fără vârstă”), se angajează mai întâi în investigațiile clasice. Astfel, sunt catalogați termenii în raport cu clasificările canonice: vocabularul fundamental (cu elemente din stratul latin, în proporție de 70% pentru cele din sfera alimentației, dar și din substrat ori create pe teren românesc) și împrumuturile mai vechi ori mai noi (din franceză, italiană, latina savantă ori din engleză). Partea a doua include o tipologie amplă pentru numele de alimente (termeni generici, nume de materii și nume de preparate), de băuturi, de acțiuni, stări și activități, de însușiri, de organe și de simțuri și, în final, nume de instrumente și de instalații.

Ultima parte este rezervată prelucrării materialului inventariat până aici. Cu un termen preluat din teoria comunicării, funcția fatică (de control pe canalul emițător-receptor) obligă la abordarea propusă de autor – antropologul american de origine poloneză Bronislaw Malinowski –, după schema lui Karl Bühler. Efectul, în cazul limbii române, este diminutivarea, parcă tot mai

frecventă după 1990. Le-au discutat St. Dumitrăcel și Rodica Zafiu, în rubricile pe care reputații lingviști le susțineau în ziarul „Lumina” și, respectiv, în revista „România literară”. Pata de culoare a acestui capitol o dau referirile la discursul din domeniul culinar în preajma secolului al XIX-lea. Autoarea selectează trei autori (Ion Creangă, Nicolae Filimon, și I. L. Caragiale), ilustrativi pentru fenomenele de toată natura, remarcate în interiorul limbajului de specialitate.

Cu o solidă pregătire filologică, sub o coordonare a cărei competență nu a fost pusă niciodată la îndoială, Petronela Savin ne oferă o demonstrație de felul cum universalile devin concrete și cum tratarea cu metodă a unui subiect comun conferă actului în sine autoritate științifică la cotele cele mai înalte.

Ioan Dănilă²

Comment peut-on être... comparatiste?

Nicoleta Popa Blanariu, *Când literatura comparată pretinde că se destramă. Studii și eseuri*, vol. I-II: vol. I, *Invarianții, un fir al Ariadnei?*, 254 p.; vol. II, *(Inter)text și (meta)spectacol*, 205 p., București, Editura Eikon, 2016

Cum se poate să fii persan ? întreba Montesquieu în zorii modernității, deschizând seria -ismelor aprehensiunii de ordin lingvistic a alterității : plurilingvism, interculturalism, intertextualism. Sub semnul confluențelor dintre culturi și limbaje își circumscrie Nicoleta Popa Blanariu investigarea stării de fapt a comparatismului, construind un fals tratat de (des)compunere: clamând *destrămarea*, disoluția comparatismului de factură istorică, demersul este acela al unui drum recuperator, de regăsire a unei identități a sferei comparatiste în zona interferențelor dintre literatură și alte domenii ale sensibilității și nu numai.

Ce (mai) este literatura comparată astăzi? Autoarea ne propune un răspuns ce sugerează un parcurs de lectură al opului: „Întrebarea de la care pleacă ea [această carte – n.n.] este «cum poți să fii persan» în contextul contemporan al științei literaturii – «cum poți să fii comparatist» în vremuri de criză, de criză a disciplinei (...). Miza acestui volum este (...) aceea de a verifica, într-un demers de la empiric la sistematic, validitatea perspectivei comparatiste, prin legături între literaturi sau între literatură și alte practici culturale, între literatură și istoria ideilor, istoria mentalităților, cea a credințelor, arte, mitologie, științe.” (pp. 7–8)

Comparatismul (post)modern situează literatura într-un câmp epistemic mai larg; literatura este văzută în conexiunile sale interdisciplinare, cu alte arte sau chiar cu alte domenii ale cunoașterii: filosofia, istoria, științele sociale, științele exacte etc. Perspectiva universalistă, renașcentistă asupra interferențelor dintre domenii este reconsiderată de abordarea iluministă și reiterată în perioada contemporană de conlucrarea transdisciplinară dintre

² Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

literatură și alte domenii (un exemplu analizat în subcapitolul „*Persecutéz Boèce! Gnosticism vs materialism vs noua fizică*” este acela al lui Vintilă Horia, autor care aplică în romanul său paradigma imaginarului gnostic-alchimic și elemente de fizică cuantică pentru interpretarea fenomenelor sociale postbelice din estul Europei).

Un posibil numitor comun al epistemelor în concertul comparatist este reprezentat de conceptul de invariant, discutat de teoreticieni precum Étiemble, Marino, Munteano, concept pe osatura căruia se constituie primul volum al lucrării, „Invariantii – un fir al Ariadnei”. În prima parte a acestuia, „Frontiere (inter)disciplinare în literatura comparată”, este oferit un spațiu amplu perspectivei interculturale, o abordare originală ce transcede frontierele dintre literatură și alte domenii ale cunoașterii. „Transpunerea intersemiotică” creatoare (Greimas și Courtès, Jakobson ș.a.) indică transpunerea unui sistem de semne într-un altul, ceea ce generează interferențe multi- și intermediare ale sistemelor culturale contemporane. Însăși traducerea literaturii intră sub incidența „transpunerii creatoare”, exemplul comentat fiind ilustrativ în acest sens: C.D. Zeletin, traducător remarcabil din Baudelaire. Partea a doua dezvoltă „Vârstele eroice” și invariantii eposului. Continuitate (inter)culturală eurasiatică”, cu invariantii și variabilele eposului homeric și al Orientului Apropiat, partea a treia incluzând o serie de studii grupate sub titulatura „Nici bine, nici rău, ci amândouă. Invariantii ai imaginarului dualist(oid) și gnostic”: reprezentări lingvistice și invariantii mitici, *homo aestheticus* și *homo fausticus*, literatura exilului și „persoanele” sale, imaginarul ideologic dualist și gnostic.

Volumul al doilea, „(Inter)text și (meta)spectacol”, surprinde avatarurile intertextualității. Partea întâi, „(Pre și post)fețele textului: inter, meta, para, hiper, arhi”, abordează comparatismul sub incidența teoriilor dialogismului (Bahtin), intertextualității (Kristeva), transtextualității (Genette) etc. În partea a doua, „Intertext și (meta)teatru. (Anti)Poetică și discurs autoreferențial”, teatrul (Cehov, Vișniec, Beckett, Ionesco) se obiectivează printr-un metadiscurs autoreferențial. Partea a treia, „O poetică work in progress: spectacolul (post)modern. Contexte extraliterare”, consemnează deschiderea postmodernă către forme artistice complexe, multimedia și intermediare.

Cartea, ne spune autoarea, „s-a născut dintr-un impas: acela de a răspunde pe cât posibil clar, într-un context teoretic, dar nu excesiv teoretizant, ce este și ce așteaptă de la noi «literatura comparată»” (p. 7). Avem convingerea că și studenții filologi, și cititorii de plăcere, cei care „fac comparatism fără să știe”, vor putea găsi, în paginile sale, obiectivarea unui „nu știu cum” ori a unui „nu știu ce” – o poetică comparată ce poate oferi și o „plăcere a textului” și a țesăturii de conexiuni intertextuale și intermediare (Leonard Cohen va fi știut de cel!).

Florinela Floria³

³ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Refracții, reflexii parțiale și dispersii

Ioan Iacob, *Arc poetic transatlantic: Mihai Eminescu – Edgar Allan Poe*⁴, Iași, Editura Junimea, 2017

În comparatismul de tip clasic, limpede motivat, rezultatele cercetării pot fi uneori prețioase din punct de vedere istorico-literar, ele scoțând la iveală forme spectaculoase de preluare, circulație și dezvoltare metabolică pe spații culturale extinse a unor motive literare. Dacă este de făcut o apropiere între Mihai Eminescu și Edgar Allan Poe, aceasta nu este operabilă recurgând la principii metodologie ale comparatisticii de un astfel tip, care este motivată prin filiații certe și documentabile, prin inspirație efectivă sau prin preluări. Ceea ce se poate întreprinde este un paralelism analitic, unde, fără să existe influențe sau raportări directe, se pot face analize paralele, de consonanță parțială sau totală. În timp ce preluările efective indică descendențe, paralelismele pot fi probe sau expresii ale unor ipostaze ale aceleași forma mentis, ale unui aceluiși model cultural de epocă, de curent literar sau direcție literară.

Sunt considerente de care ține seama și Ioan Iacob, care pleacă, în demersul *Arc poetic transatlantic: Mihai Eminescu – Edgar Allan Poe*, de la o aserțiune a lui Al. Dima potrivit căreia paralelele și paralelismul în comparatistică nu sunt procedee subiective ale spiritului nostru, ci există în realitate ca date obiective, pe care cercetarea este în măsură să le recunoască, să le înregistreze și să le explice științific. Pentru a institui diferența specifică dintre doi creatori supuși analizei, ce vin din cadrul unor civilizații și culturi (implicit literaturi) diferite, autorul a utilizat și o trimitere a lui Tudor Vianu la cele două simboluri pe care teoreticianul Guido Manacorda le-a găsit pentru a ilustra tema centrală a literaturilor clasice din sud și a celor romantice din nord: templul și pădurea. Astfel, pe de o parte, Mihai Eminescu este considerat a fi exponent al literaturilor sudice, circumscrise conceptului de „pădure” (*la silva*), iar pe de altă parte, Edgar Allan Poe ar fi exponent al literaturilor nordice, axate pe tema „templului”. Ceea ce nu exclude posibilitatea unor prevalențe comune, cum este, de exemplu, fascinația mitologiei nordice.

Ioan Iacob marchează elemente congruente, precum mișcarea de relaționare față de imaginara axă gotică a nopții (coborârea Corbului și ascensiunea Luceafărului), structurile lirice repetitive (persuasivul „Nevermore”, în *Corbul* și, respectiv, invocația Cătălinei către Luceafăr), filosofia sceptică din finalul celor două mari poeme. Dar – nuanțează autorul – oricât am decela structuri lirice la Poe și Eminescu, născute din aceeași propensiune comună spre un gotic specific arealului Nordului Europei (real, livresc sau imaginar), rezultanta lirică a acestor prevalențe nordice va rămâne mereu una temperat-gotică la Eminescu, spre deosebire de cea subliniat-gotică la Poe. Suntem avertizați că, deși ambii poeți își au geneza creatoare în romantism, nu trebuie neglijată specificitatea filierelor romantice care au influențat formarea lor (romantismul englez pentru Poe și romantismul german

⁴ Volumul i-a fost accesibil în manuscris autorului recenziei.

pentru Eminescu), pe de o parte, iar pe de altă parte particularitatea romantismului american, precum și a celui românesc: „*Dacă Poe trăise în copilărie în spațiul gotic britanic și contribuise – dincolo de Atlantic – la instituirea unui gotic literar american, Eminescu descoperise (mai ales prin cultivarea literaturii germane) fascinația mitologiei (implicit a liricii gotice a) Nordului Europei și, acolo unde, americanii edificaseră zgârie-nori (care să răspundă necesității lor de edificii gotice, în lipsa – pe pământ american – a castelelor și bisericilor gotice din Europa, iar autorii americani – în frunte cu Poe – edificaseră un romantism întunecat), Eminescu înălțase «domuri și catedrale lirice», care să corespundă aspirației sale de gotic temperat de «matricea stilistică națională» (apud Blaga), ce îl propulsa spre «coordonate armonioase», specific românești».*

După necesara situare a lui Poe și Eminescu în cadrul a două contexte culturale diacronice diferite, Ioan Iacob operează o evaluare comparatistă care să valorizeze – în ciuda diferențelor spațiale, temporale și literare – similitudini de viziuni și structuri lirice esențiale. El este convins că, deși nu există influențe directe între Poe și Eminescu, putem realiza o radiografie a unor structuri poetice circumscrise aspectelor gotice ale romantismului, ce fundamentează o viziune asumată integral la Poe și doar secvențial la Eminescu. În privința formelor de manifestare poetică, Mihai Eminescu a fost în comparatistică asemuit de obicei cu romanticii târzii din Europa, cu Nikolaus Lenau îndeosebi. Dar, în esența ființei sale, el seamănă cel mai mult cu Edgar Allan Poe prin structura logică, raționalistă pe care o manifestă. Are un același spirit băntuit de o luciditate științifică frizând demența, pe care o găsim la scriitorul american în povestirile sale, prin care s-a inaugurat genul ficțiunii speculative, genul povestirii polițiste, detectivistice, enigmistice, bazate pe o logică a cotidianului impecabilă.

Aici ar fi de adăugat că ulterioritatea eminesciană nu numai că nu poate fi considerată o preluare parțială, ci paralelismul este unul regresiv. Într-o istorie a evoluției limbajelor poetice, Eminescu nu este un poet ulterior, ci anterior lui Poe, în sensul că poetul american a reprezentat o formă târzie a romantismului, cu explorări în modernitate pe filiera Charles Baudelaire, în timp ce Eminescu – care ar fi trebuit să-i asimileze pe Poe, Baudelaire și Rimbaud – este un anacronic din perspectiva evoluției retoricilor poetice. Prin urmare, preluările de la Poe la Eminescu în loc să fie progresive sunt niște analogii care se produc, destul de paradoxal, pe cale regresivă.

Se știe că Edgar Allan Poe este adevăratul pionier al poeziei americane, dar acest statut poate fi extins și în domeniul literaturii polițiste sau al literaturii SF. Pentru Ioan Iacob, această polivalență derivă din însăși complexitatea formării și afirmării literare și nu în ultimul rând din primii ani ai educației primare, avuți în Europa. Așa se explică faptul că el a putut realiza o „ardere a etapelor” în cadrul literaturii americane, deoarece venea cu un bagaj cultural-literar deja acumulat pe bătrânul continent. Statutul său distinct în cadrul literaturii americane este văzut în faptul că rădăcinile europene ale educației sale, asimilarea unor valori ale literaturii engleze și eforturile pentru atingerea și păstrarea unor înalte standarde estetice (preponderent în poezie) l-au determinat

să nu agreeze emergența unei culturi și literaturi naționaliste. La modul general, autorul remarcă, la ambii poeți, supuși unui „pelerinaj educațional”, o repudiare a rigorilor formative înțelese în sens tradițional, cu dorința ardentă de edificare a unui univers cognitiv și cultural compensatoriu și adecvat personalității fiecăruia.

Cercetătorul crede că a găsit o metaforă originală, pe care o numește „rădăcinile europene” ale lui Poe, și are grijă de fiecare dată să o pună între ghilimele. Dar, înainte de a lua în considerare tot ce ține de aceste „rădăcini europene” ale lui Edgar Allan Poe (educația primară, cunoașterea filosofiei germane și a mitologiei nordice), Ioan Iacob descrie specificitatea celor două extremități ale arcului poetic transatlantic (tot o metaforă, repetată de multe ori) pe care îl trasează – în toate culorile spectrului – între Eminescu și Poe. Dacă Eminescu va fi ancorat într-un autohtonism exponențial spiritualității românești (care nu exclude universalismul operei sale), Poe va cunoaște, afirmă autorul, o situație „paradoxală” (ceea ce e mult spus, pentru că poate fi doar interesantă dacă nu o decontextualizăm). Cel care a scris *Prăbușirea casei Usher* și-a fundamentat opera pe „rădăcini europene”, fiindcă „Lumea Nouă”, care nu avea o istorie și o tradiție comparabile cu acelea ale bătrânului continent, va împrumuta de la acesta epistema cultural-literară. Astfel, Statele Unite vor încerca să se distanțeze față de continentul nostru nu doar politic și economic, ci și cultural. Și atunci, pe bună dreptate, i se pare foarte important lui Ioan Iacob să scoată la iveală aceste „rădăcini europene” ale lui Poe, deoarece aceleași „rădăcini” le va întâlni și la Eminescu. Mai amănunțit spus: educația (primară la Poe, universitară la Eminescu), filosofia germană (cu preponderență schopenhaueriană, la Eminescu, tributară lui Schelling, la Poe), mitologia nordică (comună amândurora).

O componentă a diferenței specifice dintre cei doi mari poeți este găsită și în filogeneza filosofiei revelată în opera lor. La Eminescu, ea se bazează, pe lângă asimilarea și adaptarea unor influențe filosofice străine, pe o filozofie specifică folclorului românesc, care sublimează înțelepciunea populară. Această componentă filosofică națională lipsește la Poe (întrucât tinerele State Unite de atunci nu beneficiau de anvergura tradițiilor folclorice și culturale ale Europei). Poe se putea revendica cel mult de la tradițiile populare și culturale ale Marii Britanii, acolo unde el își petrecuse o parte din anii copilăriei.

În abordarea motivelor poetice comune, precum marea, clopotul, corbul, luna și melancolia, ultimelor două motive poetice li se consacră o analiză separată. Ioan Iacob atrage atenția – din perspectiva noastră, a europenilor – asupra unei injustiții făcute marelui poet american prin promovarea doar a părții selenar-întunecate din literatura sa, sub forma povestirilor gotice și a filmelor horror inspirate din proza sa. Oricât de spectaculoase ar fi (din punctul de vedere al industriei cinematografice hollywoodiene), povestirile sale gotice nu trebuie să eclipseze valoarea liricii sale. Cercetătorul analizează conotațiile mitologice și viziunile selenare derivate dintr-o geneză fundamentată pe considerente estetice și originare definitorii, lumina de lună oferindu-i opțiunea pentru o metaforă complexă (reușit găsită de această dată), care pune în valoare arcul poetic transatlantic, de atâtea ori întins,

și reliefează majoritatea similitudinilor și diferențierilor dintre poeți: Arcul Diane (identificat cu semiluna). În intenția, dificilă, de a se realiza o mitologie subiectivă asupra lui Eminescu și Poe, Arcul Diane ar opera o conexiune între prevalența tanatică poescă și cea erotică eminesciană. Dar autorul sesizează cu finețe că lucrurile sunt mai încâlcite decât ar părea: „*mai complicate, întrucât nu poate exista o separare tranșantă între prevalența tanatică (Poe) și prevalența erotică (Eminescu), dar și mai complexe fiindcă întotdeauna vom putea detecta semnificații sau o simbolistică plurivalentă la ambele extremități ale Arcului Diane*”.

Dacă ar fi să tranșeze lucrurile doar în alb și negru (prevalența erotică versus prevalența tanatică), autorul ar putea afirma (și afirmă pertinent) că *Mortua est!* este cel mai poesc poem eminescian, întrucât izvorăște dintr-o iubire tragică de tinerețe, ce generează un întreg spectru tanatic. Aceasta tragedie determină o revoltă byroniană la Eminescu (atribut promovat constant de Poe, mare admirator al lui Byron, dar poetul englez nu a însemnat decât o fascinație tranzitorie pentru poetul român), revoltă împinsă în acest poem la paroxism, ceea ce duce, în final, la negarea divinității. De cealaltă parte, Ioan Iacob descoperă, în poemele lui Poe, mai multe abordări eminesciene, Annabel Lee putând fi luat drept corespondent eminescian pentru Cătălina. „*Dacă vom corela și finalul poemului Annabel Lee cu dorința tanatic-eminesciană (Eminescu își începe traiectoria poetică și și-o încheie într-un registru tanatic, specific mai degrabă lui Poe, a cărei traiectorie auctorială a stat mereu sub un spectru tanatic) de a fi îngropat la marginea mării, vom avea suficiente argumente pentru a afirma că Annabel Lee este cel mai eminescian poem al lui Poe (s.a.)*”.

Cu toată „diferența specifică” dintre cele două universuri poetice, melancolia rămâne un concept comun lui Poe și Eminescu, ea fiind generată de dispariția unui univers afectiv (mama și, respectiv, iubita) față de care cei doi poeți se relaționează la vârste și în moduri diferite. Ceea ce îi apropie foarte mult pe cei doi este tocmai capacitatea de transfigurare poetică a unor evenimente biografice în operă. Și, chiar dacă nu se poate vorbi de o influență directă a lui Poe asupra lui Eminescu, acest lucru nu îl împiedică pe autor să remarce și să analizeze coincidențe și suprapuneri între traiectoriile celor doi mari poeți, care au contribuit, fiecare în felul său, la modernizarea fenomenului liric în plan național și universal. Marea lor contribuție de precursori ai liricii moderne îi apropie în privința demersului liric, chiar dacă fiecare poet își păstrează coordonatele specifice în matricea literaturilor lor naționale și continentale. Însă evidentă rămâne pentru Ioan Iacob aspirația asimptotică a amândurora spre perfecțiunea unei poezii pure. Aici ar putea fi emisă observația că aspecte ale unei poezii pure pot fi susținute cu mult mai multe argumente la Poe decât la Eminescu, care rămâne ce-a fost: romantic. Poetul nostru nu reduce limbajul poetic la sugestii capabile să producă ceea ce s-a numit la un moment dat poezia pură. Consonanța lor în spațiul așa-zisei literaturi gotice din secolul al XIX-lea britanic este, de asemenea, în afara oricărui purism senin, desprins de contingent, deoarece goticul mizează pe horror, șoc și groază. Aș adăuga spusele lui Eugen Ionescu: „Poezia pură este, desigur, un lucru foarte frumos.

Dar ea are un mic păcat: nu există”.

De regulă, critica americană se oprește mai mult asupra prozei lui Poe și îi reproșează subiectele grotești, comportamentul deviant al personajelor, decorul gotic, lugubru. Ioan Iacob dorește să atragă atenția nu doar asupra similitudinilor și diferențierilor biografice și creatoare dintre Eminescu și Poe, ci să semnaleze și o nedreptate axiologică făcută în partea transatlantică, legată de ceea ce numește el „imperfecțiunea genetică”, fundamentată pe alte criterii decât cele estetice, în propulsarea lui Walt Whitman ca poet exponențial al Americii, în dauna lui Poe.

Textele selectate spre aplicație ilustrează corect discursul, ajutând pe autor să-și fructifice rezultatele cercetării comparatistice. El are o înclinație spre generalizare, pe fondul aprofundării materiei explorate cu migală, legată de perspectiva pe care și-a ales-o. Sunt de apreciat nivelul științific dovedit, contribuția informațională adusă, valoarea aplicativă, precum și concluziile pertinente motivate. Bine gândit și redactat în manieră empatică, poetizantă, studiul *Arc poetic transatlantic: Mihai Eminescu – Edgar Allan Poe* se remarcă prin nuanțele aduse. Ioan Iacob are capacitatea de a discerne informații diverse și de a le asigura pivotul de convergență de-a lungul prezentei întreprinderi.

Vasile Spiridon⁵

Metamorfoze la fruntariile fantasticului

Gheorghe Glodeanu, *Orientări în proza fantastică românească*, Iași, Editura TipoMoldova, 2014, 667 p.

Gheorghe Glodeanu este unul dintre cei mai avizați cercetători români ai literaturii fantastice. O dovedesc studiile mereu amplificate despre reprezentantul de netăgăduit al genului în literatura noastră, Mircea Eliade (*Fantasticul în proza lui Mircea Eliade*; *Mircea Eliade. Poetica fantasticului și morfologia romanului existențial*; *Coordonate ale imaginarului în opera lui Mircea Eliade*), precum și studiul despre întemeietorul și precursorul genului, Mihai Eminescu (*Avatarii prozei lui Mihai Eminescu*). Nu trebuie neglijată nici monografia dedicată maestrului creării misterului și suspansului – Mateiu I. Caragiale (*Poetica misterului în opera lui Mateiu I. Caragiale*). Alături de toate acestea, trebuie amintite și capitole din cărți dedicate autorilor de literatură fantastică pe care universitarul băimărean le-a publicat până acum: Eseuri, *Poetica romanului românesc interbelic*, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, *Incursiuni în literatura diasporei și a disidenței*, *Liviu Rebreanu. Ipостaze ale discursului epic*, *Măștile lui Proteu. Ipостaze și configurații ale romanului românesc*, *Max Blecher și noua estetică a romanului românesc interbelic*, *Fascinația ficțiunii. Incursiuni în literatura interbelică și*

⁵ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

contemporană, *Romanul. Aventura spirituală a unei forme literare proteice, Narcis și oglinda fermecată. Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*.

Tot ceea ce am enumerat mai sus nu constituie decât un fel de „fragmentarium” față de veritabila sinteză pe care o reprezintă apariția editorială *Orientări în proza fantastică românească* (Iași, Editura TipoMoldova, 2014). Trebuie specificat faptul că, față de studiile sale anterioare consacrate genului, aici autorul nu își propune să creeze tipologii – dificil în a le delimita atunci când este vorba despre creațiile fantastice –, ci să urmărească un fenomen în devenire, relevându-i metamorfozele, începând cu întemeietorii (Mihai Eminescu și I. L. Caragiale), survolând începutul secolului al XX-lea (Alexandru Macedonski), zăbovind asupra înfloririi din perioada interbelică, relevând metamorfozele de după cel de-al Doilea Război Mondial (de multe ori apărute ca o formă de evaziune de sub presiunea ideologiei totalitare, dar sunt incluse în cuprins și contribuțiile scriitorilor români din exil) și atrăgând atenția asupra câtorva deschideri postdecembriste.

Ceea ce a rezultat reprezintă o sinteză despre 32 de autori care nu își propune să fie exhaustivă, ci doar să stea mărturie pentru vocația literaturii noastre în privința fantasticului. Desigur că, față de ceea ce știm din cărțile dedicate de Gheorghe Glodeanu câtorva dintre aceștia, cercetarea de față reia într-o manieră concentrată unele aspecte ce se pretează structurii de ansamblu, un spațiu mai amplu fiind acordat celor doi reprezentanți incontestabili în materie: Mihai Eminescu și Mircea Eliade.

Dar vitalitatea genului nu este ilustrată în cartea *Orientări în proza fantastică românească* numai de prezența creatorilor, ci și de a teoreticienilor. Pe lângă analiza critică a studiilor deja consacrate, scrise de Ion Biberi, Adrian Marino, Sergiu Pavel Dan, Matei Călinescu, Ioan Vultur, Al. George, Nicolae Ciobanu și Ovidiu Ghidirmic, sunt aduse în discuție și exegezele mai recente dedicate fantasticologiei, semnate de Ilina Gregori, Ioan Răducea, George Bădăraș, Cătălin Ghiță și Cosmin Perța. Autorul remarcă faptul că există și în teoria și critica literară românească tentative reușite de a circumscrie frontierele destul de maleabile ale genului, apreciind nu atât efortul manifestat pentru a ne explica ce este literatura fantastică, ci mai ales încercarea de a arăta cum este ea. Este vădită satisfacția lui Gheorghe Glodeanu de a constata că teoriile despre fantastic din spațiul românesc nu sunt cu nimic mai prejos decât cele emise în Apus. Și aceasta pentru că efortul cercetătorilor noștri este dublu: pe de o parte, ei asimilează rapid noile doctrine, iar, pe de altă parte, receptarea lor este critică, ceea ce duce la o analiză detaliată și creatoare a fenomenului.

Înainte de a aborda diferitele orientări și profiluri încadrabile prozei noastre fantastice, exegetul studiază fenomenul din punct de vedere teoretic, precizându-și termenii și definind coordonatele subiectului pe care îl putem numi multiplu. Conștient – cum numai un specialist în domeniu poate fi – de caracterul limitat al oricărei definiții, el preferă, în locul emiterii uneia noi, să circumscrie cu rigurozitate fenomenul și să treacă în revistă, în mod critic, teoriile existente. Citez un pasaj elocvent în acest sens: „*Roger Caillois reușește să facă o foarte convingătoare delimitare între literatura fantastică și cele două*

*frontiere ale sale, feeria și literatura științifico-fantastică. Adoptând însă fără discernământ cele spuse de criticul francez, riscăm să ne restrângem doar la unul din numeroasele aspecte ale fantasticului (chiar dacă acesta este, se pare, cel mai răspândit în literatura universală), și anume la fantasticul terifiant. [...] Parcurgând cu atenție cunoscuta antologie de proză fantastică realizată de către Roger Caillois, constatăm că nici criticul francez nu a rămas consecvent cu propria-i definiție, creațiile selectate depășind sfera **fantasticului terifiant**. Mai mult, studiul său introductiv se dovedește lacunar, deoarece nu ne oferă nici o sugestie despre locul unde trebuie să plasăm o proză mitico-filosofică precum cea cultivată de Mircea Eliade. Atât studiul lui Roger Caillois cât și cel al lui Tzvetan Todorov, de altfel, pun un mare accent pe tehnica narativă și neglijează conținutul operelor, semnificațiile lor adânci. Fantasticul nu poate fi redus doar la aspectul lui terifiant, ar fi deci greșit și inoperant să aplicăm ingenioasa teorie a criticului francez la întreaga operă a lui Mircea Eliade” (pp. 19–21).*

În reconstituirea evoluției fantasticului, Gheorghe Glodeanu remarcă dificultatea definirii conceptului și stabilirii genului proxim și a diferenței specifice. Definițiile date de numeroșii teoreticieni atunci când examinează experiențe estetice comune mai multor spații literare par să se îngâne una pe cealaltă, ele (definițiile) trădând mereu aceleași limite în interpretare și relevând doar nuanțe inedite ale problematicei. Fenomenul este mult mai complicat decât reiese din teoretizările exegeților, amendabile tocmai datorită caracterului lor unilateral. Cert i se pare universitarului băimărean că o definiție ideală a fantasticului încă nu a fost găsită și este foarte puțin probabil că se va găsi vreodată una în măsură să-l circumscrie sub toate aspectele sale. Cauzele trebuie căutate în caracterul deschis și proteic al genului, trăsături ce îl apropie de formidabila capacitate de metamorfoză a speciei romanului. Și aceasta pentru că literatura fantastică își schimbă coordonatele odată cu lumea pe care ea o reflectă. Temele înrădăcinate în mentalul colectiv sunt abandonate pe parcurs, pentru a se enunța, cu alte efecte și alte procedee narrative, o nouă interogație asupra condiției umane și a existenței cotidiene. Totodată, începe să se cristalizeze, grație unui instrumentar modificat, o nouă psihologie și un nou tip de scriere, conforme unei mentalități și unor circumstanțe diferite.

Văzut ca o constantă a psihologiei creatoare, fantasticul poate fi definit, la modul foarte general, drept o atitudine mentală a omului atât în raport cu sine, cât și cu lumea. Metamorfozele continue ale fruntariilor fantasticului reflectă ezitarea omului între nevoia de mister și nevoia de explicație. Este motivul pentru care cercetătorul simte necesitatea extensiei unei definiții a fantasticului, categorie literară ce i se pare flexibilă în acest sens. Chiar dacă lărgirea conceptului poate să îi diminueze precizia, el crede că o asemenea expansiune este legitimată de fapte literare extrem de clare în formele lor de manifestare.

Tentativa lui Gheorghe Glodeanu este cu totul meritorie, întrucât încearcă să se orienteze prin hățișul multiplelor înfățișări pe care le îmbracă situațiile fantastice. Pentru a i se statornici frontierele, literatura fantastică este raportată în prima parte (mai ales cu prilejul comentării unor cărți de

specialitate) și la o serie de domenii limitrofe, precum fabulosul feeric, miraculosul mitico-magic și superstițios, ocultismul inițiat, literatura S.F., proza poetică și alegorică, proza vizionară, literatura de aventuri și proza de analiză psihologică. Criticul observă faptul că multe dintre definiții încep prin a disocia fantasticul de noțiuni înrudite precum: feericul, straniu, oniric, ficțiunea științifică, alegoricul și poeticul. De unde și frecvența cu care teoreticienii recurg la o serie de termeni precum: frică, teroare, angoasă, anxietate, ambiguitate, coșmar, nevroză, straniu.

Dacă prima parte a volumului este teoretică și sintetizează principalele coordonate ale genului fantastic în funcție de interdependențele de la nivelul instanțelor de emiterie și receptare, a doua parte, analitică, este afectată textelor ficționale și aspiră să devină o istorie a prozei fantastice românești. După ce se oprește asupra elementelor de noutate, asupra calităților și a eventualelor deficiențe ale diferitelor narațiuni legitimizează consacrate domeniului de numele de referință în sfera fantasticologiei, Gheorghe Glodeanu relevă principalele orientări prezente în proza fantastică românească, de la începuturi până azi. El este conștient că nu poate să elimine suprapunerile, contaminările dintre diferitele forme ale fantasticului, mai ușor delimitabile în plan teoretic, dar explicația este de găsit în natura subiectului supus investigației. Foarte bun cunoscător al scrierilor noastre de profil, cercetătorul face permanent conexiuni între ele și așa da următorul citat: „*Încercând o integrare a acestei cărți neobișnuite în tradiția românească, observăm că romanul Adam și Eva se aseamănă, sub numeroase aspecte, cu nuvelele fantastice ale lui Mihai Eminescu, Sărmanul Dionis și Avatarii faraonului Tlă. Mai târziu, Laurențiu Fulga (cu predilecție în Alexandra și Infernul) și D. R. Popescu (printre altele, în F și Vânătoarea regală) își vor structura romanele tot sub forma unor capitole-nuvele. Reboreanu văzut ca un continuator al lui Mihai Eminescu și ca un precursor al lui Vasile Voiculescu și al lui Mircea Eliade, iată o ipostază șocantă pentru un prozator etichetat drept social și teluric! Privită însă în toată complexitatea ei, creația lui Liviu Reboreanu vorbește de la sine, demonstrând valențele multiple ale prozatorului, asemenea stereotipii fiind generate de reducerea nejustificată a operei la un singur aspect*” (pp. 221–222).

Dincolo de infiltrarea fantasticului în formele de manifestare a prozei, Gheorghe Glodeanu admite cu satisfacție că există autori specializați în proză fantastică, fenomen ce vădește viabilitatea genului. Marile reușite ale unor astfel de scrieri sunt discutate comparativ cu acelea ale literaturii universale, numele mai des citat fiind acela al lui Jorje Luis Borges. De exemplu, obsesia timpului și înclinația spre narațiunile labirintice îl determină pe criticul băimărean să apropie proza fantastică eliadescă de aceea a scriitorului argentinian. Cel mai important scriitor român de proză fantastică nu este numai autorul unor narațiuni mitico-simbolice remarcabile, ci și creatorul unei teorii originale despre fantastic, fundamentată pe camuflarea sacralului în profan, pe irecognoscibilitatea miracolului în cotidian. După cum se știe, obsesia eliadescă majoră este a posibilității ieșirii din timp, ceea ce îi conferă creației sale o profundă dimensiune filosofică. (Trecând în revistă câteva dintre cele mai reușite proze fantastice eliadești, ce au fost elaborate în contexte istorice diferite

și care reflectă principalele teme asumate, Gheorghe Glodeanu schițează, spre deosebire de ceea ce își propune în cazul celorlalți autori, și o tipologie tripartită).

Teme recurente precum cea a timpului, a memoriei, a labirintului, prezența diferitelor instrumente magice și a unor personaje inițiate, narațiunea de tip labirintic și inițiativ reprezintă doar câteva dintre coordonatele esențiale ce apropie scrierile de ficțiune ale lui Ioan Petru Culianu de acelea ale magistrului său. Însă ni se atrage atenția că modelul oferit de Eliade este asimilat în mod creator de discipol, care va reuși să nu sufere de epigonism nici în sfera operelor științifice, nici în domeniul creațiilor literare.

Poeții care s-au exersat și în sfera prozei rămân autorii unor narațiuni de factură lirică, unde nu se mizează pe invenția epică, ci pe viziune, pe crearea de atmosferă și pe adâncirea misterului. Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Ion Minulescu, Tudor Arghezi, Al. Philippide, V. Voiculescu, Ana Blandiana și Mircea Cărtărescu rămân, în esență, poeți și atunci când scriu proză și sub această statuare sunt considerați în cuprinsul cărții *Orientări în proza fantastică românească*.

Confuzia dintre vis și realitate facilitează apropierea lui Eminescu de literatura fantastică, prin creațiile majore *Sărmanul Dionis* și *Avatarii faraonului Tlă*. Mai mult: genialul poet marchează și trecerea către o nouă vârstă a fantasticului narativ prin nuvela *Moartea lui Ioan Vestimie* – cea realist-psihologică, în care va excela I. L. Caragiale. Cei doi mari clasici inaugurează, din direcții diferite, orientări ce se vor dovedi rodnice în proza noastră onirică: sfera meditației filosofice și, respectiv, perimetrul fabulosului folcloric autohton. Practicile magice, credințele populare străvechi, mitologia autohtonă, multiplele metamorfoze ale timpului sunt, prin urmare, analizate în scrierile unor autori precum Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Pavel Dan, Cezar Petrescu, Liviu Rebreanu, V. Voiculescu, D. R. Popescu.

Tot dinspre poeți, dacă în romanul *Cimitirul Buna-Vestire* apelul lui Tudor Arghezi la mitologie, la parodiarea mitului Învierii îi ușurează proiecția în fantastic, Echinoxul nebunilor și alte povestiri se îndepărtează de filiera mitico-folclorică din care s-au inspirat reprezentanții de marcă ai genului, de la I. L. Caragiale, până la Mircea Eliade. Și aceasta pentru că „*Fantasticul de atmosferă practicat de A. E. Baconsky nu presupune intruziunea brutală a misterului în sfera celei mai banale realități cotidiene, deoarece realitatea se dovedește misterioasă de la bun început. În schimb, prozatorul își însușește principiul proclamat de Mateiu I. Caragiale în epilogul nuvelei **Remember**, după care «unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul». [...] Prin decor și atmosferă, relatarea se apropie de **Thalassa** lui Al. Macedonski, dar și de povestirea **Ghicitor în pietre** de Mircea Eliade. [...] Asemenea scrierilor lui Jorge Luis Borges sau Mircea Eliade, povestirile lui A. E. Baconsky au o structură labirintică, motivată prin faptul că ghemul întâmplărilor se încâlcește permanent, cititorul neavând niciodată date suficiente pentru a decoda în totalitate misterul” (pp. 501–502).*

Tema larg răspândită în literatura universală despre putința fabricării aurului și a dobândirii vieții eterne, „prefabricată” de „făurarul” Mircea Eliade în scrierea de tinerețe Cum am găsit piatra filosofală, este de găsit și la prozatorul-poet Adrian Maniu, care ne poartă în lumea alchimistilor, al căror scop a fost găsirea mult râvnitei „pietre filosofale”. Dintre poeții contemporani, este de semnalat prezența în analiză a Anei Blandiana, care nutrește o vădită structură romantică, cu propensiune pentru un fantastic de tip vizionar, oniric, lumea ficțională dobândind coerență grație visului. Proiecțiile sale în fabulos șterg granițele dintre real și fantastic, facilitând incursiunile în trecut. Prin urmare, Ana Blandiana va scrie o serie de poeme în proză din care epicul lipsește, preponderente fiind senzațiile și imaginile.

Așa cum spuneam, Gheorghe Glodeanu este atent la metamorfoza continuă a genului, care ține pasul cu evoluția literaturii, în contemporaneitate impunându-se câteva nume de calibru: Mircea Cărtărescu, Ioan Groșan sau Tudor Dumitru Savu. Originalitatea lui Mircea Cărtărescu este văzută în felul în care autorul *Orbitor*-ului îmbină cu abilitate poetica povestirii cu incursiunile în sfera fantasticului și a visului și cu experimentul naratologic (prin comentarii de factură metatextuală). În narațiunea *Trenul de noapte*, Ioan Groșan face ca acțiunea să se deruleze sub semnul căldurii excesive, în măsură să deregleze reacțiile firești ale personajelor și să prefigureze manifestarea insolitului. Totul se desfășoară ca în schița caragialeană *Căldură mare* sau ca în nuvela eliadescă *La țigănci*. Format la școala unor redevabili povestitori precum Mircea Eliade sau Dino Buzzati, Tudor Dumitru Savu continuă o tradiție ilustră, își asumă câteva dintre procedeele vârstei postmoderne și demonstrează astfel, încă o dată, viabilitatea și disponibilitățile literaturii noastre fantastice.

În măsura în care acceptăm că există o vârstă postmodernă a literaturii române, aceasta este prevestită, pentru Gheorghe Glodeanu, deja din perioada interbelică. Prin repudierea mimetismului din proza tradițională, Urmuz realizează un experiment estetic ce vizează însăși condiția literaturii și anunță o serie de nume celebre ale literaturii de avangardă, precum Franz Kafka sau Eugen Ionescu. Pe de altă parte, „*De altfel, credem că nu greșim prea mult atunci când vedem în Mateiu Caragiale și în Urmuz doi precursori ai romanului nostru postmodern. Paradoxul situației constă, însă, în faptul că postmodernul Urmuz apare la noi înainte de impunerea propriu-zisă a modernismului în proză. Explicația trebuie căutată în experiențele ce au loc în plan artistic și nicidecum în apariția unei societăți postindustriale, care să justifice impunerea unei literaturi de factură postmodernă. Caracterul eterogen al cărții [Craii de Curtea-Veche], abandonarea strategiilor realiste tradiționale (adică a mimesisului), nota parodică, proiecția în oniric, incursiunea în sferele mitologiei și ale simbolurilor, refuzul epicului, recuperarea lirismului reprezintă trăsături ce fac din Mateiu Caragiale un precursor al romanului postmodern, direcție ce se integrează și ea foarte bine în modelul narativ experimental*” (pp. 210–211). Împrumutând câte ceva din recuzita simbolismului, autorul nuvelei *Remember* cultivă un fantastic ce se ivește din tăcerile naratorului, din ceea ce el refuză să spună și ascunde „sub pecetea tainei”.

Mecanismele clasice ale relatării sunt persiflate în manieră tipic postmodernă și de Ștefan Bănuțescu. Față de nuvele (îndeosebi *Dropia*), în *Cartea Milionarului* este prezentă din abundență ironia, care subminează ceața mitică răspândită la început cu grijă de cel care a pus un personaj să spună că „În Bizanț au fost două feluri de lucruri. Care erau. Și care nu erau”. Astfel, romanul fabulos al spațiului imaginar conturat de Metopolis se transformă treptat și el într-o narațiune parodică.

Dinspre exil, este adus în discuția pe această temă Vintilă Horia, care „dă dovadă de o imaginație debordantă, demnă de scriitori precum Urmuz și Jorge Luis Borges. El se dovedește un autor postmodern care amestecă, într-o manieră proprie, biblioteca ce reunește marile cărți ale lumii, iar consecința este re-scrierea istoriei literaturii universale dintr-o perspectivă ironică, puternic demitizantă” (p. 349). Vintilă Horia este, pe bună dreptate, văzut a fi nu numai un bun creator de proză fantastică, ci și un competent teoretician al genului. În teoretizările scriitorului exilat, este repudiată proza realistă, deoarece aceasta ar reprezenta doar o simplă copie fotografică, în timp ce proza fantastică echivalează cu creația, transfigurând viața până la simbol și facilitând meditația asupra condiției umane (de aici și numele de „fantastisimbolism” atribuit genului). În acest context, semnalez prezența în cuprins și a poetului Al. Philippide, ce nu lipsește din nicio antologie de proză fantastică românească, el rămânând un foarte bun cunoscător și practician al acestui tip de literatură.

Cuvântul „fantastic” a ajuns să desemneze un fel de formulă-umbrelă în măsură să acopere situațiile cele mai diverse, care nu mai au până la urmă nicio legătură cu fantasticul. Astfel, putem auzi pe unii comentatorii sportivi spunând că asistă la un meci fantastic sau că spectatorii prezenți sunt și ei fantastici. Este clar că nu știu ce vorbesc. Dacă ar citi câte ceva despre condiționările unei situații fantastice, ar fi mai reticenți în formulări. Șansele de clarificare terminologică par a crește atunci când cuvântul este utilizată în câmpul restrâns al literaturii, deși cercetările actuale în domeniu utilizează criterii total diferite de evaluare, ce conduc adesea la rezultate contradictorii, incompatibile între ele.

În vigurosul său excurs teoretic *Orientări în proza fantastică românească*, Gheorghe Glodeanu reexaminează conceptul de literatură fantastică, analizează în mod critic principalele teorii consacrate genului și militează pentru o definiție mai largă și mai comprehensivă. Exegetul are curajul de a aborda un domeniu fascinant, dar extrem de vulnerabil și de controversat, pe marginea căruia nu se pot trage niciodată concluziile definitive. În ciuda mării dificultăți de a se defini fenomenul, sunt făcute numeroase observații pertinente, reușindu-se surprinderea esenței acestei problematice mult discutate. Cu o documentare acumulată timp de mai bine de trei decenii, Gheorghe Glodeanu știe să se folosească de sugestiile oferite de teoria de specialitate, ipotezele avansate fiind verificate prin trimiterile la textele ficționale. A rezultat o cercetare migăloasă, complexă și durabilă despre un fenomen extrem de controversat și greu definibil. Răspunzând provocărilor dificile ale genului, universitarul băimărean îmbină cu siguranță sugestiile oferite de teoria literară cu analiza de text. Lectura, făcută dintr-o foarte bună perspectivă fantasticologică, relevă cu claritate trăsăturile specifice genului.

Evocată undeva în cuprinsul cărții (cu prilejul analizei unui volum scris de Cătălin Ghiță), spirituala și libertina marchiză du Deffant, trăitoare în raționalistul secol al XVIII-lea, a dat un răspuns paradoxal la întrebarea dacă crede în fantome: „Nu, dar mă tem de ele”. În ipoteza că îl vom întreba pe Gheorghe Glodeanu dacă crede nu numai în fantome, ci și într-o întreagă bibliotecă de literatură fantastică, răspunsul său ar putea fi: „Da, și nu mă tem de ele”.

Vasile Spiridon⁶

Luminița Drugă, *Considerațiile lingvistice asupra Povestirilor lui Vasile Voiculescu*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2016, 210 p.

Limba, sistem structurat de semne, aflată „în interacțiune și interdependență cu gândirea, cu psihicul și societatea împreună cu care evoluează” (Alexandru Gafton în *Elemente de istoria limbii române*, 2001, p. 5) prezintă, pe lângă modalitățile de gramaticalizare apte să individualizeze caracteristici ale contextului socio-istoric în care s-a constituit și dezvoltat, și amprenta utilizatorilor ei, fapt relevant, cu precădere, în textul literar-ficțional.

Elemente ce țin de natura limbajului artistic, de dinamica limbii, de normă și normativitate sunt evidențiate de Luminița Drugă în lucrarea *Considerații lingvistice asupra „Povestirilor” lui Vasile Voiculescu*, apărută la Casa Cărții de Știință, în Cluj-Napoca, 2016, prin apelul la achiziții din domeniul foneticii, dialectologiei, lexicologiei, morfologiei, gramaticii normative și pornind de la modelul de investigare configurat de lingvistul ieșean Vasile Arvinte în *Normele limbii literare* din opera lui Ion Creangă (2002), I. L. Caragiale (2007), Mihai Eminescu (2008).

Autoarea a întreprins, din aceeași perspectivă, și o analiză stratigrafică a limbajului artistic sadovenian: *Considerații lingvistice asupra prozei lui Mihail Sadoveanu*, (2015), după ce realizase o cercetare minuțioasă „a unui text de referință pentru cultura românească din sec. al XVII-lea, *Cazania lui Varlaam*” (vol. I 2006, vol. II 2007).

Tiparul de investigare a limbii române literare, prin punerea în evidență a raportului dintre *norma lingvistică* și *norma literară*, e legitimat, potrivit afirmației autoarei, și de faptul că „opțiunea scriitorului pentru una sau alta dintre norme reprezintă nota de originalitate a operei lui Vasile Voiculescu” (p. 14).

Analiza nivelului lingvistic al povestirilor pornește de la premisa că receptarea discursului ficțional al oricărei etape istorico- literare implică o reactivare a „memoriei, lucrurilor și a cuvintelor”, a cuvintelor vechi, bătrâne de

⁶ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

sensuri, a „cuvintelor adormite” cărora scriitorul le scoate la iveală – în accepție argehiziană – „văpăile avântate”.

Autoarea are în vedere faptul că fondul nostru aperiectiv, presuposițiile moștenite sau dobândite, acced la „structura de adâncire” a ficțiunii literare doar pornind de la „procesul decodificării semantice a textului” (p. 14). După cum ne precizează concis, explicit în *Introducere* și în *Metodologia cercetării* (pp. 11-14), parcursul aplicativ respectă unitatea de concepție și specificul demonstrației necesare sublinierii interdependenței și complementarității dintre sistemul *fonetic* (cap. I), *lexical* (cap. III-IV) și cel *gramatical* (cap. II) în funcționarea limbii.

Este de remarcat investigația concretă a componentei lingvistice a discursului narativ din perspectivă diacronică și sincronică; sunt analizați constituenți, structuri textuale, multiple fapte de limbă (vocalismul, consonantismul, clasele lexico-semantice, etimologiile de diferite tipuri, organizarea stratigrafică, categoriile gramaticale).

Dincolo de problemele pe care le pune natura textului voiculescian în interpretarea limbajului centrat pe raportul dintre norma lingvistică și norma literară și care-și află în lucrare o analiză substanțială, se remarcă abordarea punctuală în lucrare a unor *Câmpuri onomasiologice* (pp. 145–185), incluzând: numele Divinității, numele dracului, vânătoare și pescuit, viață religioasă și ierarhie bisericească, ființe mitologice, practici magice, domeniul gastronomic. Toate acestea vin să întărească afirmația lui I. Apetroaie privind arta scriitorului pasionat de „întâmplări dincolo de fire” de a recrea o lume care „trăiește din superstiție, din rituri și mișcări magice, din ficțiuni și simboluri arhetipale” (p. 46).

Elementele din lumea magică, din ordinea iraționalității bogat conotate, așa cum se relevă în lucrare, coexistă cu cele din sfera lumii reale, ilustrând dimensiunea referențialității textului voiculescian. Dovadă, și structurile lingvistice ținând de domeniul gastronomic (pp. 175–184), de limbajul popular, familiar, regional prin care autorul recrează „atmosfera caracteristică fie unei ruralități ancestrale, purtătoare a unor tradiții și credințe cu rădăcini păgâne sau semnificații creștine, fie unor spații exotice”, așa cum se subliniază în *Concluziile* lucrării (pp. 185–189).

Selectarea unităților lexicale servește intenției autoarei de a surprinde procesul nominării realității transfigurate artistic în povestiri, fie în latura ei *mitico-magică*, fie în cea *realist-simbolică*. Includerea în categoriile lingvistice numeroase cu care se operează a numelor proprii (a antroponimelor, spre exemplu) ar lărgi cadrul de valorificare a corpusului de texte avut în vedere în lucrare. Menționăm, în acest sens, bogăția și varietatea de antroponime din povestirea *Chef la mănăstire*, din care sunt excerptate contexte relevante pentru argumentarea apartenenței faptelor de limbă normei lingvistice sau normei literare, variantei nordice sau sudice muntenesti, realități motivate și de originea scriitorului, dar și de coordonate spațio-temporale ale lumii evocate. Adăugăm, în acest sens, nume din cinul preoțesc, atât de sugestiv surprins în paginile povestirii *Chef la mănăstire*: popa Ilie, Macarie, Vlad, Bolindache, Natanail,

Mitrofan, părintele stareț Iosafat, fratele Minodor ș.a., toți luând parte cu însuflețire la un ospăț pantagruelic.

Fără a-și propune punctual o analiză a „lexicului poetic” prin referiri la complexul semantic și imaginar pe care faptele de limbă îl substanțializează în contextul povestirilor, autoarea subliniază în cuprinsul unui număr restrâns de pagini (pp. 140-142) finalitatea expresivă a unor structuri lingvistice: „a se bălăbăni”, „a se culcuși”, „a fărfași”, „buh”, „buzat” etc. Aceștia li s-ar putea adăuga formații prezente în cuprinsul lucrării Luminiței Drugă, la pagini pe care le indicăm în paranteză: „ce-l cuprindea spumegătoare” (p. 19), „sălbatec de frumoase” (p. 20), „smoleala obrazului” (p. 27), „poturi înflorați” (p. 43), „nămet de soare” (p. 58), „se zbuciumă învârtindu-se șturleibat de colo până colo” (p. 58), „râzând vulpeșă” (p. 60), „orbenia pădurilor”; „orbenia codrului” (p. 68), „vultoare de volane albe”, „veselnice îndeletniciri” (p. 70), „nămestiile zăpezilor” (p. 84), „se clătină turlacă” (p. 144), „ca să țineti amândoi de aceeași metanie” (p. 169) ș.a.

Includerea acestora în secțiunea amintită mai sus, însoțită de glosarea termenilor (prin apelul la lucrări aparținând lui Eugeniu Coșeriu, Stelian Dumistrăcel, G. I. Tohăneanu, Dumitru Irimia, Casia Zaharia, Ion Apetroaie ș.a., ca să amintim aici cercetări care vizează cadre cognitive și modele culturale fixate în *limba istorică* și în *limba funcțională*) ni se pare nu doar potrivită, ci și necesară pentru o și mai consistentă contribuție în rolului semnificațiilor textuali. Analizați de Luminița Drugă, cu precădere din perspectiva diacroniei lexicului, a configurației stratigrafice, aceștia ilustrează dinamica limbii, fenomenul apariției unor structuri „antinormative” înregistrate, mai întâi, în vorbire, ca mai apoi să intre în limba literaturii artistice, îmbogățind-o, nuanțând-o de vreme ce, așa cum spune E. Coșeriu (*Sincronie, diacronie și istorie*, 1997, p. 15): „Cea care se schimbă este <<limba reală>>, în existența ei concretă. Dar această limbă nu poate fi izolată de <<factorii externi>> – adică de tot ceea ce constituie realitatea, istoricitatea și libertatea de expresie a vorbitorilor care se manifestă numai în vorbire.”

Considerațiile lingvistice asupra „Povestirilor” lui Vasile Voiculescu consemnează atent, în opinia noastră, fenomenul limbii ca *energeea*, ca acțiune, ca activitate, ca schimbare iar investigația concretă a limbajului artistic face lucrarea utilă nu doar studenților care pot afla principii, ipoteze și modalități de lucru pe o problematică circumscrisă istoriei limbii române literare, semanticii textului, stilisticii, ci și tuturor celor preocupați de raportul tradiție-inovație în dezvoltarea limbii, de funcția ei denominativ referențială, dar și de creativitatea și originalitatea scriitorului în textualizarea viziunii lui artistice cunoașterea și promovarea spiritualității, a culturii în și prin cunoașterea limbii române.

Ecaterina Crețu⁷

⁷ Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău.

Dorel Fînaru, *Lingvistica limbilor lumii*, Editura Institutul European, Iași, 2015, 418 p.

În lingvistica românească, numele lui Dorel Fînaru⁸ este legat, în primul rând, de promovarea operei științifice a lui Eugeniu Coșeriu, din care universitarul sucevean a tradus (adesea și în colaborare) și a editat o serie de studii, cele mai multe adunându-le în excelenta antologie coșeriană, *Omul și limbajul său* (apărută în anul 2009 la Editura Universității „Al. I. Cuza” din Iași). Dacă ținem seama și de faptul că Dorel Fînaru este, totodată, și un însemnat discipol direct al regretatului profesor Dumitru Irimia⁹, atunci ne putem face deja o imagine cu privire la pregătirea sa temeinică și la diversitatea preocupărilor sale în domeniul științelor limbajului.

Cartea recentă, pe care îmi propun să o semnez aici eventualilor cititori interesați (de la studenți până la specialiști consacrați), *Lingvistica limbilor lumii*, constituie un proiect ambițios, care îi va fi luat autorului un timp îndelungat pentru elaborare, dacă judecăm (cel puțin) după cantitatea impresionantă de informații care umple acest veritabil tratat-enciclopedie de tipologie lingvistică.

Volumul este prefăcut de o serie de recomandări spre lectură făcute de Ioan Oprea. Deoarece caracterizările din prefața semnată de profesorul Oprea sunt foarte corecte, mi se pare nimerit să citez, în continuare, câteva dintre ele: „Cartea lingvistului Dorel Fînaru ar putea reprezenta la o primă vedere o sursă de date în acest sens, dar reducerea ei la acest statut ar fi o nedreptate, deoarece ea nu este o simplă antologare sau o sinteză a lucrărilor ce inventariază limbile lumii, deși nici o asemenea realizare nu este lipsită de importanță și nu se realizează fără efort și dificultate, ci este în esență o cale de a pătrunde, cu mijloacele oferite de știința ultimei jumătăți de veac, în mulțimea, sub unele aspecte nedeterminabilă, a acestor limbi, prin identificarea trăsăturilor de bază care le fac distinctibile și le conferă individualitate sau le apropie și le întrunește într-o unitate taxonomică” (p. 11).

Ioan Oprea subliniază și statutul aparte al acestei cărți, în comparație cu alte volume de profil: „Ca atare, spre deosebire de alte lucrări despre limbile vorbite de pământenii, de data aceasta ni se prezintă o adevărată investigație științifică în legătură cu modalitățile de clasificare a limbilor și cu trăsăturile caracterizante ce stau la baza unor astfel de operații, încât grupările și relațiile posibile dintre limbi devin reflexe ale unor autentice întemeieri pentru harta antropologică a lumii” (*Ibid.*).

⁸ Dorel Fînaru predă teoria limbii și lingvistică generală, sociolingvistică, poetică și stilistica limbii contemporane la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava.

⁹ Nu întâmplător, cartea pe care urmează să o prezint este dedicată celor pe care îi consideră magistrii săi indiscutabili: Eugeniu Coșeriu și Dumitru Irimia. De altfel, aceeași dedicație se găsește și în volumul de debut (având la bază teza sa de doctorat), *Ars poetica eminesciană* (2006), semn că autorul a rămas întru totul fidel orientării teoretice alese încă de la început.

Fiindcă nu mi-am propus să scriu o recenzie amănunțită (cum ar merita, de altfel, un asemenea tratat), voi opta, pentru moment, pentru o scurtă prezentare-semnalare. Așadar, trebuie spus că, dincolo de prefața menționată, suntem întâmpinați, imediat după aceasta, de un *Argument* prin care autorul ne introduce în complexa problematică a tipologiei lingvistice și în care el își precizează atât intențiile, tipul de abordare (din perspectiva lingvisticii integrale coșeriene), cât și criteriile avute în vedere. În același timp, D. Fînaru ne oferă și o bibliografie esențială a domeniului vizat. În linii mari – nemaiamintind aici și numeroasele subdiviziuni care se întind pe cele patru pagini ale cuprinsului –, conținutul cărții poate fi redat astfel:

Partea I: 1. Lingvistica limbilor în cadrul *lingvisticii integrale*; Anexă: Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica istorică și istoria limbilor*; 2. Diversitatea lingvistică a lumii; 3. Clasificarea limbilor. Criterii generale; 4. Clasificări tipologice (cuprinzând secțiuni precum: Tipologica lingvistică; Conceptul de *tip lingvistic* la Eugeniu Coșeriu; Încercare de sinteză a clasificărilor tipologice [inventariindu-se o serie de criterii, printre care cele fono-prozodice, morfologice, sintactice, morfo-sintactice și semantico-textuale]); 5. Clasificări sociolingvistice și geografice (criterii sociolingvistice și geografice); 6. Clasificări genealogice (de la „noi teorii și practici în clasificarea genealogică” până la marile familii [marea familie indo-europeană; ~ dravidiană; ~ uralo-altaică; ~ chino-tibetană; ~ austro-asiatică; ~ austroneziană/malayo-polineziană; ~ oceanico-indopacifică; ~ negro-africană/ africană subsahariană; ~ amerindiană], dar neuitând și de familii și limbi izolate sau neclasificate, pidginuri și creole, la care sunt adăugate și limbile artificiale).

Partea a II-a: 7. Dicționar selectiv de limbi ale lumii (statut sociolingvistic, istorie, geografie, clasificare genealogică și tipologică, scriere); 8. Anexe (nu mai puțin de opt la număr, printre care: „țările lumii și limbile lor oficiale, regionale și naționale”, „clasamentul limbilor lumii după numărul de vorbitori nativi” etc.). Elaborată după toate exigențele unei lucrări academice, volumul cuprinde, la final, atât o bibliografie generală, cât și un dublu indice (de autori și tematic), urmate de rezumate în limbile franceză, engleză, spaniolă și ucraineană.

În plus, se cuvine să precizez că, pentru a facilita aprofundarea problemelor și a noțiunilor din secțiunile dedicate marilor familii de limbi (din Partea I), autorul a considerat oportun să insereze *bibliografii speciale* după fiecare dintre aceste subcapitole (o idee lăudabilă, în opinia mea).

În pofida multiplicității punctelor de vedere discutate în această carte, perspectiva dominantă și călăuzitoare este și rămâne (în mod declarat) cea a lingvisticii integrale coșeriene. Din acest motiv, îndeosebi în prima lui parte, tratatul scris de Dorel Fînaru abundă în citate (adesea *in extenso*) și referințe care trimit la lucrările lui Eugeniu Coșeriu. Mai mult decât atât, în anexa ce însoțește argumentul introductiv, lingvistul sucevean reproduce integral un text coșerian foarte dens, *Lingvistica istorică și istoria limbilor* (pp. 33-38). Într-adevăr, acesta este un text care poate fi considerat unul cu valoare de crez pentru cei care doresc să investigheze o atare problematică mergând pe calea regală a *lingvisticii integral(ist)e*.

În încheiere, nu-mi rămâne altceva de făcut decât să recomand cu căldură, tuturor celor pasionați de un asemenea subiect, cartea lui Dorel Fînar, *Lingvistica limbilor lumii*, întrucât are, după părerea mea, toate datele pentru a fi catalogată drept una *de referință*.

Cristinel Munteanu¹⁰

¹⁰ Universitatea „Danubius” din Galați.

