Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia
Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 9

PROXEMICA ÎN LITERATURĂ

Alba Iulia, 2018

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Centrul de Cercetare a Imaginarului Speculum

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 9

PROXEMICA ÎN ITERATURĂ

Director de onoare: **Mircea Braga**

(Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia)

***Comitetul științific*:**

Prof. Philippe WALTER (Universitatea Stendhal, Grenoble III, France)
Prof. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca, Romania)
Prof. Sibusiso H. MADONDO (Universitatea din Africa de Sud)
Prof. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, Romania)
Prof. Maria-Ana TUPAN (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, Romania)
Dr. Anna CAIOZZO (Universitatea Paris-Diderot - Paris 7, France)
Dr. Rodica Gabriela CHIRA (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, Romania)
Dr. Gabriela CHICIUDEAN (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, Romania)

Dr. Oana Andreea SÂMBRIAN (Institutul de Cercetări Socio-Umane, Craiova, Romania)

Dr. Corina BOZEDEAN (Universitatea „Petru Maior”, Tg.-Mureș, Romania)

Drd. Maria MUREȘAN (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba Iulia, Romania)

Colectivul de redacție: Gabriela Chiciudean, Rodica Gabriela Chira

Alba Iulia, 2018

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR 9

Redactor responsabil de număr: Gabriela Chiciudean

Cuprins

Gabriela CHICIUDEAN, *Cuvânt înainte*/ 7

Spații hibride

Maria-Ana TUPAN, *Interfaces of Hybrid Spaces in the Art and Fiction of the Present* / 13

Cosmin PORUMB-GHIURCO, *A Touristic Approach of a Literary and Geographical Space: Transylvania* / 29

Cristina Matilda VĂNOAGĂ, *Fotografia ca apropiere și distanțare la Andrei Codrescu (Photography as distance and nearness to Andrei Codrescu)* / 46

Din spațiul românesc

Alina BAKO, *Reconstituirea spațiului geografic prin literatură în proza românească* (*Reshaping the Geographical Space through Romanian Prose Writings*) / 63

Aritina Raluca MICU, *„Mahalaua decăzuților"- reconfigurarea spațiului literar în „Diplomatul, tăbăcarul și actrița"* (*The Slum of the Decayed – Reconfiguring the Literary Space in "Diplomatul, tăbăcarul și actrița"*)/ 75

Liliana DANCIU, *Valențele proximității erotice: spiritualizare și repudiere a carnalului (Valences of Erotic Proximity: Spiritualisation and Repudiation of the Flesh*)/ 87

Ariana COVACI, *Casa și grădina în proza lui Sorin Titel* (*The Home and the Garden in the Sorin Titel's Prose*) / 98

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, *Variante ale inițierii în singurătate în jocul cunoașterii de sine și a realității prezente în proza paleriană (Versions of initiation in solitude through the game of self-knowledge and reality in Paler's prose)* / 108

Spații ale constrîngerii

Sonia ELVIREANU, *Les relations entre les personnages romanesques. L'écrivain et son traducteur par la proxémique de E. T. Hall* (*Relationships Established Between the Characters in the Novel. The Writer and His Translator through E. T. Hall's Proxemics*)/ 129

Ovidiu IVANCU, *A literary analysis: "Between the shades of gray" and "The book thief"*/ 151

Elena Teodora Mihaela SĂCĂREA (COLDEA), *Valențele proxemicii în romanul „Mănușile roșii" - influența spațiului carceral asupra personajului principal (Valences of Proxemics in the Novel "Red Gloves" - The Influence of the Carceral Space Upon the Main Character)* / 166

Din perimetrul european

Gabriela CHICIUDEAN, *Spațiul trăit ca determinant al relațiilor umane în romanul „Dervișul si* moartea" *de Meša Selimović* (*The Space Lived as a Determinant of Human Relationships in the Novel "Death and the Dervish" by Meša Selimović*) / 175

Corina MITRULESCU, *Space and Characters: The Construction of Individual Experiences in D.H. Lawrence's Lady Chatterley's Lover* / 197

Basm, credințe populare și Știință-Ficțiune

Petru Adrian DANCIU, *Spațiul de graniță și comportamentul magic în basmul popular românesc cu zmei răpitori de fecioare* (*The Space of the Border and the Magical Behavior in the Romanian Folk Tale with Dragons Stealing Virgins*) / 209

Alexandra GRUIAN, *Dincolo de hotare: reflectări ale spațiului în conștiință* (*Beyond Boundaries: Reflection of the Space in the Consciousness*) / 223

Cristina Ileana ILEA (ROGOJINĂ), *Antroponime și nume de locuri sacre în basmul românesc* (*Anthroponyms and Denominations of Sacred Places in Romanian Folktales*)/ 238

Rodica Gabriela CHIRA, *Alice's Adventures and Proxemics – a Possible Approach* / 249

Mădălina-Elena POPESCU, *Proxemica uman-robot în Planète sauvage (Human-Robot Proxemics in "Planète Sauvage")* / 268

Varia

Nicoleta MÂRZA, *Opera literară în perspectiva jungiană (The Work of Art in Jung's Approach)* / 279

Maria MUREȘAN, *Between the Imagined Community and the Postmodernist View of Collective Identity in Salman Rushdie's "Shame". A Literary Analysis* / 289

CUVÎNT ÎNAINTE

Termenul de spaţiu literar a apărut la Maurice Blanchot, în anul 1955 şi ideea de spaţiu în literatură încă ridică semne de întrebare. Spaţiul literar, diferit de spaţiul textului care îl conţine, se relevă prin intermediul lecturii.Legătura dintre spaţiul textului şi personaje a avut de-a lungul timpului mai multe denumiri, „topologia personajului", „microspaţiu al întâlnirilor interpersonale", „oriologie sau studiul frontierelor", sau „spaţiu social ca biocomunicare", sau „proxemică". Proxemica defineşte, cum spuneam, legătura spaţiului cu personajul, investighează modul în care un individ structurează inconştient spaţiul, îşi stabileşte distanţele interpersonale în tranzacţiile sale zilnice, îşi organizează spaţiul în case şi clădiri şi nu în ultimul rând configurează oraşele. Mai mult, în cadrul textului, personajele se autoconstruiesc în funcţie de spaţiul lor de joc şi spaţiul are caracteristici specifice, este simbolic doar în măsura în care este perceput ca atare de acelaşi personaj.

Spaţiul în sine oferă individului experienţe fundamentale, în primul rînd interacţiunea cu celălalt, atît în viaţa privată, cît şi în cea socială.

În funcţie de organizarea şi utilizarea sa, proxemica împarte spaţiul în trei tipuri, şi anume „spaţiile cu organizare fixă", în care intră, de exemplu, casa; „spaţiile cu organizare semi-fixă", unde avem scaunele din restaurante sau băncile din sălile de aşteptare etc.; şi „spaţiile informale", adică ale distantelor personale.

Edward T. Hall, plecând de la studiile unor oameni de ştiinţă pe animale, propune o scară de distanţe interpersonale. Astfel, avem patru bule de bază, determinate de distanţa internă, distanţa personală, distanţa socială şi distanţa publică, care constituie patru teritorii.

Spaţiul intim presupune şi posibilitatea atingerii, aici avem posibilitatea de a vedea ochii, de a simţi şi auzi respiraţia celuilalt, şoptitul la ureche, îmbrăţişarea, fiind o zonă afectivă, emoţională, dar şi una a abandonului şi a unei securităţi relative, căci nu există suficient spaţiu pentru a putea avea loc

un act agresiv. Distanța personală este limita noastră psihică asupra lumii și ține cât lungimea brațului nostru întins în față și este folosit între prieteni sau membrii familiei, sau la distanțarea oamenilor care stau în rând. Distanța socială măsoară cât două distanțe personale, este folosită în cadrul partenerilor de afaceri, dar și la separarea, în locurile publice, de străini, iar distanța publică se situează dincolo de cea socială, de exemplu, distanța dintre un vorbitor și publicul său.

Gabriela CHICIUDEAN

SPAȚII HIBRIDE

INTERFACES OF HYBRID SPACES IN THE ART AND FICTION OF THE PRESENT

Maria-Ana TUPAN

Abstract: *A discussion of space in works of art categorized as fantastic has to start from a revision of this subgenre of non-factual literature at a time when concepts previsously used, such as violation of the physical laws, estrangement, intrusion of the otherworldy, hesitation between explanations, experience of limits, etc. were rendered inoperative by the new physics and polyvalent logic. By assuming that ontological écart can still be defended as valid ground for generic identification, we examine the representation of the clash between worlds or ontological levels defined by distinct properties, the list including the physical universe, the imaginary, the order of artefacts and the 3D model of generation, which builds three-dimensional entities out of two-dimensional images, the reverse also being possible. None of these four levels can be said to emerge out of the other three, which legitimates their distinct position in a system of levels. In works of the fantastic, there is a loop or a feedback between two or more such levels. Setting out from the pioneering art of Magritte, who juxtaposes images of disrupted ontological continuity, and Borges who does the same in works of fiction, postmodernity's artists - such as novelists Christine Brooke-Rose, Kate Wilhelm, William Gibson, and painters Mariusz Lewandowski, Tullius Heuer, and Conrad Jon Godly - offer counter examples, where the issue of distinct ontogenesis is thematized.*
Keywords: proxemics, hybrid spaces, ontological écart, holism

Introduction

How amazing it is to search into differences of form and function, observation and interpretation, surface likeness and deep anatgonism! The picture drawn by proxemics - a word coined by Edward T. Hall in an article published in *American Anthropologist. 65 (5) in 1963 ("a system for the notation of proxemic behaviour") looks amazingly similar to the one configured by Cicero in De officiis § 50-58 (44 b.c). Both draw*

circles around the individual which map out his space in relation to himself and to social others.

Launched into the public sphere of discourse in the 50s and 60's, Edward T. Hall stands inbetween pragmatist William James, with his philosophy of the interested character of perception (the subject only perceives what falls within his sphere of interest, the rest being dispelled outside his field of vision), and philosophers of culture such as Pierre Bourdieu or Jean Baudrillard, who reduce space to the one chartered by man's signifying practices. Hall continues to use words of high modernism, such as "immediate receptors in proxemic perception", however, they no longer refer to psychological phenomena and conditions but to the senses whose processes are the result of cultural encoding:

> "It has long been believed that experience is what men share and that it is possible to bypass language by referring back to experience in order to reach another human being. This implicit (and often explicit) belief concerning man's relation to experience is based on the assumption that when two human beings are subjected to the same "experience", virtually the same data is being fed to the two nervous systems and the two brains respond similarly. Proxemic research casts serious doubts on the validity of this assumption, particularly when the cultures are different. People from different cultures inhabit different sensory worlds." (see Hall 1966: chaps. 10, 11).

They not only structure spaces differently, but experience it differently, because the sensorium is differently "programmed". There is a selective screening or filtering that admits some types of data while rejecting others. Sometimes this is accomplished by individuals "tuning out" one or more of the senses or a portion of perception (Hall 1968: 84).

Hall distinguishes four schemes of an individual's organization of space: intimate (which occurs during intimate contact such as hugging, whispering, or touching), personal (45-120cm, occurring between people who are family members or close friends), social (1,20m-3,50, establishing among acquaintances at workplaces), and public (3,50-7,50m,

experienced on public occasions, such as conferences, lectures, etc.).

Distances are perceived in a similar way by Cicero, but their symbolic mapping is radically different. Cicero considers that the boundaries are natural: "the principles of fellowship and society that nature has established among men". That means that they have universal applicability, that there are no culturally generating boundaries among the races on Earth: Then, too, there are a great many degrees of closeness or remoteness in human society. To proceed beyond the universal bond of our common humanity, there is the closer one of belonging to the same people, tribe, and tongue, by which men are very closely bound together; it is a still closer relation to be citizens of the same city-state; for fellow-citizens have much in common--forum, temples, colonnades, streets, statutes, laws, courts, rights of suffrage, to say nothing of social and friendly circles and diverse business relations with many. But a still closer social union exists between kindred. Starting with that infinite bond of union of the human race in general, the conception is now confined to a small and narrow circle. For since the reproductive instinct is by nature's gift the common possession of all living creatures, the first bond of union is that between husband and wife; the next, that between parents and children; then we find one home, with everything in common. and this is the foundation of civil government, the nursery, as it were, of the state. Then follow the bonds between brothers and sisters, and next those of first and then of second cousins; and when they can no longer be sheltered under one roof, they go out into other homes, as into colonies. Then follow between these, in turn, marriages and connections by marriage, and from these again anew stock of relations; and from this propagation and after-growth states have their beginnings. The bonds of common blood hold men fast through good-will and affection; for it means much to share in common the same family traditions, the same forms of domestic worship, and the same ancestral tombs." Cicero 44B.C.: 53.XVII-55)

Ancient syncretism

What was familiar to Cicero also appeared to be natural to him, although, to us, nowadays, it is not clear at all why one

should favour a cousin in court but help a neighbor rather than kindred in harvesting... The ancient/ modern binary is born out of this difference between the syncretic character of ancient thought and the schizoid character of modernity elaborating on the nature/culture divide.

In Plato, it is all one: the physical universe, the music of the spheres that brought it into being, the myth in which are both grounded. In *The Republic, The Statesman's Manual,* or *Timaeus,* the three ontological levels are found in perfect harmony - actually, consubstantial. The musical scale (Fig.1) is the world soul. The music of the spheres (Fig. 2) was at the origin of the universe, the other generating principle being number - the derivation of multiplicity from the one (Nous, the divine godhead). The ontogenesis of the universe follows a geometric order (of numbers) and a mythical one: divine music created by the demiurge - father and poet - but also craftsman and bricoleur. Plato's demiurge creates a soul of the world that mediates between the noetic and universally sensible, the phenomenal paradigm. He is therefore guided by three principles: similarity, difference, and a combination of the two. Harmony is a musical scale, and intervals are the energy that connects upward, to the hierarchy of angelic intelligences, and downwards to the multiplicity of things. The demiurge operates with two rows of numbers, odd and even, each consisting of four numbers corresponding to the four elements or the four seasons, and which doubles the first term (leaving the original unit). The first string generated in this way will consist of 1 (x2) = 2 (x2) = 4 (x2) = 8, and the second one of triplets of the previous term: 1 (x3) = 3 (x3) = 9 (x3) The two progressions, arithmetic and geometric, display a regularity which proves the harmony of creation: the last term is the sum of the previous terms (8 and, 27, respectively).The first string reflects the number of planets known back then and corresponds to the seven strings of the lyre.The scalein the dialogue *Timaeus* consists of four octaves - actually tetrachords, where the final note provides the beginning of the next, plus two added notes, one symbolizing the moon (A), and the other the earth (G= Gea), as well as the musical scale.The Pythagorian Tetractys (Fig. 3) had served as a model of Creation, as the number ten

results from the sum of 1+2+3+4, that is, of the four elements (earth, water, air, fire).

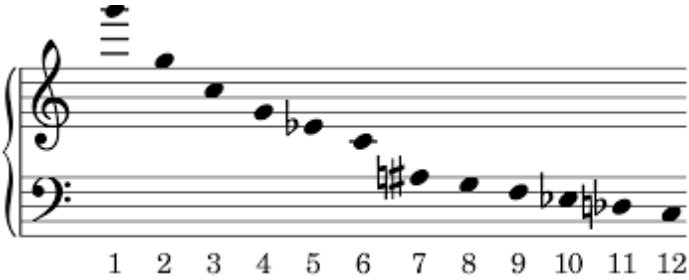


Fig. The scale of Greek music

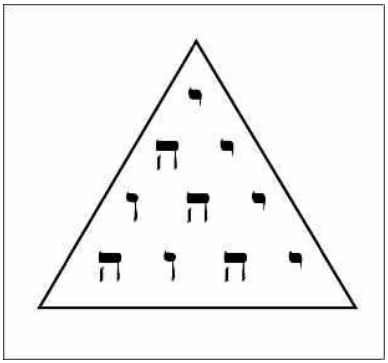


Fig. 2: The universe born of music

Fig. 3: The geometry of the musical scale within a Pythagorean Tetractys

Modernity's dissociation of vision

Via naturae and **via artis** no longer overlap in *Ars Nova* and in the art of the Renaissance. A secularized vision of the world sets Don Quixote in a ridiculous perspective. The modern self is

summoned to the trial of reason and to the dissociation of the principle of desire from the principle of reality. The interface of realistic observation and fantastic imagination which had nourished medieval romanticism makes room for a new polarity: empiricism and epistemology. For Newton, space is absolute, objective, self-similar and immobile. For Leibniz, space is the totality of spatial relationships among material objects. It is not absolute but relativistic, as the concept designates the order of things in relation to one another.

It is this sharp distinction between the geography of the perceived empirical space and the charted or mapped out space generated by science that provided the ground for the rise of a new genre: the fantastic. The privileged position of heuristics explains the prestige of this new literary kind, as well as the oblique character of the plot which vacillates between a realistic and a supernatural explanation. The explained supernatural reduces the contradictory space of the encounter between the this-worldly and the other-worldly to an ontological continuum.

In Herbartian manner, Edgar Allan Poe's detective applies the inductions and deductions of the unfailing mind to the exploded myth of supernatural intrusions into the empirical landscape.

Not much estranged from fantastic plots are the double spaces of the physiological psychology of the century, actually, the two types of discourses exchanging motifs and representations, such as the "doppel Ich" (Max Dessoir) released during hypnosis when the patient moves about on the psychiatrist's command, without remembering anything when restored to waheful state. Wilhelm Wundt's "physikalisches Bild" nullified by the psychological landscape of the mind offered the fictional space of impressionistic novels and later of stream-of-consciousness novels.

The quantum crisis

In *The New Scientific Spirit* (Bachelard 1968 [1934]: 18), the poetician of the elements who, along with Cassirer, dominated the theory of the imaginary in the last century intuited the radical change in the epistemology of art brought about by the rise of the New Physics. The dilemma of opting either for

external profusion or internal unity was solved in the quantum notion of the wave function, which satisfied the desire of inner coherence (entanglement, the interference of all possible states of a system), and the realized states of the system, or Eigen states. Bachelard highlighted the fundamental changes made by quantum physics in the epistemology of classical physics: the principle of complementarity or the overlapping of opposite states that contradicted the logic of identity already destabilized by the birth of non-Euclidean geometry. Space was no longer the Newtonian passive container but a variable of the observer's experience of it. Bachelard was fascinated by the Copernican turn that made knowledge of reality dependent on experimental methods and on the equipment which interfered with the system while measuring its condition, changing the way it was: "l'expérience fait donc corps avec définition de l'être". The difference between the ancient juxtaposition of matter, myth and art and the quantum superposition consists in the logic of the overlap. Platonic syncretism is grounded in a logic of identity, whereas the complementarity of opposite states, far from ascertaining the unity of being, replaced the logic of identity with polyvalent logic: "une ontologie du complémentaire moins âprement dialectique que la métaphysique du contradictoire" (17).

The hybrid spaces of postmodernity

Complementarity made away with what Lacan, in his essay on Poe's *Purloined Letter*, calls reality which is always "à sa place". The sense of being in the world is replaced with the feel of being on perpetual exile from some unique and stable origin, for each realized state of the wave function is the alternative to its opposite, similar to the way bodies born of a double fertilized ovule sometimes incorporate the other twin. Spaces are always, as Foucault says, "des espaces autres"- other spaces, utopias or heterotopias. Heterotopias are the sites of complementarity:

> "The heterotopia has the power of juxtaposing in a single real place different spaces and locations that are incompatible with each other. Thus on the rectangle of its stage, the theater alternates as a series of places that are

> alien to each other; thus the cinema appears as a very curious rectangular hall, at the back of which a three-dimensional space is projected onto a two-dimensional screen." (Foucault 1997: 334).

It is to be noticed that the opposition does not disappear in the quantum superposition or in the art works grounded in quantum epistemology, as is the case with the dialectical, sublimated opposition of romantic irony or with the mythical *coincidentia oppositorum*. The difference is preserved, and actually it is the very principle of articulation, an irreducible, Derridean *trace*.

- The ontological spaces in Plato's universe born of music (mythical signifiers - Apollo and the nine muses, natural signifiers - the physical universe, and codes - the language of music, the musical scale) were conceived of as sharing in the same ontological substratum, like the Christian Trinity. On the contrary, the three ontological levels in Magritte's picture below are not connected by any unified narrative, the tension of the superposition of physical landscape, anthropomorphic figure and artefact remaining unresolved (Fig. 4). The relations are beautiful indeed, but they are informed by an aesthetics of the contradictory inspired by the New Physics.

Fig. 4: René Magritte, *Les belles relations*, 1967

- Postmodernist digital artists delight in the play with dimensions, 3D manipulations allowing them to establish third degree encounters, not between earthmen and aliens, however, but between lovers imitating Romeo and Juliet in reaching out to each other from distinct geometrical spaces: two-dimensional and three-dimensional (Fig. 5)

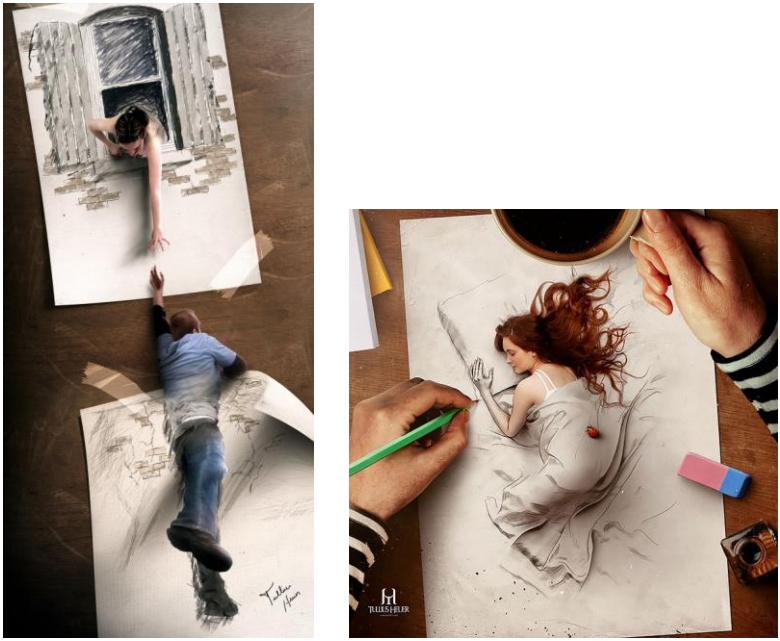


Fig. 5. Tullius Heuer - Digital paintings, 2017

- Whereas Hall's proxemics of non-identity remains within the horizon of a semiotically encoded perception that differs from one culture to another, there are also theories of ontologically hybridized spaces. Such is textual space which, according to Maurice Blanchot (*L'espace littéraire*, 1955), is a haunted one, as each new text is a space of encounter with previous ones in the memory of the writer or of the reader. Each text emerges like Lazarus out of the grave, each text is the locus of the resurrection of other texts:

> "The poem -- literature -- seems to be linked to a spoken word which cannot be interrupted because it does not speak; it is. [...] Perhaps this word is the source of the poem, but it is a source that must somehow be dried up in order to become a spring. For the poet -- the one who writes, the "creator" -- could never derive the work from the essential lack of work. Never could he, by himself, cause the pure opening words to spring forth from what is at the origin. That is why the work is a work only when it becomes the intimacy shared by someone who writes it and someone who reads it, a space violently opened up by the contest between the power to speak and the power to hear." (Blanchot 1982: 36)

Both in his essayistic writings (*Répertoire littéraire,* 1960) and in his fiction *(La modification,* 1957*)* Michel Butor interprets the urban space as a text to be read on journeying across it: *la ville comme texte.* Visiting and revisting cities, in France or in Italy, the novelist produces palimpsests of old and new texts in an effort to uncover the "urban grammar". In *L'aventure sémiologique,* Roland Barthes, the champion of semiotics with his 1957 *Mythologies,* uses the same textual trope for representing the city:

> "la ville est une écriture ; celui qui se déplace dans la ville, c'est-à-dire l'usager de la ville (ce que nous sommes tous), est une sorte de lecteur qui, selon ses obligations et ses déplacements, prélève des fragments de l'énoncé pour les actualiser en secret." (Barthes 1985: 268).

What is the difference between Plato's universe generated by musical sounds and this city written over by travellers? Precisely this: in Plato, music has ontogenetic power, it gives birth to the universe like the strings of some contemporary cosmological theories, whereas Butor's or Barthes's city is a Deleuzian body without organs, without determinations which only acquires identity through the narratives superimposed on it by the reader/ writer/ pilgrim.

- Hybridity can also be generated by the intrusion of virtual reality into real spaces. We carry a GPS to get us to a destination, being guided by it while driving or walking, following its instructions. At the same time we get into the

viewing field of surveillance cameras which transmit to others information about us. We play games which occur simultaneously in digital and in physical spaces, we are inserted into a superposition of the real and the digital.

The paradox of the real in the digital era: *Pattern Recognition* by William Gibson

In William Gibson's novel inspired by recent history (the fall of the twin towers in New York), characters are the victims of confusion and depersonalization induced by the deceiving show of virtual civilization. Proxemics is redefined in a radical way, as people's intimate or personal space is invaded and estranged by digital devices. Proximity is deceitful, as by searching someone in the net, or on Facebook, we may get access to someone's mask, fabricated identity, which has no connection with his real character or status. Sometimes it is easier to get first-hand knowledge about someone by addressing public space (books he has written, music he has composed, documents about civil status, family, location, employment, etc.). The relationship between personal and public space has been simply turned on its head.

By borrowing something from the devastating spectacle of the world's last conflagration, post-war books and films discard the idyllic aspects of the former man / robot proxemics. The protagonist, Cayce Pollard, has an international career thanks to the intuition that allows her to identify models that will be successful in the fashion industry or commercials. Neither fictional embroidery on the margins of real events, such as computer history, nor the story of Nora, the originator of some viral sequences on the Internet, serve a logic of what we call reality, but the volatile spaces of supermodernity can be identified in this novel.

Cayce is a cool hunter capable to identify in the single and passing image a successful logo on the global exchange market, which brings substantial profit because nowadays "there is more need for creativity in marketing than for the creation of those products". She read the text of the city correctly or, better said, its space conceived, perceived and lived - Henri Lefebvre's classification of spaces in his *Production of Space*(1974), superimposed as if in a hyper-realistic fantasy magazine. The

real identities are replaced by Google sites: “Google Cayce and you will find<coolhunter>”. Interposed between mother and daughter are decades of technological consumption, which is the new source of conflict between generations: tape recorders, first microwave oven, etc. are pitied against digital technology. Cayce belongs to the space of the intercontinental flight era, its community is virtual (the forum partners), the geographical distances being cancelled by the globalization of all activities that create hybrid identities. She herself is carried to Russia by the curiosity of knowing personally the author of a mysterious series of movies broadcast in the net. It is very interesting to see how members of the global community of interfaced computers react in a group, in response to the challenges of the digital society.

Victim of a terrorist attack, Russian Nora Volkova remains with the T-shaped fragment of a mine implanted in a portion of the brain wherefrom it cannot be extracted. Are her name and that of her sister, Stella, Russian? Cayce wants to know. No, the names are no longer associated with a people’s racial filiation, but with affiliations, tastes and cultural consumption (their mother had chosen the name out of passion for the American writer Tennessee Williams). Nora had studied cinema in Paris, had been remarked at Cannes, but her invalidity had limited her forms of manifestation to editing frames and sequencing. While in hospital, nothing in the surrounding world attracted her attention except for the monitor above the hospital reserve door and the images captured by the camera. Cayce says the internet is her mirror, but Nora’s world lacks depth, its reality is reduced to the computer screen, while the mysterious sequences that attract the attention of internet users are nothing but chance images captured by surveillance cameras in which they believe they can decipher a meaningful message, even if they miss it. The total absurdity of Cayce's father's disappearance in the obscure events surrounding the collapse of the New York towers and the assassination of the parents of the Volkov twins in Russia draw together the three women who come to know one another through the internet. Stella, Nora's sister, assigns to her virtual reality the chance for her sister to communicate through her work as editor rather than creator, of the filmed material, with a huge mass of net consumers, a

chance that censored artists of genius had not enjoyed in the past totalitarian regime. Immaterial and non-localized, like the universe of contemporary physics, virtual reality remains the space of a constructed imaginary identity, of work as production and exchange of information, and of free communication, free from the surveillance of networks of power. These daughters at the antipodes, deprived of father or of both parents, represent another type of connectivity.

Cayce's distancing from her mother is not caused by an improper word or gesture but by technology ... Biological family ties break down, generations get alienated from each other, intimate space is no longer desired, nor is it any longer existent. It has lost its charm, attractiveness, being replaced with the public one, shared and "liked" in the net. As in Graham Swift's *Out of this World*, there is a general feeling that nothing really exists unless posted in the worldwide net of interfaced computers: "I wish the world to know her work. Something you could not know: how it was, here, for artists. Whole universes of blood and imagination, built over lifetimes in rooms like these, never to be seen. To die with their creators, and be swept out. Now, Nora, what she does, it joins the sea". She smiles. "It has brought you to us".

"Are they your parents, Stella? The couple?"

"Perhaps, when they are young. They resemble them, yes. But if what she is doing tells a story, it seems not to be **our parents' story.** Not their world. It is another world. It is always **another world+.**

Ït's a genuine mystery, Nora's art, something hidden at the heart of the world, and more and more people follow it, all over the world".

In his excellent book, *An Introduction to Supermodernity* (1992), Marc Augé speaks of non-places, which are the global networks of trafficking, consumption, academic exchanges, social networks, where individuals lose their association with an identity, geography, with a history of race or family, uniting on the basis of ephemeral relationships for temporary activities, without realizing organic social communities. Imagine, the author says, a Durkheimian analysis of a Passenger Salon in an airport ....

Family members get alienated from one another, while public space is all the space there is. In it, however, individuals lose their identity becoming temporary role players in a show that finishes at the gate to the next flight, or on exiting the Facebook account. In the public space of the editing of a review, with contributors from all continents, they can get on more familiar terms than neighbours living on the same floor of a residential block, but their relationships ends the moment the issue is out. The proximity provided by the internet is neither physical nor affective. It is a matter of non-locality and of instantaneous connectivity/ communication. The connection is not grounded in personal/ family/ national history, and it has no standard of authenticity.

Supermodernity, though, makes the old (history) into a specific spectacle, as it does with all exoticism and all local particularity. History and exoticism play the same role in it as the 'quotations' in a written text: a status superbly expressed in travel agency catalogues. In the non-places of supermodernity, there is always a specific position (in the window, on a poster, to the right of the aircraft, on the left of the motorway) for 'curiosities' presented as such: pineapples from the ivory coast; Venice - city of the doges; the Tangier Kasbah; the site of Alesia. Butthey play no part in any synthesis, they are not integrated with anything; they simply bear witness, during a journey, to the coexistence of distinct individualities, perceived as equivalent and unconnected. since nonplaces are the space of supermodernity, supermodernity cannot aspire to the same ambitions as modernity. When individuals come together, they engender the social and organize places. But the space of supermodernity is inhabited by this contradiction: it deals only with individuals (customers, passengers, users, listeners), but they are identified (name, occupation, place of birth, address) only on entering or leaving (Augé 1995:110-111).

Proxemics, as the symbolization process whereby space becomes place as site of cultural differentiation, is now being deconstructed by an anthropology of the near which can only take notice of our personalized environment breaking apart into atomistic fragments of indifferent and utilitarian performativity.

References:

Augé, Marc. 1995 [1992]. *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso

Barthes, Roland. 1985. *L'aventure sémiologique,* Paris: Éditions du Seuil.

Bachelard, Gaston. 1968 [1934]. Le nouvel esprit scientifique. Paris : Les Presses universitaires de France.

Blanchot, Maurice. 1982 [1955]. The Space of Literature. Translated, with an introduction, by Ann Smock. Lincoln, London: University of Nebraska Press

Brooke-Rose, Chrstine. 2006. *Life, End Of,* Manchester m2 7aq: Carcanet Press Limited

Butor, Michel. 1957. *La modification*. Paris: Les Editions de Minuit

Calabrese Barton, A., & Tan, E. 2009. "Funds of Knowledge and Discourses and Hybrid Space". *Journal of Research in Science Teaching,* 46(1), 50-73. web: http://informalscience.org/research/ic-000-000-009 686/funds_of_knowledge_and_discourses_and_hybrid_space

Cicero, Marcus Tillius.. 44 B.C. *De officiis.* With an English translation by Walter Miller.

The project Gutenberg ebook of *De officiis.* London: William Heinemann. New York: The Macmillan co. mcmxiii http://www.gutenberg.org/files/47001/47001-0.txt

Foucault, Michel. 1997. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". In Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory. Edited by Neil Leach. NYC: Routledge. 1997 (pp.330-336).

Gibson, William. 2003. *Pattern Recognition*, New York: G. P. Putnam's Sons

Hall, Edward t. 1963. "A System for the Notation of Proxemic Behaviour"/ Anthropologist. 65 (5), pp. 1003–1026. doi:10.1525/aa.1963.65.5.02a00020.

Hall, Edward T. (1968). "Proxemics", Chicago Journals, vol. 9, number 2-3.

Piatti, Barbara et al. "Mapping Literature: Towards a Geography of Fiction". Proceedings of the Symposium 'Art & Cartography 2008', 31st January to February 2nd 2008, Vienna

Souza e Silva, Adriana de, "From Cyber to Hybrid: Mobile Technologies as Interfaces of Hybrid Spaces", *Space and Culture* 2006; 9; 261, Sage Publications, file:///c:/users/user/appdata/local/microsoft/windows/temporary%20internet%20files/content.ie5/fjhty76f/10.1.1.453.2296.pdf

Wegner, Phillip (Ed.). 2002. "Spatial Criticism" in Wolfreys Julian, *Introducing Criticism at the 21st Century,* Edinburgh: Edinburgh University Press

Wilhelm, Kate. 1976. Where *Late the Sweet Birds Sang*, New York: Harper & Row

≈≈≈

A TOURISTIC APPROACH OF A LITERARY AND GEOGRAPHICAL SPACE: TRANSYLVANIA

Cosmin PORUMB-GHIURCO

Abstract. *Studying Transylvania as a literary and geographical space or as a geo-literary space also involves an approach from the field of cultural tourism studies. As a geographical and historical region of Romania, Transylvania is one of the most notorious tourist destinations in the world. Its literary notoriety plays an important role in attracting tourists and building the region's touristic image(ry) often considered as a social and cultural construct due to its West-East antithesis. In this paper, we study the interconnectivity between works of fiction as created cultural forms and their impact on tourism industry and consumer society. The tourist is thus perceived both as a consumer and* homo ludens *in the postmodern contemporary context. Therefore, the focus is on the acknowledgement that fictional is employed in the non-fictional framework so as to produce anthropic tourist attractions. In the present study, we took into account the fictional profile of Transylvania as a framework for the phenomenon of escapism, which involves the traveller-reader binomial. Thus, studying the ways and means through which the illusion of the fictional is nowadays perpetuated into these places and used to attract avid readers and cinephiles is one of the main research targets.*
Keywords: Transylvania, geoliteraryspace, tourist image(ry), traveller-reader binomial, chronotope

"To read and to journey are one and the same act."
Michel Serres (quoted in Soja, 1996)

1. Argument

This paper gives a short overview of some general features of a notorious literary site or a geoliterary place – *Transylvania*. Merely stating the European and international fame Transylvania enjoys has become a truism. The historical and geographical province of Transylvania has long turned into a quasi-universally renown tourist brand.

There is an intricate connection between literature and tourism which has had a long history, most likely beginning with the notorious and successful story of Penguin paperback editions which started in 1934, when Sir Allan Lane, standing on a platform in Exeter after paying a visit to Agatha Christie, discovered there were no good titles to offer for the journey. Since then, many studies have shown that travellers at airports, railway stations and bus terminals tend to buy newspapers but also novels, or bring books from home on their journey. In addition, tourists most often consult guide books and maps to discover more facts about the city they will visit.

As Michel de Certeaustates, "What the map cuts up, the story cuts across. In Greek, narration means «diegesis»: it establishes an itinerary (it «guides») and it passes through (it «transgresses»)" (1984: 129). The ultimate way to fully comprehend a place is to know it also through the literature that is set there and, by imagining characters and events in that same place, the reader constructs a place as well.

The dialectics of space is explained by Henri Lefebvre in his seminal study *The Production of Space* (1991), where he differentiates thefollowing: *espace perçu* (perceived space), *espace conçu* (conceived space) and *espace vécu* (lived space). The espace vécu is the most relevant as the space of representation that can contain all real and imagined spaces simultaneously, where the imagination overlays the physical space. Thus, when visiting an historical and geographical region as Transylvania after reading about it in the *Dracula* novel, readers can merge the mindscape they based on the book and the real "regions cape" right before their eyes into one unique experience, the *literary tourism*.

The urge to get away, to travel, blends the phenomenon of *escapism* into the world of fiction. For literary tourists the primal source of escapism comes from the novels they read, inciting the desire to visit the place(s) mentioned in the books. Thus, the so-called "derived escapism" transcends from literature into tourism. The illusion of the fictional world is perpetuated into the real locations used to attract avid readers and cinema buffs alike. Their escapism is based on the *chronotope* (Bakhtin, 1981) used in the book and films, when they visit cities or other places and spaces described in the

fictional worlds. After having read a book, the reader is inspired to visit the locations of the city described in the works of literature, they thus acquire palimpsestic features. The so-called *flâneur* experiences the city, its streets and inhabitants, wanders aimlessly and translates afterwards all this into words in the urban narrative (Benjamin, 1968). Furthermore, the reader acts as a *flâneur*, while he/she walks through the city and observes it in search of the places portrayed in his/her favourite works of literature. The literary tourists can be considered as *flâneurs renversés* since they wish to perceive the city they are visiting in the way it was described in the text.

2. Delimiting and characterising Transylvania as a geographical and historical region

2.1. Etymology

The regionym "Transylvania" is a composite of *trans* ("over", "across") and *silva* ("forest"), which, if translated, would result in the phrase "across the forest". It was first mentioned in 1075 in the form *Ultra Silvam*, followed by *Ultrasilvanus*, in Anonymus's *Gesta Hungarorum* of 1111. A new placename surfaces in the 13th century, that of *Septem Castra*, translated by the Saxons as *Siebenbürgen*, meaning "the Seven Citadels" (Kronstadt, Schässburg, Mediasch, Hermannstadt, Mühlbach, Bistritz and Klausenburg).

2.2. Establishing Transylvania's frameworkand delimiting it spacially

Transylvania is a historical and geographical province of Romania, which borders the following historical regions: Bucovina to the north-east, Moldavia to the east, Wallachia ("Muntenia") and Oltenia to the south, Banat and Crișana to the west, Sătmar and Maramureș to the north. Delimiting this geographical region has been and still is a very complicated undertaking, as one could deduce from the specialised literature, the various works that deal with this region containing very different points of view in this regard.

However, if one were to consult the literature on this topic, one would notice a certain convergence of opinions towards classifying the central part of the country (the Transylvanian Plateau and the Carpathian slopes leaning towards it) as

inherently belonging to the Transylvanian area. Thus, the territory of Transylvania – considering its narrowest meaning, which will be used throughout this paper – covers the counties of Alba, Bihor, Bistrița-Năsăud, Brașov, Cluj, Covasna, Harghita, Hunedoara, Mureș, 24 local units in the county of Sălaj and Lăpuș Country in the county of Maramureș. For pragmatic reasons and for the improvement of the degree of functionality of the concepts and of the research methodology, the county of Sălaj was included in the study in its entirety.

2.3. DefiningTransylvaniaspacially

The first variant of the regionym *Transylvania* refers to the macroregion which, during the Middle Ages, was branded as "The Voivodeship of Transylvania" or "The Transylvanian Voivodeship" (etymologically speaking, "the land across the forests"), its surface adding up to approximately 57,000 km^2, with a population of ca 4,300,000 inhabitants. Closely related to this opinion is the view that the term *Transylvania* can also convey a narrower meaning, pertaining strictly to the area flanked by the Carpathians (i.e. the similarly named Transylvanian Plateau), thus delimited by the Eastern Carpathians ("Orientali"), the Southern ones ("Meridionali") and the Western ones ("Apuseni").

The second variant of the term is a more widely encompassing one, also including, at a much greater extent, Crișana, Sătmar and Maramureș, i.e. the "Western Lands" or "Partium", which were added to the historical inner Carpathian nucleus after mid 15th century, constitutingtogether the Principality of Transylvania.

Sometimes the name "Transylvania" is postulated with an even wider meaning, being equated with those parts of Romania west of the Eastern Carpathians and north of the Southern Carpathians, thus including Banat as well.

3. Transylvania's tourist attractions

The ensemble of tourist attractions of this area shows an exceptional variety and complementarity, endowing Transylvania with the privileged status of a complex, yet unitary tourist region, conferred with an indisputable individuality

concerning imagery and representation, profoundly inoculated in the collective conscience of tourists.

3.1. The natural tourist attractions

The attractions of this typology are associated with the natural tourism potential, including the natural frame and all the components belonging to it, in a territory. The natural frame assembly, including elements circumscribed by it, is attracting a segment of real or potential tourists (Ciangă, N., 2007).

As a short overview, we shall enumerate the most significant categories of natural and anthropic attractions in Transylvania. We can thus identify the following ***natural tourist attractions*:**

As a short overview, we shall enumerate the most significant categories of natural tourism attractions in Transylvania, as follows:

- *landscape with a scenic value: glacial or volcanic landscapes, landscapes based on limestone or conglomerates, Carpathian valleys, salt karst;*
- *climatic and bioclimatic resources: bioclimatic indices, aeroionisation as a physiotherapy factor, climatotherapy, the biological effect of climate, bioclimate;*
- *hydrogeographical resources: hydrochemical types* (carbonated water, salty or chlorosodic water, alkaline water, alkaline earth water, iodinated water, thermomineral water, hydromineral ores), *peloids, surface waters, the hydrographical network;*
- *biogeographical resources: phytogeographical* (vegetation) and *zoogeographical* (fauna, including game and fishes).

3.2. The anthropic tourist attractions

The anthropic heritage tourism function is complementary to that of the natural heritage or derived from this, and it may become dominant in order of capitalization, with multiple beneficial effects for transylvanian communities and environment. As a defining identity attribute, which marks the studied area, multiculturalism is highly visible in the multiple cultural and ethnographic interferences.

The most noteworthy anthropic tourism resources are the cultural/historical attractions, of which we briefly mention further.

The most noteworthy ***anthropic attractions***are the *cultural/historical resources,* of which we briefly mention further:

- *archaeological vestiges pertaining to prehistory and the Dacian and Roman civilisations;*
- *mediaeval historical/cultural sights;*
- *cultural sights with tourism functions;*
- *economic sights dating from the modern and contemporary age, with tourism functions;*
- *resources belonging to traditional rural culture and civilisation.*

4. Literary tourism

Literarytourismis a kind of tourism where tourists visit either places associated with an author or locations featured in literary work (Hoppen, 2014: 1). Literary tourism can thus be regarded as a form of cultural or heritage tourism (Herbert, 2001: 313, Hoppen, 2014: 3).

Within the definition of cultural tourism as "forms of tourism that highlight the cultural, heritage or artistic aspects of a destination or experiences and activities for a tourist" (Douglas, N. et al, 2001: 114), *literary tourism* and *fiction induced tourism* can be regarded as a part of cultural tourism since the tourists base their visits on literature as a cultural product. It should be underlined that both literary tourism and fiction induced tourism represent a relatively recent field of research in *thematic tourism*. Nevertheless the definitions vary and there are still views denying the very phenomenon of literary tourism such as Jafari's explanation from the *Encyclopedia of Tourism*, because he rightly incorporates in his interpretation the idea of travelling through *space and time*, a fusion of *mythical, historical* and *fictional* aspects.

> "Literary tourism is a form of tourism in which the primary motivation for visiting specific locations is related to an interest in literature. This may include visiting past and present homes of authors (living and dead), real and

> mithical places described in literature, and locations affiliated with characters and events in literature. Regions strongly associated with an author may be marketed in that vein, such as «Shakespeare Country»". (Jafari, 2000: 360).

However, the term

> "literary tourism" includes ambiguity in itself, as Nicole Watson remarked: "The embarrassment of the literary tourism is encapsuleted in the very phrase, which yokes «literature» – with its longstanding claims to high, national culture, and its current aura of high-brow difficulty and professionalism – with «tourism», trailing its pejorative connotations of mass popular culture, mass travel, unthinking and unrefined consumption debased consumables, amateurishness and inauthenticity" (Watson, 2009: 5).

Literary tourism is an important form of thematic tourism in many countries. The literary sites attract a large number of both domestic and foreign visitors. This paper gives a brief introduction in literary tourism, literary tours and qualities of a literary place, focusing on Transylvania.

Any place associated with a writer or his work may be turned into a tourist attraction, which forms the basis of literary tourism.There are two major types of literary places: those oriented towards a fictional character or setting and those focusing on an author. Literary places may vary in their appearance and grandeur ranging from plaques on the houses associated with authors or statues in public places to writers' house museums or houses associated with the fictional life of characters. Most literary places are considered cultural heritage and are open to public in the form of museums or places of interest included in cultural tours. Some of these places are accomodation points which tourists may rent at various prices. Sometimes the literary places are not buildings, but may be anything from a railway line associated with a writer or character to a landmark that may have served as an inspiration for a masterpiece. The writers' graves may also be places of

literary pilgrimage for tourists and most of them are located within churches or graveyards.

5. Literarytourism as a form of thematic tourism

As already stated, literarytourismcan be considered a specific form of thematic tourism referring to the tourists who visit places described in literature or used as locations in films that are based on novels. Regarding the chronotope, literary tourists tend to visit places that were accurately portrayed in books, and those that were used as an inspiration for fantastical settings in literature (Smith, 2012: 12).

When it comes to places that exist but could not have been used by the characters due to anachronism, the *reader-tourist*will take them as real in a special way. Thus, the castle described in *Dracula* (Bran Castle?) is still regarded as a fortification but also associated with the novel. Therefore, it can be said that places in literary tourism have a *twofold function*: one the one hand there are *real places* available to all tourists and, on the other hand, there are *imagined places* attracting reader-tourists.*Fictional places* may be based on real locations, but they are not necessarily accurate reconstructions of *existing places*, they are "disguised places" (Robinson, 2002), imaginary locationshaving real ones as a model, to a certain extent the framework and scenery are re-invented and recreated in the work of fiction.

There are many theories analysing the tourists' expectations. Some authors claim that tourists prefer staying in the "environmental bubble" and choosing "pseudo-events", whereas others hold that tourists would rather go for "staged authenticity" (Smith, 2012: 15). In accordance with this division, it can be assumed that literary tourists are content to visit places described in novels and plays, even though they are fully aware of the fact that the chronotope used in the works of literature does not always have a real support. Smith states that "the conditions of inventiveness and believability also extend to the settings in which a writer places a story or poem, thereby figuratively transporting the reader to these places, whether real or fictitious" (Smith, 2013: 26).

The literary tourists may be further divided into two categories. The first one includes those who visit places related

to their favourite writers, such as birthplaces, monuments, writers' memorial houses where they wrote their oeuvre, or cemeteries where they were buried. The second category of literary tourists would include those who visit places – villages, towns, cities, regions, countries – linked to the chronotope itself, such as the location used as the backdrop of events described in novels. The last ones are thus seen as *lieux d'imagination* (places in the imagination), used as tourist attractions or landmarks (Smith, 2013: 31).

As mentioned above, literary tourism has not yet received its due attention, and it might be said that literary tourists are the*flâneurs* wandering aimlessly in bookshops, searching for references in vain. Apart from city guide books that may occasionally include descriptions of recommended places of interest for book-lovers, there are just few guide books available that target literary tourists exclusively such as*Novel Destinations:Literary Landmarks from Jane Austen's Bath to Ernest Hemingway's KeyWest* by Shannon McKenna Schmidt. Another fine example is *The Oxford Guide to Literary Britain and Ireland* by Daniel Hahn and Nicolas Robins. More information is to be found on the web pages that offer guided trails for the literati, for example: https://britmovietours.com/.

6. Literary tourists

Literary tourists in the narrower sense may be considered as people with particular interest in literature who

> "are prepared to travel long distances to experience places linked with writers of prose, drama or poetry (...). Literary pilgrims in this sense are well educated tourists, versed in the classics and with the cultural capital to appreciate and understand this form of heritage" (Herbert, 2001: 313).

The majority of visitors to literary places are not "literary pilgrims" in the narrow sense. Most of them are people generally interested in the cultural heritage of a place who visit other landmarks of cultural interest along with literary heritage sites. Very often they are holidaymakers in the area who wish to complement their visit with an outstanding experience that is both educational and entertaining (Herbert, 2001: 325, 326).

General interest in cultural heritage sites in a particular area, spending a holiday nearby, school trips and excursions or event tourism are thus the more significant driving force behind visits to places of literary interest than in-depth knowledge of appreciation of the author, which would be a characteristic of "real" fans. It is worth noticing that the main reasons for visiting a particular literary heritage location may vary from site to site as well as the perception of the visitors.

7. Features of a literary place as a tourist attraction

There are many facets of a literary place that must be taken into account while assessing it as a tourist attraction (Herbert, 2001).

The value of a literary place certainly depends on the importance and fame of the author, so marketing the author can increase the number of visitors to the place which explains why films popularize a particular writer matter so much for the rise in popularity of the literary site.

The attractiveness of the framework, comprising the features of natural scenery (mountains, rivers, lakes etc.) as well as a lay-out created by the tourism developers (thematic hotels, parks, festivals, etc.) is also really important for the visitors' perception and evaluation of a literary place.

The role of the tour guide is also indispensable. His skills, enthusiasm and in-depth knowledge are crucial at literary sites. Relatively short quotations are also a must in a tour guide's speech on literary sites. In this context, the quality of the presentation of an author is also an issue of great importance especially because certain trivialization and simplification of the writer and his work may happen in the course of popularization of a literary place. This is particularly obvious in case of festivals and souvenirs, meaning that the current rising number of visitors attending an event or the quantity of souvenirs sold may not correspond to the level of quality and authenticity of the presentation of authors and their work (Curtis, 2008: 10, 23).

The positioning of a literary place in the media, including availability and quality of information and the way it is presented on websites can determine the attractiveness of the literary place to potential tourists, especially independent travelers (post-tourists).

8. Literary tours

The literarytourismcan refer either to independent travel to literary places or to diferent kinds of organized tours. These tours can be divided into several categories, some of which may partially overlap. Literary tours can be focused on the life of an author, where the author's house(s) along with its surroundings is(are) of particular interest to visitors (Lucian Blaga's memorial house from Lancrăm, Ion Creangă's memorial house – surnamed *bojdeuca*[1] – from Iași). The same kind of tours can be broadened in the way of linking towns or villages connected with several authors who used to live there (area-based tours). These kind of thematic tours can show the versatility or richness of literary heritage of a place, yet they may be overloaded with information and thus affect the experience of visitors who may prefer to focus on a single author. If a village, town, city (Iași, Botoșani) or region (Transylvania) are particularly rich in famous authors, there is a good option to organize several tours dedicated to groups of authors belonging to the same period or literary style (period-based tours). These tours are especially suitable for capital cities or regional centers where a number of authors used to live in different periods or epochs. Another type of very popular literary tours is the one oriented towards fictional characters or settings types of writing, mainly novels and stories.

Roughly speaking, visiting writers' memorial houses belongs to the category of bio(biblio)graphical tours, but at a closer look, it is very evident that it can easily merge with setting-oriented tours, as a writer's travels and his or her house and its surroundings may have inspired some of his or her literary work. Therefore, a part of the appeal of the literary places and landmarks to visitors may be ascribed to the visitors' need to perceive a parallel between a real and fictional world in whichit was mirrored. Sometimes, however, there is no plausible connection between the author's birthplace, his place of living and his life and travel experience and the purpose and framework of his fictional work, but the very discrepancy

[1]In Romanian.

between these two may be exactly what tourists find particularly interesting, as in the case of Bram Stoker's *Dracula*.

The literary tourism takes different forms and it can be analyzed in a differentiated way, from even-based tourism, creative writing courses or "pilgrimage" to places where writers lived or died. In this paper, we would like to give an overview and focus on the role of the fictional in creating tourist attractions through the example of one tour related to a famous literary work, namely Bram Stoker's *Dracula*. This example is employed to look into more intangible aspects of heritage tourism and the ways these aspects play the role in attracting the increasing number of tourists/readers. Thus, themed trails in Transylvania blend the region featured in books and films with guides' commentaries that include quotations from literary texts, *all together into one tourist product* and one example of a literary tour will be examined in what follows.

9. Bram Stoker and the Dracula Tour: *We seem to be drifting into unknown places and unknown ways*[2]

The Dracula Tour to Transylvania and the mysterious Carpathian Mountains became increasingly popular. The itinerary entails visiting several different notorious places of tourist interest, i.e. Sighișoara, the most preserved medieval place in Romania and the only inhabited one, where *Vlad Țepeș*[3], alleged *Dracula* mostly by a non-historical error, was born în 1431, then the *Brașov* centre and the *Bran Castle* where *Vlad Țepeș* was imprisoned. Thematically, *Transylvania tours* are mostly organized during the fall and the time of Halloween, which is interestingly enough and it was examined within the scope of dark tourism. All these facts once again indicate a complete postmodernist reconstruction/deconstruction of existing places, they are "disguised places" (Robinson, 2002), where again and again the factual and fictional intertwine. Most probably, the real geography and the fantastical geographies –

[2]Stoker, B. *Dracula*, Oxford: Oxford University Press (1998), p. 357.

[3]Vlad Țepeș, Vlad Dracul (in Romanian) or Vlad the Impaler (1431-1476)was a Prince of Wallachia, well-known in Romania's national history as very cruel and bloody but the most righteous. See http://www.bran-castle.com/history.html

combined –, of Transylvania, as a remote, wild and exotic place with bizarre characters spur the imagination of the avid travelers.

In *Places of the Imagination*, Reijnders (2011: 243) stated that many Dracula tourists were drawn to the story "because of its dark-romantic mix of eroticism and violence" – reminding their "inner experience". Naturally, the feeling has been evoked ever since Romanticism, when the idea that ugliness and beauty create one perfect wholewas stated. It is also associated with *the Gothic*, characterized by twilight, horror, haunted castles, decay, strange creatures and overpowering landscape. Therefore, the inspiration for modern-day travelers to Transylvania can be traced back to the romantic work of Abraham "Bram" Stoker – Dracula. His Gothic novel itself is a perfect example of reinventing spaces, because even though the author travelled immensely, he never visited Eastern Europe, the framework for his masterpiece.

Consequently, Romanticism is characterized through another important trait, Western perception and imagery of the East as exotic, wild, irrational and unrestraint.[4] Additionally, the Romanticism introduced legends, myths and folkloristic elements into the tales despite the fact that frequently these elements were not necessarily authentic, but rather invented and false. Such is the story created by Stoker who relied on Ármin Vámbéry's[5] knowledge on Transylvanian culture and studied European folklore, mythological stories of vampires, as well as the Romanian history where he encountered the name and figure of *Vlad Țepeș*, wrongfully associated with the character of Dracula. This fact only emphasized the problem of reconciling the *fictional* with the *factual* as well as links between *time* and *spaces/places*, Vlad the Impaler being the prince of Wallachia and the fictional Dracula entirely associated with Transylvania.

---

[4]For example, detailed references to the idea of Western fictionalization of the East can be found in Vesna Goldsworthy's *Inventing Ruritania: The Imperialism of the Imagination*.

[5]Hungarian writer and traveller, there are a few allusions to him throughout the novel in a character of Professor Van Helsing. He is depicted as a mysterious expert in Transylvania's culture.

Furthermore, the character that suffers from the the curse of immortality and sucks human blood was not only built on legends and Stoker's novel it was again recreated in popular culture[6], one of the most famous ones in undoubtedly Francis Coppola's adaptation of *Dracula* in 1992.

Regarding mass tourism, it can be clearly perceived that that prevailing atmosphere around the rudimental Bran Castle is far from creating the effect of creepy and horror. Contrary to the ingrained idea, the atmosphere is rather *Disneylandesque*.[7] In the foothills of the castle, there is a market selling kitschy souvenirs and products, all inspired by the legend about count Dracula, i.e. exquisite wines are better sold as Trueblood, Vampire, Dracula, Chateau du Vampire Midnight Rendezvous, etc. Along with all this, there were governamental initiatives to create a Dracula Park[8] hoping to stimulate inbound mass tourism in Romania.

10. Conclusion

The reconstruction of spaces through time and literary imagination is evidently reflected in tourist experience and various tourist practices and products. Literary tourism as such can be differentiated at so many levels, in terms of links with the authors and their works of fiction, as a cultural pilgrimage, as event-based tourism or educational tourism. The basic reason for travelling beyond pages can be explained through a desire for escapism or simply a frivolous materialistic and consumerist pleasure. The postmodern traveler/reader flocks to the places of interest that were first imaginatively constructed as archetypes of love, life, death, wisdom, good and evil. These places, these *chronotopes*, are consequently sought and found in reality independently from the factual or historical truth.

---

[6]There were and are numerous film and stage adaptations, short stories, cartoons for children, comics, video games, TV series all associated with the legend on Dracula.

[7]See http://www.tripadvisor.com/ShowUserReviews-g295394-d318167-r131504102-Bran_Castle_Dracula_s_Castle-Brasov_Brasov_County_Central_Romania_Transylvania.html.

[8]The Dracula (theme) Park was a project of the Romanian government, initiated in 2001 by Dan Matei Agathon, ex-Minister of Tourism. The project was a notorious failure.

In the above analysis, we exemplified *the paradigm of perceived, conceived and lived spaces*, as well as the dialectic relations between high-brow and popular culture. Herbert rightly suggested "there is a merging of the real and the imagined that gives such places special meaning" (Herbert, 2001: 314) and that can be employed to instill the impulse to pursue our fantasies. So, we wanted to emphasize the fact that spaces should be regarded as unfixed, extended and transformed.

Transylvania most probably does need its legendary and phantasmagorical aura to flourish as a tourist destination. The panoply of cultural tourist attractions may certify its vocation for tourism, independently of the all too frequent association with condemnable make-believe which is parallel to the territorial reality. Of course, we do not deny the great importance of the fictional, mythical/legendary component in attracting tourists, not only in Transylvania, but anywhere else in the world. For that purpose, we consider that a viable alternative likely to be offered in opposition to the improbable and vain attempts at dissociating the "despotic" image of Dracula, the Transylvanian vampire – who often even coincides with the imagery of the region – from the external tourism-oriented imagery of Transylvania, would be to recover it from the point of view of folklore, a step that would legitimize it, would fortify the autochthonous element in it, identifying Dracula with characters acknowledged by the Romanian rural collective mind-set.

References:

Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*, Austin: University of Texas Press.

Benjamin, W. (1968). *Illuminations*, New York: Schocken Books.

Boner, C. (1865). *Transylvania: Its Products and its People*, Longmans, Green, Reader and Dyer, London.

Ciangă, N. (2007). *România. Geografia turismului (Romania. The Geography of Tourism)*, Edit. Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca.

Curtis, A. (2008). *Literature and Tourism*. An Honors Thesis (HONRS 499). Ball State University, Indiana.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life, Berkley*: University of California Press.

Douglas, N. et al. (ed.). (2001). *Special Interest Tourism*. Milton: John Wiley and Sons Australia Ltd.

Goldsworthy, V. (*Inventing Ruritania – The Imperialism of the Imagination*, London: Hurst & Co.

Herbert, D. (2001). Literary places, tourism and the heritage experience. In *Annals of Tourism Research*, Vol. 28, No 2 (312-333).

Hoppen, A. et al. (2014). Literary Tourism: Opportunities and Challenges for the Marketing and Branding of Destinations? In: *Journal of Destination Marketing and Management*.

Jafari, J. (2000). *Encyclopedia of Tourism*, Routledge: London.

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*, Oxford: Blackwell.

Pop, P. Gr. (1997). *România. Cadru geografic unitar* (*Romania. Unitary Geographical Framework*), in*Istoria României. Transilvania*, vol. I, pag. 5-62, Edit. Societății Cultural-Ştiinţifice „George Bariţiu", Cluj-Napoca.

Porumb-Ghiurco, C.-G. (2010). *Castelele și conacele din județul Sălaj (reședințele nobiliare): componentă cultural-turistică reprezentativă (Castels and Manors from the Sălaj County* (Aristocratic Residences): Cultural and Tourist Representative Component), graduation thesis, Faculty of Geography, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca.

Porumb-Ghiurco, C.-G. (2012). *Municipiul Cluj-Napoca: potențială capitală culturală europeană în anul 2021. Rolul turismului în acest demers (Cluj-Napoca: The Potential European Capital of Culture in the Year 2021. The Role of the Tourism in this Context)*, dissertation thesis, Faculty of Geography, "Babeș-Bolyai" University, Cluj-Napoca.

Porumb-Ghiurco, C.-G. (2014). The Tourist Image of Transylvania: from Fiction to Reality. In *Thematic Tourism in a Global Environment: Advantages, Challenges and Future Developments*, Conference Proceedings (799-811), BITCO, College of Tourism, Belgrade.

Robinson, M. and Andersen, H. C. (eds) (2002) *Literature and Tourism: Reading and Writing Tourism Texts*, London: Continuum.

Reijnders, S. (2011). *Places of the Imagination: Media, Tourism, Culture*, Farnham: Ashgate.

Selwyn, Tom, ed. (1996). *The Tourist Image: Myths and myth making in tourism*. Chichester: Wiley.

Smith, Y. (2012) *Literary Tourism as a Developing Genre: South Africa's Potential*, University of Pretoria: Magister Paper.

Stoker, B. (1998). *Dracula*, Oxford: Oxford University Press.

Watson, N. J. (ed) (2009). *Literary Tourism and Nineteenth Century Culture*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Webography:
https://britmovietours.com/
http://www.bran-castle.com/history.html
http://www.tripadvisor.com/...
http://humangeographies.org.ro/articles/22/Light.pdf

≈≈≈

FOTOGRAFIA CA APROPIERE ȘI DISTANȚARE LA ANDREI CODRESCU
Photography as distance and proximity in Andrei Codrescu's prose

Cristina Matilda VĂNOAGĂ

Abstract: *The present study is part of a PhD thesis titled "Space in Andrei Codrescu's prose – between reality and imaginary", analysing the religious space, the virtual space, the photo studio, the American space and the library, as reflected in the above mentioned writer's prose. The chapter dedicated to the photo studio depicts the manner in which the professional environment of the writer's parents and close relatives influence the perception of the Self and of the Other, passing from the hypostasis of photographed subject to that of photographer "with the eyes", starting from the postmodern statement: "I am a camera".*

Our study presents the travel literature of the author, "Ay, Cuba!" and "Prof pe drum" (Road Scholar), the last one also an autobiographical volume, illustrated by photos as a completion of the text. We also discuss the transformation of Road Scholar into a documentary, well received by the critics. The second part of our study presents the text written by Andrei Codrescu for several photo books, as Walker Evans' "Cuba" and "Signs", David Graham's "Land of the free: What makes Americans different" and others. If, in the first part of the study, Andrei Codrescu needs the production of a photo camera to deepen the understanding of the words, we discover him in the second part as a verbalising agent helping the rounding and the guiding of a Weltanschauung for other viewers, the public of the images from the photo books.

Key-words: Andrei Codrescu, literature and photography, travel literature, movie.

Introducere

Prezentul studiu este parte a unui teze de doctorat intitulate *Spații în proza lui Andrei Codrescu – între realitate și imaginar*, care analizează spațiul religios, mediul virtual, atelierul fotografic, spațiul american și biblioteca, așa cum sunt reflectate în scrierile în proză ale lui Andrei Codrescu. În capitolul dedicat atelierului fotografic analizăm felul în care mediul profesional al părinților și al rudelor apropiate ale scriitorului își pun

amprenta asupra percepției sale a Sinelui și a Celuilalt, trecând de la ipostaza de subiect fotografiat la ipostaza de fotograf „cu ochii", pornind de la afirmația postmodernă „I am a camera".

În cele ce urmează prezentăm, pe de o parte, literatura de călătorie și autobiografică a lui Andrei Codrescu, completată cu imagini fotografice, parțial transpusă în film documentar, și, pe de altă parte, volume de fotografie care beneficiază de texte și comentarii scrise de Andrei Codrescu.

I. Călătorie, carte, fotografie

Cărțile de călătorie ale lui Andrei Codrescu sunt însoțite de fotografii, ca o completare necesară a cuvintelor. Deși se declară „împotriva fotografiei"în eseul care deschide volumul *The muse is always half-dressed in New Orleans and other essays*, fotografia vine în mod natural spre întregirea expresiei ideii pe care scriitorul o transmite, chiar dacă fotografiile nu sunt realizate de Andrei Codrescu, ci în colaborare cu prietenul și colaboratorul său îndelungat, David Graham.

Bineînțeles, nu e prima dată în istoria tipăriturilor de natură literară când ilustrația însoțește textul, dar se poate vorbi și în prezent, așa cum Brian McHale arată, de o revigorare a includerii imaginii lângă text: „Odată cu perioada modernistă, ilustrația de carte fusese deja retrogradată din romanele serioase, dislocată în afara sau în josul ierarhiei sistemului literar, până când ultimul său bastion a ajuns să fie reprezentat de revistele de popularizare a culturii și literatura pentru copii. Când ilustrația a reapărut, pe la sfârșitul perioadei moderniste, a făcut-o într-o formă nouă și fără precedent: ca romane-colaj suprarealiste și ca ilustrație fotografică"[1]. Tot McHale arată că în textele postmoderniste ilustrația apare pentru a elimina descrieri care s-ar fi putut dovedi sărace verbal, sau ca „antiilustrații", pentru a evidenția o structură ontologică, fără vreo conexiune cu textul.

Ilustrațiile fotografice lui David Graham pentru cărțile lui Andrei Codrescu nu par a se încadra în niciuna din categoriile pe care McHale le amintește, ci mai degrabă oferă și o perspectivă vizuală unor portrete foarte bine și complet

[1]Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, traducere de Dan H. Popescu, Iași, Polirom, 2009, p. 288.

construite verbal de scriitor sau unor stări de fapt care sunt la fel de detaliat prezentate. Putem spune că ilustrația fotografică sporește savoarea textului prin abordarea altor simțuri.Întâlnim o mărturisire a necesității de a spori prin fotografie ceea ce cuvintele ar transmite la un alt scriitor, Gheorghe Crăciun: „Propoziția e ca un schelet cu oase lucitoare expus într-o vitrină didactică. Pe când fotografia absoarbe concretul, momentul, starea, mișcarea, poziția, nuanța, misterul”[2].La nivel de discurs, fotografia aduce o descriere care „este de fapt un alt fel de narațiune”[3]. Simulând comparația pe care Gheorghe Crăciun o face, am spune că textele lui Andrei Codrescu sunt mai mult decât un schelet lucios, sunt un corp bine încărnat, în mișcare, îmbrăcat chiar în haine elegante, în timp ce fotografia dezgolește câte o bucată de piele, lăsând la iveală nuanțe și străluciri ascunse de cuvinte și capabile a se dezvălui doar prin formă directă.

Ambele cărți prezentate de noi din punct de vedere al relației cu fotografia sunt cărți de călătorie. Astfel, Andrei Codrescu se substituie turistului, în dezacord cu ceea ce scrie în *Against photography*, unde asimilează turistul unui terorist și aparatul fotografic unei arme, pornind de la sensurile verbului *to shoot*, însemnând „a face o fotografie” în primul caz și „a împușca”în al doilea. „... diferența dintre turism și terorism? Turiștii sunt teroriști cu aparate foto, în timp ce teroriștii sunt turiști cu arme. Turismul este un aspect civil al imperialismului. După ce nativii au fost pacificați forțat cu ajutorul armelor, terminăm treaba cu ajutorul aparatelor fotografice”[4]. Substantivul „turist” are o accepțiune negativă în interpretarea fotografică, așa cum arată Ashley laGrange: „termenul are

---

[2]Gheorge Crăciun, *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive, cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun, prefață de Carmen Mușat, București, Editura Cartea Românească, 2014, p. 168.

[3]*Ibidem*.

[4]Andrei Codrescu, *Against photography*, p.10: „...the difference between tourism and terrorism? Tourists are terrorists with cameras, while terrorist are tourists with guns, tourism ist eh civilian aspect of imperialism. After the natives has been pacified by force of arms, we finish the job with the cameras”.

adesea conotații negative, sugerând un interes superficial sau exploatator în ceva la care cineva nu este parte”[5].

Pentru a nu se transforma în teroriști, fotografilor amatori li se indică două lucruri de care să țină cont: iubirea pentru obiectul fotografiat și atenția la ceea ce se fotografiază[6]. Acestea par a fi și coordonatele pe care fotografiile vin în completarea textului în volumele de călătorii ale lui Andrei Codrescu. La fel de bine ca fotografia, și cuvintele pot fi arme. Titlul volumului de poezii *Licence to carry a gun* îl transformă pe poet în armă, în încercarea de a înțelege dreptul legal al americanilor de a avea o armă.

După Radu Enescu, omul contemporan și-a pierdut talentul de a călători, deoarece nu mai țintește spre „îmbogățirea intelectuală, morală sau estetică”[7], acumulând doar „o cantitate de imagini sporită, dar o pierdere de calitate”[8]. Felul în care cărțile prezentate în acest subcapitol folosesc fotografia urmărește îmbogățirea, creșterea calității a ceea ce cuvintele livrează.

Călătoria beatnikului –*Prof pe drum*

Primul volum la care facem referire în prezentarea noastră este*Prof pe drum*, *Road scholar*în original. Această carte își are modelul în călătoriile pentru care sunt cunoscuți beatnicii, de care Andrei Codrescu a fost apropiat și care i-au influențat devenirea poetică în primii săi ani pe tărâm american. Modelul clar este romanul lui Jack Kerouac, *On the Road*, o descriere a Americii de după 1950, în care personajele ascund persoane reale, reprezentanți ai generației beat. Dincolo de referința din titlu, cartea lui Andrei Codrescu descoperă la rândul său America, în altă decadă, dar prezintă o serie de persoane reale, de această dată nedeghizate, incluzând o întâlnire cu Allen

---

[5]Ashley laGrange, *Basic critical theory for photographers*, Oxford, Focal Press, 2005, p. 246: „...the term often has negative connotations suggesting a shallow and exploitative interest in something they are not part of”.

[6]Andrei Codrescu, *Against photography*, p.13.

[7]Radu Enescu, *Homo – animal peripateticus*, în volumul *Ab urbe condita. Eseuri despre valoarea omului și umanismul valorilor*, Timișoara, Editura Facla, 1985, p. 6.

[8]*Ibidem*.

Ginsberg în prima parte a călătoriei, și o alta cu Lawrence Ferlinghetti, la capăt de drum, o circularitate care rămâne în sfera beat, dublată de o frază din romanul lui Kerouac, repetată de Ginsberg la începutul cărții și de Codrescu la finalul ei. Călătoria lui Andrei Codrescu este călătoria oricărui beatnik care pleacă „în sălbăticie", înțelegându-se prin aceasta ruperea de mediul confortabil, o călătorie pe care scriitorul de origine română o concretizează literar și prin antagonismul „înăuntru"–„afară"în *The Disappearance of Outside*, așa cum remarcă și Lawrence Ferlinghetti, subliniind ruperea noilor generații de călătoria exploratorie pe pământ, prin adoptarea avionului și a imaginilor gata livrate de televiziune[9].

Fotografiile care apar în carte sunt în majoritatea lor fotografii de tip portret individual sau de grup, Andrei Codrescu lăsând lui David Graham misiunea descrierii fizice și descriind personajele sale mai mult prin prisma activităților acestora, care le fac emblematice pentru societatea americană, fiecare dintre acestea reprezentând un segment anume din marele tot spiritual sau material al Americii, despre care în finalul cărții se concluzionează: „În mod paradoxal, cea mai materialistă țară din lume este, în același timp, și cea mai spirituală"[10]. Astfel, portretele fotografice care întregesc portretele literare îi înfățișează pe: Carney, instructorul auto; Allen Ginsberg; Robert Friedman și Betty Whelan, fondatori ai comunității Oneida; Sam Mackey, bunicul lui Tyree Guyton, care a folosit gunoiul și obiectele abandonate pentru a crea opere de artă; Primarul Kozaren din Hamtramck; pretins artistul Themis Klotz; Gene Weise, împăratul spermei de taur; Dan Iuga, român devemit antrenor al echipei olimpice a SUA la tir cu pistolul; Bo, o instructoare de tir seminudă; poeții Al Simmons și Peter Rabbit; Lama Dorge; Yogy Bajan al sikhșilor; Lisa Law, o cunoscută adeptă a mișcării hippie care făcea translația către mișcarea New Age; Beth Pierson, promotoare a ideei de comunicare cu viața extraterestră, mediumul Foster Perry, Chris Griscom, adeptă a teoriei reîncarnărilor și a călătoriilor în vieți anterioare; Cherokkee, o vindecătoare cu cristale; Lawrence Ferlinghetti și alții. În capitolul anterior, dedicat spațiului religios, am abordat

[9] Cf. Andrei Codrescu, *Prof pe drum*, pp. 216-217.
[10] *Ibidem*, p. 224.

portretizarea literară a unora dintre aceștia, astfel încât nu insistăm asupra personajelor din *Prof pe drum*, subliniind doar drept concluzie că prezența lor este importantă ca diversitate creatoare de unitate.

De la *road book* la *road movie* și viceversa

Filmele de călătorie sunt tradiționale deja pentru cultura americană, de cele mai multe ori prilejuind personajelor călătorii inițiatice sau posibilitatea de a scoate în evidență contexte social-politice frecvent conflictuale. Există câteva tipologii ale acestor filme în literatura dedicată cinematografiei, care pleacă de la tipul westernului, filme de gen și gender, iubiri călătoare, evadări și evadați pe fugă, inițieri de toate felurile, distopii, curse de automobile etc.[11]

Cultura hollywoodiană a transformat întreaga Americă într-un imens ecran. Jean Baudrillard scrie despre cultura cinematografică americană: „Deci nu trebuie să pornim de la oraș la ecran, ci dinspre ecran spre oraș, pentru a-i pătrunde secretele. Acolo unde cinematograful nu ia forme excepționale, ci investește strada, întreg orașul, cu o ambianță mitică e locul unde el devine cu adevărat pasionant”[12].

Este filmul „lui Andrei Codrescu” *un road movie* tipic? Cu siguranță nu, deoarece lasă deoparte convențiile călătoriilor inițiatice și cu siguranță nu se încadrează în vreuna din categoriile mai sus menționate. Documentarul produs și regizat de Roger Weinsberg materializează un scenariu de Andrei Codrescu, dezvoltat în paginile volumului *Road Scholar* (*Prof pe drum*), ambele apărute în 1993. Sub forma documentarului, *Road Scholar – the movie* expune America prin ochii unui imigrant evreu de origine română, naturalizat american și integrat serios în viața cultural-socială a țării de adopție, nu doar ca scriitor și profesor, dar și ca jurnalist și comentator la National Public Radio.

---

[11]Vz. Steven Cohan, Ina Rae Hark (ed.), *The Road movie book*, London, Routledge, 1997.

[12]Jean Baudrillard, *America*, traducere din limba franceză de Alina Beiu-Deșlium ediția a II-a, revăzută, București, Editura Paralela 45, 2008, pp. 78-79.

Călătoria acestuia începe în New Orleans și se încheie la Las Vegas, trecând prin New York, Chicago, Denver, Santa Fe și Tucson. Oprirea la New York îl aduce în prim plan pe Allen Ginsberg care citează din *Pe drum* al lui Jack Kerouac: „Pământul este un lucru indian", fragment care va fi rostit și de Andrei Codrescu în finalul filmului, dând o circularitate care exclude parcursul inițiatic prin sosirea în același punct discursiv și ideatic al începutului. Totuși documentarul nu conține nicio oprire geografică în zone sau rezervații ale culturii indiene native. Oarecum, textul cărții omonime tangentează ideea prin debutul capitolului *Țărâna Sfântă*.

Concluzia peliculei arată că unitatea teritoriului american nu ține de similaritatea celor care o locuiesc, ci de diferențele dintre aceștia, cei care au preluat pământul nativilor indieni. Faptul că nu există nicio referire directă prin imagine la teritoriile nativilor care le mai aparțin expres doar în rezervații, coroborat cu citatul din Kerouac, care transformă călătoria într-un cerc, sugerează că întreg teritoriul străbătut este de fapt al nativilor, dar locuit de ceilalți, sosiți în America de la originile ei și până în prezent, cu toate diferențele lor specifice.

Scena discursului ținut în fața unor noi locuitori ai Americii, la sediul Serviciului de Imigrări și Naturalizare, trimite la neuitarea originilor, la tristețea lucrurilor lăsate în urmă, contragreutatea bucuriei unei noi vieți într-o țară despre care Codrescu spune: „America este o idee în mintea noastră. Fiecare generație de noi imigranți reface America după chipul și asemănarea imaginației ei...Acum e rândul nostru"[13].

Dacă începutul documentarului are ca pretext lecțiile de șofat, o simbolistică a stilului de viață american pe care o analizăm în *Capitolul 4* al lucrării noastre, scena finală ne aduce un Andrei Codrescu șofer al unei mașini clasice americane, un Cadillac decapotabil, de un roșu care nu poate trece neobservat. S-ar putea trage concluzia unei naturalizări perfecte în spațiul american, dar felul în care completează citatul din Jack Kerouac arată că nu America a apropriat emigrantul, ci emigrantul a apropriat

[13]Andrei Codrescu, *Prof pe drum*, p. 223.

America: „Pământul e ceva indian, Cred asta, dar este și ceva românesc”[14].

Filmul s-a bucurat de o critică pozitivă, fiind câștigător al premiului CINE Golden Eagle la CINE Competition în 1992, la categoria Feature Documentary, și al premiului Golden Space Needle Award, pentru cel mai bun film documentar, la Seattle International Film Festival în 1993, fiind de asemenea nominalizat pentru Premiul Marelui Juriu la Sundance Film Festival în același an.

Cuba – *cadavre exquis*

Nu vom insista asupra descrierii călătoriei cubaneze a lui Andrei Codrescu și ne vom limita la a nota în ceea ce privește conținutul fotografiilor că acesta este menit a ilustra ori portrete ale unor personaje reale descrise de scriitor, ori aspecte din viața zilnică a locuitorilor, lupta lor pentru supraviețuire într-o economie caracterizată de sărăcia populației și de speranța lor la o viață mai bună prin legăturile cu turiștii americani, care ori plăteau pentru aventurile erotice cu frumoasele cubaneze, ori se îndrăgosteau și stabileau relații oficiale cu acestea.

Ceea ce vrem să scoatem în evidență este legătura dintre text și fotografie de tip *cadavre exquis*, o tehnică inventată de suprarealiști și care constă în adăugarea de elemente unei compoziții, pentru a oferi în final o imagine complexă. Tehnica nu este străina lui Andrei Codrescu, care, așa cum arătam în capitolul precedent, a numit astfel o revistă în stil dada pe care a condus-o. Descrierea celor 12 zile pe tărâm cubanez se deschide fiecare literar cu un poem intitulat *Cadavre Exquis*, la care contribuie în principal Art Silverman, Ariel Pena și David Graham, din echipa care l-a însoțit pe scriitor în Cuba, pentru a documenta realitatea cubaneză pentru National Public Radio. Credem că inserarea fotografiilor în text este menită a aduce propria contribuție la o compoziție finală, un joc simulat al fotografului și scriitorului, deoarece coeziunea textului cu fotografia este intenționată, nefiind întâmplătoare.

[14]*Road Scholar*, min. 79:40: „The Earth is an Indian thing. I believe that. But it’s also a Romanian thing”.

II. Cuvinte pentru imaginea altor instanțe fotografice

Andrei Codrescu nu se mulțumește să folosească fotografia pentru ilustrarea completivă a cărților sale de tip road book, ci contribuie în numeroase rânduri la volume de fotografie prin eseuri introductive sau texte care să aducă un plus verbal ideii transmise vizual. Și astfel de texte, la fel ca și acelea din categoria prezentată în subcapitolul 3.2. subliniază legătura dintre cuvânt și fotografie care este necesară în multe rânduri scriitorului pentru a formula o percepție asupra unei lumi întrupate din instantanee. Dacă în subcapitolul precedent, Andrei Codrescu era un aparat de fotografiat, construind o lume cu ajutorul imaginilor, în acest caz el este un agent verbalizator care ajută la completarea și ghidarea unui *Weltanschauung* pentru alți privitori, publicul imaginilor din cărțile de fotografie.

Cuba lui Walker Evans; Semne

Andrei Codrescu contribuie cu eseuri la volumele reeditate ale unuia dintre cei mai cunoscuți fotografi americani – Walker Evans (1903-1975). Cunoscut în mod special pentru documentarea fotografică a perioadei Depresiei în Statele Unite Ale Americii, Walker Evans este numit uneori un deschizător de drumuri pentru fotografia documentară, mai ales datorită faptului că arta fotografică devenise „rarefiată”[15] în primele decenii ale secolului al douăzecelea, pe teritoriul american. Bazându-și lucrările pe portrete ale muncitorilor în afara orelor de muncă, Walker Evans reușește să aducă publicului aspecte inedite, aproape „domestice” ale perioadei crizei economice. Multe din lucrările sale se află în colecțiile Metropolitan Museum of Art, însă periodic sunt reeditate datorită valorii lor documentare și, nu în ultimul rând, artistice. Andrei Codrescu contribuie prin text/comentarii la volumele *Cuba*[16] și *Signs*[17] ale fotografului care-și dorise la un moment dat să

[15]Jessica Lee May, *Off the clock: Walker Evans and the Crisis of the American Capital*, 1933-1938, disertație nepublicată, 2010 disponibilă online la adresa http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/May_berkeley_0028E_11029.pdf, consultată la 02.10.2017.

[16]Andrei Codrescu, *Walker Evans, Cuba*, s.l., J. Paul Getty Museum. 2001.

[17]Andrei Codrescu (author), Walker Evans (photographer), *Signs*, s.l., J. Paul Getty Museum, 1998.

devină scriitor[18] și care considera că „fotografiile nu sunt ilustrative. Ele și textul sunt egale, mutual independente și pe deplin colaborative”[19].

În 2001 sunt publicate o parte din fotografiile lui Evans aflate în colecția J. Paul Getty Museum, fotografii care fac parte dintr-o serie de instantanee pe care fotograful le face în 1933 în urma unei călătorii în Cuba, pentru a ilustra volumul lui Carleton Beals, *The Crime of Cuba*, având ca principală tematică o expunere a contribuției nefericite a guvernului american la problemele sociale, economice și politice ale Cubei. Beals acuza în 1933: „America a ajutat ca Machado să fie menținut în funcție împotriva dorinței cubanezilor, a ajutat la păstrarea unui regim criminal”[20]. Fotografiile lui Evans sunt portrete ale locuitorilor, surprinși în diverse ipostaze ale traiului zilnic, de multe ori în lupta pentru hrană.

Andrei Codrescu, așa cum observam în subcapitolul precedent, călcase pe urmele lui Carleton Beals în Cuba, decenii mai târziu, ajungând într-un spațiu ale cărui probleme nu se schimbaseră prea mult. Astfel încât felul în care concepe textul pentru volumul lui Evans nu este departe de problematica pe care o abordase în *Ay, Cuba*!. Diferența este însă că, de această dată se inversează raportul de forțe între fotografie și text. Dacă în *Ay, Cuba!* fotografiile lui David Graham însoțesc spre completare textul lui Andrei Codrescu, în *Cuba* lui Walker Evans, ponderea în volum aparține fotografiei, Andrei Codrescu preluând rolul de ghid al celui care vizionează imaginile. Andrei Codrescu vede în volumul lui Beals un oarecare conflict între stilul textului și stilul fotografiilor lui Evans, care se afla la începutul dezvoltării fotografiei sale cu rol de reflecție asupra condiției și problematicii sociale.

---

[18]Vz. James R. Mellow, *Walker Evans*, New York, Basic Books, 1999.

[19]Walker Evans, *Let us now praise famous men: The American classic, in words and photographs, of three tenant families in the Deep South*, s.l., Mariner Books, 1st Mariner Books Edition, 2001, p. 19: „The photographs are not illustrative. They, and the text, are coequal, mutually independent, and fully collaborative”.

[20]Carleton Beals, *The Crime of Cuba*, with 31 aquatone illustrations from photographs by Walker Evans, Philadelphia&London, J.B. Lippincott Company, 1933, p. 7: „...America helped keep Machado in office against the wishes of the Cuban people, helped maintain his murderous regime”.

Un al doilea volum cu fotografii ale lui Walker Evans la care Andrei Codrescu contribuie cu un eseu esențial pentru înțelegerea fotografiilor este *Signs*. Volumul este întâmpinat printr-o recenzie în New York Times astfel: „Fotografiile lui Walker Evans, alb-negru, de firme de magazine, panouri, postere carnavalești, graffiti și marchize cu lumini electrice sunt fotografii de fotografii în care artistul de renume aduce un omagiu lucrărilor notabile ale celorlalți anonimi. Recunoașterea artizanilor necunoscuți este posibil să nu fi fost intenția sa originală, dar Evans, care a creat paginație pentru revista „Fortune" și a predat grafica la Universitatea Yale a fost fascinat atât de designul profesional, cât și de cel scrijelit primitiv al formelor literelor comunicate public și care au lăsat o amprentă unică asupra peisajului".[21]

Andrei Codrescu însă consideră în eseul său că alegerile fotografice ale lui Evans sunt o caracteristică a generației postbelice, „o căutare înalt intelectuală, frivolă și cabalistică în același timp"[22]. Evans este descris ca fiind pasionat în anii 30 de natura auto-referențială a semnului[23]. Această pasiune este identificată pe cale autobiografică, deoarece tatăl fotografului lucrase în publicitate, o explicație care probabil ar fi fost respinsă de autorul fotografiilor, din două motive: pe de o parte, „puritatea estetică a modernismului cerea o tabula rasa din partea artistului"[24], iar pe de altă parte, în verticalitatea sa socială, care nu era strict comunistă, considera că opresiunea socială provenea din

---

[21]Steven Heller, *Letter perfect*, în New York Times on the web, 13 septembrie 1998, articol disponibil la adresa https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/13/bib/980913.rv105713.html, consultat la 12.02. 2017: „Walker Evans's black-and-white photographs of shop signs, billboards, carnival posters, graffiti and electric light marquees are pictures of pictures in which an artist of stature pays homage to the work of scores of anonymous others. Recognizing unknown artisans may not have been his original intent, but Evans, who designed layouts for Fortune magazine and taught graphic design at Yale University, was fascinated by the way both professionally designed and primitively scrawled letter forms communicated".

[22]Andrei Codrescu, *Signs*, p. 1: „a high-minded quest that was simultaneously frivolous and cabalistic".

[23]Cf. *Ibidem*, p.5.

[24]*Ibidem*, p.11: „the aestetic purity of modernism demanded a tabula rasa from the artist".

condițiile economice[25]. Descriind legătura dintre limbaj și fotografie în lucrările lui Walker Evans, Andrei Codrescu reușește să sublinieze într-un fel o legătură care este caracteristică și propriei sale abordări a legăturii text-fotografie: „În timp de chiar limbajul e transformat în imagine, alte fragmente de peisaj sunt transformate în limbaj”[26].

Andrei Codrescu reușește prin eseurile sale care completează volumele lui Walker Evans să contribuie la redarea către public a unor lucrări considerate „pași importanți pe calea spre stilul documentar matur al fotografului”[27].

Alte volume de fotografii cu texte semnate de Andrei Codrescu

În general, volumele de fotografii care cuprind texte de Andrei Codrescu urmăresc spații care pentru acesta sunt interesante autobiografic. Am observat deja două volume dedicate Cubei, probabil datorită conexiunilor pe care le face cu spațiul românesc comunist în care a crescut. Tot un spațiu al comunismului, de data aceasta fostul bloc soviet, este ilustrat de Bruce Haley în *Sunder*[28] și beneficiază de un comentariu al lui Andrei Codrescu. Fotografiile lui Haley e posibil să îi fi părut familiare scriitorului de origine română deoarece ilustrează lupta și provocările națiunilor nou eliberate de dominația comunistă și scindările apărute rapid în peisajul economic și social.

Spațiul american este de departe spațiul preferat în eseurile dedicate fotografiilor de către Andrei Codrescu. De semnătura sa beneficiază volume ca *Land of the free*[29] și *Reframing America*[30],

---

[25]Cf. *Ibidem*.

[26]*Ibidem*, p. 7: „While language itself is turned into an image, other pieces of landscapes are turned into language”.

[27]Benjamin Lima, *Review: The Evans File*, în „Art Journal, vol.63, nr.6 (Autumn), 2004, p. 102:„important steps on the path of teh photographers mature documentary style”.

[28]Bruce Haley, *Sunder*, foreword by Dina and Clint Eastwood, essay by Andrei Codrescu, s.l., Daylight Books, 2011.

[29]David Graham, *Land of the free: What makes Americans different*, s.l., Aperture, 1999.

[30]Alexander Alland, Andrei Codrescu, *Reframing America*, Tucson, Center for Creative Photography, 1995.

dar și *Over America*[31]. *Land of the free* conține fotografii semnate de David Graham, același fotograf care a documentat călătoria lui Andrei Codrescu în *Ay, Cuba*!, dar și pe aceea prin America în *Prof pe drum*. Cartea conține portrete ale americanilor de rând în activitățile lor zilnice sau în mediul familial, dar și fotografii ale imitatorilor celebrităților care și-au lăsat amprenta în cultura populară americană, cum ar fi Elvis Presley sau Marylin Monroe.Despre colaborarea cu David Graham, Andrei Codrescu declară: „Eu cred că David Graham este un Walker Evans contemporan, maestru al culorii – Evans a fotografiat numai în alb și negru"[32].

Reframing America este în schimb dedicat felului în care emigranții au influențat societatea americană sau, cum scria Jean Baudrillard, au transformat-o într-o „utopie realizată"[33]. Andrei Codrescu prezintă în eseu și contribuția sa la această utopie, prin nota distinctivă pe care o aduce scenei social-culturale, ca orice alt imigrant care nu s-a topit în marele creuzet multicultural și a ieșit în evidență: „Ce am simțit eu că era datoria mea era de a fabrica o diferență, să mă fac pe mine cât mai distinct și neasimilabil cu putință. Să îmi cresc străinătatea, dacă vreți. Aceasta a fost contribuția mea la America: nu dorința de a mă topi în ea ci dorința de a întrupa o diferență instructivă"[34].

Referințe (selectiv):

Pitts, Terence, Codrescu, Andrei, *Reframing America*, Tucson, Center for Creative Photography, 1995.

Baudrillard, Jean, *America*, București, Editura Paralela 45, 2008.

Beals, Carleton, *The Crime of Cuba, with 31 aquatone illustrations from phototgraphs by Walker Evans*,Philadelphia&London, J.B. Lippincott Company, 1933.

---

[31]Andrei Codrescu, *Over America*, s.l., series Wings of America Series, s.l., Weldon Owen, 1995.

[32]Andrei Codrescu, *Miracol și catastrofă*, p. 198.

[33]Jean Baudrillard, *op.cit*., p. 107.

[34] Andrei Codrescu în Alexander Alland, Andrei Codrescu, *op.cit.,* p. 13: „What I felt was that it was incumbent upon me to manufacture difference, to make myself as distinct and unassimilable as possible. To increase my foreigness, if you will. That was my contribution to America: not the desire to melt in but the desire to embody an instructive difference".

Codrescu, Andrei, *The muse is always half-dressed in New Orleans and other essays*, New York, Picador USA, 1993.
Codrescu, Andrei, *Over America*, s.l., Weldon Owen, 1995.
Codrescu, Andrei, Evans, Walker, *Signs*,s.l., J. Paul Getty Museum, 1998.
Codrescu, Andrei, *Walker Evans. Cuba*,s.l., J. Paul Getty Museum, 2001.
Codrescu, Andrei, *Miracol și catastrofă,* Arad, Hartman, 2005.
Cohan, Steven, Hark, Ina Rae, *The Road movie book*, London, Routledge, 1997.
Crăciun, Gheorghe, *Mecanica fluidului. Culegere de lecții introductive, cu exemple, definiții, întrebări și 36 de figuri incluse în text*, București, Editura Cartea Românească, 2014.
Enescu, Radu, *Ab urbe condita*. *Eseuri despre valoarea omului și umanismul valorilor*, Timișoara, Editura Facla, 1985.
Evans, Walker, (2001). *Let us now praise famous men: The American classic, in words and photographs, of three tenant families in the Deep South*, s.l., Mariner Books, 2001.
Graham, David, *Land of the free: What makes Americans different*, s.l., Aperture, 1999.
Haley, Bruce, *Sunder*. s.l., Daylight Books, 2011.
Heller, Steven, *Letter perfect*, în „New York Times on the web", accesat la 12.02.2017 la https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/13/bib/980913.rv105713.html.
laGrange, Ashley, *Basic critical theory for photographers*. Oxford, Focal Press, 2005.
Lima, Benjamin, *Review: The Evans File*, în „Art Journal",63 (6), 2004, p. 102.
May, Jessica Lee (2010) *Off the clock: Walker Evans and the Crisis of the American Capital. 1933-1938*, (unpublished doctoral thesis), Universitatea Berkeley.
McHale, Brian (2009). *Ficțiunea postmodernistă*, Iași:Polirom.
Mellow, James R. (1999). *Walker Evans*. New York:Basic Books.
Weiberg, Roger (producer) (1993), *Road Scholar – Documentary*.The Samuel Goldwin Company.

≈≈≈

DIN SPAȚIUL ROMÂNESC

RECONSTITUIREA SPAȚIULUI SOCIAL PRIN PROZA ROMÂNEASCĂ
Reshaping the Geographical Space through Romanian Prose Writings

Alina BAKO

Abstract: *This paper's aim is to outline the development of the novel in the Romanian culture at the beginning of the 20th century, prompted by the socio-political circumstances influenced by a constant relationship to the European cultural space and to a native mental spatial model which led to a unique narrative experience. The dated binomial of tradition and modernity, under which the Romanian novel developed from the beginning, also included an opposition that cannot be ignored in the Romanian space, mostly due to the specific sociological characteristics*.
Keywords: fiction, literary space, novel, Romanian prose

Dincolo de multiplele studii care au fost consacrate spațiului în literatură, având criterii de la cele mai diverse, plecând de la teorii ale lecturii spațiale, la puncte de vedere estetice, regionale, de tip periferie-centru, Mitteleuropa ori *spatial turn*, se conturează întrebarea dacă un spațiu literar poate servi drept imagine în configurarea spațiului geografic. Studiile întreprinse până acum aveau ca punct *origo* spațiul geografic care naște spațiul literar, cu implicațiile profunde ale unor domenii de acțiune adiacente, precum istoria, politica, socialul etc. Interogația e menită să nască posibile răspunsuri care să reiasă din analiza legăturii dintre personaj și spațiu, precum și modul în care această legătură poate să reconstituie o imagine de ansamblu asupra unui fenomen literar.

Fără îndoială, discuția trebuie să înceapă de la ceea ce Pierre Bourdieu numea „spațiul social"[1] constituit din ansamblul relațiilor dintre indivizi, membri ai unui grup, ai unei comunități, posedând fiecare un anumit capital („responsabilitate și recunoaștere civică") și împrumutându-și-l

[1] Pierre Bourdieu, *Spațiu social și spațiu simbolic*, București, Meridiane, 1999, p. 12.

reciproc, pentru a se distinge de celelalte grupuri. Poziția în spațiul social este influențată de capitalul cultural și cel economic, persoana/personajul devenind cu atât mai important cu cât crește un acumularea unui anume tip de capital. Este bine cunoscută clasificarea tipurilor de capital cultural, iar cel care duce la augmentarea acestuia fiind capitalul economic. În contextul discuției proxemicii constatăm transferul de capital care se generează în cazul unor personaje din romanele românești. Ne vom referi, așadar, în prima parte, la fragmente din proza lui Liviu Rebreanu, unde discuția se conturează pe de o parte în jurul claselor sociale și a capitalului pe care fiecare dintre acestea le acumulează (în *Ciuleandra* și *Răscoala*), pe de altă parte prin recursul la factorii etnici și tensiunile din comunitățile din Transilvania (*Pădurea spânzuraților*). Vom face referire și la unele idei din romanul *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda în care spațiul social construiește personajul, mai mult chiar decât spațiul intim.

În *Ciuleandra* spațiul social exercită o presiune asupra personajelor, evidentă la nivelul discursului personajelor. Puterea se manifestă și se identifică de fiecare dată cu un grup care posedă și capital economic. Răspunsul doctorului care îl tratează pe Puiu Faranga este menit să concentreze o schimbare a forțelor, căci „dreptatea socială" nu se poate face prin recursul la ideea apartenenței la o anumită clasă socială. Viziunea se schimbă, căci spațiul social acționează constrângător, pentru păstrarea coerenței funcționării sale. Regulile sunt, de data aceasta, mai importante decât acumularea capitalului economic. „Dar nu pot scăpa din vedere că un tribunal mi-a încredințat o însărcinare deosebit de gingașă și că de răspunsul meu depinde aplicarea dreptății sociale. În astfel de împrejurări impresiile mele subiective trebuie să amuțească. Oricât ar vrea ele să fie de simpatice, nu se poate să influențeze câtuși de puțin obiectivitatea absolută a rezultatului observațiilor mele!

Bătrânului îi plăceau oamenii cu demnitate, de astă dată însă se simțea puțin jignit. Îi mulțumi totuși, îi strânse mâna bărbătește și-l felicită pentru seriozitatea ce o pune în împlinirea datoriei."[2]

---

[2]Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*, Editura pentru Literatură, București, 1976, p.90

Aceeași idee se regăsește pe parcursul mai multor întâlniri la care se manifestă explicit, prin intermediul comentariului lui Policarp Faranga, ceea ce acesta identifică drept adversitate față de clasa socială din care face parte. Este introdus astfel un alt tip de vinovăție, generată și de capitalul economic, cel care, de data aceasta, nu se mai poate constitui într-un scut, ci devine inutil, în contextul spațiului social în care domină un alt individ, provenind dintr-un alt grup, în care capitalul simbolic este mai important.

Atitudinea personajului este pusă sub semnul fatalității. „Totuși Puiu rămase neclintit în bunele-i păreri despre doctorul Ursu și nici nu voia să audă despre mutarea în alt sanatoriu.

- Bine, Puiule - îl dăscăli Faranga - dar să nu uiți că de el depinde viața ta! De referatul lui!... Nu e prudent să-ți lași viitorul în mâinile unui om care e adversar declarat al clasei sociale din care faci parte! Apoi, după multe zadarnice stăruințe, bătrânul îi destăinui că, în contra voinței lui de-a face vreo intervenție, el, Policarp Faranga, a fost aproape în fiecare zi la Ursu și, cu toate aluziile lui, discrete, firește, n-a reușit să-i scoată măcar un cuvânt liniștitor, necum binevoitor."[3] Rolurile se inversează, iar salvarea personajului care ar fi fost, în viziunea tatălui, din exterior, de la un om aparent aparținând aceluiași grup, nu se produce, Rebreanu nelăsând nicio deschidere în iertarea personajului, acesta încadrându-se în tragicul ce inoculează ecouri de piese antice grecești. Spațiul fizic în care se află personajul, spitalul de boli mintale, nu reprezintă o închisoare, ci un purgatoriu înainte de judecata socială. Relațiile cu ceilalți sunt scurtcircuitate pentru că individul se detașează de lumea care funcționa după anumite reguli și deviază.

În *Pădurea spânzuraților* Rebreanu pune în gura personajului Gross ideile despre clasele sociale și modul în care acestea funcționează. Este clară aluzia la cele două categorii sociale propovăduite de socialism și care determină aceeași funcționare reglementată a spațiului social și a relațiilor generate de acesta: „- Bine, Gross, credeam că ești socialist și că...

- Că sub eticheta mea se pitește tot un fel de fățărnicie? zise Gross, luându-i vorba din gură, cu vocea iar aspră și neplăcută. Dar meritul cel mare al socialismului în istoria omenirii este

[3] Ibidem, p. 117

tocmai îndrăzneala de a propovădui pe față ura, de-a împărți pe oameni în două tabere, care să se urască în veci! Pe când diversele forme ale creștinismului măcelăresc omenirea în numele iubirii, noi am declarat fără ipocrizie că urâm pe cei puternici și pe cei mincinoși, că vom lupta împotriva lor fără cruțare până îi vom doborî. Voi vorbiți de iubire și Dumnezeu, dar numai ca, sub scutul lor, să puteți urmări mai lesne alte scopuri, nemărturisite! Tu însuți ești o pildă vie, de aceea te-am și observat de când te-am cunoscut. Pentru mine ești un caz interesant, Bologa, să nu te superi!..."[4]

Sunt formulate astfel ideile care țin de cea de-a doua componentă a capitalului cultural, cea care se referă la teorii care să fixeze cunoașterea lumii, care să sistematizeze creațiile culturale valoroase. Socialismul și creștinismul sunt văzute drept forme de propovăduire a urii și crimei, false doctrine de ajutorare a ființei umane, forme simbolice distructive.

Cu aceeași componență simbolică, Apostol Bologa este acuzat de șovinism, de data aceasta spațiul social fiind generat de componenta etnică. Așa cum știm, personajul hotărăște să dezerteze atunci când află că, înrolat fiind în armata austro-ungară, urma să lupte împotriva românilor de peste Carpați. Ideea de datorie se multiplică astfel, căci se produce o scindare între capitalul generat de cetățenia pe care o deținea și cel generat de apartenența la un spațiu geografic concret românesc. Drama se naște când cele două intră în conflict, iar Gross identifică frământările personajului.

„Tu, în străfundul sufletului tău, ești un mare șovinist român, nu protesta, c-așa e cum zic!... Împrejurările te-au aruncat în război, ca și pe alții, și șovinismul tău a fost nevoit să pună, rând pe rând, diferite măști ca să poată scăpa de primejdie. Ai fost erou, te-ai distins prin vorbe și fapte... până când războiul sau soarta sau dracul, dorind să-și bată joc de tine, te-a trimis deodată în fața românilor tăi... N-am să uit niciodată disperarea ta când te-am întâlnit în curtea generalului, pe frontul rusesc, îți aduci aminte... Bietul tău șovinism te chinuia, îți sfâșia inima și căuta ceva!... Ai fi ucis bucuros și cu entuziasm o mie de muscali sau italieni, numai să nu fii silit a trage în ai tăi... Aici ți

[4]Liviu Rebreanu, *Pădurea Spânzuraților*, Editura Ion Creangă, București, 1976, p. 45

s-ar părea o crimă să omori, pe când aiurea, oriunde, ți-ar fi indiferent sau ai socoti că ai făcut o vitejie... Ei, și acuma ai născocit iubirea și pe Dumnezeu, în dosul cărora să poată dăinui șovinismul, liniștit... până se va ivi un prilej bun să-ți iei tălpășița!... Și toate acestea, în numele iubirii, Bologa!... Apoi nu vezi că e... e oribil?... Și nu atâta șovinismul tău, ci tocmai ipocrizia, poate inconștientă, în care se cocoloșește!”[5]. Personajul acuzat de șovinism și ipocrizie identifică spațiul social drept locul în care nu se poate manifesta, libertatea fiindu-i îngrădită de ansamblul obligațiilor pe care le are către stat. Renunțarea la sine echivalează cu o moarte mult mai dureroasă decât pericolul spânzurării la care se supune conștient. Capitalul social determină astfel o scindare a individului și o incursiune într-o conștiință turmentată de indecizii și neliniști. Grupul căruia îi aparține Apostol Bologa îl respinge, neînțelegându-i motivele neaderării la aceeași doctrină.

Sunt enunțate astfel elemente care ar fi putut elucida misterul deciziei, căci totul se reduce la îndeplinirea unei datorii. Promisiunea de a juca „un rol de seamă în societate” este astfel anihilată, căci personajul renunță de bunăvoie la capitalul simbolic pe care l-ar fi putut avea, prin apartenența la o comunitate „om cu studii înalte”, în care educația era una dintre componentele capitalului cultural.„Motivele?... Hm... Sper că vom descoperi și motivele, încetul cu încetul... D-ta te rog să-mi dai lucruri concrete, nu...echilibre sufletești! În orice caz, numirea în juriul unei Curți Marțiale, recunoaște și d-ta, nu poate fi un motiv de dezertare la inamic, nu-i așa? Dacă conștiința d-tale nu găsea nici o vină acuzaților, rămânea liberă să facă opinie separată... A împărți dreptate sau a pedepsi pe cei vinovați nu-i o crimă, ci o datorie pentru orice om! În privința aceasta d-ta, om cu studii înalte, care mâine-poimâine aveai să joci un rol de seamă în societate, tocmai d-ta trebuia să...— Uneori e mai îngrozitor să judeci pe alții decât să fii judecat! zise Apostol, parcă i s-ar fi aprins lumină mare în suflet.”[6] Raportarea la ceilalți se face prin puterea pe care o are cel care posedă capitalul simbolic al grupului, dar care renunță la

[5]Ibidem, p. 89.
[6]Ibidem, p. 134.

responsabilități, la asumări, la a deveni călăul celuilalt, preferând aproape foucauldian rolul de victimă.

Aceeași rupere de grupul căruia îi datorase ascensiunea socială se face și în momentul în care personajul rupe logodna cu Marta. Personajele reprezentând autoritatea, precum solgăbirăul, notarul apără interesele clasei, fiind convinși că ordinea trebuia respectată. „Într-adevăr, Pălăgieșu, îngrijorat de vâlva stârnită, se crezu dator să raporteze solgăbirăului, care de altfel era în curent și deopotrivă de alarmat. Se sfătuiră cum să « păstreze ordinea » periclitată. Constatară că afacerea e foarte delicată, întâi pentru că e vorba de o neînțelegere de natură intimă, în care statul n-are nici o chemare să se amestece, apoi pentru că în cauză se află un ofițer, asupra căruia autoritatea civilă nu-și poate exercita puterile.”[7]. În momentul în care interesele „castei” fuseseră deranjate, personajul trebuia pedepsit și se încearcă găsirea unei soluții alternative. „Ordinea publică” este periclitată prin precedentul pe care tinde să îl creeze incidentul, ostașul fiind încadrat în categoria celor care ar avea „sfânta obligație de-a ridica moralul cetățenilor”. Tendința este aceea de a eradica orice acțiune menită să creeze incertitudine, îndoială în sufletul celorlalți. De aici se manifestă predilecția lui Rebreanu în a cerceta psihologia colectivă, a grupului și a inițierii unor revolte. Problema tratată cu simțul detaliului nu se rezolvă, căci trebuia înlăturată „credința condamnabilă că n-ar putea fi român onorabil cel ce întrebuințează limba statului cu predilecție”. Constatăm recursul la integrarea problemei românilor din Transilvania în contextul administrației austro-ungare și inserția discretă a discuției privind limba comunității majoritare. Astfel de membrii ai grupului care ies din rând trebuiau înlăturați, precum protopopul Groza. Modalitățile de a-l sunt diferite: „Pălăgieșu ar fi dorit o reclamație la superiorii lui Bologa, cerând, în interesul ordinii și al liniștii, rechemarea lui pe front. Solgăbirăul s-a gândit la aceasta, ba a și vorbit cu comandantul batalionului ce se mai afla în Parva. Căpitanul, bețiv și disprețuitor față cu civilii, i-a spus că n-are vreme să se țină de mofturi.Vasăzică militarii consideră drept mofturi tot ce nu e înarmat cu pușcă sau cu tunuri! Mai recomandabil ar fi să se

[7]Ibidem, p. 102.

încerce, barem deocamdată, o aplanare pașnică, printr-o intervenție amicală." Recursul la o strategie de aplanare a conflictului situează totul sub zodia unei ipocrizii generalizate.

„Dreptatea nu costă nimic și de aceea n-are circulație în comerț!"

Răscoala este romanul oferă o multitudine de deschideri în privința receptării personajelor și ca modului cum își gestionează capitalul obținut în spațiul social. Sunt enunțate mai multe probleme reale, sociale ale țării, preponderent agrare, de la începutul secolului al XX-lea. Aceeași idee, a pedepsei care ar trebui aplicate celor care greșesc, în cazul acesta celor care „s-au înstrăinat de moșiile lor" reiese din discursul personajelor precum Grigore, care într-un dialog își expune opiniile cu privire la situația țărănimii și a proprietarilor, care își lăsau moșiile pe mâna arendașilor. Disprețul pentru cei care reprezentau parveniții, o clasă socială în formare și căreia îi lipsea educația, reiese din modul de caracterizare a acestuia: „Locul lor l-a luat arendașul, care stoarce arenda pentru boier și alta, mai bună, pentru el însuși. Atunci evident că țăranul geme, și se zvârcolește, și amenință, când în surdină, când fățiș. În vreme ce eu, proprietar, muncind și economisind, de-abia scot din moșia mea cât să pot trăi onorabil, arendașul, vecinul meu, plătește zeci de mii de galbeni proprietarului și își umple și el desagii. De unde diferența? Din buzunarul arendașului sau din mizeria țăranului?"[8]. Lui Grigore i se alătură alte două figuri ale proprietarilor de moșii, Miron Iuga și Nadina. Însă, ceea ce ne interesează în acest caz este mai ales aspectul social integrat literaturii. Urmând observația pe care o face Lucian Raicu în bine cunoscutul lui studiu: „Socialul nu numai că primează aici, dar copleșește, literalmente, totul în jur cu o forță teribilă, care amintește caracterul necesar și implacabil al proceselor naturii. (...) studiu sociologic de valoare unică și neîntrecut ca putere de sondaj a conștiinței sociale, colective"[9]. Starea de așteptare menită să acumuleze tensiunea se extinde și asupra personajelor. Amintirile se derulează într-un ritm încet, cu o

[8]Liviu Rebreanu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981, p.23
[9]Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu,* Editura pentru Literatură, București, 1967, p.227

răbdare care contrastează cu evenimentul final al răscoalei: „Prin piața Palatului regal i se păru totuși că tăcerea a fost prea lungă. Cumpănind despre ce i-ar putea vorbi, își aminti cu cât interes a discutat Grigore despre nevoile țărănești. Îi zise deci, ezitând, parcă i-ar fi pipăit sufletul:— Nici n-am pomenit, atâta ce se vorbește pe aici despre țărani și mereu despre țărani. Toată lumea, pretutindeni, întruna: chestia țărănească, problema țărănească, să facem așa, să facem altfel...De ce atâta discuție? Până și la mine în curte, toți chiriașii, cum se adună la taifas, repede ajung la țărani, ș-apoi dă-i și dă-i cu problema și cu chestia... Barem un cizmar jidov și mai ales feciorul lui, care-i mare socialist, nu mă întâlnesc o dată să nu-mi bată capul cu fel de fel de soluții și cu proorocirea că, de nu se rezolvă chestia țăranilor, are să vie revoluția să facă praf și cenușă Bucureștii!"

În *Răscoala* personajele gravitează în jurul unor forțe menite să atragă grupuri diferite din spațiul social, așa cum a fost definit de Bourdieu. Pentru ele, capitalul se construiește din acumulări economice, pe când pentru țărănime acesta se transformă într-unul simbolic. Trecerea dinspre starea de asuprire spre revoltă se face prin replici scurte, introduse ca niște elemente surpriză în dialog. „Tănăsescu era ieșit numai de un an la pensie și avea o nevastă cu douăzeci și cinci de ani mai tânără ca dânsul. Cum Mișu nu spuse nici da, nici ba, continuă aproape mânios:

- Să nu mă sileşti dumneata pe mine, care ți-am muncit până m-ai stors ca pe o lămâie, să mă înjosesc la bătrânețe, că nu șade frumos și nu-i drept!

Mendelson, socialist înfocat, fost de câteva ori arestat și bătut prin beciurile poliției, răspunse fără să ridice ochii de la lucru:

- Dreptatea nu costă nimic și de aceea n-are circulație în comerț!".[10]

Este identificat astfel conceptul de dreptate unei monede fără valoare, iar de aici putem extrage modul de funcționare a capitalului simbolic, care se sprijină pe cel economic. Se produce astfel un transfer, dinspre cunoaștere spre forța economică, pentru că știința de a îngriji moșia este înlocuită de știința de a se îmbogăți, deci capitalul cultural este treptat

[10]Liviu Rebreanu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981, p.209.

înlocuit cu cel economic. Încă din 1919 Paul Valery constata despre utilitatea cunoașterii transformarea prin care „cunoașterea, care era o valoare de consum, devine o valoare de schimb."[11] În același sens constatăm ipostazele unor personaje care emit păreri despre fenomenul social pe care să se producă: „Două zile Titu Herdelea avu să povestească ce-a pățit și cum a petrecut la țară. L-a descusut întâi doamna Alexandrescu, proprietăreasa lui, care, când nu vorbea de Jenică sau de Mimi, murea să afle toate despre toți și să clevetească. O seară întreagă a trebuit să refere familiei Gavrilaș, iar fiul cizmarului Mendelson, acuma civil, a venit anume să se intereseze de suferințele țăranilor și să-i explice, fierbând de revoltă, că nelegiuirile sociale sunt atât de provocatoare, încât mulțimea exasperată va fi silită să-și facă singură dreptate și atunci se va prăbuși în foc și sânge toată baraca."[12] Inserțiile textuale sunt numeroase și sunt menite să adune dovezi de necontestat, ale mai multor grupuri sociale pentru punerea în evidență a unor elemente adiacente revoltei. Gabriel Liiceanu scria într-o carte recentă despre identificare unei istorii a umanității, una„sângeroasă a triburilor multiplicate la nesfârșit"[13], deci a unor grupări care recurg la violență, care se revoltă. Revolta devine astfel o modalitate de rezolvare a conflictelor mocnite.

Concepte precum dreptate/nedreptate, a plăti/a pedepsi apar peste tot în romanul lui Rebreanu. Ele sunt menite să contureze două lumi diferite, cea care conține mai degrabă un capital simbolic și economic, prin sugerarea unor indicii despre rezolvarea unui conflict și un capital social, creat de relațiile dintre indivizii unui grup și care va determina o răsturnare a raporturilor de forțe. Merită discutat aici capitalul de putere, care, constatăm pe parcursul romanului se concentrează pe forța pe care o dă unitatea de grup, mulțimea prin sinergia ce izvorăște din sânul ei: „Da ce, eu mă bucur? protestă tânărul atât de vehement, că intonă cuvintele cu un accent ovreiesc aproape comic. Cine ți-a spus dumitale că mă bucur?... Mai întâi eu, ca socialist, sunt contra violențelor și deci nu pot să mă

---

[11]Paul Valery, *Criza spiritului și alte eseuri*, Iași, Polirom, 2016, p. 28
[12]Liviu Rebreanu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981, p.67.
[13]Gabriel Liiceanu, *Așteptând o altă omenire*, București, Humanitas, 2018, p.32.

bucur. Pe urmă eu știu că bieții țărani vor plăti cu mult sânge curajul lor de a se ridica împotriva boierilor...Un sfert de ceas îi făcu teoria nedreptăților sociale, să-i dovedească de ce pe el îl dor mai mult mișcările actuale decât pe alții"[14].

Revoluția, prin capitalul social și simbolic pe care îl posedă, este fundamentul evoluției oricărei societăți, fie că vorbim de revolta unui grup sau despre inovații în diferite domenii de activitate. Este important să subliniem că a schimba implică un soi de violență, care judecă trecutul și privește spre viitor. Personajele rebreniene se conturează și ca indivizi, dar mai ales ca grup care acționează nu neapărat în numele unui ideal, ci sub asediul unei presiuni puternice, generate de condițiile economice și sociale.

Tipurile de capital identificate și în proza lui Rebreanu determină o clasificare care se susține prin recursul la personajele care alcătuiesc un bestiar al indivizilor din lumea țăranilor. Grupul căruia îi aparțin, precum și relațiile care stabilesc între aceștia sunt elementele care le determină existența, tragismul lor provenind din incapacitatea de a fi la fel ca ceilalți, devenind cazuri. Într-adevăr, romanele lui Rebreanu posedă „o sistematizare extremă a datelor realității, o esențializare a concretului, urmărind să scoată pretutindeni la iveală principiul generic, fenomenul primordial."[15] Ideea expusă de Raicu trimite la o trăsătură fundamentală a romanelor lui Liviu Rebreanu, căci esențială este așadar prezentarea personajului ca exponent al unor elemente fundamentale ale vieții. Puiu Faranga ucide nu în numele iubirii, ci ca urmare a unei dereglări psihice care iese la iveală sub presiune, Ion aproape siluiește nu în numele iubirii, ci al posesiei materiale, Apostol Bologa decide spânzurarea unui soldat, nu în numele iubirii, ci al datoriei. Apartenența la un grup, căruia trebuie să îi respecte regulile, determină anumite comportamente, uneori deviante, care fac din personaje cazuri.

Referințe:

Balotă, Nicolae, *De la Ion la Ioanide. Prozatori români ai secolului XX*, Editura Eminescu, București, 1974

---

[14]Liviu Rebreanu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981, p.123.
[15]Lucian Raicu, *op.cit*, p. 326

Bourdieu, Pierre, *Spațiu social și spațiu simbolic*, București, Meridiane, 1999
Constantinescu, Pompiliu, *Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977.
Cosma, Anton, *Romanul românesc și problematica omului contemporan*, Editura Dacia, Cluj- Napoca, 1977.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Amintiri deghizate*, Editura Nemira, București, 1994.
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, Editura pentru Literatură, București, 1967.
Gheorghe, Glodeanu, *Poetica romanului interbelic. O tipologie posibilă*, Ediția a II-a, revăzută, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
Liiceanu, Gabriel *Așteptând o altă omenire*, București, Humanitas, 2018
Petrescu, Liviu, *Romanul condiției umane*, Editura Minerva, București, 1979.
Protopopescu, Al., *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu, București, 1978.
Rebreanu, Liviu, *Ciuleandra*, Editura pentru Literatură, București, 1976. Rebreanu, Liviu, Ion, Editura Minerva, București, 1977.
Rebreanu, Liviu, *Pădurea Spânzuraților*, Editura Ion Creangă, București, 1976.
Rebreanu, Liviu, *Răscoala*, Editura Eminescu, București, 1981.
Valery, Paul *Criza spiritului și alte eseuri*, Iași, Polirom, 2016

≈≈≈

Paris, L'Harmattan, 2015; *L'espace fermé et les représentations des maladies imaginaires et imaginées dans le roman roumain des années 1960-1980*, Aracnee Editrice, Palermo; *La subversion de l'imaginaire: le cas de la littérature roumaine*,in *Anais do II Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire*: *A teoria geral do imaginario 50 anos depois: conceitos, nocoes, metaforas, Imaginalis*, Porto Alegres, Brazilia, 2015. Participations at national and international conferences. Collaboration at different journals: *Transilvania*, *Steaua*, *Annales Universitatis Apulensis*, *Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane*, *Caiete Critice*, *Studia Universitatis Petru Maior*, *Caietele Echinox*, *Text și discurs religios*, *Langue et Littérature. Repères identitaires en contexte européen*, *Communication interculturelle et littérature, International Journal of Humanities and Cultural Studies* (IJHCS), etc. Editorial sercetary at Caietele Lucian Blaga. Research scholarships: Université "Michel de Montaigne" of Bordeaux, Sophia Antipolis University of Nisa, Oxford Brookes University of Oxford, Macedonia University of Salonic. Invited Professor at ISMAI Porto University, Université "Stendhal" Grenoble, BLCU (Beijing Language and Culture University).

„MAHALAUA DECĂZUȚILOR”- RECONFIGURAREA SPAȚIULUI LITERAR ÎN „DIPLOMATUL, TĂBĂCARUL ȘI ACTRIȚA”

“The Slum of the Decayed” – Reconfiguring the Literary Space in “Diplomatul, tăbăcarul și actrița”)

Aritina MICU

Abstract: *Within the interview space, in an exercise of self-reflexive sincerity, Carol Ardeleanu shapes his literary belief, the "inner principle" which laid the foundations of his entire creation, regardless of the value fluctuations, anchoring it into the sphere of realism which so much relies on veracity. He denies the tough realism that slips into the artificial, able only "to give us hideous mannequins" while "striving to copy the truth" and promotes a selection principle by which the writer actually retains from reality only those elements required to capture "the essence of the characters/personages", the risk being otherwise to build "hybrid characters entangled in unnecessary details". Vital in the literary formula that he adopts is the "foundation of truth, of real life", an inner imperative to which the creator submits and which facilitates "safe and direct contact between the writer and the lecturer." Originality remains untouched and is based on distorting, changing and recreating the characters, the reality by sophisticated and "careful chemical combinations".*

Beyond the limitations of the method of truth, signaled in time by the literary criticism, the first novel of Carol Ardeleanu, published in 1926, has the merit of approaching itself to the "poetry of reality" of one of the slums of Bucharest, but it survives in value by illustrating the declassification of a character of Dostoievskian origin, the Consul Barbu Salceanu. In the slum world, personal distances reconfigure by a redefinition of the steps, of the space bubbles, the main cause being the compression of the physical space. Crowding tenants in poor, suffocating rooms generate undesirable approaches, perceived on one hand as an invasion of the intimate space, and on the other hand as manifestations of friendship and human solidarity.

Keywords: slum, realism, literary space, the space bubbles

Carol Ardeleanu – „apetența realului”[1]

„Marele meșteșug este, firește, acela de a te transpune, pornind de la un element real, în neverosimilitate, dacă vrei, situații, pe care le trăiești însă atât de puternic scriind, că de la sine ele iau aerul neverosimilității și înfloresc înalte, învoalte”[2]

„Romancierul realist este amplificarea unui ochi și a unei urechi atașate de real printr-o pasiune organică, fatală, încât izbutește prin cele mai neinteresante lucruri să intereseze. Dl. C. Ardeleanu este un astfel de romancier”[3]

În spațiul interviului, într-un exercițiu de sinceritate autoreflexivă, Carol Ardeleanu își conturează crezul literar, „principiul interior”[4] care a stat la baza întregii sale creații, indiferent de fluctuațiile valorice, ancorându-l în sfera realismului care mizează pe verosimiliate. Se dezice de realismul dur care alunecă în artificial, nereușind „decât să ne dea manechine hidoase”[5] deși „se trudește să copieze adevărul”[6] și promovează un principiu al selecției, prin care scriitorul să păstreze din realitate doar elementele necesare pentru a prinde „esența personagiilor”[7], în caz contrar riscul fiind acela de a construi „personaje hibride, încurcate în detalii inutile”[8]. Vitală în formula literară pe care o adoptă este „temelia de adevăr, de viață reală”[9], un imperativ interior căruia creatorul i se supune

---

[1]Henri Zalis, *Prefață* la Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița,* București, Editura ROMCART, 1997, p. 27.

[2]Cicerone Theodorescu, *De vorbă cu d-l C. Ardeleanu*, în „Vremea”, anul IV, nr. 176, 15 martie 1931, pp. 4-5, *apud*vol. *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică.* Antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, partea I, București, Editura Minerva, 1991, p. 133.

[3]Șerban Cioculescu, *Un erou de roman* în „Adevărul”, 44, nr.14 (641), 6 oct. 1931, p. 2 *apud* Henri Zalis, *loc.cit.*, p. 27.

[4]Henri Zalis, *loc. cit*., p. 15.

[5]I. Valerian, *De vorbă cu Carol Ardeleanu*, în „Viața literară”, anul II, nr. 39, 26 februarie 1927, apud *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea I, p. 127

[6]*Ibidem.*

[7]*Ibidem.*

[8]*Ibidem.*

[9]Cicerone Theodorescu, *De vorbă cu d-l C. Ardeleanu*, în „Vremea”, anul IV, nr. 176, 15 martie 1931, pp. 4-5, apud *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, partea I, p. 132.

și prin care se facilitează „contactul sigur și direct între scriitor și lector”[10]. Originalitatea nu este știrbită și rezidă în denaturarea, schimbarea și recrearea personajelor, a realității prin sofisticate și „migăloase combinații chimice”[11].

Ov.S. Crohmălniceanu, raportându-se la opera lui Carol Ardeleanu identifica elementul care „împiedică notația crudă să se organizeze într-o viziune riguros realistă”[12], contaminarea cu „un soi de umanitarism vag”[13] în care se topesc „critica nedreptății sociale și simpatia pentru oropsiții vieții cu mila creștină”[14]. Aceeași insuficiență a viziunii adoptate, lipsa echilibrului dintre „inserțiile în real”[15] și latura mai blândă a existenței, este reclamată și de Henri Zalis din perspectiva căruia „autorul își permitea happy-end-uri neconvingătoare, în afara ideii de bază a scrierii”[16] și strecura personaje de o neverosimilă caritate care confereau textului o notă de artificialitate, alterând formula veristă. De asemenea, criticul opera o disociere între vechiul naturalism și un naturalism mai suplu susținând că autorul în discuție își adjudecă ambele fațete ale curentului: „Dacă Ardeleanu plătește prea greu tribut vechiului naturalism, de vină este și insistența cu care el a cules abaterile de la conduita normală. Însă el aparține și orientării mai suple a naturalismului, când ivește din privelești de viață mediocre și monotone, înțelesuri care lasă să se întrevadă, dincolo de vălul deziluziilor, încrederea și, dincolo de gesturi înjositoare, respectul și omenia”[17].

În studiul *Un romancier al mediilor* dedicat în *Conferințe literare* lui Carol Ardeleanu, Costantin Cubleșan identifica în romanele acestuia influența naturalistă care nu exclude „o anumită compasiune, pretutindeni simțindu-se afecțiunea

---

[10]*Ibidem.*
[11]*Ibidem.*
[12]Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol I, București, Editura Minerva, 1972, p. 303.
[13]*Ibidem.*
[14]*Ibidem.*
[15]Henri Zalis, *loc. cit.*, p.14.
[16]*Ibidem*,p. 12.
[17]*Ibidem*, pp. 12-13.

autorului pentru personajele sale”[18], această coordonată sentimentală dând o notă particulară naturalismului românesc în general „atins de reminiscențele unui romantism în decădere, până la melodramă”[19]. O deficiență a metodei o reclamă și George Călinescu care trasează concis câteva linii ale „spiritului său, modest informat” [20], configurând „un realism exterior, profesional, geografic, propriu-zis pitoresc, dar fără capacitate artistică trebuitoare iluziei optice”[21].

Rămas un scriitor de raftul al doilea „în lipsa unei discipline estetice a compoziției, mai mult decât a stilului”[22], Carol Ardeleanu nu poate fi ignorat datorită atenției deosebite pe care o acordă mediilor sociale, „pentru câteva dintre ele oferind, fără tăgadă, primele eșantioane romanești remarcabile, de ilustrare a vieții unor colectivități specifice, în scară socială”[23]. Chiar din schițele și nuvelele de început, confirmată și în textele ample de mai târziu, se constată intenția scriitorului de a conduce „descripția unor medii supuse condiționărilor brutale economice (lumea tăbăcarilor, prostituatelor, minerilor, lipovenilor din Deltă, vagabonzilor etc.), către drame sufletești obscure cu răsuciri dostoievskiene”[24].

Astfel, primul roman al lui Carol Ardeleanu, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*,publicat în anul 1926, are meritul de a se apropia de „poezia întunecată a realității”[25] dintr-o mahala bucureșteană, locuită de muncitorii din tăbăcării, dar supraviețuiește valoric prin ilustrarea declasării unui personaj de sorginte dostoievskiană, consulul Barbu Sălceanu.

---

[18]Constantin Cubleșan, *Un romancier al medilor*, în vol. *Conferințe literare*, Târgu-Lăpuș, Editura galaxia Gutenberg, 2009, p. 183.
[19]*Ibidem.*
[20]George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 774.
[21]*Ibidem.*
[22]Constantin Cubleșan, *Op. cit.*, p. 183.
[23]*Ibidem.*
[24]Ov. S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, pp. 299-300.
[25]Henri Zalis*., loc. cit.,* pp. 14-15.

Căderea în mahala și recompartimentarea spațiului

Dincolo de limitele scriiturii, romanele lui Carol Ardeleanu se apropie de „sectoarele întunecate ale societății”[26], oferind pe lângă configurarea unui mediu, cazuri individuale care merită radiografiate. O primă variantă de titlu, *Căderea oamenilor,* concentrează ideea asocierii acestui univers uman cu o zonă în care marele oraș își împinge elementele reziduale, indezirabile, într-o încercare de epurare a centrului. Căderea în mahala ascunde o dramă, exilarea fostului privilegiat presupunând o mișcare centrifugă de respingere, iar recuperarea atuurilor pierdute este imposibilă în planul realității alimentând o treptată refugiere în spațiul iluzoriului sau o resemnare lipsită de promisiunea revenirii. Se profilează o mahala a decăzuților, ca ultimă treaptă a mișcării descendente, a regresiei sociale pe care o suferă personaje ce anterior erau parte a zonei privilegiate. Iluzia resurecției se pierde treptat, fiind înlocuită de o stare de abulie, de refuzare a realității sau eșuează în viciu. Uneori tendință de evadare este transmisă noilor generații care prin forțe individuale încearcă o formă de a depăși această condiție trasată tăios și definitiv. Romanele lui Carol Ardeleanu nu marșează pe ideea salvării, ridicării din mahala, destinele personajelor fiind dependente de această lume din care nu se pot desprinde decât sporadic: „Mahalaua înțeleasă ca loc comun al drojdiei sociale, își devorează nemiloasă, ca într-o plasmă morbidă, propriile produse”[27].

Asociată cu motivul orașului tentacular, linia romanescă concentrată asupra sondării universului uman din periferiile rudimentare căreia îi este arondat și romanul *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, se dezvăluie în latura sa tragică. În lumea mahalalei, distanțele personale se reconfigurează printr-o redefinire a treptelor, a bulelor spațiale, principala cauză fiind comprimarea spațiului fizic. Înghesuirea chiriașilor în camere insalubre, sufocante, generează apropieri nedorite, percepute pe de o parte ca forme de invadare a spațiului intim, iar pe de altă parte, ca manifestări de prietenie și solidaritate umană. Descrierea care deschide romanul se bazează pe o o delimitare a spațiului prin trasarea granițelor. Mai întâi, se fixează ca reper

[26]Ov.S. Crohmălniceanu, *Op. cit.*, p. 302.
[27]Constantin Cubleșan, *Op. cit.*, p. 187.

bulevardul Lânăriei „o stradă lungă și dreaptă ca o sfoară întinsă, străjuită de pomi mici, piperniciți, de zidurile înalte și roșii ale unei fabrici de conserve (...)”[28], unde casele „mărunte, sărace, boite în toate nuanțele de galben și albastru”[29] aglutinate sub același acoperământ înghesuie o umanitatechinuită, „închisă în cercul nevoilor și necazurilor ei”[30]. Tăbăcăriile amprentează locul vizual și mai ales olfactiv: „Aici încep tăbăcăriile cu coșurile înalte, afumate și curțile mari, întinse, în mijlocul cărora zac grămezi de scoarță umedă, pe care salahori, cu greblele de lemn, le răscolesc cât îi ziua de mare, să se usuce în bătaia soarelui.

Lucrătorii, cu cizme grele, pline de var și de zoaie, forfotesc ca într-un viermar, trăgând cu clești uriași de fier, din zăcătorile îngropate în pământ, talpa pregătită tăbăcitului, în vreme ce alții, cu mânecile cămeșilor suflecate, având în față șorțuri mici, galbene, îmbâcsite de mirosul seului și al unturii de pește, vlăguiesc pieile pe mesele cu fața de tinichea sau de marmoră.

Toate curțile la fel, învecinate între ele, par una și aceeași, cu același miros greu, taninos, ce plutește în aer ca miasmele mortăciunilor”[31].

În vecinătate, câmpul în care orașul își deversează murdăriile „hrănește” o altă categorie socială, „scurmătorii de gunoaie”[32], care „plecați de mijloc, cu capul în pământ, cu ochii mari, de parcă ar fi căutători de aur, băgători de seamă răscolesc cu mâinile gunoaiele, fără nicio altă preocupare decât aceea de a găsi cărbuni, cârpe, oase, fiare, nasturi și orice alt lucru pe care să-l poată folosi pentru ei sau să câștige ceva vânzându-l”[33]. Dictat de mugetul sirenelor din fabrici, pulsul mahalalei se accelerează seara când „strada hăuie, lumea toată e bucuroasă, de parcă robotul de peste zi ar fi fost joc de nuntă”[34]. Fără disticții sociale, fără motive de dispută, lumea muncitorilor săraci se articulează ca o „familie uriașă”[35].

---

[28]*Ibidem*, p. 35.
[29]*Ibidem.*
[30]Henri Zalis, *loc. cit.,* p. 17.
[31]Carol Ardeleanu, *Actrița, tăbăcarul și actrița*, București, Editura ROMCART, 1997, p. 36.
[32]*Ibidem*, p. 37.
[33]*Ibidem.*
[34]*Ibidem*, p. 38.
[35]*Ibidem*.

Scriitorul operează o nouă delimitare spațială, prin diferențierea străzii Broșteni „care se deschide, la început largă, apoi îngustându-se și șerpuind ca o scurgere de apă”[36] și ulterior, a caselor pe care le deține și le închiriază Niță Măturaru și cucoana Sanda: „Văruite în toate culorile și lipite cu pământ, (...)păreau o colivă stricată, aruncată în marginea câmpului de gunoaie”[37]. Prezentarea umanității înghesuite în jurul curții mici și noroioase „ieșită mai la iveală, ca pecingenea pe obrazul unui copil”[38] începe cu descrierea cuplului de proprietari, a căror căsnicie seamănă mai mult cu un parteneriat de afaceri. Seria chiriașilor se deschide cu prezentarea lui Mezzano, un violonist italian, care după ce călătorise în toate orașele Europei interpretând pe Beethoven eșuase în „bolgiile cartierului Tăbăcari”[39]. Scriitorul prefigurează seria rataților care culminează cu imaginea consulului, dar operează și o diferență majoră între diplomat și artist: dacă italianul visează la o revenire glorioasă, considerând această declinul său profesional doar o etapă tranzitorie, pe de altă parte, consulul conștientizează imposibilitatea recâștigării statutului anterior și se aruncă în beție ca într-un refugiu. Galeria de personaje se întregește cu prezentarea unui cizmar ofticos Petrache, a lui Gheorghe, un strungar tânăr poreclit de cucoana Sanda „cocoșul dracului” din cauza veseliei pe care o afișează de fiecare dată, un cântăreț și paracliser la biserică, care visase să devină preot, iar acum se mulțumea să strângă bani pentru o călătorie la sfântul munte.

Prezentarea familiei consulului se face sub semnul senzaționalului, venirea acestora în mahala alimentând imaginația și curiozitatea flămândă a oamenilor: „Mai curând sau mai târziu iscodind pe unul sau pe altul, mahalagiul tot va afla ceva despre noul venit, ca să poată vorbi la poartă sau peste gard cu vecinul”[40]. Se încalcă ceea ce Edward T. Hall numește spațiul personal prin această privire iscoditoare a comunității, care vânează avid orice detaliu în legătură cu familia fostului consul nevoită să se înghesuie într-o cămăruță improprie pentru a adăposti trei adulți:

---

[36]*Ibidem*.
[37]*Ibidem.*
[38]*Ibidem.*
[39]Henri Zalis, *loc. cit.,*pp. 18-19.
[40]Carol Ardeleanu, *Op.cit.*, p. 42.

„A treia încăpere din cele din fund, așezată colț cu o trecere mică de trei pași și lată cât abia se putea strecura un om spre magazii, fusese goală și abia de două zile se închiriase unei familii destul de numeroase, de se minunau vecinii, până și proprietăreasa, care, deși spunea că odăile sunt destul de încăpătoare, nu se putea dumiri de cum puteau să doarmă trei oameni mari acolo unde abia se putea face loc unui pat, o măsuță, unei mașini în timpul iernii, și, haide, hai, să zicem, unui dulăpior, atât și nimic mai mult”[41]. Această comprimare a spațiului necesar pentru convieţuirea membrilor unei familii trădează o sărăcie împinsă la limita de jos a acceptării, chiar și pentru standardele destul de permisive ale mahalalei. Barbu Sălceanu poartă amprentate pe chip semnele viciului care îl devorează: „Noul chiriaș era un om ca la cincizeci și cinci de ani, adus de spate, cu ochii bulbucați și fața buhăită și aprinsă de beție. O barbă roșie, înălbită, tăiată rotund, îi acoperea jumătate de față. Privea mereu în pământ, rușinat parcă de patimă și, cum era înalt și slab, mâinile-i lungi îi atârnau pe lângă poalele redingotei învechite, ca două bețe prinse în cârlige, închipuind – nu se putea mai bine – un manechin automat, cu mișcările, aceleași, măsurate”[42]. Ipostaza omului fantoșă indică o inaderență la realitate ca formă de conservare a ceea ce se păstrează din vechea personalitate, „contrastul tragic dintre ruina materială și conștiința încă prezentă a onorabilității de odinioară”[43]. Soția fostului consul, Elisa, se abrutizase din cauza mizeriei în care fusese nevoită să trăiască și care contrasta cu viața de lux pe care o dusese înainte ca Sălceanu să-și piardă privilegiile politice și sociale. Înecată într-un fel de visare într-o lume dispărută, „cu ochii împăienjeniți de ceața trecutului”[44] și lipsiți de viață, este doar o umbră a ceea ce fusese înainte, o păpușă de ceară cu fața de „hârtie mototolită”[45]. Explicația pentru această atitudine a femeii o oferă chiar consulul atunci când îi destăinuie tânărului său prieten, Alexandru Gangu, că Elisa încercase să se sinucidă: „nevastă-mea e moartă!... Stai!... Nu te speria!...E moartă de mult... viața ei s-a stins de când a încercat să se omoare, dar ce vorbesc eu, poate și mai de

[41]*Ibidem.*
[42]*Ibidem.*
[43]Henri Zalis, *loc. cit.,* pp. 18-19.
[44]Carol Ardeleanu, *Op.cit.*, p.. 43
[45]*Ibidem*, p. 44.

mult încă, de pe când..."[46] Deși diferențele dintre ea și celelalte femei care populează mahalaua par să se estompeze și uneori, fiica marelui moșier Arghiropol este chiar mai prost îmbrăcată decât ele, gesturile îi trădează originea nobilă. Dorința de a păstra în spațiul intim ceea ce are legătură cu viciul consulului, consumarea dramelor în spatele ușilor indică un anumit fel de educație: „De câte ori bărbatu-său venea beat acasă îl dojenea ca pe un copil, **încet, să n-auză nimeni, aproape în șoaptă** (subl. ns.—M.A.)"[47]. Agata închide acest triunghi reprezentând generație tânără, încrezătoare în propriile puteri de a-și controla destinul. Descrierea de la începutul romanului vine în sprijinul acestei iluzii și evidențiază ereditatea stirpei alese: „Ochii mari, pielița obrazului albă de se vedeau vinișoarele albăstrui pe lângă tâmple, mâinile mici, buzele roșii și picioarele subțiri și fine ca la caii de curse"[48]. Refuzul de a comunica, de a relaționa cu vecinii, indică o formă de conservare a unei zone de tampon și scoaterea celorlalți din spațiul personal și chiar social prin ignorare. Deși nu cunoscuse perioada de glorie a familie, „nu apucase să știe nimic sau aproape nimic din bogăția vremurilor de altădată"[49], cu îngâmfarea specifică vârstei visa la o carieră strălucită de actriță, în care prin rolurile jucate să trăiască viața care credea că îi fusese furată.

Ultimul personaj din galeria celor prezentate este Alexandru Gangu, „o figură complet neverosimilă, pe jumătate sfânt, pe jumătate idiot și dispus necontenit să-și dovedească mărinimia"[50]. „Copil lepădat, găsit într-un gang"[51], origine concentrată și în numele pe care îl primește, este un liant între personajele romanului prin gesturile sale de bunătate: plătește nu numai cheltuielile familiei consulului (gest explicabil până la un punct prin dragostea pe care i-o poartă Agatei), dar îi împrumută bani și lui Mezzano, plătește cheltuielile de înmormântare ale cizmarului ofticos și drumul văduvei acestuia și al celor doi copii spre satul natal. În finalul romanului o salvează și pe Agata, cerând-o de soție după ce aceasta cunoscuse neîmplinirea în plan profesional și

[46]*Ibidem*, p. 221.
[47]*Ibidem*, p. 43.
[48]*Ibidem*, p. 45.
[49]*Ibidem*, p. 44.
[50]Ov. S. Crohmălniceanu, *Op.cit.*, pp. 300-301
[51]Carol Ardeleanu, *Op.cit.*, p. 44.

sentimental, „neîmplinire care îi destramă personalitatea, îi devalorizează visele și o aduce la nivelul cufundării în mediocritate”[52].

Intrarea mahalalei în spațiul personal al familiei Sălceanu se face la început protocolar prin invitații adresate doamnei Eliza, pe care aceasta le refuză sub diferite pretexte. Dar refuzulnu descurajează femeile care „de dimineață până seara dădeau buzna, când una, când alta aducând, ca la copii, câte bunătăți, toate”[53]. Apropierea se înregistrează și la nivelul limbajului, al apelativelor pe care le folosesc în realația cu soția fostului consul: „la început «cucoană dragă», apoi «dragă», iar mai apoi «soro!»... ca să isprăvească, în chip de și mai vădită apropiere, cu:

- Măi femeie!”[54]

În cazul consulului, apropierea de tăbăcari, oameni simpli, dar buni care apreciază ce fusese odată, reprezintă o formă de a-și întreține viciul. Scena în care, într-o duminică seara, familia Sălceanu primește vizita a trei dintre vecini, ilustrează o încălcare a spațiului personal, chiar intim. La început Didina, Gheorghe și Matei sunt primiți cu bucurie, pentru că venirea lor înseamnă pentru cei ai casei potolirea foamei: „Când intrară musafirii în casă, ochii consulului se luminară. (...) Și, cu furculița și cuțitul desfăcu o bucată de friptură pe care o întinse Agatei, apoi servi pe doamna Sălceanu, pe domnul Consul și pe ceilalți, iar în vreme ce femeile mâncau, lacome, să-și potolească foamea, bărbații turnau vin pe tăcute, iar cucoana Didina, vârâtă în sufletul Agatei, povestea lucruri fără nicio însemnătate, ce credea că poate să intereseze și pe alții”[55]. După potolirea foamei, prezența vecinilor înghesuiți pe pat, în lipsa scaunelor (expresie a încălcării grave a spațiului intim) devine agasantă pentru familia Sălceanu, în special pentru Agata. Sub influența băuturii, barierele dintre gazde și musafiri cad, iar „rezerva, înfrățită umilinței, față de cei în casa cărora erau”[56] dispare, făcând loc adresării de la egal la egal. Senzația de derealizare pe care o trăiește Agata este o formă de evadare din această scenă degradantă: „Agata simțea cum începe să o doară

[52]Henri Zalis, *loc.cit.,* pp. 18-19.
[53]Carol Ardeleanu, *Op.cit.*, p. 47.
[54]*Ibidem*, p. 47
[55]*Ibidem*, p. 50.
[56]*Ibidem*, p. 51

capul. Câtă vreme mâncase, gustul bucatelor și preocuparea animală de a-și potoli stomacul o făcură să nu ia seama la nimic; acum, însă, când trebuia să asculte vorbele fără înțeles ale lui Gheorghe sau ale nevesti-si, văzând cum Matei stă gata să dea cu fruntea de marginea mesei, sau privindu-i cum se leagănă pe scaune, ca niște cârpe suflate de vânt, strâmbă gura într-un gest de silă, închipuindu-și pentru un moment că a fost o scenă jucată și că rolul ei, rol de figurație într-unmediu de degradare, era pe sfârșite”[57].

O altă scenă care scoate în evidență specificul mahalalei prin condensarea spațiului până la spargerea bulelor personale este moartea cizmarului Petre. Deși toți oamenii mahalalei se așteaptă la această veste „totuși, slăbiciunea sufletului omenesc născu în ei păreri de rău, poate gândindu-se mai puțin la cel ce se ducea și mai mult la ei”[58]. Pelerinajul la patul bolnavului intră într-un ritual ce ilustrează în termenii lui Philippe Ariès, moartea îmblânzită, domesticită. Excepție face doar consulul, care nu suportă să vadă imagine unui om suferind. Purificarea trupului slab al bărbatului este doar parțial realizată din cauza fragilității acestuia: „Lina nu mai scăldă mortul, după cum e obiceiul, de frică să nu se deșire, atât era de slab. Ceru proprietăresei o cană cu oțet, să-i șteargă trupul de păcatele cele pământești, îl îmbrăcă cum putu, **mângâie copiii somnoroși amândoi, și, pentru că nu avea unde să-i culce, îi așeză, unul lângă altul la picioarele mortului**, (subl. ns.—M.A.) acoperindu-i cu colțul macatului (...)”[59]. Detaliul șocant pentru cititorul de astăzi ilustrează o încălcare a spațiului intim prin vecinătatea morții, chiar dacă trupul neînsuflețit aparține unei persoane apropiate, tatăl.

Așadar, spațiul mahalalei se configurează printr-o redistribuire a distanțelor personale, încălcarea bulelor fiind o caracteristică a unor modalități de relaționare specifice care se construiesc diferit în zonă periferică a orașului, spre deosebire de partea privilegiată a centrului.

Referințe (selectiv):

---

[57]*Ibidem*, p. 53
[58]*Ibidem*, p. 61.
[59]*Ibidem*, pp. 63-64.

ARDELEANU, Carol, *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*. Ediție îngrijită și prefață de Henri Zalis, București, Editura ROMCART, 1997
ARDELEANU, Carol, *Viață de câine*, București, Editura „Adeverul S.A"
ARDELEANU, Carol, *Casa cu fete*, Galați, Editura Porto-Franco, Muzeul Literaturii Române, 1991
BLANCHOT, Maurice, *Spațiul literar*, București, EdituraUnivers, 1980
CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Ediția a II-a , revăzută și adăugită.Ediție și prefață de Al. Piru. București, Editura Minerva,1982
CUBLEȘAN, Constantin, *Conferințe literare*, Târgu-Lăpuș, Editura Galaxia Gutenberg, 2009
CROHMĂLNICEANU, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București, Editura Minerva, 1972
LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane*. Postfață de Eugen Simion, București, Editura Minerva, 1989
MICU, Dumitru, *Istoria literaturii române de la creație populară la postmodernism*, Editura SAECULUM I.O., 2000
ROTARU, Ion, *O istorie a literaturii române*, vol. II, București, Editura Minerva, 1972
ZACIU, Mircea, PAPAHAGI, Marian, SASU, Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români A-C*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1995

≈≈≈

VALENȚELE PROXIMITĂȚII EROTICE: SPIRITUALIZARE ȘI REPUDIERE A CARNALULUI

Valences of Erotic Proximity: Spiritualisation and Repudiation of the Flesh

Liliana DANCIU

Abstract: *In this article I was not concerned with describing the spiritual tribulations experimented by the male character of the short novel "De la noi, la Cladova", by Gala Galaction, but in highlighting the beauty of the feminine soul, totally in love until death. In contrast with the pathetic wrath between the love for a woman and the love for God, between the passion and duty of the priest, appears the unique love of a woman dying in the absence of love. Although the short distance between them in the profane terrestrial geography, the two lovers are separated from the prejudices of the world in which they live, from the deep and dark waters of the Danube and God himself. On the profane horizon of existence in their families and communities, but also on the sacred vertical of moral and spiritual reporting to the superior plan of the absolute, the intimate proximity of the two is forbidden. As Agape or Eros, love remains purely selfish: God does not share his priest with a woman, and the woman, according to Christian precepts, can spiritualise her flesh by the desires of Eros only through Thanatos. Like the lovers of the biblical chapter "Song of Songs", Tonea and Borivoje sublimate the sensual eroticism of the body in a metaphysical love.*

Keywords: tragic, passion, eroticism, death, love, Platonism.

Gala Galaction (1879-1961) este traducător, scriitor, memorialist și teolog român de origine aromână, a cărui activitate culturală se desfășoară cu predilecție în perioada interbelică. În operele literare, el abordează cu măiestrie fantasticul de inspirație folclorică și analiza de profunzime a sufletului uman, captiv al eternului conflict tragic, generator de *hybris*, dintre pasiune și datorie, dintre irațional și rațional. Elementele de filosofie creștină legate de liberul arbitru, de necesitatea îmbogățirii spirituale în existența terestră în vederea recâștigării locului din Raiul pierdut sunt valorificate de către

scriitorul român pentru a spori tensiunea dramatică a conflictului interior dintre *a simți* și *a gândi*.

În altă ordine de idei, dualismul platonician specific mai ales ultimei perioade de creație[1] a filosofului antic al dialogurilor evidențiază fără echivoc antagonismul categorial pur/ impur, prelungit în plan ontologic în raportul dintre trupul-carceră, perisabil și suspus devenirii, și spiritul, care trebuie eliberat din starea de confuzie sinonimă cu somnul în care vegetează, spre a se înălța în lumea Ideilor și a Frumosului Absolut. În plan transcendental, perechilor pur/ impur, spirit/ trup le corespunde perechea polarizată a principiilor bine/ rău. Pentru Platon, sufletul (*psyche*) nemuritor și etern este principiul care intermediază ieșirea spiritului (*nous*) din iluzia în care trupul (*physis*) l-a azvârlit, prin trezirea unei nevoi permanente de a cunoaște, de a întreba și de a analiza. Această trezire-eliberare spirituală prin cunoaștere este prezentă și în filosofia gnosticilor, unde binele și răul sunt ipostaziate de Lumină și Întuneric, iar omul, în calitate de Fiu al Luminii trebuie să se desprindă prin gnoză din Întunericul ignoranței provocate de căderea sufletului în *hylic*.

Tânăra religie creștină, influențată atât de platonism, cât și de gnosticismul primelor secole de după Hristos, a adâncit irevocabil tragismul condiției umane și a promovat ideea necesității mortificării trupului în vederea purificării lui, a eliberării sufletului captiv și a înălțării spirituale. Promovată de Sfinții Părinți ai pustiei, rugăciunea inimii este dovada cea mai elocventă a necesității conectării minții cu inima pentru a potoli patimile trupului. Când *Psyche* și *Nous* nu se completează întru desăvârșirea spirituală a omului, ci intră în conflict din pricina lui *Physis*, locul tuturor pornirilor inferioare ale firii, ia naștere nefericirea. În viață, omul este încercat de tot felul de *ispite* ivite din tenebrele simțurilor, care trebuie contrabalansate de opusul lor spiritual: iubirea-pasiune, ce implică sexualitatea rea a femeii, care l-a făcut să cadă pe Adam, poate fi neutralizată de iubirea-credință întru și pentru Dumnezeu. Antagonismul pur/

[1] Cf. Simone Pétrement, *Eseu asupra dualismului la Platon, la gnostici și la maniheeni (Essay on dualism in Plato, Gnostics and Maniheans)*. Traducere de Ioana Munteanu și Daria Octavia Murgu, București, Editura Symposion, 1996, pp. 10-14.

impur se oglindește, așadar, și în termenii unei alte polarizări conceptuale: iubire spirituală superioară/ iubire carnală inferioară, respectiv, agape/ eros. Pentru a se elibera din marasmul dualității condiției sale, eroul creștin al lui Gala Galaction, adică personajul masculin, este obligat să respecte poruncile divine, să-și înăbușe dorința de împlinire terestră și să aleagă datoria pentru a-și merita statutul de creatură superioară făcută „după chipul și asemănarea" lui Dumnezeu.

În nuvela *De la noi, la Cladova*, popa Tonea înăbușe iubirea-pasiune pentru Borivoje și neutralizează efectele ei toxice prin repetarea constantă a rugăciunilor, adevărate *mantre* purificatoare. Slujitor al sacrului, investit cu puteri speciale în receptarea și interpretarea hierofaniilor, preotul are o triplă responsabilitate: să propage învățăturile credinței în rândul comunității lui; să participe activ la administrarea ritualică a sacrului, în calitate de trimis, locțiitor sau intermediar; să garanteze, prin calitățile ireproșabile ale persoanei sale, oficierea corectă a ritualului și respectarea dreptei credințe, în vederea unei legături bune între divinitate și comunitatea de credincioși[2]. Tânăra și frumoasa Borivoje este agentul perturbator al sacrului, a cărei feminitate este marcată în mod nefericit de ambivalența specifică și încărcată de stereotipiile negative adăugate de religiozitatea iudeo-creștină. Ea este tabu în ochii părintelui Tonea, care încalcă – sau e pe punctul de a încălca – mai multe legi ale sacrului, în slujba căruia se află: iubește o femeie mai mult decât pe Dumnezeul său; imaginea Frumuseții Absolute a divinității oglindită în sufletul său este înlocuită în mod nepermis de o alta, a frumuseții terestre a unei femei; râvnește la bunul (femeia) altui bărbat; se află pe pericolul de a-și necinsti soția și copiii; comunitatea de credincioși se află în pericol de „a se rătăci" de la cărările ortodoxiei prin exemplul său prost. Pentru biata fată, singură și înstrăinată, frumosul sacerdot atins de sacru este, în egală măsură, tabu, iar iubirea lor, încărcată de interdict.

Retrospectiv, naratorul omniscient evocă metamorfoza interioară a preotului, petrecută în cele zece luni scurse între

---

[2] Cf. Jean-Jacques Wunenburger, *Sacrul (Le sacré)*. Traducere, note și studiu introductiv de Mihaela Căluț. Postfață de Aurel Codoban, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000, pp. 71-73.

fatidica Duminică a Tomii (a Necredinciosului) și oțelita lună de noiembrie de dinaintea lui decembrie, luna Nașterii Domnului (a reînnoirii legăturii omului cu Dumnezeu). Interogațiile retorice surprind pierderea unei anume stări de grație, caracterizată de cucernicie, vrednicie, neprihănire, liniște, dobândită odată cu maturitatea. Din nou, Gala Galaction pare a împărtăși concepția platoniciană despre suflet, de data aceasta cea din *Phaidros*[3], atunci când popa Tonea constată cu îngrijorare: „credeam că am legat de mult, la gard, telegarii tinerești"[4]. Întâlnirea cu popa Tonea provoacă și pentru Borivoje pierderea stării de grație a inocenței copilăriei prin trezirea feminității erotice. Preotul speră să-și redobândească echilibrul interior citind, nu întâmplător, *Psalmul 50* al lui David, scris de prooroc în dorința de a fi iertat de Dumnezeu pentru că, orbit de iubire, a încălcat a zecea poruncă divină și s-a căsătorit cu femeia altui bărbat. Dacă la cele menționate anterior, adăugăm faptul că apariția tulburătoare a lui Borivoje a intervenit după zece ani de trai liniștit și netulburat în comunitatea românească a Cladovei, observăm valorificarea unui simbolism al cifrei zece. Din perspectivă creștină, întâlnirea celor doi nefericiți stă sub semnul voinței divine, care, printr-o iubire imposibilă, testează fidelitatea slujitorului său și o eliberează pe tânără de o viață neîmplinită. Popa Tonea se lamentează pe un ton patetic, numindu-se „creștin plin de lepra iubirii stricăcioase și preot prins în laț de către diavol"[5]. Polaritățile și antinomiile abundă în spațiul narativ al nuvelei, în scop vădit moralizator: pe de o parte, bărbatul creștin, preotul, slujitorul curat al lui Dumnezeu, de cealaltă parte, femeia-diavol, care aduce boala mutilantă a „iubirii stricăcioase". Suferința spirituală a preotului este localizată mai degrabă în plan cognitiv, la nivelul conștiinței, nu la nivelul afectelor, al emoțiilor și al

---

[3] Sufletul este un atelaj de luptă tras de doi cai, unul nărăvaș, dar puternic și impetuos, celălalt mai încet, leneș, ezitant. Depinde de măiestria celui ce conduce trăsura să-l strunească pec el nărăvaș și să-l încurajeze pe celălalat (Platon, *Phaidros*. Ediția a III-a. Traducere de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2011, pp. 88-90.

[4]Gala Galaction, *De la noi, la Cladova (From us, at Cladova), în Nuvele, povestiri (Short stories)*, București, Editura Minerva, 1979, p. 57.

[5]*Ibidem*, p. 51.

sentimentelor, câtă vreme el reușește o autoanaliză atât de lucidă a trăirilor sale.

În încercarea de a amplifica tensiunea dintre cei doi poli etici și ontologici ce ar sfâșia ființa preotului, naratorul omniscient conotează negativ simbolismul focului „ascuns și groaznic" ce-l mistuie pe popa Tonea, sugerând că iubirea-pasiune e iad interior pustiitor. Bărbatul trăiește, așadar, iadul aici pe pământ prin femeie, adevărată „poartă a Infernului", după Tertulian. Aceeași semnificație negativă este dată valurilor Dunării – frontieră naturală și divină ridicată de Dumnezeu între preot și ispita feminină – prin împletirea izomorfismului acvatic cu cel ofidian monstruos pentru a evidenția aceeași valorizare negativă a femininului și, implicit, a iubirii pentru o femeie.

Cu toate acestea, simbolismul femininului rămâne amprentat de ambivalența sacrului: deopotrivă sublim și monstruos, delicat și puternic, pur și impur, inocent și seducător. De aici, dubla reprezentare a femininului în această nuvelă: femeia-ispită carnală, rătăcire și pierdere de sine, și fecioara-ispită spirituală, căutare și regăsire a sinelui. Pentru bietul slujitor al Binelui și Frumosului absolut, Borivoje este cu atât mai ispititoare, cu cât forța feminității se păstrează inconștientă, inocent camuflată, dar atât de evidentă, în gesturile simple și sincere lipsite de cochetărie. În spiritul învățăturilor pauline, inima preotului nu trebuie să cunoască iubirea-pasiune, ci să rămână „vas curat" plin de iubire hristică. Cu toate acestea, prin *privire*, popa Tonea este *fermecat* sub imperiul unei „puteri superioare" care-i înflorește sufletul într-o primăvară crezută demult pierdută. Nu numai bărbatul rămâne profund marcat de apariția feminității feciorelnice, dar și Borivoje se lasă definitiv *vrăjită* de imaginea aureolată mistic de lumina lumânărilor și de strălucirea de aur a straielor preotului. În epopeea medievală *Tristan și Isolda*, iubirea-pasiune nu aparține spațiului domestic, ci este extraconjugală și adulteră, născută din acțiunea magică a filtrului și alimentată constant atât de plăcerea pericolului rezultat de încălcarea interdictului, cât și de piedicile ridicate de societate și, uneori, de ei înșiși. Între Borivoje și popa Tonea, iubirea-foc mistuitor se aprinde prin magnetismul magic al privirilor care fixează în interioritatea lor sensibilă imaginea celuilalt ca proiecție a Frumosului însuși. Astfel, Borivoje nu l-ar fi putut iubi pe Tonea

decât aureolat de lumina splendorii divine a interdictului, iar preotul nu s-ar fi lăsat vrăjit de imaginea unei copile frumoase decât în biserică, în preajma icoanelor și a prezenței divine.

Prezență exotică, „rumenă ca o cireașă”[6], pură și inedită, „frumusețe subjugătoare”[7], originară din „Negotin, unde se coc cei mai frumoși struguri”[8], Borivoje pare întruchiparea arhetipului fecioarei îndrăgostite din *Cântarea Cântărilor*. Astfel o descoperă popa Tonea pe tânăra și frumoasa femeie, în casa cu cerdac inundat de viță de vie din mijlocul grădinii paradisiace, inundată de vegetație proaspătă, cu „feluriți arbuști și arbori”. În anotimpul preaplinului vieții, al rodului și apogeului fertilității, natura este încărcată de chemări și ispite vizuale și cromatice, olfactive și auditive, pentru a reface, parcă, scenariul căderii primilor oameni. Este luna cireșelor pârguite și a caiselor cu pulpa coaptă și crăpată, izomorfisme care sugerează frumusețea ispititoare a corpului feminin. În acest Paradis terestru al feminității și al iubirii, turla strălucitoare a bisericii sale de pe celălalt mal și sărbătoarea creștină a Apostolilor Petru și Pavel se constituie în adevărate repere ale credinței care „veghează”, discret și sever, sufletul bietului popă. Din interioritatea grădinii luxuriante scăldate în lumina soarelui, preotul pătrunde în spațiul intim, întunecos și răcoros, al unei camere exotice turcești, animată de o prezență nu mai puțin exotică. Învăluită în transparențe ispititoare, împodobită ca o regină de salba bogată de aur de la gât, cu mișcări feline acompaniate de clinchetul brățărilor de argint, fata încearcă să-l țină captiv pe iubitul ei interzis în „noaptea dulce – mirositoare și păgână”[9] a părului ei de abanos. Între Duminica Tomii și luna lui Cireșar, odată cu natura, Borivoje a înflorit, copila s-a transformat în femeie și, implicit, dimineața aurorală a iubirii inocente a devenit amiază fierbinte a erosului, iar rumeneala pură a obrajilor s-a convertit în imaginea unor „trandafiri însângerați și smulși”[10]. Asemeni frumoasei din *Cântarea cântărilor*, pătimașa sârboaică își cheamă iubitul și își afirmă

[6]*Ibidem*, p. 55.
[7]*Ibidem*, p. 57.
[8]*Ibidem*, p. 54.
[9]*Ibidem*, p. 62.
[10]*Ibidem*, p. 62.

fără rușine iubirea sinceră și curată, înecată în jalea conștientizării imposibilității împlinirii ei.

În antiteză, este conturat portretul femeii soție și mamă, desexualizată după modelul Fecioarei Maria, „ajutor pe potrivă" (*Geneza*,...) în gospodărie, ștearsă din toate punctele de vedere, umilă și supusă, adevărat ideal feminin în iudeo-creștinism. Alături de soția sa „plină de frica lui Dumnezeu, cuminte, simplă, harnică și mai presus în cinste femeiască decât toate celelalte femei de prin prejur – așa cum se cuvine să fie soția unui preot"[11], viața conjugală a preotului este liniștită și prosperă, iar în plan social este împlinită de respectul sătenilor. Căsătoria este, așadar, o convenție în cadrul căreia preotul își face doar datoria de soț impusă de porunca divină „Creșteți și vă înmulțiți, umpleți pământul și-l stăpâniți" (*Geneza* 1, 28). Conform mentalității socio-religioase iudaice, femeia are valoarea unui bun material preluat de soț de la tatăl acesteia, drept pentru care a comite adulter cu femeia altui bărbat însemna să atentezi la bunul acestuia. Evul Mediu european creștin, profund misogin, a preluat aceste idei și le-a promovat atât din rațiuni economice, cât și pentru a ține sub control femeia, considerată inferioară bărbatului, simplă natură, lipsită de inteligență, irațională și instinctuală[12]. În mediul tradițional românesc, aceste concepții devin idei-ancoră, iar căsătoria este un contract social și religios încheiat între bărbați, fără a cere consimțământul femeii. Borivoje pare a fi victima acestei societăți androcrate, căci la 16 ani e nevoită să se căsătorească cu un bărbat mai bătrân decât ea cu 40 de ani, care speră să aibă cel puțin trei urmași care să-i moștenească prăvăliile. Copila, devenită fără voia ei femeie, trebuie să-și părăsească locurile natale și familia, ca să trăiască printre necunoscuți, alături de un străin care o iubește cu sentimente amestecate de bărbat și tată. Fără să pătrundă sensul profund al cuvintelor sale, jupân Traico are dreptate când afirmă că Borivoje „nu e de primprejur, ci mai de departe", căci se va dovedi că aparține unei alte lumi. Nu doar la nivel simbolic, ci și în plan social, Borivoje este

---

[11]*Ibidem*, p. 52.

[12]Cf. Georges Duby, *Evul Mediu masculin. Despre dragoste și alte eseuri (Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais)*. Traducere de Constanța și Stelian Oancea, București, Editura Meridiane, 1992.

Străina prin excelență: exotică și proaspătă, ea pare o balcanică regină din Saba venită peste timp spre a tulbura visele unui alt slujitor al lui Dumnezeu. În mod neașteptat și nefericit, ea se îndrăgostește total și fatidic de frumosul, dar interzisul popă Tonea. Cu sufletul sfâșiat de legile implacabile ale acestei lumi fărâmițate între extreme, Borivoje moare pentru a cunoaște întâlnirea ultimă cu pricina absolută a nefericirii sale terestre, Dumnezeu.

Viața femeii-ispită, „nor trimis de la cel-viclean"[13] pentru a întuneca viața senină a preotului, va fi secerată de iubirea-boală[14] fără leac, care nu poate fi vindecată decât prin moarte. În mentalitatea populară românească, mai ales în cazul tinerelor fete, iubirea-pasiune este o boală cumplită, care le afectează deopotrivă corpul și sufletul, purtată de o ființă demonică, Zburătorul. Dar, în cazul acestei fete nu putem vorbi de o posesie demonică, ci de una... *daimonică*, pentru că, asemeni tânărului Werther, personajul goethean amintit anterior, Borivoje se lasă stăpânită de imaginea ideală a părintelui Tonea, devenită icoană sacră a iubirii înseși. Tribulațiile sentimentale ale celebrului personaj romantic al lui Goethe, Werther, stau, de asemenea, sub semnul iubirii-boală și al aceluiași nefericit fatalism. Destinul însuși se opune fericirii și împlinirii eroilor lui Gala Galaction încă din clipa când s-au întâlnit și îl condamnă la moarte pe cel mai puțin echilibrat din punct de vedere emoțional (femeia). Werther țese și fixează definitiv în ițele unei sensibilități bolnăvicioase imaginea angelică a Lottei spre a o contempla în suflet. El este geniul romantic, îndrăgostit platonic de Frumos, în planul superior al Ideilor, dar profund nefericit în planul vieții. Când află că fata este logodită, se instaurează conflictul interior care-i va paraliza orice acțiune și-l va conduce spre singurul final posibil, sinuciderea: „În el se găseau pasiunea sa indestructibilă și respectul pentru legea

---

[13]Gala Galaction, *op. cit.*, p. 52.

[14]Despre iubirea-boală, vezi Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat de ficțiune amoroasă (Eroticon. Treated of the amorous fiction)*, București, Editura Cartea Românească, 2012, pp. 138-141; Liliana Danciu, *About an failed erotic initiation. The illness and the morbid love – in The Forest Girl, by Ioan Slavici*, în „Literature, Discourse and Multicultural Dialogue" (LDMD 2), Târgu Mureș, Editura Arhipelag XXI Press, 2014, pp.162-17.

morală. Cele două intră în conflict. Și nu din cauze formale, ca și cum două absoluturi nu pot coexista într-unul și același subiect, ci pur și simplu pentru că exigențele lor devin contrarii. Pasiunea lui Werther o cerea pe Lotte, legea morală i-o interzicea. Cele două nu pot fi conciliate, ambele își sunt egale în recunoașterea sufletului frumos"[15]. În nuvela lui Gala Galaction, „păgâna" femeie se îndrăgostește prin contemplație de un ideal, pe când cucernicul popă Tonea, atras exclusiv de frumusețea corpului ei, știe că păcătuiește tocmai din acest motiv. La tânărul romantic german, moartea vine sub forma sinuciderii, singura posibilitate de rezolvare a unui conflict interior, dar la tânăra Borivoje moartea survine firesc ca unică „ieșire" din captivitatea vieții. Pentru că focul pasiunii arde în vâlvătaie în interior, întreaga-i ființă se va mistui ca o tragică Pasăre Phoenix. Pe de altă parte, Werther nu vrea să iubească decât sublim și total, iar viața nu-i poate oferi decât un trai anodin în cadre sociale limitate. Borivoje nu poate să trăiască o viață fără iubire și preferă să se stingă pentru a iubi plenar și absolut „fără restrângeri, fără obstacole și fără lanțurile acestui trup întunecat"[16] într-o metarealitate, unde „somnambulismul firii"[17] este abolit.

În lumina lumânărilor mortuare, în mijlocul albului cearceafurilor, ultima îmbrățișare a celor doi îndrăgostiți purifică iubirea lor pământească de orice urmă de vinovăție și păcat și în această ultimă secundă a vieții ei, Borivoje trăiește o clipă de fericire cât o eternitate, „căci puternică precum moartea este iubirea" (*Cântarea cântărilor*). Murind în brațele bărbatului iubit, Borivoje reușește să nu se mai despartă de el și să anuleze orice distanță sau graniță terestră, căci „a muri este

---

[15]Ion Militaru, *Iubire și lege morală. Suferințele tânărului Werther, I, (Love and moral law. The Young Werther's sufferings)* în „Ramuri", ediție specială, 2007 (disponibil pe http://revistaramuri.ro/index.php?id=140&editie=11, accesat 12.02.2018, ora 17).

[16]Gala Galaction, *op. cit.*, p. 70.

[17]Florica Bodiștean, *Cântarea cântărilor sau erosul între senzualitate și metafizică (Song of Songs or the eros between sensuality and metaphysics)*, în vol. *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea cântărilor la Doris Lessing) [Essays of Universal Literature (from Song of Songs to Doris Lessing)]*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013, p. 24.

un eveniment incomparabil, și cel care «îți moare în brațe» îți este aproape parcă pentru totdeauna”[18]. Pentru Apostolul Pavel, iubirea nu este viață, cum ar părea la o primă și superficială analiză, ci moarte, câtă vreme moartea aduce eliberarea sufletului și înălțarea lui la Dumnezeu. Pentru că nu aparține acestei lumi, iubirea lor nu poate cunoaște împlinireaerotică a trupului într-un rai terestru, ci doar împlinirea spirituală în paradisul divin unde-și vor regăsi inocența pierdută. Din perspectivă iudaică, prin credință și teamă de Dumnezeu, popa Tonea corectează greșeala lui Adam, căci nu mai ascultă chemarea ispititoare a femeii și-i salvează sufletul nemuritor și curat al acestei Eve și-l (re)încredințează lui Dumnezeu. În oglinda învățăturii creștine, femeia-instinct, femeia-natură, păcătoasă și adulteră, este salvată și mântuită de bărbatul-rațiune, bărbatul-credință, slujitorul credincios al Fiului lui Dumnezeu.

Referințe:

BLANCHOT, Maurice, *Spațiul literar (L'espace littéraire)*. Traducere și prefață de Irina Mavrodin „Chevalier des Artes et des Lettres”, București, Editura Minerva, 2007.

BODIȘTEAN, Florica, *Eseuri de literatură universală (de la Cântarea cântărilor la Doris Lessing) [Essays of Universal Literature (from Song of Songs to Doris Lessing)]*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2013.

DANCIU, Liliana,*Despre o inițiere erotica ratată. Boala și iubirea-boală în Pădureanca, de Ioana Slavici* (*About an failed erotic initiation. The illness and the morbid love – inThe Forest Girl, by Ioan Slavici)*, în „Literature, Discourse and Multicultural Dialogue” (LDMD 2), Târgu Mureș, Editura Arhipelag XXI Press, 2014.

DUBY, Georges, *Evul Mediu masculin. Despre dragoste și alte eseuri (Mâle Moyen Age. De l'amour et autres essais)*. Traducere de Constanța și Stelian Oancea, București, Editura Meridiane, 1992.

GALACTION, Gala, *De la noi, la Cladova (From us, at Cladova)*, în *Nuvele, povestiri (Short stories)*, București, Editura Minerva, 1979.

[18]Maurice Blanchot, *Spațiul literar (L'espace littéraire)*. Traducere și prefață de Irina Mavrodin „Chevalier des Artes et des Lettres”, București, Editura Minerva, 2007, p. 341.

MILITARU, Ion, *Iubire și lege morală. Suferințele tânărului Werther (I)* (*Love and moral law. The Young Werther's sufferings)* în „Ramuri", ediție specială, 2007 (disponibil pe http://revistaramuri.ro/index.php?id=140&editie=11, accesat 12.02.2018, ora 17).

PÉTREMENT, Simone, *Eseu asupra dualismului la Platon, la gnostici și la maniheeni (Essay on dualism in Plato, Gnostics and Maniheans)*. Traducere de Ioana Munteanu și Daria Octavia Murgu, București, Editura Symposion, 1996.

Platon, *Phaidros*. Ediția a III-a. Traducere de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 2011

URSA, Mihaela, *Eroticon. Tratat de ficțiune amoroasă*, București, Editura Cartea Românească, 2012.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Sacrul (Le sacré)*. Traducere, note și studiu introductiv de Mihaela Căluț. Postfață de Aurel Codoban, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2000.

≈≈≈

CASA ȘI GRĂDINA ÎN PROZA LUI SORIN TITEL
The Home and the Garden in Sorin Titel's Prose

Ariana COVACI

Abstract: *In the novels of Sorin Titel, the house and the garden are symbols of protection for the beings sheltered in their perimeter. Not only does it keep the evil outside, but they also conserve time, heal diseases, gather the symbols of life, of wealth and opulence.*

The house is an extension of the mother, the most important being in the writings of Sorin Titel. The house opens horizontally and gathers childhood treasures, that is the time of full bliss.

The garden is an extension of the house's secure space. Arranged in the form of a circle, it incloses in its elements shapes of Paradise. The garden is the extension of the being, of its innner side. For the characters, heaven is related to their childhood garden, filled with trees of all kinds, rich in colorful fruits that bring health and vitality.
Keywords: Sorin Titel, novel, imaginary, home, garden

În proza lui Sorin Titel, casa și grădina sunt simboluri ale protecției, ele securizează între granițele lor ființele dinăuntru.Sunt locuri în care sacrul este camuflat în cele mai banale obiecte.

Casa este un simbol tutelar al prozei lui Sorin Titel. Deopotrivă închis și deschis, interior și exterior, real și imaginar, antropomorfizat și natural, spațiul casei reprezintă o sinteză, un microcosmos, după cum se exprimă Gaston Bachelard în *Poetica spațiului*. Mai mult, ea „...este trup și suflet. Ea e prima lume a ființei umane. Înainte de a fi «aruncat în lume», așa cum o profesează metafizicile rapide, omul este depus în leagănul casei. Și, totdeauna, în reveriile noastre, casa este un mare leagăn."[1] Aici, „...refugiul nu sufocă și perspectiva

[1]Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu. Prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 38.

nu strivește, asigurând omului deopotrivă adăpost și libertate”[2]. Ea este proiecție a „centrului”, aduce intimitate ființei care coboară în sine, care reconstituie faptele cu ajutorul „bătrânilor sfătoși” care nu încetează să povestească. Pentru Sorin Titel, între casă și copilărie există un izomorfism netăgăduit.

Într-un studiu dedicat spațiului tradițional românesc, Ernest Bernea face câteva remarci extrem de utile studiului de față. El consideră că țăranul român și-a exprimat, din cele mai vechi timpuri, părerea despre valențele locului, pe care omul de la sat îl înțelege în termeni spirituali. Astfel că: „Pentru țăranul român, locul este reprezentat într-un mod cu totul deosebit de al nostru. Locul este un dat concret, de o mare variație, cu însușiri proprii, cu neputință de definit abstract. Locul este definit prin calitatea lui specifică, în datele lui materiale (în sens de concret) și potențialul său spiritual. Prima caracterizare căreia putem să-i acordăm un grad mai mare de generalizare este aceea că locurile sunt de două feluri: loc bun și loc rău. Primul este rodnic, aducător de bine, întotdeauna cu un sens pozitiv; cel de-al doilea este nerodnic, aducător de rău, întotdeauna cu un sens negativ. La aceste două categorii se mai adaugăși „locul ferit", e drept, fenomen mai puțin definit în caracterele și modurile sale de manifestare”[3]. De asemenea, „...cu însușiri deosebite, de astă dată pozitive, este casa și curtea, ca un complement. Curtea, ograda sau bătătura sunt numiri ce variază după regiuni și care nu corespund întocmai, deși pot fi socotite ca exprimând același lucru. În vechiul sat românesc, casa este văzută într-un mod deosebit de cel al populației urbane. Mentalitatea generală a satelor arhaice refuză modul citadin de a concepe locuința. Mai evoluat sau mai puțin evoluat, mai bogat sau mai sărac, tânăr sau bătrân, omul vechilor noastre așezări vedea în casă un obiect nu numai material, ci și spiritual, nu numai de întreținere a vieții cotidiene, ci și de promovare a unor valori spirituale tradiționale. Casa este acolo o adevărată țesătură de legături spațiale; puternice rădăcini locale fac din casă și curte un fel de

---

[2]Valeriu Cristea, *Spațiul în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 46.

[3]Ernest Bernea,*Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. Ediția a II-a, revizuită, București, Editura Humanitas, 2005,p. 24.

obârşie şi formă determinantă pentru cele mai multe activităţi umane. Pentru ţăranul aşezărilor cu caracter tradiţional, casa este însăşi materialitatea familiei, a acestei unităţi sociale care pe drept cuvânt poate fi socotită celula generatoare a colectivităţii. Nu numai spaţial, în suprafaţă, dar şi temporal, în adâncime, casa şi locul ei sunt îmbibate de un fond moral pe care lumea noastră orăşenească nu-ı mai păstrează. Casa ţărănească este în primul rând un loc, un loc bun, generator în sens material şi spiritual. Locul acesta, fie că priveşte spaţiul interior, fie că priveşte curtea sau grădina, este văzut ca un loc cu calităţi specifice, calităţi care îl fac să existe într-un fel propriu."[4]

Casa imaginarului titelian se deschide pe orizontală. În ea stau comorile copilăriei. Există o dublă proprietate a casei în proza lui Sorin Titel. Mai întâi, există casa mamei sau locul în care ea îşi duce existenţa. Apoi, ni se prezintă casa mătuşii Valeria, un loc paradisiac în care obiectele mărturisesc vârsta locatarilor, dar şi grija pentru artă, plăcerea estetică. Mai avem, însă, în planuri secundare, imagini ale casei Anei, domnului director, dar şi ale hanului, ca extensie a intimităţii, loc de întâlnire, ascuns, izolat, în care oamenii pot fi ei înşişi, chiar şi în preajma altor oameni, uneori necunoscuţi.

Despre casa mamei se poate spune că simbolizează lumea, în totalitate. Aici se adună ca spre un centru membrii colectivităţii, aici se munceşte cu forfotă, se vorbeşte mult şi despre orice, se consumă viaţa. Acţiunea se focalizează înspre prezentarea acestui spaţiu. Casa este personaj în tetralogie, mai ales. Andrei urmăreşte cu ochi admirativi vraja pe care mama, în elementul ei, în bucătărie, o degajă, şi visează nostalgic la acest spaţiu în clipele în care este plecat la şcoală şi stă în gazdă. Are în memorie mirosul colţunaşilor şi al dulceţurilor, al laptelui fiert. Aşa cum patul este un sarcofag, casa simbolizează placenta. Ea păstrează răul în afară şi permite fiinţelor din sfera ei să acceadă spre mume, spre originar. Casa, scrie Bachelard, este în directă legătură cu Mama, retragerea acasă însemnând retragerea spre origini. La moartea mamei, casa este pusă în vânzare, are loc o înstrăinare, o moarte, o de-teritorializare.

---

[4]*Ibidem*, pp. 34-35.

Casa mătușii Valeria poartă semnele trecerii spre moarte a locatarilor. Veselă, curată și bogată, la început, asemeni unui organism viu, ea se deteriorează treptat, își pierde vitalitatea. Dacă în tinerețea ei, mătușa se ocupa să achiziționeze obiecte de preț, porțelanuri, cristale, și să le așeze cu gust, înfrumusețând casa, când simte că obosește, mai târziu, înstrăinează tot, stigmatizează spațiul cu urme ale bătrâneții, goliciunii. Semnele ordinii și ale întemeirii se pierd. Altele iau locul.

Casa înseamnă intimitate. Casa nelocuită de o femeie, ca cea a doctorului Tisu, este o casă care nu aduce nimic bun. Părăsită, ea devine loc demonic, al păcatului, al inițierilor erotice. Într-o astfel de casă se refugiază Văruțu', iar după ce petrece un timp în ea, la ieșire arată ca un altul. Casa abolește timpul, putem găsi similarități între acest simbol al prozei lui Titel și spațiul țigăncilor din nuvela lui Eliade.

Cuina este nucleul casei. Această bucătărie de vară revarsă înspre toată locuința agitația pregătirilor pentru iarnă, a dulceților, compoturilor, murăturilor, mirosurile care îndestulează locatarii și pe cei care îi traversează pragul, dar mai ales e popas pentru introspecții și pentru bârfă. Așezat pe un scaun, într-o margine a cuinei, Andrei asistă la spectacolul pus fără intenție în scenă de mama și de Eva Nada. Nimeni din sat nu scapă atenției slujnicei. Eva Nada are cunoștință despre secretele lui Bantu, pe care le-a aflat de la moș Poldi, despre rochiile doamnei Binder, despre scumpirile care se anunță. Fără să vrea, mama devine un confident pentru neliniștile acesteia. Mai mult, ea nu se poate sustrage de la ritualul zilnic de informare, și atunci lasă să-i mai scape câte o întrebare sau aruncă tăios câte o acuză atunci când, din pricina bârfei, slujnica uită laptele pe foc sau sparge vreo cană sau scapă din mână vreo oală dintre cele bune. Camerele sunt descrise foarte puțin. Atunci când locuința mărturisește statul social al personajului, naratorul insistă pe decoruri, cum ar fi camerele doamnei Binder, în care se găsește mobilă luxoasă, dar, în general, spațiul este conturat în linii mari.

Folosind termenii lui Bachelard, **grădina** ar însemna spațiul „afară".Nu cu asemenea semnificații ne confruntăm în proza lui Sorin Titel. Aici grădina este o prelungire a spațiului securizant al casei. Dispusă sub formă de cerc, ea închide, în elementele ei,

forme ale Paradisului. Grădina este prelungire a ființei, a lui înăuntru.

Pomi de toate felurile, pruni, peri, caiși, nuci, cireși, dar și viță de vie, păsări și animale domestice, toate creează locatarilor senzația de plenitudine, de intimitate, în lumea prozei lui Sorin Titel. Domnul director din *Clipa cea repede* îmbătrânește într-o astfel de locuință și poate că sfârșitul ar fi întârziat dacă nu ar fi părăsit grădina pentru a merge la Făget, la doctorul cu „oglindă", să-și controleze plămânii. Moartea îl prinde tocmai la ieșirea din spațiul casei și al grădinii, în acel *afară*, în care legile timpului urmează alte coordonate, cronologice, firești, pe când în cercul casei sale, domnul director trăia subiectiv, într-o relativitate temporală care îi permitea să îi aibă prezenți și pe Goian, tatăl decedat cu mult timp în urmă, dar și pe doctorul Bulic, un prieten, doctor din întâmplare, pasionat de teatru și de operă, la care se pricepea mai bine decât la medicină. Împrejmuită cu un gard care separă spațiul în dinafară și înăuntru, într-un soi de raport alteritate-identitate, grădina adună în ea, ca o arcă a lui Noe, tot ceea ce familia domnului director are nevoie. La bătrânețe, bărbatul este văzut din ce în ce mai des stând la umbra unui nuc ori a unui cais citind, socotind, amintindu-și vremurile în care Desideriu era mic, iar soția îi trăia încă: „Niciunde nu se simțea el mai bine, deci, decât în grădina asta a lui: merii și perii, vița-de-vie, tufele de coacăze și de agrișe, cele de struguri, toate erau puse de el, îngrijite ceas cu ceas, ziuă de ziuă. Fala lui erau merele ranete din fundul grădinii, precum și pergamutele din dosul grajdului – locul nu fusese, e adevărat, prea bine ales, de mai multe ori intenționase să mute părul în altă parte, se temuse însă ca nu cumva să se usuce din pricina asta și ar fi fost, într-adevăr, mai mare păcatul, rodul era bogat în fiecare an, se aplecau crengile de încărcate ce erau. De obicei culegea singur, măr cu măr, pară cu pară, să nu se «vatăme» cumva. [...] Cât putea fi de fericit domnul director în aceste clipe de răgaz și de odihnă, cu ce nesaț privea el cerul înalt, scăldat într-o lumină de aur, bucurându-se de ușoara adiere a vântului – la sfârșitul zilei se stârnea întotdeauna un foșnet de vânt – de mirosul reavăn al pământului, de cel de piele argăsită și putredă care venea din grajd, precum și de cel dulce-acrișor al frunzei pălită de căldură.

«Nu cred să existe alt rai mai rai decât acela în care mă aflu eu acuma», avea obiceiul el să spună."[5]

Cu aceeași nostalgie, a clipei pline, trăite cândva, povestește inginerul Cristea, din *Țara îndepărtată*: „Aveam o grădină mare, doamnă, își începuse el povestea (și în acest fel am găsit acel lucru care ne apropia, dragostea noastră pentru fructe) – și vara, când veneam în vacanță, tata mă scula întotdeauna de dimineață. Mă punea, mai întâi, să mătur curtea, aveam o ogradă imensă, îmi trebuia un ceas până s-o termin de măturat – și după aceea, după ce terminam, mă aștepta cea mai minunată îndeletnicire pe care cineva mi-a oferit-o vreodată: să strâng merele din grădina aceea despre care v-am spus (grădina parohiei, pentru că tata era preot). Adunam merele căzute peste noapte, în grămezi mari, la patru-cinci meri câte o grămadă. [...] Erau dimineți, doamnă, cu un vânt care abia bătea și cu o răcoare minunată! Merele căzute străluceau în lumina soarelui, încărcate de rouă, iar eu eram ca un mic Adam, înțelegeți, mai fericit ca el, în vreme ce adunam merele ude și plăcut mirositoare, acoperite cu un fel de ciucură albă. Cred că niciodată în viața mea n-am fost atât de fericit, mă credeți, nu-i așa?"[6] Raiul său e grădina copilăriei, spre această imagine a grădinii încărcată cu meri se întoarce în clipele de singurătate. Fiecare personaj al acestei cărți își are „țara îndepărtată", la care revine afectiv prin povestire. În cazul inginerului, este copilăria petrecută în grădina parohiei.

Grădina mătușii Valeria, precum casa, mărturisește vârsta locatarilor. Desideriu își amintește belșugul și grandoarea ei, în vremea când mătușa, tânără și plină de energie, curăța locurile, cultiva legume și îngrijea flori, se ocupa să aibă mereu în casă trandafiri sau crini proaspeți. Pentru ea, casa și grădina erau expresii ale bunăstării și împlinirii sufletești, o formă de mândrie personală. Înaintarea în vârstă o determină să se înstrăineze de frumusețea aceasta estetică, ea se interiorizează, condamnând spațiul exterior la semnele decrepitudinii pe care o simte în

---

[5]Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film.* Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, pp. 119-120.

[6]Sorin Titel, *Țara îndepărtată. Pasărea și umbra*, București, Editura Eminescu, 1989, p. 164.

interior: „Să ne întoarcem, însă, la schimbările care au survenit de-a lungul anilor: la început destul de mărunte, încât dacă n-ar fi fost ochiul vigilent al domnului Desideriu ele ar fi trecut, așa cum am mai spus, neobservate; apoi odată cu trecerea timpului, din ce în ce mai dese și mai importante. Grădina (se afla în spatele casei și era împrejmuită de un zid înalt de cărămidă) nu fu nici ea scutită. Prima jumătate era rezervată zarzavatului (morcovi, salată și ceapă verde, roșii și fasole), iar în cealaltă jumătate mătușa Valeria își cultiva florile: toate soiurile, nu numai trandafiri – de lacrinii turcești până la veselele tufănele sau lăcrimioarele ale căror flori, albe și delicate, umpleau aerul de o dulce mireasmă. Grădina de flori fu, însă, la un moment dat, micșorată, redusă aproape la jumătate: crinii turcești, cu florile de un galben întunecat, dispărură, iar în locul lor fură plantate câteva tufe de crizanteme, nu prea multe, care înfloreau toamna târziu. De asemenea se împuținară soiurile de trandafiri și celor rămași începu să le meargă din ce în ce mai prost...[...] Valeria, înainte vreme, mă trimitea cel puțin de două ori sau de trei ori pe zi în grădină, să-i aduc crini ori trandafiri, să și-i pună în vază. «Stau goale, zicea, și grădina-i plină cu flori, spune și tu dacă nu-i păcat». Nu știu ce-i cu ea, dar a uitat parcă de ele. Nici nu se mai uită la flori. [...] Doar atunci când acestea se ofileau în vaze și începeau să răspândească un miros urât, de putreziciune, își amintea de ele. Le arunca pe cele ofilite în lada cu gunoi, spăla bine vaza până când se pierdea mirosul neplăcut al florilor veștede și-l ruga, în sfârșit să-i aducă alți trandafiri ori crini proaspăt culeși."[7]

Valeria și domnul director sunt frați și împărtășesc iubirea pentru casă și grădină. Ea locuiește în Lugoj, iar el, în Margina. Cu aceste două spații ei se identifică. Îmbătrânirea lor este marcată de îmbătrânirea casei și grădinii. Precum Ilie Moromete, care are ca dublu vegetal salcâmul, domnul director are ca emblemă identitară caisul. Tăierea lui este sinonimă trecerii spre moarte a domnului director. Mult timp după dispariția acestuia din grădină, bărbatul are impresia că îi mai observă prezența, ca a unei fantasme: „Și totuși într-o zi, caisul uscat și pus în foc să ardă [...] se ivi din nou, mai mare îi fu mirarea, la locul lui, în mijlocul grădinii, cu crengile lui gălbejite și sterpe!"[8] Imaginea

---

[7]Sorin Titel, *Opere. II. Romane. Scenarii de film*, pp. 150-151.
[8]*Ibidem*, p. 122.

caisului uscat îi aduce aminte de propria condiție. Boala îl făcuse să se retragă din viața socială, singurele lui întâlniri cu cei din afara acestui spațiu sunt cu ocazia plimbărilor pe care el le face de-a lungul aleii străjuite cu nuci. Aici, fostul director se întâlnește cu femeile ocupate cu treburi domestice, dar care își lasă ragaz să îl salute, apoi să privească cerul calculând timpul care se scurge spre seară.

Valeria uită de grandoarea barocă a grădinii în momentul în care, în spațiul său, intră un chiriaș. Venirea lui este aidoma bolii care prinde un trup bătut de vreme. Femeia începe să vândă obiecte din casa, de frica furtului, își sărăcește locuința și uită de grădină. Curtea casei se umple de urmele câinelui adus de ofițerul chiriaș, întregul spațiu pare ocupat militărește și se degradează fizic și spiritual. Grădina este și ea, treptat, dată spre folosință altor oameni: „Să ne întoarcem la acea zi când unchiul Rubin o convinsese pe mătușa Valeria să renunțe la florile din grădină. «Mai bine am închiria cuiva partea cu florile – fusese el de părere – eu și așa nu mai sunt în stare să am grijă de ea și rămâne grădina nelucrată.» [...] Așa că florile din grădină – mătușa Valeria nu și-ar fi putut închipui că ar putea trăi fără ele – dispărură! În partea lui, Botocan puse varză, ceapă verde, ridichi de toamnă și arpagic."[9] Înstrăinarea spațiului sugerează alterarea imaginii ființei care îl deține. Valeria și Rubin devin ei înșiși doi străini în propria grădină, spectatori taciți la disoluția lumii lor.

Simboluri vegetale, elemente care compun spațiul grădinii, sunt prunii, merii, caișii, cireșii. Aceștia abundă în proza lui Sorin Titel, sunt amprente ale zonei geografice descrise, Banatul. Simbolul prunului și al prunelor e întâlnit mai des. Acest pom străjuiește casa bunicilor în volumul *Copacul*, grădina domnului director, în *Clipa cea repede*, spațiul de acasă al lui Andrei, din *Țara îndepărtată*, dar și satul lui Marcu, în *Femeie, iată fiul tău*. El este pomul care dăruiește licoarea iubită de personajele acestor locuri, marchează trecerea din planul conștient, rațional, în cel dominat de instincte. Sub efectul acestei băuturi, femeile și bărbații își arată adevăratele fețe. De exemplu, soțul Sofiei din *Femeie, iată fiul tău*, devinegelos și agitat la petreceri, după ce închină câteva pahare. Din bărbat iubitor și mândru de frumusețea nevestei, el devine o brută, își acuză soția admirată de ceilalți, o bate. Bătrâna din

[9]*Ibidem*, p. 156.

povestirea *Vară cu ochii închiși*, din volumul *Valsuri nobile și sentimentale*, rămâne claustrată sub o cadă de prune ori de câte ori familia pleacă la muncile câmpului, tocmai fiindcă iubea atât de mult băutura, încât nu se mai putea îngriji de propria persoană: „Era foarte bătrână, era bunica bunicii mele, bea mult, și întotdeauna o lăsau singură acasă și se ducea în cămară și se îmbăta criță. O încuiau în odaie, ea ieșea pe fereastră, iar până la urmă își făcuse rost de o cheie falsă. Atunci răsturnaseră cada peste ea, și în zilele de vară, zile în care ceilalți erau plecați la lucru, stătea acolo singură, sub cada mare răsturnată în mijlocul ogrăzii."[10] Prunele verzi potolesc setea, ele alungă dorul de tinerețe, de libertate, iar prunele coapte, și adesea putrede, amintesc de efemeritatea vieții. În această ultimă ipostază întâlnim mai des simbolul. Fructele pârguite cad pe cada bunicii, înnebunind-o cu zgomotul lor, dar, crăpându-se la contactul cu lemnul căzii, se sparg și mustul lor se prelinge prin lemnărie, dulceața lor atinge gura femeii, care meditează la clipa propriei stingeri.

Merele și perele sunt sursă de trai, bănățenii fac negoț cu ele, de aceea oamenii acestor locuri întrețin cu grijă pomii și culeg cu atenție fiecare fruct. Ele sunt dătătoare de sănătate. Astfel că tânăra mamă se reface rapid după sarcină având drept hrană roadele grădinii. Spațiul securizant în care se întoarce îi dă liniște și bunăstare. Niciunde nu ar fi putut primi mai bine din vitalitatea pământului decât acasă, în locul de origine al familiei și al propriului ei sânge. Prin picioarele care ating pământul, ele însele simboluri ale rădăcinilor plantelor, omul extrage seva, se încarcă de energie și crește. Metamorfoza la care grădina îl supune pe acest personaj este evidentă abia atunci când el părăsește din nou acest spațiu. Ieșirea din spațiul protector înseamnă azvârlirea în lumea cea mare, cu legi neștiute. Grădina este un centru, o prelungire a casei, ea oferă protecție celor care o locuiesc și o îngrijesc. Dincolo de casă și grădină se deschide necunoscutul. De la aceste granițe, mai departe, personajul poate trăi o viață absurdă, fără legi, condamnat la o

[10]Sorin Titel, *Opere. I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane.* Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005, p. 105.

lungă și istovitoare călătorie. Acesta e blestemul celui care cade sau părăsește de bunăvoie paradisul.

Referințe (selectiv):

Bernea, Ernest, *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*. Ediția a II-a, revizuită, București, Editura Humanitas, 2005.

Braga, Corin, *Psihobiografii*, Iași, Editura Polirom, 2011.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri.* Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere. Volumele I, II, III, București, Editura Artemis, 1995.

Cristea, Valeriu, *Spațiul în literatură*, București, Editura Cartea Românească, 1979.

Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză.* Colecție coordonată de Dan Petrescu. Traducere de Irina Bădescu, București, Editura Nemira, 1998.

Lasconi, Elisabeta, *Oglinda aburită. Oglinda lucioasă. Sorin Titel. Universul creației*, Timișoara, Editura Amarcord, 2000.

Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*. Traducere din limba franceză de Ioana Bot. Aparat critic, bibliografie și note pentru ediția românească de Ioana Bot și Raluca Lupu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

Titel, Sorin, *Opere. I. Schițe și povestiri. Nuvele. Romane*. Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005.

Titel, Sorin, *Opere. II. Romane. Scenarii de film.* Text stabilit, cronologie, note, comentarii, variante și repere critice de Cristina Balinte. Prefață de Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2005.

Ungureanu, Cornel, *Sorin Titel*, Reșița, Editura Modus P. H., 2005.

≈≈≈

VARIANTE ALE INIȚIERII ÎN SINGURĂTATE ÎN JOCUL CUNOAȘTERII DE SINE ȘI A REALITĂȚII PREZENTE ÎN PROZA PALERIANĂ

Versions of initiation in solitude through the game of self-knowledge and reality in Paler's prose

Maria HOLHOȘ
Andra Gabriela HOLHOȘ

Abstract: *The long detours to reach the self mentioned in "Cordial polemics" represented for the writer possibilities of initiation in solitude. The alternative to the analysis of the initiation in loneliness seems to be Philippe Lejeune's proposal in the volume "Autobiographical Pact". Thus, we can identify in Paler's prose instinctive, assumed, imposed or searched pacts.*

In his descriptions, confessions or meditations, the writer recalls the years of his childhood, always confronting the past with the present, convinced that this is the only way towards a better understanding of the present. By preserving his vital connection with "at home" in an emotional manner, full of nostalgia, he actually dooms himself to loneliness. Through the characters' ample angle, for whom progress means "less loneliness" ("Diary at the Seaside") Octavian Paler finds himself, in turns, in the three states of the solitary adventurer: the nostalgic, disillusioned viewer, the moralist and aesthete observer, the involved critical witness.
Keywords: autobiography, loneliness, maze, knowledge, solitary.

Preocupat de a dezbate etic și filozofic marile dileme existențiale, Octavian Paler abordează în proza sa diferite variante ale inițierii în singurătate. Compozițional scriitorul recurge la îmbinarea discursivă, valorificând atât confesiunea, cât și eseul autobiografic și epistola. Urmărind tematic proza paleriană propunem o identificare a variantelor inițierii:

I. Inițierea din perspectiva unui călător prin labirinturi reale

Autorul se menține cu discreție în spatele comentariilor livrești, călătoriile transpun în dimensiuni literare labirintul concret al formării în tainele scrisului. Călătoriile în Grecia, Egipt, Roma - perioada în care a fostcorespondent Agerpres sau vizita în S.U.A. unde a stat o lună, călătoria în Mexic - perioada unei săptămâni aztece, călătoria în Spania, Austria ș. a. au fost totodată provocări de a compara grandoarea informațiilor livrești cu realitatea percepută direct. Se consideră un norocos prin șansa de a călători, de exemplu, în Mexic a plecat după multe ezitări din cauza duratei zborului, dar conștient că importanța excursiei se va confirma: „Hazardul a vrut să ne numărăm printre privilegiați, dându-ne astfel o șansă pe care abia acum o înțeleg bine..."[1]Volumele*Drumuri prin memorie. Egipt, Grecia* (1972); *Drumuri prin memorie. Italia* (1974); *Caminante. Jurnal (și contrajurnal) mexican* (1980) par să ilustreze un itinerariu în mitologie, cu insistente refugii în realitatea contemporană. Călătoriile coagulează într-un fir al căutărilor și al experienței, devenind un labirint real, cu puternice amprente formative. Se manifestă, încă din această categorie a scrierilor, reflexii străvezii ale unei solitudini, probabil și o amprentă a zonei natale determinantă prin încrustarea în suflet a îndrăznelii de a-și pune la încercare priceperea, voința, rezistența. Mirarea în fața necunoscutului, devine și în cazul scriitorului o condiție prin care individul are acces la un alt plan, unde propria alteritate comunică identității celuilalt, facilitând înlocuirea celuilalt de prezența primului, stabilindu-se de fapt o dualitate. Titluri ale capitolelor precum *Un labirint lacustru, Singurătatea vulcanilor, Palenque, singur* etc. semnalează prezența sentimentului de solitudine, confirmat, cu regret, de societatea modernă, chiar din realitatea marilor metropole: „încep să semene între ele, în toate există oameni grăbiți și oameni singuri"[2]. Octavian Paler recunoaște, cu regret, izolarea individului provocată de marile metropole. În Los Angeles a stat două săptămâni, dar nu și-l putea reprezenta,

---

[1] Octavian Paler, *Caminante. Jurnalul (și contrajurnal) mexican,* prefață de Radu Pavel Gheo, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 193.
[2]*Ibidem*,p. 193.

considerându-se un om „pierdut”și mărturisind cu amărăciune: „Am prea puțină imaginație sau prea multe inhibiții ca să pot fi în apele mele în asemenea orașe în care nu mai ești nici măcar un detaliu”[3]. Vizitând orașele New York, Boston Washington, Los Angeles, San Francisco a rămas cu același sentiment de tristețe: „Între mine și lumea din jur nu exista nicio punte. Atunci am priceput că într-un mare furnicar de oameni poți să fii mai singur decât în deșert.”[4]

Citatul folosit moto al volumului face parte din opera lui OctavioPaz[5], *Labirintul singurătății* aflându-se în aceeași tonalitate cu trăirile sufletești transmise în mod generalizat de proza paleriană. În paginile acestui *jurnal* fragmentele de descriere, relatările sau meditațiile sunt întoarceri spre mitologie, iar „drumul capătă, desigur, valențe inițiatice, căci e filtrat nu doar prin sensibilitatea, ci și prin intelectul și erudiția autorului”[6]. Despre călătoriile reale sau imaginare ale scriitorului se menționează în critica de specialitate: „când călătorește, călătorește însoțit de Don Quijote și de Sisif (mituri preferate). Sentimentul dominant este că trăiește la o răspântie a timpurilor și civilizațiilor”[7].

II. Inițierea prin reflecții solitare, dialoguri, labirinturi imaginare

O altă categorie(*Mitologii subiective, Apărarea lui Galilei, Scrisori imaginare, Viața pe un peron, Polemici cordiale, Un om*

---

[3]Daniel Cristea-Enache, *Convorbiri cu Octavian Paler,* București, Editura Corint, 2007, p. 122.

[4]*Ibidem*,p. 123.

[5]Octavio Paz (1914-1998), poet și diplomat mexican, autorul volumului *El labirinto de la soledad (Labirintul singurătății),* 1950, laureant al Premiului Nobel pentru Literatură în 1990, sursa Wikipedia, accesată în 25.09.2017. Fragmentul citat de Octavian Paler din proza scriitorului mexican este un avertisment pentru cunoașterea prin întoarcerea spre sine: „Cine a văzut speranța nu o mai uită. O caută sub toate cerurile și printre toți oamenii și visează că într-o zi o va întâlni din nou, nu știe unde, poate între ai săi.” în vol. Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 11.

[6]Radu Pavel Gheo, *O săptămână aztecă,* prefață de la Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 7.

[7]Eugen Simion (coord.). *Dicționarul General al Literaturii Române,* articol semnat [M.I.], București, Editura Universul Enciclopedic, 2006, p. 19.

norocos, Eul detestabil: o istorie subiectivă a autoportretului, Viața ca o coridă, ,) devine dominată de confesiune, răzbătând un puternic sentiment al solitudinii.

Volumul *Mitologii subiective*(1975), care a atras de la început atenția criticilor literari,afost scris, după cum mărturisește autorul, într-un decor cu „singurătăți de preistorie" fiind nevoit să se trateze de reumatism pe litoralul românesc, la Eforie Nord, văzând marea în plină iarnă. Panorama hibernală a devenit un avertisment p Capitolele volumului primesc nume mitologice deoarece „autorul-personaj călătorește mai departe, către Elada lui în care realitatea istorică și ficțiunea, mitul și comentariul s-au amestecat..."[8] Capitolul *Labirintul* se poate considera o pledoarie pentru dragoste și memorie, iar aventura lui Tezeu rămâne ca „un efort de a scălda în lumină misterul labirintului, chiar dacă acest mister rămâne intact"[9]. Un alt personaj elogiat în acest volum este Ulise, despre care autorul mărturisește cu admirație că „sunt lucruri ce nu se lasă cucerite decât cu infinită răbdare a dragostei și a singurătății; astfel și-a cucerit, împotriva zeilor și a fricii de moarte, libertatea de a vorbi despre cosecvență"[10]. Reflecțiile scriitorului se completează, atingând aceleași teme, cu rol definitoriu, abordate sub diferite măști, cu vocea proprie diminuată, înregistrând alteritatea, după cum singur mărturisește că în întreg volumul „grecii antici sunt simple pseudonime. În fond, de fiecare dată am vrut să zic «eu însumi»"[11], exprimând în același timp mai multe identități. Nuanțele și punctele noi de vedere ale autorului, schimbând mereu perspectiva, au fost remarcate cu subtilitate și profesionalism de criticul Daniel Cristea-Enache: „E un permanent și fascinant joc al măștilor alternante și al identităților coincidente, o asumare a complexităților naturii umane..."[12] Cititorul rămâne captiv dorinței de a elucida raportul dintre frământări și certitudini, frecvent înproza

---

[8]Daniel Cristea-Enache, *Melancolii eline,* Prefață la vol. Octavian Paler, *Mitologii subiective*, prefață de Daniel Cristea-Enache, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 7.
[9]Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 43.
[10]*Ibidem*, pp. 305-306.
[11]*Ibidem*, p. 304.
[12]Daniel Cristea-Enach, *Op. cit.*, p. 6.

autorului, în inepuizabila dorință de a înțelege rostul vieții și al morții, o axă percepută constant în creația scriitorului.

Publicat în 1978, volumul *Apărarea lui Galilei,* „este una dintre cele mai importante cărți ale autorului, una dintre acele cărți care-i definesc profilul, natura dilematică; și este totodată un text ce dă seama, în mod exemplar, de dilemele unei epoci"[13]. Dintre criticii literari[14] care s-au pronunțat asupra acestui volum, doar Virgil Ardelean recunoaște că este o „o carte deschisă multor tâlcuri"și faptul că această carte „se citește cu gândul la altceva. Nici un moment nu l-am avut în vedere pe celebrul învățat"[15]. Varianta din 1997, vizibil restructurată, prin reducerea numărului de episoade și prin prezența vizitatorului-istoric în casa din Arcetri unde s-a retras înțeleptul după abjurarea din 1633. Cititorul se poate identifica în persoana acestui vizitator, făcându-se fiecare în parte vinovat de lașitate, contribuind astfel la deplasarea conflictului dinspre interioritatea conștiinșeispre realitatea concretă, convins că personajul simbolizează „problema fiecărui om care se teme"[16] Scriitorul, referindu-se la perioada comunistă,recunoaște că un regim totalitar a provocat atâtea dileme, iar soluțiile propuse s-au dovedit inevitabil păguboase. Varianta aleasă de el a fost diferită de soluția (mistică) a credinței[17] propusă de Nicolae Steinhardt în *Jurnalul fericirii*. A fost varianta rezistenței prin cultură, o variantă solitară, folosind masca personajelor, după

---

[13]Bianca Burța-Cernat, *Spovedania unui învingător,* prefață la volumul Octavian Paler, *Apărarea lui Galilei,* prefață de Bianca-Burța-Cernat, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 7.

[14]*Ibidem,* pp. 8-10:

[15]*Ibidem,* p. 10: se face trimitere la articolul publicat de Virgil Ardeleanu în revista „Steaua", nr.2/februarie 1979, pp. 30-31.

[16]Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 196.

[17]N. Steinhard, *Jurnalul fericirii,* argument de P.S. Justin Hodea Sigheteanul, ediție îngrijită, studiul introductiv, repere biobibliogragrafice și indice de Virgil Bulat, note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, cu *Un dosar al memoriei arestate* de George Ardeleanu, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 43: „Pentru a ieși dintr-un univers concentraționar - și nu e neaparat nevoie să fie un lagăr, o temniță ori o altă formă de încarcerare; teoria se aplică oricărui tip de produs al totalitarismului – există soluția mistică a credinței."

cum precizează în *Convorbirile* lui Daniel Cristea-Enache că „m-am mărturisit, indirect, în *Apărarea lui Galilei*”[18].

Structurat sub forma unor scrisori adresate diferitelor personaje, folosind un „limbaj esopic”[19]volumul *Scrisori imaginare* (1979) se poateidentifica printr-o dorință apăsătoare de a comunica. Impresionant este eseul *Despre singurătate,* o confesiune a unei stări sufletești pe care o mărturisește cu discreție pentru a nu tulbura liniștea proprie și nici a celor din jur, deoarece d*espre adevărata singurătate vorbim doar în șoaptă.* Volumul confirmă ceea ce anticipase Eugen Simion cu câțiva ani înainte despre vocația de moralist a lui Octavian Paler care se confruntă cu „o temă mai abstractă (condiția omului modern) și un număr de idei legate de ea: frica, recluziunea – ca soluție de existență – culpabilizarea individului, represiunea, solidaritatea umană”[20].

În scrierea romanului *Viața pe un peron* (1981), la fel ca în cazul eseului *Apărarea lui Galilei,* scriitorul abordează tehnica parabolei, personajul „vorbește în pustiu, într-un gol devastator, unde totul e nisip, simbol al neantului și al morții”[21] Cu un fir narativ simplu, dominat de meditații filosofice și autoexplorări romanul surprinde prin idei sugerate aluziv și devine o meditație amplă asupra destinului uman, înscriindu-se „în tradiția literaturii existențialiste și absurde”[22]. Scriitorul include în acest roman „una din marile probleme contemporane: nevoia de comunicare, văzută sub dublul aspect, moral și intelectual”[23]. Al doilea roman al scriitorului, *Un om norocos* (1984), valorifică motivul oglinzii, cu rolul de a multiplica, a generaliza coșmarul, titlul fiind unul cu sens ironic. Personajul principal, un sculptor fără vocație se află în captivitatea coșmarului, iar personajele cu identități ascunse și cu nume de împrumut pot fi niște proiecții ale unui „eu zdruncinat”.

---

[18]Daniel Cristea-Enache, *op. cit.,* p. 178.
[19] Vezi *Ibidem,* p. 284.
[20]Eugen Simion, *Scriitori români de azi,* III, București, Cartea Românească, 1984, p. 524.
[21]Mircea Iorgulescu, *Prezent,* București, Cartea Românească, 1985, p. 132.
[22]Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești,* (A-M), (N-Z), coordonare și revizie științifică: Ion Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 1080.
[23]Mircea Iorgulescu, *op. cit.,* p 133.

Volumul în care tema *singurătății* este reluată într-o manieră mai amplă, *Polemici cordiale* (1983), impresionează prin stilul sobru al eseurilor structurate sub forma scrisorilor, discursurilor și convorbirilor imaginare. Interesantă este „scrisoarea"*Artistul și arborele universului* în care este delimitată teoretic singurătatea voită (care te apropie de tine însuși, dăruie și e foarte aproape de un început) de singurătatea impusă (care te îndepărtează de alții, frustrează, este aproape de un sfârșit) ajungând la concluzia că: „tot ce poate face cineva căruia destinul îi impune singurătatea e să nu se lase domesticit de ea"[24]. Pledoaria susține intenția de a înțelege și aprecia singurătatea artistului, una contradictorie, și povară (blestem), și ogor (loc de muncă), iar rostul singurătății unui artist este de „treaptă spre o solidaritate mai adâncă"[25].

Periplul imaginar al scriitorului din volumul *Unmuzeu în labirint* (1986) a constituit o fascinantă pledoarie pentru artă. Volumul a apărut în 1986, iar după aproape două decenii numele i-a fost schimbat în *Eul detestabil. O istorie subiectivă a autoportretului.* Picturile analizate sunt în general autoportrete, uneori scriitorul fiind impresionat de un detaliu al decorului sau de expresivitatea unui personaj pictural. Fascinat de valoarea lucrărilor de artă cu subiectul *autoportret*, completează impresionante reflecții despre talent, creație, curente culturale, adăugând observații despre starea sufletească a creatorului de frumos, cu ascensiuni și coborâri în comentariile publice, doar persoana pictorului/ artistului rămânând numai ea (trimitere la o parte componentă a titlului *eul detestabil*)cea care poate fi detestată, care se poate situa sub așteptări, opera fiind situată la un alt nivel. Scriitorul este convins că valoarea artistică a unei picturi rezistă în timp tocmai prin talentul creatorului de artă. Volumul debutează cu un studiu despre *narcisism,* urmărind opinii în funcție de marile curente ideologice din evoluția omenirii, ajungând la concluzia fermă că trebuie evitată prejudecata că Narcis se iubește ca un egolatru cu scopul de a

[24]Octavian Paler, *Polemici cordiale,* prefață de Nicoleta Sălcudeanu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 128.
[25]*Ibidem,* p. 132.

feri ideea de autoportret de suspiciuni tulburi.[26] Pasul spre autoportret, după opinia lui Octavian Paler, a fost făcut de Albrecht Dürer discret, în timp, cu răbdare și încredere, din planul secund, înaintând, fără să atragă atenția asupra sa, doar după ce s-a obișnuit cu provocările oglinzii. Amintind de primul autoportret al pictorului e convins că reprezintă: „un moment de răspântie în istoria artei acum. Viața interioară triumfă, în sfârșit, în pictură"[27].La Pontormo (Jacopo Carruci sau Jacopo da Pontormo, pictor italian, 1494-1557) remarcă izolarea voită, sugerată în autoportretul său: „stă în singurătatea lui ca pe o insulă"[28]. Iar pentru unul dintre autoportretele lui Rembrandt remarcă: „E singur și în viață, și în pictură. Ce mai poate spera? Poate că nimic nu-l mai sperie acum, de aceea e pregătit să accepte noaptea pe care a invocat-o mereu..."[29]conștient că singurătatea impusă sau voită își lasă puternice amprente asupra personalității omului de artă, dar și asupra creației sale, Octavian Paler trăiește personal nenumărate astfel de experiențe, iar solitudinea din viața personală se resimte uneori mai voalat, alteori mai pregnant în scrierile sale.

Considerat unbildungsroman, potrivit criticii de specialitate: „Din evocările «mărturisitorului» se conturează portretul sintetic al unui «om de răspântie» care, cu fiecare nouă scriere, se îndepărtează de orizontul-matcă, trădând «discreția arhaică» a universului copilăriei"[30], volumul *Viața ca o coridă* (1987) face trimitere prin titlu și prin tematică la romanul lui Marin Preda, *Viața ca o pradă.* Titlul include cuvântul *coridă*, iar acest concept este „tratat când în registru metaforic, când în termeni de evidență mentalitară"[31]. Eseul debutează cu rememorarea unor momente petrecute la mare, într-o notă de tristețe, conștient că trecerea iremediabilă a timpului a redus mult

---

[26] Idem, *Eul detestabil. O istorie subiectivă a autoportretului,* ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 12.
[27]*Ibidem*, p. 15.
[28]*Ibidem,* p. 69.
[29]*Ibidem,* p. 113.
[30] Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori). *Dicționarul Scriitorilor Români* (M-Q), București, Editura Albatros, 2001, p. 563.
[31] Cosmin Ciotloș, *Regulamentul Organic,* prefață la Octavian Paler, *Viața ca o coridă,* prefață de Cosmin Ciotloș, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 10.

strâmtul cerc al prietenilor. Tot mai acută este resimțită astfel singurătatea, soluția salvatoare fiind inventarea un interlocutor, făcând astfel analogie la cugetări populare.[32] Motivul invocării unui interlocutor este, după cum mărturisește autorul, dorința de a evita o apăsare sufletească: „Căci nimeni nu e, se pare, atât de singur încât să stea de vorbă cu sine, despre sine, fără să resimtă asta ca o suferință”[33]. Varianta aleasă este de a-și imagina un interlocutor, un profesor de limbi clasice, întâlnit la anticariatul de la care își cumpărase broșura cu regulamentul comentat al coridelor și „deghizat subnobilul cognomen Cicero îi va deveni nu numai prieten, dar și, de la un moment încolo, un foarte docil rezoner”[34]. Impresionantul eseu cu puternică amprentă memorialistică cuprinde în paginile sale reflecții asupra singurătății eroului luptei în arenă, dar și asupra destinului autorului. Matadorii descriși în ritualuri tradiționale înfruntă individual provocările impuse printr-o coridă, dovedind curaj pe care scriitorul îl numește în alte împrejurări „arta de a-ți fi frică fără ca asta să se vadă”[35]. Întâmpinat cu urarea *șansă,* toreadorul cu buzele strânse„e singur, întruchipând în costumul său țesut cu fire de argint și curajul, și teama”[36].Momentele de maximă tensiune trăite de toreador nu-i dau răgaz să se analizeze, nu are timp de amintiri, deoarece trăiește cu intensitate prezentul, „rămas singur cu primejdia, cu amenințările, cu norocul sau nenorocul său”[37]. În acest eseu scriitorul identifică singurătatea manifestată în sufletul toreadorului, singurătatea taurului împotriva căruia s-au unit spectatorii, toreadorul, picadorii și banderilierii, iar „în mijlocul celor care îi doresc moartea, el e singur, îngrozitor de singur”[38]. Dominantă este în eseu singurătatea scriitorului (cel care scrie despre confruntarea

---

[32] Octavian Paler, *Op. cit.*, p. 23: „O vorbă veche pretinde că Dumnezeu a creat omul pentru ca omul să îi spună povești. Bănuiesc că această vorbă cu tâlc a fost născocită de un solitar care, dându-i, aparent, lui Dumnezeu o justificare, si-a creat sieși un alibi. Fiindcă n-avea cui să-i spună poveștile sale, s-a hotărât să-și imagineze un interlocutor. ”
[33]*Ibidem.*
[34]*Ibidem,* p. 6.
[35]*Ibidem,* p. 519.
[36]*Ibidem,* p. 472.
[37]*Ibidem,* p. 101.
[38]*Ibidem,* p. 89.

dintre cei doi în spectacolul de coridă) prezentată cu o altă durată, deși la fel de chinuitoare. Scriitorul își *studiază* și *analizează* singurătatea, vorbește singur, se înstrăinează de propiul chip. Urmărind firul epic se poate constata că prezentarea detaliilor despre coridă rămâne doar un pretext pentru scriitor pentru a detalia dimensiunile singurătății, care prin alteritate devin dimensiunile singurătății omului modern.

Inițierea în singurătate pare să-și contureze premisele încă din copilărie. Firea tăcută a mamei îi dau prilejul familiarizării cu spiritul introvertit: „Mama privește grâul în tăcere. Poartă o pălărie de pai, înnegrită de ploi, cu șnurul trecut sub bărbie, și are obișnuita ei expresie gravă, pe care nimeni n-o tulbură și nimic n-o îndulcește. Își acoperă gura cu palma, simbolic parcă. Mama a tăcut mai mult decât a vorbit. De câte ori mă gândesc la ea, îi aud întâi tăcerea, abia apoi îi revăd chipul. Nu cred că mi-a dat mai mult de trei sfaturi în toată viața. Și toate aveau același înțeles: să fac numai ce se cuvine”[39].Tatăl scriitorului, deși era „un om care glumea fără răutate, fără să ofenseze, care nu se amesteca în nici o ceartă și rămânea în toate împrejurările, cald și îngăduitor”[40] a rămas *tăcut*la publicarea primei poezii a fiului și la audierea primului reportaj al acestuia transmis pe postul radio. Copilăria, după cum mărturisește scriitorul, s-a manifestat în *singurulparadis de pe lumea aceasta,* deoarece „eu am copilărit într-un mit”[41]. Simplitatea decorului sporește farmecul mirificului univers rural și constituie premise ale manifestărilor solitare: „Dimineața, până ce soarele se ridica deasupra mărului de lângă fântână și deasupra porții înalte, curtea era întunecată. Atunci, părea plină de pericole. Mă temeamsă ies și s-o văd așa. Dar după ce trecea momentul zgomotos al redeșteptăriisatului din liniștеanopții și se așternea liniștea mai adâncă, de după plecarea oamenilor în câmp, iar soarele năvălea orbitor peste coroana mărului, întreaga noastră curte se umplea de lumină. Mă așezam pe trepteși stăteam acolo, convins că nimeni nu-mi putea face nici un rău câtă vreme mă bătea soarele.”[42] Curiozitatea copilului pentru ceea ce

[39]*Ibidem,* p. 491.
[40]*Ibidem,* p. 484.
[41]*Ibidem,* p. 145.
[42]*Ibidem.*

era *dincolo* se concretiza prin evadarea în liniștea însorită a cimitirului, fără a-l percepe ca pe un loc al tristeții, fără a ști nimic despre moarte. Mai târziu scriitorul înțelegea semnificația răsăritului de soare în satul natal: „pe ulița pe care m-am născut soarele răsărea parcă anume deasupra unui cimitir pentru a lumina întâi memoria”[43]. Anii de școală au favorizat izolarea copilului desprins timpuriu din mediul familial: „Puteam foarte bine să explic singurătatea prin situația în care mă găseam. Eram într-o clasă cu băieți aflați, în general mult peste nivelul meu social. Asta nu mă putea lăsa nepăsător. Practic, atunci am înțeles că eu mă născusem în partea de jos a inegalității. De aici au apărut două sentimente contradictorii. Pe de o parte, invidia, pe de alta, mândria de a fi ceea ce sunt numai prin puterile mele”[44]. Adolescența, după cum mărturisește scriitorul, este marcată de conturarea unui portret solitar, pasionat de lectură, înrobit de dorința de a citi cât mai repede cărțile împrumutate de la biblioteci: „Atunci a început acea bizară experiență care a făcut din mine, la o vârstă destul de fragedă, un ascet, retras într-o cochilie cu cărțile sale, și datorită căreia mi-am petrecut cei mai frumoși ani ai adolescenței, împotriva firii, între patru pereți”[45]. Părerea este confirmată de critica specializată: „om de munte, Octavian Paler are în el o îndârjire de ascet laic și spiritul lui e mesianic”[46]. În alte situații autocritica referitoare la izolare devine mai severă, asemănându-se cu un „pustnic ratat”[47]. Nici tinerețea nu este scutită de o aspră autocritică, numindu-se deseori „solitar sălbatec”, iar din registru animalier „greiere-lichen”, „termite”[48], „lup singuratec”, o amestecătură

---

[43]*Ibidem,* p. 486.
[44]*Ibidem,* pp. 221-222.
[45]*Ibidem,* pp. 286-287.
[46] Eugen Simion, *op. cit.,* 4, p. 515.
[47] Octavian Paler, *op. cit.,* p. 278: „A existat în adolescența mea o perioadă în care am semănat cu unul din acei pustnici rataţi, care n-au curajul să se închidă într-o grotă, departe de lume; se închid într-o cameră, de unde se aude toată larma orașului; și care n-au tăria să stingă în ei orice pasiune; se mulțumesc să-și aleagă o pasiune comodă”.
[48]*Ibidem,* p. 226: Am senzația că singurătatea lucrează ca acele termite, pătrunde în obiecte și le macină fără să văd, le îmbolnăvește. Totul păstrează un aspect normal, forma obișnuită, dar mă surprind că mă învârt prin cameră prudent, că spionez lucrurile din jurul meu, nu umblu

de „lup și animal domestic". Maturitatea îl determină să conștientizeze tot mai mult neajunsurile singurătății în care s-a adâncit: „am crezut într-o vreme că singurătatea a ars, ca în vis, o parte din pădurile mele și că m-am trezit când ravagiile erau clare, nu mai era nimic de făcut. Mă tem, însă, că n-aș putea învinui pe nimeni pentru partea mea de singurătate și că sunt unicul ei artizan"[49]. Vocația de scriitor îi oferă posibilitatea de a analiza și conștientiza starea sufletească a omului introvertit: „Probabil, orice scriitor suportă două presiuni contrarii când se așază la masa lui de lucru. Una care îl împinge să fie singur cu obsesiile sale, alta care-l silește să vorbească despre singurătatea lui; una care-l îndeamnă să închidă ușa, alta care-l face să-și descrie acest refugiu. E în același timp discret și impudic. Fuge și îi caută pe cei de care fuge. Mă tem totuși că dintr-o singurătate idealizată sunt foarte puține șanse să ieși. Îți înalți tu însuți, din ce în ce mai sus, zidurile pe care ar trebui să le escaladezi. Îți faci mai suportabilă singurătatea, instalându-te însă în ea mai durabil. De aceea mă feresc să fiu mulțumit de discreția mea. Din păcate, nu știu să le spun oamenilor pe care îi iubesc cât de mult îi iubesc. Îmi ascund, dintr-o proastă pudoare, ori din timiditate, ori din mândrie rău înțeleasă, ori din toate aceste motive la un loc, nevoia mea dureroasă de ei, recunoștința pentru tot ce mi-au dat, regretele pentru tot ce nu le-am dat eu. Aici este adevărata mea sălbăticie. Cea mai gravă. Cea mai tristă."[50] Ideea singurătății se resimte ca un motiv recurent în scrierile din anii maturității și mai pregnant prezent în eseurile din anii senectuții, deseori camuflată în dorința autorului de comunicare prin intervenții, confesiuni și dialoguri.

---

oare într-o lume aparentă? și mă mișc cu grijă, pentru a nu risca. Apoi, descopăr că tocmai această prudență face treaba termitelor".

[49]*Ibidem,* p. 221, scritorul face aluzie la un incendiu perceput cu naivitate în copilărie, conștientizând doar efectul devastatorului eveniment: „Într-o noapte din copilărie, m-am trezit auzind țipete și m-am speriat. În ferestrele casei luceau vâlvătăile unui foc uriaș, iar pe uliță se vedea ca ziua. M-am ghemuit în pat, înfricoșat de lumina violentă care lingea amenințător geamurile și, convins că visam, am adormit din nou. Dimineața am zărit pădurea arsă, neagră, ca o rană urâtă și întinsă pe toată coasta Secii."

[50]*Ibidem,* pp. 226-227.

Finalul volumului ne asigură că interlocutorul e doar o amintire, strategie salvatoare a scriitorului, pentru a nu fi singur în vacarmul coridelor, o strategie de alteritate. Autorul este încercat de un regret, întrebându-se : „Nu cumva am fost, totuși, prea vanitos când am crezut că mă pot măsura cu măsura toreadorilor? Într-o coridă totul se țese cu trei fire de cânepă, Răul, Iubirea și Moartea. [...] Pe când într-o viață firele sunt mai multe și uneori se încâlcesc până la confuzie”[51]. Complexitatea acestui volum amplu este anticipată de titlu prin asocierea inedită a vieții cu o coridă, susținută de diversitatea temelor de reflecție, nu numai despre sine, ci despre umanitate în general, dovedind o mobilitate intelectuală și confirmată de criticii literari: „Cartea totală a autodefinirii caracterologice și spirituale este, însă, *Viața ca o coridă (1987)*”[52].

III. Inițierea prin drumul înapoi

Întoarcerea în trecut menție vie starea de singurătate mascată de frământarea spiritului, dar lasă taine nedezlegate. Gândurile autorului sunt de obicei îndreptate spre trecut, nu neaparat spre unul „glorios”, mai degrabă fiind atras de episoadele înfrângerii, iar „privirea întoarsă spre trecut, pentru a-l pune mereu în oglinda strâmtă a prezentului, va condamna gânditorul, în orice societate, la singurătate”[53]. (*Rugați-vă să nu vă crească aripi, Don Quijote în Est, Vremea întrebărilor, Aventuri solitare*)

Volumul *Rugați-vă să nu vă crească aripi* a fost inițial conceput ca o versiune românească după un volum apărut în 1991 în Franța cuprinzând capitole din *Viața ca o coridă* și *Polemici ciordiale,* ulterior au mai fost adăugate unele capitole. Tristețeascriitorului se resimte în tensiunea ce străbate eseurile acestui volum, iar sursa ar putea fi tocmai acest modern „echivoc al condamnării/acceptării cu indiferență”[54]. Eseul din

---

[51]*Ibidem,* p. 536.

[52]Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coordonatori). *Op. cit.*, p. 563.

[53] Bogdan-Alexandru Stănescu, *Confesiunile unui semibarbar,* prefață în volumul Octavian Paler, *Rugați-vă să nu vă crească aripi,* prefață de Bogdan-Alexandru Stănescu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 10

[54]*Ibidem*, p. 7.

debutul volumului, care preia și titlul, pare o undă de nedumerire față de societatea contemporană, fie ea chiar din Bruxelles, înstrăinată de cultură, devenită tot mai comercială. Refugiul spre trecut, explicațiile erudite, nu fac altceva decât să-l îndepărteze pe autor de realitatea imediată, cuprinsă de o indiferență generală precum personajele lui Pieter Brugel cel Bătrân (1525-1569) din tabloul *Prăbușirea lui Icar,* afundate în nepăsare, neavând timp de compasiune la căderea prea îndrăznețului cuceritor al văzduhului. Octavian Paler și prin acest volum a dovedit prin excelență că este „adeptul unei literaturi confesive sau parabolice, în care dezbaterea etică devine esențială"[55].

Cartea *Don Quijote în Est* este „complexă și foarte nuanțată despre identitatea românească ce, după aproape cinci decenii în care fusese confiscată și fabricată politic, are, în sfârșit, posibilitatea de a fi reflectată de o gândire liberă"[56]. Evenimentele trăite cu frenezie de scriitor sunt raportate la trecut, recurgând compozițional la îmbinarea discursivă dintre „epistolă, confesiune și eseu, în ceea ce s-ar putea numi eseu autobiografic tocmai pentru că preeminența ideilor supune celelalte modalități"[57]. Scriitorul mărturisește alegerea titlului[58], dar își mărturisește și singurătatea: „mă sperie tot mai mult faptul că mă simt, uneori, înstrăinat într-un oraș unde am trăit o jumătate de veac"[59]

Volumul *Aventuri solitare* (1996)anticipează singurătatea și o confirmă prin cele trei părți componente: *Jurnal la mare* – surprinde o solitudine maximă a protagonistului, *Contrajurnal la mare* – dominată de contemplația solitară și *Jurnal american* –

---

[55] Aurel Sasu, *Dicționarul bibliografic al literaturii române* (M-Z) DBLR, Pitești, Paralela 45, 2006, p. 272.

[56] Sanda Cordoș, *O acută radiografie identitară*, prefață la volumul Octavian Paler, *Don Quijote în Est,* prefață Sanda Cordoș, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010, p. 7.

[57]*Ibidem*, p. 5.

[58] Daniel Cristea-Enache, *op. cit.,* p. 139: „Am găsit la Quijote, în schimb, o detașare, o indiferență sau o forță de a ignora ridicolul care mă intriga. Am văzut în «seriozitatea » lui misterioasă, pe care nimeni n-a explicat-o (e «eroică» așa cum susține Unamuno? e a unui «nebun patentat», cum susține Ortega y Gasset?) un fel de model".

[59]Octavian Paler, *op. cit.*, p. 309.

contactul cu alteritatea radicală a Lumii Noi. În acest volum sunt prezente trei ipostaze ale „aventurierului solitar: contemplativul deziluzionat și nostalgic, observatorul moralist și estet, martorul implicat”[60].

IV. Inițierea prin retrăiri nostalgice (întoarcerea spre sine)

În strădania de a contura cât mai clar o posibilă ipoteză despre confruntarea dintre viață și moarte, autorul a păstrat un traseu compozițional relativ linear, recurgând la exemple mitologice umanizate prin decorul, drag scriitorului, spațiului autobiografic. (*Deșertul pentru totdeauna, Autoportret într-o oglindă spartă, Calomnii mitologice*)

Volumul *Deșertul pentru totdeauna* (2001) este „mărturia tulburătoare a unei conștiințe ajunse la capătul propriului pustiu lăuntric”[61]. Gândul recurent spre locul natal, spre Lisa e o justificare că „În mintea oricui există un loc, *locul*; numele are o rezonanță personală, dincolo de infinitele posibile trimiteri livrești”[62]. Volumul pare delimitat de două stări de teamă în fața singurătății: prima a scriitorului în copilărie, la înmormântarea bunicului, rămas în grădină, după bucuria de a vedea aerul luminos „am descoperit golul din jurul meu, am constata că eram singur, că nu mai auzeam nici un zgomot din curte, și m-am speriat. Am impresia că atunci am tras prima spaimă din pricina singurătății”[63]. Finalul volumului surprinde scriitorul înainte de a părăsi locuința cu gândul de a pleca în Italia pentru o intervenție chirurgicală, încercând prin jocul impus să-și alunge frica de singurătate.

Frânturile autobiografice sunt niște limite ale mărturisirilor, ele relevă destinul, exemplul explicația introductivă la *Autoportret într-o oglindă spartă* (20040, îl însoțesc, indiferent dacă abordează

---

[60]vezi Paul Cernat, *Trei moduri de a fi străin,* prefață la volumulOctavian Paler, *Aventuri solitare. Două jurnale și un contrajurnal,* prefață de Paul Cernat, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2008, p. 6.

[61] Dan C. Mihăilescu, *Dincolo de Lisa,* prefață la Octavian Paler, *Deșertul pentru totdeauna,* prefață de Dan C. Mihăilescu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2009, p. 7.

62 Irina Petraș, *Literatura română contemporană. O panoramă*, București, Ideea Europeană, 2008, p. 649.

63 Octavian Paler, *op. cit.*, p. 31.

stilul epistolar sau o variantă de multiplicare în cioburile unei oglinzi sparte, simbolizând o memorie lacunară, încercând să-și explice singurătatea. În acest volum „înțelegerea de sine e *mediată* de semne, de simboluri și de texte și că se dobândește prin operații succesive de cunoaștere, de voliţiune, de evaluare"[64]. Autoanaliza primește dimensiuni amplificate, individualizând etape autobiografice, marcate în mod special de solitudine. Numit de N. Manolescu pentru acest volum „un solitar diletant"[65], majoritatea scrierilor sale sunt incluse în „*Genurile biograficului*"[66] Singurătatea fără remediu este posibilitatea ajungerii la sine, cunoașterea prin autoexaminare. Marile ocoluri pentru a ajunge la sine, amintite în *Polemici cordiale,* formează pentru scriitor un labirint al inițierii în singurătate. Cu alte cuvinte, cunoașterea de sine se dobândește în timp, după o îndelungată experiență, după parcurgerea unui traseu inițiatic, incluzând cei doi poli: *aproapele* și *departele*[67]. Alternativă pentru analiza inițierii în singurătate pare a fi propunerea lui Philippe Lejeune în volumul *Pactul autobiografic*. Astfel se pot identifica în proza paleriană forme ale pactelor instinctive, asumate, impuse ori căutate. În descrierile, confesiunile sau meditaţiile sale scriitorul se întoarce în anii copilărie, mereu înfruntarea dintre trecut și prezent, convins că doar așa prezentul se poate înțelege mai bine. Păstrând legătura sa vitală cu *acasă* într-un mod emoționant, plin de nostalgie, de fapt s-a condamnat la singurătate.

Scrierile lui Octavian Paler au și o altă notă comună deoarece în ele „există o voce multiplicată, un ego ce se diminuează voit, ca să

---

64 Irina Petraș, *Cărți de ieri și de azi. Scriitori contemporani*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p. 283.

65 Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatur*ă, Pitești, Paralela 45, 2008, p. 1177.

66 Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005, p. 763: „alături de cele similare ale lui Sainte-Beuve, Șerban Cioculescu, Jorge Luis Borges, Teohar Mihadaș, Valeriu Cristea, Paul Goma, Belu Zibber, Radu Rosetti, Gabriela Melinescu, Petre Pandrea."

67 Vezi Andrei Pleșu, *Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste*, București, Editura Humanitas, 2017, p. 15: „Pentru a găsi ceea ce cauţi, trebuie mai întâi să faci un lung ocol, să te întorci la tine de departe, să faci un drum. «Aproapele» se valorifică numai după o laborioasă experiență a «depăartelui»".

înregistreze alteritatea. Persoana întâi singular nu este rezervată unui anumit narator; prin ea se exprimă, pe rînd, diferite identități, proiectate și explorate de un scriitor care știe să asculte. Când interlocutorul lipsește, Octavian Paler și-l creează, dedublându-se și purtând pasionante dialoguri interioare"[68].

Referințe:

Cristea-Enache, Daniel,*Convorbiri cu Octavian Paler,* București, Editura Corint, 2007.

Iorgulescu, Mircea,*Prezent,* București, Cartea Românească, 1985.

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

Paler, Octavian,*Apărarea lui Galilei,* prefață de Bianca-Burța-Cernat, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2009.

Paler, Octavian,*Autoportret într-o oglindă spartă,* prefață de Ion Simuț, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Aventuri solitare. Două jurnale și un contrajurnal,* prefață de Paul Cernat, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2008.

Paler, Octavian,*Caminante. Jurnal (și contrajurnal) mexican,* Prefață de Radu Pavel Gheo, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Deșertul pentru totdeauna,* Prefață de Dan C. Mihăilescu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2009.

Paler, Octavian,*Don Quijote în Est,* Prefață Sanda Cordoș, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Drumuri prin memorie,* Prefață de Antonio Patraș, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2009.

Paler, Octavian,*Eul detestabil. O istorie subiectivă a autoportretului,* ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Jurnal (și contrajurnal) mexican,* prefață de Radu Pavel Gheo, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Mitologii subiective,* prefață de Daniel Cristea-Enache, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2009.

Paler, Octavian,*Polemici cordiale,* prefață de Nicoleta Sălcudeanu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2008.

Paler, Octavian,*Rugați-vă să nu vă crească aripi,* prefață de Bogdan-Alexandru Stănescu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2010.

Paler, Octavian,*Un om norocos,* roman, prefață de Mircea Iorgulescu, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2008.

Paler, Octavian,*Viața ca o coridă,* prefață de Cosmin Ciotloș, ediția a II-a, Iași, Editura Polirom, 2009.

[68]Daniel Cristea-Enache, *op. cit.* pp. 5-6.

Petraș, Irina,*Cărți de ieri și de azi. Scriitori contemporani,* Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
Petraș, Irina,*Literatura română contemporană. O panoramă,* București, Ideea Europeană, 2008.
Pleșu, Andrei,*Parabolele lui Iisus. Adevărul ca poveste,* București, Editura Humanitas, 2017.
Pop, Ion (coord.),*Dicționar analitic de opere literare românești,* (A-M), (N-Z), coordonare și revizie științifică: Ion Pop, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
Sasu, Aurel,*Dicționarul bibliografic al literaturii române* (M-Z) DBLR, Pitești, Paralela 45, 2006.
Simion, Eugen (coord.),*Dicționarul General al Literaturii Române,* București, Editura Universul Enciclopedic, 2006.
Simion, Eugen,*Scriitori români de azi,* III, București, Cartea Românească, 1984.
Steinhard, N.,*Jurnalul fericirii,* argument de P.S. Justin Hodea Sigheteanul, ediție îngrijită, studiul introductiv, repere biobibliogragrafice și indice de Virgil Bulat. Note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș, cu *Un dosar al memoriei arestate* de George Ardeleanu, Iași, Editura Polirom, 2008.
Ștefănescu, Alexandru,*Istoria literaturii române contemporane 1941-2000,* București, Editura Mașina de scris, 2005.
Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coordonatori),*Dicționarul Scriitorilor Români* (M-Q), București, Editura Albatros, 2001.

≈≈≈

SPAȚII ALE CONSTRÂNGERII

IDENTITĂȚI HIBRIDE ÎN ROMANELE LUI DUMITRU ȚEPENEAG

Hybrid identities in the novels of Dumitru Țepeneag

Sonia ELVIREANU

Abstract: *Through his name and writings, Dumitru Tsepeneag highlights his hybrid identity. He publishes his novels under the family name of Țepeneag, Tsepeneag and Pastenaque, a pseudonym invented in order to sign "Pigeon flies". This family name is fictionalized through a homonym character in the novel "Pont des Arts". The literary historian Mircea Anghelescu states that the game of heteronyms in building the writer's identity testifies of his cultural identity. Laura Pavel justifies them through his hybrid identity. The drama of the passage from the Romanian to the French identity, a process of mental, emotional and linguistic alienation, is expressed in "Le mot sablier" through bilingual writing. His characters also have hybrid identities reflected in their name and social status, invented in function of the circumstances.*

The fictional identity is obliterated in the oneiric, is degraded in a hybrid shape of a human-animal. The fragmentation of the self in exile engenders paradisiac or grotesque oneiric projections, representations of the other to be found in any protean self and manifests itself in dreams through zoomorphic creatures, an animal double, the animist part of the self. Individual loss of personality is anticipated by the oneiric degradation in bizarre characters of the unreal capable of creating the junction between real and unreal through hybridation.

Keywords: Dumitru Tsepeneag, novel, exile, hybrid identity

Introducere

Dumitru Țepeneag, o figură singulară în peisajul literar al deceniului 7, teoretician al onirismului, se exilează la Paris în timpul regimului totalitar dinainte de '89. Scriitorul își afirmase atitudinea anticomunistă înainte de a i se retrage cetățenia română în 1975, era un disident, o persoană non grata în România comunistă. În exil, suferă o ruptură de matricea identitară și o scindare a eului între două culturi. Scriitorul nu-și pierde identitatea primă, românească, exprimată prin nume, limbă,

cultură, în ciuda contaminării cu o nouă mentalitate, o altă limbă, ci le conservă în noua identitate franceză. Ţepeneag vieţuieşte în exil şi postexil cu o identitate hibridă, româno-franceză, vizibilă în modificarea grafiei numelui, în utilizarea unui pseudonim literar, în adoptarea limbii franceze în comunicare şi scriitură.

Scriitorul îşi proiectează în nume şi operă identitatea hibridizată. Publică sub numele de Ţepeneag în România, iar Franţa îşi modifică grafia patronimului, Tsepeneag. Cărţile scrise în română sunt traduse de Alain Paruit în franceză. Apoi recurge la pseudonim literar, construindu-şi astfel identităţi multiple: Ţepeneag, Tsepeneag, Ed Pastenague, un heteronim. Drama trecerii de la identitatea românească la cea franceză, un proces de alienare mai ales lingvistic, drama dublei scripturalităţi e surprisă în *Le mot sablier* (*Cuvântul nisiparniţă*) sub forma bilingvismului. Identităţi hibride au şi personajele sale (exilaţi, emigranţi), deconspirate de nume, statut social, inventat în funcţie de circumstanţe. Identitatea ficţională se dezintegrează în oniric, degradându-se într-o formă hibridă, non umană, aparţinând unui regn nedefint, om-animal.Scindarea eului generează proiecţii onirice paradisiace sau groteşti, reprezentări ale celuilalt care se află în fiecare eu proteiform, prin fiinţe zoomorfe, un dublu animal, ca parte animizată a sinelui. Depersonalizarea individului este anticipată de degradarea din oniric, prin făpturile bizare din ireal, care fac joncţiunea între real/ireal prin hibridizare.

1. Identitatea scriitorului

1.1. Identitatea onomastică

Identitatea e o temă recurentă în romanele lui Dumitru Ţepeneag. E surprinsă în grafia patronimului ori în heteronimul la care apelează uneori, ca şi cum s-ar putea dedubla într-o altă persoană.Numele e prima formă de identitate, onomastică. Acesta deconspiră originea, naţionalitatea individului. Desemnat printr-un substantiv propriu, numele are funcţia de a identifica şi individualiza, exprimând unicitatea persoanei, în ciuda recurenţei sale. După studiile de onomastică, numele provine dintr-un apelativ, „un substantiv comun al cărui sens

nu-l mai înțelegem".[1]Conținutul său semantic se conservă în nume, mai mult sau mai puțin inteligibil. În comunitățile rurale se mai păstrează și azi apelativul alături de nume.

Jean Molino și Émile Benveniste ilustrează funcția numelui de a singulariza, fiind expresia unei identități: „marca proprie unei singularități";[2] „o marcă convențională de identificare socială" , care desemnează un „individ unic"[3]. Numele poate sugera multe sensuri și determina asocieri insolite. Intenția noastră e de a semnala jocul identităților creatoare exprimate prin nume, care relevă scindarea identitară a exilatului, dar și abilitatea de jucător inteligent a lui Țepeneag, care nu se dezminte nici înainte, nici după exil, când reușește să-și recâștige identitatea românească, fără a renunța la cea franceză.

De la nume provine și porecla, Țepe, alcătuită din patronim, folosită „ca prenume, nume, supranume, pseudonim"[4], potrivit afirmației lui Michel Deguy. Numele și porecla trimit semantic la substantivul comun *țeapă*. Amândouă conțin pluralul substantivului, respectiv *țepe,* ceea ce permite plasarea lui într-o descendență istorică (Vlad Țepeș), sugerând un spirit tăios, nonconformist, cum s-a dovedit scriitorul. În literatură a tulburat canonul unic al realismului-socialist, într-o tentativă inteligentă de a-l evita, construind astfel o breșă, o posibilă mișcare literară, curmată de regim, „insurgența onirică".[5]

Asocierea numelui poate merge și în alt domeniu decât cel literar și istoric, spre universul plantelor, insectelor, animalelor, subacvatic, spre tot ce înțeapă, sugerând natura țepoasă, spiritul tăios al românului bucureștean, în răspăr cu veacul său. Nicolae Bârna, exegetul operei lui Dumitru Țepeneag, leagă numele scriitorul de coada ca o țepușă a pisicii-de-mare și percepe

---

[1] Paul Fabre, *Théorie du nom propre et recherche onomastique*, dans « Cahiers de praxémantique », nr. 8, 1987, p. 22, disponibil pe https://praxematique.revues.org/1383, consultat în 5.09.2017.

[2] Jean Molino, « Le nom propre dans la langue », Langages, 1982, n° 66, p. 5.

[3] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976, ed. a II-a, p. 200.

[4] Michel Deguy, *Lui Țepe*. Traducere de Luiza Palanciuc, în „Observator cultural", nr. 400, 2007.

[5] Mircea Braga, *Insurgența onirică - Între poezie și context*, în *Geografii instabile*, Sibiu, Imago, 2010, pp.58-62.

corespondența între sonoritatea numelui și atitudinea incisivăa scriitorului.[6]

Michel Deguy observase spiritul socratic a lui Țepeneag, cunoscându-i firea datorită unei prietenii de lungă durată, începută în perioada „dezghețului literar"la București. În 2007, rememorează într-un articol aniversar momentul întâlnirii lor: „Nu îmi amintesc decît această întîlnire, momentul în care s-a născut prietenia noastră, nicicum pretextul oficial, colocviu sau lectură publică."[7] Aflat în cercul de prieteni francezi din jurul lui Țepeneag, Deguy remarcase nu doar firea acestuia, ci și dezbinarea, ostilitatea între diferite grupări ale emigrației române de la Paris, după cum consemnează în același articol.

Spiritul țepos al scriitorului român, „chirurg critic"[8], cum îl numește Michel Deguy, se impune și la Paris, în calitate de conducător de revistă, „Cahiers de l'Est", sau ca redactor la reviste franceze, când analizează la rece textele trimise la redacție spre publicare: „Loviturile sale sînt sigure, variate, nu aș spune infailibile, dar fulgerătoare și precise, argumentate și lăsînd loc pentru replică, în cazul în care ținta s-ar preta la așa ceva. Nu afișează invulnerabila superioritate. Strategia sa este cea a atacului „din toate părțile", în termeni de strategie gaullistă."[9]

În exil, scriitorul recurge la pseudonim literar, construindu-și astfel identități multiple: Țepeneag, Tsepeneag, Ed Pastenague, un heteronim cu care semnează romanul *Pigeon vole* (*Porumbelul zboară*), considerat de Laura Pavel *„o ficționalizare tot mai accentuată a identității și așa hibride a scriitorului româno-francez"*. Istoricul literar Mircea Anghelescu explicitează jocul heteronimilor în construirea identității la Dumitru Țepeneag ca expresie a identității culturale.[10]

Modificarea grafiei numelui în exil, Tsepeneag,sugerează trecerea la o altă identitate, franceză, iar pseudonimul, o

---

[6] Constantina Raveca Buleu, *Țepeneag văzut de Nicolae Bârna*, în „Apostrof", Anul XIX, nr. 11 (222), 2008.
[7]Michel Deguy, *art.cit.*
[8] *Ibidem*.
[9]*Ibidem*.
[10]Mircea Anghelescu, *Mistificațiuni.Falsuri, farse, apocrife, pastișe, pseudonime și alte mistificații în literatură,* București, Compania, 2008.

multiplicare a eului creator care nu se mai regăsește pe deplin în niciuna din cele două identități, ci în una hibridă care le înglobează pe amândouă. Alegerea lui nu pare întâmplătoare, ar putea avea o valoare simbolică.Patronimul din heteronim, Pastenague, se apropie de unul celebru în literatura rusă, Pasternak, iar prenumele ar putea fi o abreviere a prenumelui aceluiași autor Boris Leonid Pasternak, autorul romanului *Doctor Jivago*, distins cu Premiul Nobel în 1958, roman interzis în Uniunea Sovietică, publicat în străinătate, iar în țara de origine abia în 1985. Condiția similară a celor doi scriitori contemporani, disidenți prin opera lor să fi motivat alegerea pseudonimului, credința în vocația sa și speranța unui destin literar asemănător? Sunt, desigur, simple speculații, prin analogie.

Numele de Țepeneag rezonează nu doar cu personalitatea scriitorului, criticului și teoreticianului literar, mereu egal cu sine însuși, inteligent, contrariat și raisonneur în fața convențiilor literare, dar și cu cea a jucătorului de șah, rațional, lucid, o altă identitate a sa, care îi permite pentru un timp o îndepărtare de domeniul literar.

1.2. Bilingvismul, expresie a identității culturale hibride

Trauma exilului e percepută la nivel ontologic și lingvisticde Țepeneag. Ontologic, exilatul parcurge un drum inițiatic, la fel ca orice exilat, o descindere în infern pentru a renaște într-o nouă existență, în ipostaze diferite. Lingvistic, trece de la limba maternă la limba de adopție, expresie a hibiridizării identității. Drama trecerii de la identitatea românească la cea franceză se exprimă prin adoptarea unei noi limbi. Bilingvismul exprimă scindarea conștiinței creatorului între două identități diferite, un proces de alienare perceput mental, afectiv și lingvistic. Romanul lui Țepeneag *Le mot sablier/Cuvântul nisiparniță* surprinde drama exilului lingvistic în discursul teoretic al personajelor. Protagonistul, « *un reflex auctorial semnalat în discurs la persoana întâi* »[11] își mărturisește intenția de a se debarasa de matricea lingvistică identitară, limba română, și de fantasmele culturale

[11]Laura Pavel, *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007, p.134.

românești stocate în subconștient, pentru a adopta limba franceză, expresie a noii sale identități.

Dumitru Țepeneagscrie în limba română, deși locuiește într-un spațiu cultural diferit de al său. Își revelă astfel identitatea românească, înainte de transpunerea ei în ficțiune.Textele sunt traduse în franceză. Mult mai târziu va adopta limba franceză în scris. Drama trecerii de la o limbă la alta e transpusă ficțional în *Cuvântul nisiparniță*, în care textul începe în română, se pigmentează cu cuvinte franceze și sfârșește în franceză. Scriitorul ne oferă astfel prin limbă imaginea rupturii identitare și a dublei apartenențe culturale.

Dacă Țepeneag abordează la nivel metatextual trauma lingvistică, în discursul teoretic al personajelor, în îmbinarea dintre epic și metatext, Milan Kundera pune aceeași problemă a traumei lingvistice în romanul *Ignoranța*, în ficțiune, prin drama exilaților săi cehi întorși în Boemia natală în postcomunism. La Kundera, personajele trăiesc invers alienarea, prin experiența întoarcerii în patrie ca o dublă reinițiere în spațiul ceh modificat de timp după douăzeci de ani de absență, dar și în propria lor limbă, pe care o înțeleg, dar o percep ca pe ceva depărtat, aproape uitat, cu o muzicalitate arhaică parcă, cu un sentiment paradoxal de revenire și înstrăinare. Se simt mult mai confortabil în noua limbă adoptată în exil și în țara adoptivă decât în țara de origine, de care se simt înstrăinați afectiv și mental. Nostalgia spațiului pierdut ține de proiecția subiectiv-imaginară a amintirii, iar realitatea șocantă, face imposibilă reintegrarea. Întoarcerea e temporară, simplă revizitare a locurilor copilăriei, modificate și ele, rămase intacte doar în memorie.

Emigranții lui Țepeneag se întorc din exil în *Au pays de Maramures*, reintră în spațiul matrice alterat de pătrunderea moravurilor occidentale capitaliste într-o lume tradițională. Nunta lui Gigi cu Amina, o reunire a două identități cultural-lingvistice diferite reprezintă simbolic acceptarea hibridizării culturale, expresie a modificării mentalității românești prin contactul cu alteritatea altui spațiu.

2. Identitatea ficțională

2.1. Identitatea verticală și orizontală

Viziunea lui Țepeneag asupra societății occidentale europene este, firește, a exilatului care depășește frontiera spațiului geo-

cultural matrice și pătrunde în altul. Exilatul este purtătorul culturii de origine într-o lume nouă. Duce cu el tot ce a dobândit anterior migrării în alt spațiu. Scriitorul român abordează problema fragmentării și hibridizării identității într-oficțiune postmodernă, prin personaje romanești, exilați și emigranți români.

Identitatea auctorială hibridă se regăsește și în romanele sale. Autorul se proiectează ca personaj, recognoscibil prin *profilul tematic* (statut social)[12] ori prin trimiteri spre opera sa (*Hotel Europa*), dar și prin ficționalizarea heteronimului său literar în personaj de roman (*Pont des Arts*).

Numele unui personaj nu e întâmplător, e prima marcă a identității. El are un conținut semantic într-o limbă, deci într-o cultură, și comportă o serie de conotații, ori poate fi simbolic, cu trimiteri spre diferite credințe religioase, cum sunt numele preluate din Biblie, care prefigurează un destin. Numele unei persoane anunță prin patronim o apartenență familială, o situare într-o descendență în cadrul unei comunități. Are funcție de clasificare, după origine, statut social[13].

Dumitru Țepeneag ocultează patronimele în construcțiapersonajelor, reține doar prenumele. Astfel autorul basculează *identitatea verticală* (apartenența la o țară, limbă, cultură, religie prin naștere),o proiectează în identitatea sa culturală. Păstrează doar prenumele exilaților/emigranțilorIon, Maria, Ana, Mihai, Petrică, Vasile, Gică, Sonia, Amina, Myoko, Igor, expresie a apartenenței la o comunitate. Dispariția numelui de familie sugerează ruptura identitară, alienarea, pierderea legăturilor afective, a rădăcinilor, a identității primare, dobândită prin naștere.

Între cele două tipuri de identitate, *identiatea verticală* (moștenită) și *identitatea orizontală* sau *multiplă* (formată în

---

[12] Vincent Colonna, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989, disponible sur https://tel.archives-ouvertes.fr/tel0000 6609 /document

[13]Christian Bromberger, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes,* în „Langages", volume 16, nr. 66, 1982, p. 115, disponibil pe sur http://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1982_num_16_661127, consultat în 5.09.2017.

cursul existenței individului)[14], accentul cade pe cea din urmă, care include pe cea dintâi. Identitatea moștenită nu dispare niciodată din identitatea exilatului, coexistă cu cea dobândită în existența sa istorică.

În teoria culturii elaborată de semioticianul rusYouri Lotman, cultura e reprezentată printr-o biosferă, denumită *semiosferă*.[15] Conceptul desemnează un spațiu semiotic necesar funcționării limbajului cultural. Cultura e definită ca însumare a componentelor referitoare la o națiune, dobândite de un individ în interiorul civilizației sale. Identitatea culturală e o parte componentă a identității individuale, supusă modificării în contact cu alteritatea exterioară/interioară.

Identitatea multiplă însumează multitudinea de apartenențe ale individului: familiale, sociale, etnice, lingvistice, naționale, culturale, dobândite în timp, în diferitele spații geo-culturale ale exilului. Identitateaeste inseparabilă de alteritate, se reconstruieşte în permanență în contact cu altul, din aceeași cultură ori dintr-una diferită. Contactul dintre alteri din culturi diferite duce la reconfigurare identitară, la dobândirea unei *identiți culturale hibridizate* prin care se manifestă identitatea hibridă a exilaților. O identitate culturală hibridă se construieşte prin deschidere spre altă cultură și apropiere de celălalt, acceptând diferența și diversitatea. Alteritatea intră în construcția identității. Modul de a-l percepe pe un străin în cadrul unei culturi e diferit : prin distanțare de nativ, judecându-l axiologic, dar reductiv, după un aspect exterior, denumit de Rachel Bouvet *alteritatea oglinzii*; prin apropiere, acceptând asemănările și deosebirile între alteri, *alteritatea frontierelor*[16].

Dumitru Țepeneag își focalizează romanele pe identitatea culturală românească a exilaților, exprimată prin limbă și reminiscențe ale culturii de origine (mituri naționale,

---

[14] Amin Malouf, *Les identités meurtrières,* Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, coll. « Livre de Poche », p. 119.

[15]Lotman, Youri, *La sémiosphère,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, trad. Anka Lodenko, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques », p. 10.

[16]Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert,* Montréal/Québec, XYZ Éditeurs, coll. «Documents », p. 167.

deconstruite şi rescrise în manieră postmodernă). Aceasta nu dispare în exil, e înglobată în identitatea culturală hibridă.

În personajele sale, Ţepeneag ficţionalizează propria sa identitate românească, fragilizată în exil. Numele lor dezvăluie identitatea exilaţilor şi emigranţilor din diverse valuri şi spaţii ale exilului. Identitatea onomastică, redusă la prenume, devoalează identităţile lor diferite: română, germană, rusă, turcă, franceză, japoneză.

Prenumele conservate în exil (Ion, Ana, Maria, Petrişor, Vasile, Gică) închid personajele în carapacea lor lingvistică contra riscului de dezintegrare identitară.Altele se modifică, fiind substituite cu corespondentul lor lingvistic din ţara adoptivă (Ana, Anna, Annette, Ann, Hannah), devoalând astfel reconfigurarea identitară a personajului în exil, hibridizarea identităţii. Unele prenume provin din imaginarul religios creştin, prefigurând destinul christic al exilaţilor. Altele sunt ruseşti, germane, franceze, turceşti etc.

2. 2. Dezintegrarea identităţii în exil

Dumitru Ţepeneag deconspiră parodic faţa întunecată a exilului. Personajele sale se dezintegrează în exil, sunt măşti ale exilatului anonim de pretutindeni, cu o existenţă derizorie, marcată de fatalitate, de un tragism macabru. Identitatea românească nu dispare în exil, se reconstruieşte în funcţie de jocul circumstanţelor şi întâlnirilor din spaţiile exilului. Românul naiv şi izolat se europenizează, modificarea sa e una pe orizontală, nu radicală. Ion din *Hotel Europa* remarca destinul de nomad al românului şi umorul, care îl împiedică să ia în tragic existenţa: *„Humor şi transhumanţă, iată geniul poporului român. Suntem toţi nişte comici nomazi.”*[17] Pe acest umor al românului mizează romancierul în deconstrucţia miturilor fundamentale, inclusiv a Europei mitice.

Personajele lui Ţepeneag, din valuri diferite ale exilului parizian, şi-au pierdut rădăcinile identitare şi statutul iniţial. Au o existenţă şi o condiţie socială incerte în exil. Sunt depersonalizaţi, lipsiţi de consistenţă ontologică, de fizionomie distinctă şi condiţie socială, nu au viaţă interioară, sunt fantoşe,

[17]Dumitru Ţepeneag, *Hotel Europa*, Prefaţă şi curriculum vitae de Nicolae Bârna, Bucureşti, Editura 101+1 Gramar, 1999,p. 131.

umbre rătăcitoare,« *figuri configurate ludic* »[18], aspect ce derivă din « *abuzul de autoritate naratorială, de auctotitate* »[19]. Astfel sunt Ion, Ana, Maria, Sonia, Petrișor, Mihai, inițial studenți în București, emigranți postdecembriști, aventurieri într-un periplu continuu prin Europa, mereu în mișcare și în contact cu medii sociale marginalizate, cu declasați sociali, cu emigranți de diverse etnii, eșuați într-o Europă a tuturor după cum conchide Gică, infirmul, care suferă aparent o metamorfoză, o renaștere în exil, prin libertatea de mișcare pe care i-o permite un cărucior cu rotile, dăruit de o firmă germană. În realitate, devine un mutilat psihic, infirmității fizice i se adaugă una morală.

Celălalt, din spațiul exilului, i se revelă emigranților doar sub masca întunecată a răului exitențial, în ipostaza traficantului de pretutindeni. Toți emigranții din postcomunism ai lui Țepeneag descind într-un infern european sau american, nu în mirifica lume occidentală spre care aspiră, în lumea interlopă. Nu cunosc decât această față existențială a lui Ianus, o formă de libertate ce sfidează legea, pentru că fatalitatea îi împinge spre degradare morală. Sunt victime ale unei libertăți iluzorii, prizonieri ai celuilalt de care depinde supraviețuirea lor. Au o identitatea multiplă, ambiguă (cele două Marii, gemenele Ana-Maria, Petrică-Petrișor, Gică-Gigi Kent, Ed Pastenague-Tsepeneag). Ambiguitatea este expresia unei identități fragilizate, românească și franceză, o evoluție necesară pentru a supraviețui.

Identitatea individuală multiplă i se revelă exilatului în diverse situații, astfel încât are conștiința unui *unu plural*. Ion Valea (*Hotel Europa*) are sentimentul că Maria, iubita sa dispărută în mod misterios, pe care o caută și pare a o descoperi sub multiple fețe, nu este niciodată aceeași. El nu va avea vreodată certitudinea că persoana pe care o consideră Maria este cea adevărată, pentru că ea îi apare modificată comportamental și în cele mai bizare situații, cu nume schimbat. Schimbarea numelui denunță intenția de a fi altul. Astfel se naște incertitudinea asupra adevăratei identități a

[18]Marian Victor Buciu, *Între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 219.
[19]*Ibidem*

femeii, în ciuda asemănării fizionomice, ambiguitatea generată de descoperirea unor fețe necunoscute ale Mariei, a eului multiplu, derutant pentru Ion Valea :

> *„ - Sunt atâtea Marii, răspunse George disprețuitor.*
> *- Or fi. Dar eu eram cu una din ele, nu cu toate, se enervă Ion. [...]*
> *- Fata care e cu voi, românca...*
> *- Ei ce e cu ea ?*
> *- Cum o cheamă ?*
> *- Silvia.*
> *- N-o cheamă Maria ?*
> *- Așa a spus...*
> *- Poate că a mințit.*
> *- Asta n-am de unde să știu...[...]*
> *- N-aș putea s-o văd ? Să mă conving că nu este Maria."*[20]

Modificarea permanentă a personajelor, care par aceleași, însă sunt mereu altele, creează o stare de confuzie și derută. Același individ, recognoscibil, pare când real, când o simplă iluzie optică, mereu sub semnul incertitudinii în ochii celuilalt. Astfel, falsul vânător, în realitate traficant, de care se ciocnește mereu Ion Valea în periplul său european, apare în spații diferite, sub aceeași mască incertă, mereu altul și, totuși, același, la fel ca Maria, Ana ori Petrișor. Ambiguitatea, duplicitatea, ascund modificări radicale ale eului social. Nicolae Bârna remarca « *exacerbarea deliberată ambiguității* »[21], explicabilă prin alunecarea permanentă în oniric, fapt ce determină raporturile realitate/iluzie și modifică intenția anunțată de autor de a scrie un roman realist. Identitatea ambiguă a personajelor determină interșanjabilitatea rolurilor. Astfel sasul Furhmann ia locul lui Ion în *Ponts des arts*, e martorul unor scene onirice, la fel ca Ion în *Hotel Europa*. Maria este substituită cu Ana în *Ponts des Arts,* sora geamănă, ca dublu al său, și devine personajul central al romanului *La belle roumaine*, cu același destin tragic, iar Petrișor cu Petrică.

---

[20]Dumitru Țepeneag, *op. cit.*, p. 190.
[21]Nicolae Bârna, *Țepeneag.Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998, p. 218.

În *La belle roumaine*, Ana are o identitate multiplă (românească, rusească, slavă, iudaică, germană), devoalată prin prenume diferite (Ana, Aneta, Ann, Hannah), o origine ambiguă, inventată și reinventată în funcție de interes și circumstanțe. Femeie frumoasă, seduce orice bărbat și fascinează prin ambiguitatea condiției și originii sale, prin nonșalanța cu care își reinventează biografia pentru fiecare amant. Este studentă la medicină, infirmieră (în România), emigrantă și prostituată, spioană, la fel ca Mihai și Iegor. Pentru Johannes și Dieter este evreica Hannah, cu resentimente față de nemți, culpabilizați de genocid, datorită trecutului părinților săi, închișiîn timpul războiului în lagărul de la Auschwitz. Cultivă sentimentul de culpabilitate și față de cei doi filozofi, ce nici ei nu sunt ceea ce par. La despărțirea de Ana, pe peronul gării, dau impresia că sunt fantasma Gestapoului ori a Securității.

Ana e varianta feminiă al lui Don Juan, de care o apropie puterea de seducție asupra bărbaților, frumusețea, apetitul erotic : « *Întocmai ca don Juanul arhetip, protagonista este pură disponibilitate erotică, politică, existențială, în genere*»[22]. Nicolae Oprea și Marian Victor Buciu remarcau consumarea erosului în degradare la Țepeneag : « *erosul înclină vădit spre perversitate desăvărșită* »[23] ce se confirmă mai ales în cazul Anei din *La belle roumaine*. *„Protagonista schimbă succesiv mai multe măști ori roluri proiective ale eului, ea semănând fie cu celebra actriță de origine română Elvire Popesco, fie unei prostituate din Bois de Boulogne”*.[24]

Barmanul francez Jean Jacques o identifică cu o imagine obsesivă a tinereții sale, o fostă actriță română la Paris, Elvire Popesco, metamorfozată în realitatea onirică într-o Elenă cu o dublă identitate contradictorie, frumosul și urâtul, viața și moartea, aparența și esența, seducătoare ca o sirenă sau respingătoare, hidoasă, *„descărnată, pământie și urâtă ca moartea”*[25].

---

[22]Laura Pavel, *op. cit.,* p.80.
[23]Marian Victor Buciu, *Între onirism, textualism, postmodernism*, Craiova, Aius, 1998, p. 214.
[24]Laura Pavel, *op. cit.* p. 79.
[25]Dumitru Țepeneag, *op.cit*., p. 37.

Pentru emigrantul rus Iegor, Ana e românca ambiguă și mitomană pe care o interoghează pentru a-i descifra jocul, identică cu prostituata din Bois de Boulogne. Din gesturile Anei și din sugestiile lui Mihai, intuim statutul său de spioană internațională. E o blondă incertă, cu aspect de actriță hollywoodiană, fără chip, ca toate personajele lui Țepeneag. Nici măcarpictorul care i face portretul nu-i surprinde fața, ci corpul și bluza românească.

Ana e însoțită de un vultur în colivie, element thanatic, ce prefigurează moartea personajului, reprezentând „o *figurare a animus-ului Anei, care se metamorfozează uneori, în visul ficțional, într-un papagal colorat, nu altfel decât în roșu, galben și albastru*".[26] Sunt culorile identității românești, o fantasmă recurentă în romanele lui Țepeneag.

Iegor are un statut la fel de incert, sub masca căruia se ascunde un spion sovietic recrutat încă din studenție de KGB. Iar Mihai, tânărul revoluționar din *Hotel Europa*, iubitul Anei, angajat la Radio Europa Liberă în Germania, apoi la Praga, e personajul din umbră care o inițiază pe Ana în spionaj internațional. După parolele de recunoaștere pe care Ana le schimbă cu un necunoscut în metrou, intuim că aceasta e un agent al securității, la fel ca superiorul lui, Mihai. Amândoi acționează în comunism/postcomunism. Prima lor imagine de studenți revoluționari din Piața Universității din romanul *Hotel Europa* nu e decât o mască a identității reale, deconspirată în *LaBelle Roumaine*.E în fond o aparentă metamorfoză în timpul aventurii lor europene. La fel se întâmplă cu Amina din *Au pays de Maramureș*, amestec de identități culturale după originea mixtă a familiei, turcă și iraniană.

Personajele lui Țepeneag sunt în special români, din diverse valuri ale exilului, dar mai ales emigranți postcomuniști. Numele lor provine dintr-un imaginar religios creștin, iar soarta lor îi apropie de destinul christic, pe care scriitorul îl parodiază, la fel ca în nuvela *Înscenare*.

Tehnica perspectivei oglinzilor reflectă alteritatea sub forma eului multiplu. Celălalt se reflectă prin ochii personajului-narator-actor, care îl recunoaște fizic, fără a avea certitudinea că este același individ, de la o întâlnire la alta. Ambiguitatea e justificată

[26]Laura Pavel, *op. cit.,* p. 81.

de modificarea individului sub raport moral. Același personaj pare a se dedubla pentru a-și putea trăi defulările sub cele mai stranii experiențe. Trecerea cu facilitate dintr-un registru moral într-unul imoral se realizează doar în exil, personajul dinainte nu mai e același în exil. Mirajul libertății occidentale, o amară iluzie, e trăit prin experiențe negative, degradante, perverse de către emigranți. Tinerii revoluționari din Piața Universității, Ion, Mihai, Maria, Ana, Petrișor, își pierd identitatea și condiția inițială, devin caricaturi, măști grotești ale pervertirii involuntare. Relațiile dintre ei se destramă, fiecare e un străin pentru celălalt, deși au în comun amintirile dinainte de exil și masca sub care își ascund adevărata identitatea românească, fragilizată de contactul cu forme diferite ale alterității.

Dumitru Țepeneag parodiază în spirit postmodern identitatea românească, prin drama exilaților ori prin deconstrucția și persiflarea miturilor românești, expresie a identității culturale a personajelor: mitul mioritic, care ilustrează natura românului și modul de existență (pasivitatea față de evenimente și transhumanța ca *modus vivendi*).

Toți emigranții lui Țepeneag sunt într-o mișcare continuă, în zigzagul exilului, purtați de fatalitate prin Europa sau America. Ontologic lumea e marcată de fatalitate, libertatea individului e o simplă iluzie. Inițiativa nu le aparține, alții le determină existența incertă.

Identitatea ficțională se dezintegrează în oniric, degradându-se într-o formă hibridă, non umană, aparținând unui regn nedefint, om-animal.Figurile hibride zoomorfe-antropomorfe sunt considerate de Laura Pavel *„dubluri fantasmatice ale subiectului uman ivite din subconștientul colectiv* [...]*proiecții onirice ale eului, ale Celuilalt, adeseori om-animal.”*[27] Dublul animalic apare la Țepeneag încă din proza de început: *Dedesubt, Frig, Plânset*.

Scindarea eului generează proiecții onirice paradisiace sau grotești, reprezentări ale celuilalt care se află în fiecare eu proteiform, prin ființe zoomorfe, un dublu animal, ca parte animizată a sinelui. Depersonalizarea individului și căderea în subuman sunt anticipate de degradarea din oniric, prin făpturile bizarre din ireal, care fac joncțiunea între real/ireal prin hibridizare.

---

[27]*Ibidem*, p. 55.

3. Ficționalizarea autorului

Unul din personajele romanelor e autorul însuși, care își ficționalizează condiția de exilat printr-un personaj cu același statut social. Scriitorul-personaj se identifică parțial biografic cu Țepeneag. Are o identitate dublă, româno-franceză, și duce o existență mic burgheză la Paris, alături de soția sa, ironica franțuzoaică Marianne, nume simbolic, cu rol de instanțăcritică pentru romancierul care încearcă închegarea unei intrigi în jurul unui episod real, detaliu biografic transferat asupra personajului-autor: întoarcerea cu un camion în România în timpul revoluției din decembrie 1989.

Autorul trăiește drama actului scriptural, în care stratagemele narative sunt deconspirate permanent într-un fel de jurnal al actului scrierii, metatextul, un prim nivel al textului, în care se țese un alt univers ficțional, al exilaților în periplul lor european, deci nivele de ficționalitate diferite. Scriitorul-personaj adoptă o atitudine autoironică, persiflantă față de sine. Prezența sa excesivă în text ca narator și personaj reprezintă o exhibare a personalității creatorului, act de narcisism și procedeu prin care autorul se integrează în propria ficțiune ca regizor ce își orchestrează și mixează nivelele ficționale ale textului, palimpsestul polifonic. E echivalentul unui supraeu ubicuu și omnipotent în unele romane ca *Roman de citit* în tren, *Pigeon vole*, în ciuda distanțării voite de personajul-narator sau contopirii cu acesta prin ambiguitatea vocilor narative din real/oniric.

Dumitru Țepeneag își ficționalizează condiția de expulzat din matricea identitară românească sub multiple forme :**autorul**, transferat în romane în ipostaza de personaj, oscilând între un dublu *eu*: *eu* = **autorul-narator**, *eu* = **autorul-personaj**; ***el***= naratorul extradiegetic ce se confundă imperceptibil cu autorul, naratorul, personajul; autorul, ficționalizat în personaj-actor în text, își trăiește drama scripturală, angoasa scrisului și receptării textului, dominând personajele din palimpsestul textului (*Hotel Europa, Ponts des Arts, Maramureș*). Autorul există ca identitate doar în măsura în care se încorporează în text ca personaj, înscenându-și condiția de autoritate naratorială în momentul producerii propriului text, deconspirând mecanismele scriiturii; ***El*** = regizorul textului, supraeul auctorial, distanțat de naratorul-personaj-autor, ca o fantasmă nostalgică a autorului omniscient și

ubicuu din romanul tradițional: (« *Ce știu eu cine e sforarul dindărătul decorului* », *Hotel Europa*); pentru a rămâne în sfera personajului, mimează uneori o supraconștiință, a regizorului, însă al propriului text, adoptând o atitudine de suspiciune și ironie față de personajele sale ce îi scapă de sub control.

Autorul, personaj al propriei sale ficțiuni, pe care o scrie sub ochii cititorului, *à fur et à mesure*, adoptă o « *atitudine dublă* », remarcă Laura Pavel, ca și cum ar bănui prezența unui autor demiurg extradiegetic[28] : e simplu personaj, inventat de un narator invizibil, față de care mimează o atitudine de revoltă sau angoasă, sau personaj-narator-autor, se confundă mereu prin trecerea imperceptibilă de la *eu* la *el* și invers sau prin identificarea lui *el* naratorul-personaj cu *eu* personajul-autor. Fantasme ale « *naratorului dual eu/el* »[29] traversează ca imagini fantomatice proza lui Țepeneag.

El, personajul ficțiunii, exilatul român, maghiar, rus, turc, japonez, german, care iese uneori din poveste în căutarea autorului, personaj pirandelian, în dialog cu autorul prin intermediul unor scrisori (*Pont des Arts*, Ana) sau prin invazia lui în intimitatea creatorului său (*Hotel Europa* - personajele invadează casa din Bretagne în care scriitorul se refugiase pentru a-și scrie romanul; Ion are o aventură cu soția propriului său creator).**Identitatea românească** e persiflată în parodierea mitului identitar mioritic deconstruit și rescris în *Nunțile necesare*, reluat ca fantasmă tematică în romanele exilului, mai ales în *Maramureș*.

Prezența excesivă în text a autorului-personaj care spulberă conștient cronologia narativă prin teorii naratologice și stratageme de producere a textului transformă personajele lui Țepeneag în simple fantoșe fără profunzime, deposedate de psihologie, la fel ca lumea pe care o evocă prozatorul, o lume cinematografică, ca o înregistrare de scene simultane pe peliculă, « *o lume posibilă* [...] *din care numai rămâne decât clișeul fotografic, adică simulacrul ontologic, urma sau umbra, iluzia ipostaziată* ».[30] În eseul *Personajele în căutarea autorului oniric*,Eugen Simion remarca

[28]*Ibidem*, p. 127.
[29]*Ibidem*, p. 116.
[30]*Ibidem*, p. 98.

absența psihologiei la personajele lui Țepeneag, explicând-o prin interesul pentru epic.

Lăptaru e un model de reușită printre exilații români din Paris, la fel ca pictorul maramureșan Vasile, din *Ponts des arts* și *Maramureș.* Arta creatorului român în exil parizian, scriitor sau pictor, valorifică fantasmele unui imaginar cultural românesc, mituri identitare (transhumanța - *Nunțile necesare, Maramureș*) sau toposuri românești, Maramureșul, în roman și în pictură (tabloul lui Vasile inspirat din cimitirul vesel din Săpânța). Motivele aparțin spațiului identitar matrice românesc, însă transpuse în maniere diverse, la modul parodic în roman, simbolic în pictură *(Ponts des Arts, Maramureș).* Impactul cu un nou spațiu cultural pentru exilatul artist pune problema unei noi traume. Ruptura identitară scindează conștiința artistică, ce se resimte dramatic în creație la nivelul lingvistic pentru scriitor sau de tehnică pentru pictor. Dacă pictorul român Vasile Kazar dă formă imaginarului cultural românesc prin formă și culoare în tablourile sale, scriitorul-personaj din romanele lui Țepeneag se autoexilează lingvistic. Eul se scindează între două identități.

Am putea considera că existența fiecărui exilat este o variațiune pe motivul exilului. De aceea, identitatea culturală românească și europeană revin în toate romanele sale. Identitatea românească, motiv obsesiv în tetralogia lui Țepeneag, e deconstruită și reconstruită cu ironie într-o viziune mitologizantă, pe același ton persiflant și negativist ce îl apropie pe Dumitru Țepeneag de Emil Cioran, mai ales în romanul *Au pays de Maramureș*. Ea trece din realitatea istorică vag precizată în cea onirică. Fantasma țării, cu mituri culturale și toposuri obsesive, bântuie romanele lui Țepeneag, însă fără nostalgia lui Vintilă Horia, pentru că realitatea postcomunistă nu-i oferă decât o amară deziluzie, ceea ce explică disoluția treptată a nostalgiei și permanenta parodiere a românismului. O altă identitate se construiește în exil, o dublă identitate, cea europeană în care se resoarbe, însă fără să dispară identitatea culturală românească. Țepeneag pare a dilua mereu identitatea personajelor sale, învăluindu-le într-o permanentă ambiguitate.

Romancierul Țepeneag parodiază în permanență orice dramă, însuși mitul identitar mioritic, pe care-l deconstruiește și-l reface la modul parodic în *Nunțile necesare,* glisând spre derizoriu. Regăsim la personajele din tetralogia exilului două elemente ale mitului

mioritic care definesc identitatea românului: pasivitatea față de evenimente și transhumanța ca mod existențial. Toți emigranții lui Țepeneag sunt într-o mișcare continuă, în zigzagul exilului, purtați de fatalitate prin Europa sau America. Ontologic lumea e marcată de fatalitate, libertatea individului e o simplă iluzie. Inițiativa nu le aparține, alții le determină existența mereu incertă. Ion pleacă din România postcomunistă, traversează Ungaria, Austria, Germania, Franța. Personajul e un aventurier care trăiește aventura fără a o căuta, se lasă în voia ei, pasiv, ca și ciobanul miotitic. E prezent doar în romanul *Hotel Europa*. Apoi dispare brusc și abia în romanul următor *Ponts des Arts* reapare în absență, într-o anchetă a poliției la Paris, referitoare la moartea grotescă a unui emigrant român, despre care nu știm cu certitudine dacă e Ion sau Petrișor. În anchetă e implicată involuntar Marianne, soția autorului-personaj, a cărei geantă se află în mâinile celui ucis. În rememorările Marianei apare episodic Ion, ajuns la Paris, întâlnit de Marianne la un film despre Cealaltă Marie, despre a cărei destin oribil aflăm ulterior prin Ana, sora sa geamănă, în romanul *Maramureș*. Întâlnirea dintre Ion și Marianne înseamnă o nouă aventură erotică, la fel ca celelalte din *Hotel Europa*, cu mătușa unui coleg maghiar la Budapesta, cu Sonia la Viena, cu Hilde la Munchen, aventuri de o noapte.

La fel de pasiv este și pictorul Vasile din *Ponts des Arts* și *Maramureș*, care acceptă aventura fără cel mai mic gest de revoltă, mai exact prezența inexplicabilă a japonezei Myoko în locuința sa. Viața sa pariziană e bulversată de această prezență feminină seducătoare, iar pasivitatea îl va costa probabil viața, fiindcă e implicat fără voie în furtul tabloului lui Fra Angellico de la Luvru, apoi obligat de japoneza Myoko să facă o copie a originalului. Prin misterioasa japoneză, la fel de ambiguă ca celelalte personaje ale lui Țepeneag, Vasile ajunge în alt spațiu, la New-York, în prezența unor indivizi dubioși. Autorul furtului, un individ din gașca lui Gică infirmul, devenit Gigi Kent, strecurase tabloul în buzunarul lui Vasile, care descoperindu-l, nu reacționează decât prin contemplație.

Dintre toți emigranții lui Țepeneag, Gică e cel mai activ, prezent în trei romane, își împlinește destinul prin întoarcerea în Maramureșul europenizat și căsătoria cu Amina, emigranta de origine turcă. Din imobilitatea infirmității sale care îl claustrase în camera sa, Gică renaște în libertatea lumii occidentale, o lume a

tuturor posibilităţilor, a decadenţei, ca traficant într-o libertate provizorie, dar compensatorie pentru imobilitatea iniţială. Ceilalţi emigranţi, Ana, Maria, Ion, sfârşesc tragic, în împrejurări necunoscute.

Concluzii

Dumitru Ţepeneag deconspiră cititorului, la modul parodic, faţa întunecată a exilului, mizeria, degradarea, maleficul existenţial. Personajele sale se dezintegrează, dispar misterios, reapar în absenţă în dialogul sau monologul celorlalţi (Ion, Maria, Petrică) sau sunt aneantizate. Sunt chipuri proteice, măşti ale aceluaşi personaj, emigrantul tentat de libertatea iluzorie a Occidentului. Nişte anonimi, aventurieri rătăcitori prin labirintul lumii desacralizate şi precare occidentale care îşi dezvăluie doar chipul malefic. Au fost iniţial nişte nume fără chip, au rămas nişte nume, simple măşti ale exilatului anonim de pretutindeni, cu o existenţă derizorie, marcată de fatalitate. Sunt umbre ce ilustrează, după Laura Pavel, teoria lui Foucault despre postumanitate, amprente pe nisip, ameninţate oricând cu dispariţia. Întâlnirile conjuncturale în spaţiul european sau american determină traseul lor existenţial. Metamorfoza lor e doar aparentă, degradarea prin glisarea în viciu, o coordonată a existenţei descoperită în libertatea exilului.

Identitatea iniţială românească nu dispare în exil, se reconstruieşte în funcţie de jocul aleatoriu al circumstanţelor şi întâlnirilor din spaţiile exilului. Românul naiv şi izolat se europenizează în exil, modificarea sa e una pe orizontală, nu radicală. Ion din *Hotel Europa* remarca destinul de nomad al românului şi umorul său, care îl împiedică să ia în tragic existenţa. Pe acest umor al românului mizează Ţepeneag în deconstrucţia miturilor fundamentale, inclusiv a Europei mitice.

Personajul lui Ţepeneag «*se aglutinează treptat, tatonant, ca entitate ficţională antipsihologică, anonimizată şi, adesea, realizată ca şi convenţie. De aceea trecerea sa în ordineaposibilă a lui ca şi cum va fi, uneori transpusă, metaforic, prin apartenenţa la un regn ontologic straniu, hibrid, adesea nonuman* [31]». Identitatea ficţională se dezintegrează în identitatea onirică, se anonimizează, se pulverizează prin recursul la imaginarul oniric în care omul suferă

[31]Laura Pavel, *op. cit*., p. 50.

o metamorfoză degradându-se într-o formă hibridă, non umană, aparţinând unui regn nedefinit, om-animal (femeia-capră din *Hotel Europa*, femeia-peşte din *La belle roumaine,* femeia-pasăre din nuvela *Ciorile)*. Figurile hibride zoomorfe-antropomorfe sunt considerate de Laura Pavel «*dubluri fantasmatice ale subiectului uman ivite din subconştientul colectiv* [...]*proiecţii onirice ale eului, ale Celuilalt, adeseori om-animal* ».[32] Astfel, în *La Belle roumaine*, barmanul Jean-Jacques îmbrăţişează în vis pe Ana, o fiinţă ambiguă, fascinantă şi grotescă totodată, o femeie- sirenă metamorfozată într-o bătrână hâdă, înspăimântătoare, împlinind în vis actul erotic refulat (analogie posibilăcu bătrâna-cioarădin nuvela *Ciorile.* Celălalt, dublul animalic, apare la Ţepeneag în proza de început (*Dedesubt, Frig, Plânset*). « *Această opţiune a prozatorului pentru personaje care exprimă un tip de subiectivitate nonumană are o motivaţie polemică. Ea conţine, de fapt, câteva fertile nuclee ale unei viziuni polemice asupra umanului, specifică modernităţii tîrzii. Ţepeneag se sincronizează, mai curândinvoluntar, şi prin urmare cu atât mai autentic, cu teoriile din ultimele decenii asupra postumanităţii*).[33] Corpul e văzut în postumanitate ca o simplă proteză înlocuibilă. Astfel de identităţi ficţionale întâlnim la Ţepeneag, depersonalizate, decorporalizate, anonimizate, interşanjabile.

Scindarea eului generează proiecţii onirice paradisiace sau groteşti, de fapt reprezentări ale celuilalt care se află în fiecare eu proteiform, prin fiinţe zoomorfe, un dublu animal, ca partea animizată a sinelui. Anai se revelă lui Jean-Jacques sub dublu chip angelic şi monstruos, sirena seducătoare/bătrâna hâdă, înspăimântătoare. Visul deconspiră adevăratul chip al Anei, cealaltă Ană, ca un ochi ce vede dincolo de mască esenţa, nu aparenţa înşelătoare. E expresia degradării umane prin depersonalizarea individului şi căderea în subuman, anticipată de degradarea din lumea paralelă onirică, prin făpturile stranii din ireal. Fiinţele stranii, hibride, fac joncţiunea între real şi ireal prin hibridizare. Făpturile ontologice intermediare între două lumi se situează pe două paliere reluând opoziţia romantică înger-demon. Lumea reală la Ţepeneag pare căzută în infern, iar personajele sale nu mai pastrează decât o vagă nostalgie a

[32]*Ibidem*, p.55.
[33]*Ibidem*, p. 50.

paradisului pierdut, au pierdut până și amintirea feței apolinice, divine, conduse de fatalitate pe calea maleficului.

Referințe:

ANGHELESCU, Mircea, *Mistificațiuni.Falsuri, farse, apocrife, pastișe,pseudonimeși alte mistificații în literatură,* București, Compania, 2008.

BÂRNA, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, Cluj, Biblioteca Apostrof, 2007.

BÂRNA, Nicolae, *Dumitru Țepeneag*, *Introducere într-o lume de hârtie*, București, Editura Albatros, 1998.

BÂRNA, Nicolae, *Dumitru Țepeneag : opera prozasticăîn racourci*, în „Observator cultural", Nr. 565, 2011.

BEHRING, Eva *Scriitori români din exil. 1945-1989*. Traducere din limba germană de Tatiana Petrache și Lucia Nicolau, București, Editura Fundației Culturale Române, 2001.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1976.

BOUVET, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert,* Montréal/Québec, XYZ Éditeurs, coll. « Documents ».

BROMBERGER, Christian, *Pour une analyse anthropologique des noms de personnes,* în« Langages », vol. 16, nr. 66, 1982,p. 103-124.

DEGUY, Michel, *Lui Țepe*. Traducere de Luiza Palanciuc, în „Observator cultural", nr. 400,2007.

LOTMAN, Youri, *La sémiosphère,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1999, trad. Anka Lodenko, coll. « Nouveaux Actes Sémiotiques.

MALOUF,*Les identités meurtrières,* Paris, Grasset et Fasquelle, 1998, coll. « Livre de Poche ».

MOLINO, Jean, *Le nom propre dans la langue* , « Langages », 1982, n° 66, p. 5.

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

SIMUȚ, Ion, *Dumitru Țepeneag, Maramureș. Pădurea narativă a postmodernismului*, în *Europenitatea romanului românesc contemporan*, Oradea, Editura Universității din Oradea, 2008, pp. 286-287.

TODOROV, Tzvetan, *Omul dezrădăcinat*. Traducere și prefață de Ion Pop, Iași, Institutul european, 1999.

ȚEPENEAG, Dumitru, *Hotel Europa*, București, Albatros, 1996.

ȚEPENEAG, Dumitru *Pont des Arts,* București Editura. Corint, 2006.

ȚEPENEAG, Dumitru, *Maramureș,* Ed. Corint, București, 2006.

ȚEPENEAG, Dumitru, *La belle roumaine*. Ediția a II-a revăzută. Prefață de Laura Pavel, București, Grupul editorial Art, 2007.

Webografie:

COLONNA, *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Linguistique. École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989, disponibil pe https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document, consultat în 2.09.2017.

BALUTET, *L'identité au temps de la postmodernité : de l'usage du concept d' « hybridité »*, în « Têtes chercheuses », 2014, disponibil pehttp://tetescherchеuses.hypotheses.org/1141

FABRE, Paul, *Théorie du nom propre et recherche onomastique*, dans« Cahiers de praxémantique », nr.8, 1987, p. 22, disponibil pe https://praxematique.revues.org/1383, consultat în 5.09.2017.

≈≈≈

THE SPACE THAT SHAPES US VS WE WHO SHAPE THE SPACE. A LITERARY ANALYSIS: "BETWEEN THE SHADES OF GRAY" AND "THE BOOK THIEF"

Ovidiu IVANCU

Abstract: *In The Crowd: a "Study of the Popular Mind" (1895), Gustave le Bon wrote: "It is only the uniformity of the environment that creates the apparent uniformity of characters. I have shown elsewhere that all mental constitutions contain possibilities of character which may be manifested in consequence of a sudden change of environment". The present paper understands the concept of "literary space" not only as "setting" or "territory." A three-dimensional reality cannot convincingly delineate the entire universe of a narrative. At the beginning of the 20thcentury, Albert Einstein introduced a new variable into the equation – time. Thus, "literary space" or, if we are to use le Bon`s terminology, "environment", in our understanding, also encompasses the concept of time. Both novels that we analyse are set during the Second World War. Regarding the proxemics, however, they diverge fundamentally. While in "The Book Thief" (Markus Zusak), the nine-year-old Liesel Meminger shapes the space, in "Between the Shades of Gray" (Ruta Sepetys), the fifteen-year-old Lina Vilkas is shaped by the space. What does it take for a character to subdue the space-time, and how does the reader perceive the connection a character has with the space he/she occupies? Both characters being children, an analogy between the way they occupy/ let themselves being occupied by space proves to be relevant and insightful. They both step outside the comfort zone forcibly and have to handle the fundamental threat the war poses, i.e. losing humanity. They both find refuge in writing or reading. While Liesel Meminger designes a space of tranquillity, subjected to her own will and desire (a basement where she shelters Max), Lina Vilkas`s private space is shrinking by the day. It seems like a minor detail, but, for what it is worth, it might be a significant twist in the narrative.*
Keywords: Proxemics; Space; Literature; Spacetime

Introduction. Space, Time, Chronotope

Space and the nature of space preoccupied, over the centuries, artists, philosophers and scientists. In his book, *The Critique of*

Pure Reason (1781), Immanuel Kant argued, using arguments from mathematics, that space was not an objective, independent reality but a representation of our mind, a form of intuition that our mind imposed onto us. What Kant called a "transcendental ideality of space" referred to the idea that space was a subjective projection but at the same time an *a priori* reality.

> The transcendental concept of appearances in space [...] is a critical reminder that absolutely nothing that is intuited in space is a thing in itself, and that space is not a form that is proper to anything in itself, but rather that objects in themselves are not known to us at all, and that what we call outer objects are nothing other than mere representations of our sensibility, whose form is space, but whose true correlate, i.e., the thing in itself, is not and cannot be cognized through them, but is also never asked after in experience. (Kant, 1998, p. 161)

In his *Decline of the West* (1918), Oswald Spengler repudiated Kant`s theory.

> Kant's error, an error of very wide bearing which has not even yet been overcome, was first of all in bringing the outer and inner Man into relation with the ideas of space and time by pure scheme, though the meanings of these are numerous and, above all, not unalterable; and secondly in allying arithmetic with the one and geometry with the other in an utterly mistaken way. It is not between arithmetic and geometry — we must here anticipate a little — but between chronological and mathematical number that there is fundamental opposition. (Spengler, 1927, p. 6)

For Spengler, the space was detached by time. "The space is; the principle of its existing at all is that it is, outside time and detached from it and from life" (p. 173). He perceived the space as an expression of the "soul".

The need for such a unifying theory was and still is stringent since the understanding of the mechanisms that drive literary characters to behave in one way or another is a task that involves finding the intersection between all the three concepts mentioned above. When Gustave Le Bon (1895) discusses the influence of the environment on humans` mindset, he identifies in people

dormant character traces that can be activated by a sudden change of environment: "[...] all mental constitutions contain possibilities of character which may be manifested in consequence of a sudden change of environment" (Le Bon, 2001, p. 14).

In the light of Le Bon`s findings, it becomes paramount to use a literary concept similar to what the French sociologist understood as"environment". It was still difficult to find a unifying theory that embodied three of the fundamental notions of any narrative: space, time, literary characters. Mikhail Mikhailovich Bakhtin provides us with such a concept. Unlike Kant and Spengler, Bakhtin did not differentiate between space and time. He coined the term "chronotope" (1937) and included Einstein`s findings into literary studies. Since then, space and time have constituted a single unit.

> We will give the name chronotope (literally, "time space") to the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature. This term is employed in mathematics and was introduced as part of Einstein`s Theory of Relativity. The special meaning it has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time [...]. (Bakhtin, 1981, p. 84)

Since Bakhtin, a four-dimensional universe, innovative in science, has become, with Bakhtin, a tool available for literary studies as well. A chronotope is subjected to alteration by the nature of the literary characters. The process is visible and evident in novels that document atrocities. The mere presence of Anne Frank or Malala Yousafzai as leading characters in *The Diary of a Young Girl* or *I am Malala* distorts the reality of the tragedy described by inserting islands of normality and hope into the chronotope otherwise dark and gloomy. One can easily witness a similar pattern in the novels by Khaled Hosseini, Andrei Makine or Elif Shafak. A literary character can either take possession of the time-space, creating ruptures in the fabric of it or become a constitutive part of the space-time, moving alongside and being embedded in its structure.

The chronotope of the literature of atrocity (Holocaust, deportation, ethnic cleansing, genocide, etc.) does not function in the same manner it does for adventure novels, for instance. In adventure novels, the chronotope is not restrictive, determined, and strict. The hero can influence it decisively or even create it anew through his/her extraordinary abilities, while the hero of a Holocaus or deportation narrative has limited options. Thus, in the latter case, a recurrent theme of the literature of atrocity consists of coping mechanisms individually designed and mastered to grant survival (physically and psychologically). There is no hero morally and intellectually equipped to deal with atrocities when they arise; while adventures require exceptionalism, the characters of the literature of atrocity crave for normality and the restoration of the fundamental human values.

> The basic problem facing writers of the holocaust was the brutal fact that nothing in their experience, or in the cultural tradition, had prepared mankind for its sheer atrocity [...] Incomprehensible for those exposed to it, it was unbelievable for those who later heard about it through reports and the various postwar trials. (Ziolkowski, 1977, p. 135)

From this perspective,the analysis of *Between the Shades of Gray* by Ruta Sepetys and *The Book Thief* by Markus Zusakmight be relevant and insightful. The use of similar chronotope results in different literary outcomes. Ultimately, in dealing with the reality of the Holocaust (*The Book Thief*) or deportation (*Between the Shades of Gray*), Lina and Liesel, the main protagonists, have to find ways of *bending* time, of living partly in an alternative reality.

Common grounds and dissimilarities

Born in 1967, in the US, Ruta Sepetys is a contemporary American writer. Daughter of a Lithuanian refugee, she specialises in historical fiction. *Between the Shades of Gray* is a novel published in 2011, translated worldwide, and adapted into a movie, in 2018 (*Ashes in the Snow*, directed by Marius A. Markevicius). The novel tells the story of a Lithuanian family (Elena, Kostas, Jonas, and Lina Vilkas) deported to Siberia by the Soviets, in 1941. Lina Vilkas, a fifteen-year-old girl, tells the story in a first-person narrative where images from deportation are intertwined with memories from the family life before the occupation.

Markus Zusak was born in 1975, in Sydney, Australia. His family, of German origin (mother – German, father - Austrian), emigrated to Australia in the 1950s. He published *The Book Thief* in 2005. In 2013, a movie based on his book was released (*The Book Thief*, directed by Brian Percival). The narrator is Death itself, who tells the story of a young girl, Liesel Meminger, adopted by a German family at the dawn of the Second World War. The story starts in 1939. Liesel is nine years old at the time of her adoption and tries to make sense of a world in which Jews and Communists are hated and face execution. Liesel helps his foster family to shelter a young Jew (Max Vandenburg).

Both novels explore the same chronotope of the atrocity: the Soviet occupation, on the one hand, and the rise of Nazism and antisemitism, on the other hand. Nonetheless, the novels differ greatly from each other regarding the general atmosphere: while Lina Vilkas seems incapable of creating a space-time buffer, Liesel designs and occupies a safe space in the basement of her foster family. The two children protagonists encounter the same moral dilemma: what could one do when forced to face a destructive reality that collides with one`s ethical conviction and education? It all starts with the displacement; Lina is taken away from her home, Liesel is given a new family. They both react by succumbing to denial, by refusing the new reality, by being abashed by the incoherence of the world: "Were we being arrested? Where was Papa?" (Sepetys, 2011, p. 6).

> "For Liesel Meminger, there was the imprisoned stiffness of movement, and the staggered on slaught of thoughts. [...] This isn`t happening. This isn`t happening" (Zusak, 2013, p. 29)

The instinct of self-preservation does not just cover the need to preserve one`s life but, more importantly, the desire for protecting life as it was before the atrocity had arisen. The instinctive reaction of both Lina and Liesel is to hide in an artificially induced space-time, a territory of normalcy and balance. Throughout the long journey to Siberia, Lina constantly remembers fragments of her family life before the invasion; small flashbacks that make the return to reality even more traumatic. Memories are vivid, regretful and nostalgic.

> We all set on the velvet settee, Jonas on Papa`s lap. Mother wore her green silk dress with the full skirt. Her yellow hair fell in shiny waves against the side of her face, and her emerald earrings sparkled under the lights. Papa wore one of his new dark suits. I had chosen my cream-colored dress with the brown satin sash and a matching ribbon for my hair. (p. 34)

On the other hand, Liesel constructs her comfort zone within the reality itself. The basement where she hides Max and reads or studies is as tangible as the Nazis marching outside the house. In the basement, the girl bonds with her foster father. The location becomes a sanctuary and a territory of knowledge and wisdom.

> In one of their basement sessions, Papa dispensed with the sandpaper (it was running out fast) and pulled out a brush. There were no luxuries in the Hubermann household but there was an oversupply of paint, and it became more than useful for Liesel`s learning. Papa would say a word and the girl would have to spell it aloud and then paint it on the wall, as long as she got it right. After a month, the wall was recoated. A fresh cement page. (p. 77)

Regarding narratology, Martin Zusak successfully avoids the narrowing of the perspective, by not telling the story exclusively through the eyes of a young girl. Death, as a narrator, has the liberty of moving to and fro across the narrative, giving the reader a broader view of reality. When the ambience becomes too dense, when the development of the story gets too emotional and anxious, Death can change the scenery or create more tension by inserting thoughts and ideas that briefly distract the reader or redirect his/her attention.

> Now for a change of scenery.
> We`ve both had it too easy till now, my friend, don`t you think? How about we forget Molching for a minute or two?
> It will do us some good.
> Also, it`s important to the story.
> We will travel a little, to a secret storage room, and we will see what we see. (p. 145)

Liesel herself, seen from above by the omniscient narrator, acquires a three-dimensional profile; she gains depth and astuteness. Death pretends to be distant and apathetic performing surgical depictions of terror. The result is a chilling sentiment that the reader experiences alongside with an augmented sense of empathy. Death depicts one of Liesel`s dreams about the trip she took by train, with her mother and her soon to be dead brother. The richness of details and the uniqueness of perspective come from the writer abandoning the first person narrative in favour of a third person narrative.

> For the most part, all is identical. The train moves at the same speed. Copiously, her brother coughs. This time, however, Liesel cannot see his face watching the floor. Slowly, she leans over. Her hand lifts him gently, from his chin, and there in front of her is the wide-eyed face of Max Vandenburg. He stares at her. A feather drops to the floor. The body is bigger now, matching the size of the face. The train screams. (p. 339)

Ruta Sepetys chooses to deliver her story through the eyes of a child. Lina becomes the narrator. A significant side of the story, therefore, remains hidden for the reader. The writer submits herself willingly to the restrictions of the narratological perspective she so has chosen; as a result, the novel suffers a loss regarding drama and climax. Whenever there is a need for witnessing the story from a different angle, Ruta Sepetys simply abandons her narrator or makes her observe, "hear whispers" (p. 72) and express thoughts or views slightly incongruent with the age and the experience of a fifteen-year-old girl.

> People discussed the war and how the Germans might save us. For once, the bald man said nothing. I wondered if what he said about Hitler was true. Could we be trading Stalin`s sickle for something worse? No one seemed to think so. Papa would know. He always knew those sorts of things, but he never discussed them with me. He discussed them with Mother. Sometimes at night I`d hear whispers and murmurs from their room. I knew that meant they were talking about the Soviets. (p. 72)

Space, the final frontier!

"Space, the final frontier" is the opening line of a well-known sci-fi series created by Gene Roddenberry in the 60s. The long and adventurous voyages of starships through space are an analogy for the human spirit refusing to be confined to a singular reality. Even before *Star Trek*, the metaphor had been widely explored in a novel published by Arthur C. Clarke in 1953 (*Childhood`s End*). There, an advanced race of aliens, the Overlords, seized the Earth, assuring its prosperity provided that humans would not explore the space anymore.

In all the major utopian/dystopian narratives (*The Bible*, Thomas More`s *Utopia*, George Orwell`s *1984*, Aldous Huxley`s *Brave New World*, Tarun Tejpal`s *The Valley of Masks* s.o), individuals are compelled to comply with a space that others have created for them. As a recurrent outcome, the being upon whom the restriction is dropped rebels. Scrutinising the motivation of such refusal in accepting a space shaped and imposed by others, one may attain an inevitable conclusion: space has to be moulded to a certain extent by those who inhabit it. When the possibility removed, humans face the anxiety of surrendering their freedom.

Marc Augé, in his book *Non-places:An Introduction to Anthropology of Supermodernity*, published in 1992, defines the opposition between an "anthropological space" and a "non-space". While the former delineates a space charged with human emotions, the latter refers to a space of transience. An elevator is an anthropological space for the lift attendant while remaining a non-place for the individual who uses it occasionally. Augé`s concept eases the understanding of the complex mechanism of rejecting and dismissing space that does not resonate with one`s self.

> If a place can be definedas relational, historical and concerned with identity, then a space which cannot be defined as relational, or historical or concerned with identity will be a non-place. The hypothesis advanced here is that supermodernity produces non-places, meaning spaces which are not themselves anthropological spaces and which, unlike Baudelairean modernity, do not integrate the earlier places: instead these are listed, classified, promoted to the status of `places of memory`, and assigned to a circumscribedand specific position. (Augé, 1995, p. 78)

Liesel and Lina perceive the Soviet occupation and the Nazism as non-places. Compensatorily, they react by designing anthropological spaces. It is a common practice and a coping mechanism that literature uses when having to solve the discrepancy between the outer and the inner reality, the contradictions of a horrific world that dramatically and drastically alters the coherence of a previous one:

> "Place and non-place are rather like opposed polarities: the first is never completely erased, the second never totally completed; they are like palimpsests on which the scrambled game of identity and relations is ceaselessly rewritten" (p. 79).

The basement where Liesel Meminger shelters and hides Max, a young Jew, turns into an epitome of the lost coherence of the world. There, Liesel, her foster father (Hans Hubermann), and Max read, talk and discuss the subjects that are dangerous and taboo in the outside world. Mythologically, the choice of the basement as space of normality and coherence is, at the same time, a catalyst of joy and sorrow. The fact that there is at least one zone of coherence falls into the realm of optimism, while the location of such a zone (underground, where Greek mythology places the Kingdom of Hades, god of the underworld, associated by modernity with the idea of death) becomes an indication of hopelessness.

Martin Zusak constructs three layers of reality, corresponding to three spaces; the basement, where the Nazis and their ideology are powerless; the house of the Hubermanns, where the turmoil of the outside world brutally and savagely discontinues but do not entirely suspends the commonality of a decent existence;Band the fictional city of Molching (probably, Munich), where the horrors seem to have wholly confiscated the everyday life. The three layers are separated by physical doors; when one opens, the reader gains access to a new reality. Two of the realities oppose each other (the basement and the streets of Molching), while the third one constitutes an agreeable transition retaining elements from the other two.

> The Hubermanns lived in one of the small block houses on Himmel street. A few rooms, a kitchen, and an outhouse

> shared with neighbours. The roof was flat and there was a shallow basement for storage. (p. 39)
> With the weather warming, Max remained downstairs all the time. During the day, the basement door was left open to allow the small bay of daylight to reach him from the corridor. (p. 257)

The smallest of the layers (the basement) holds the most humane of the three realities, while the biggest (the city itself) hosts large-scale atrocities. One can decode the message as an antinomy between the decency of the individual vs the irrational of the collective. Many times throughout the novel, the most emotional scenes take place underground, either in the basement or in a bomb shelter where individuals bond and rediscover values long forgotten in the city, such as generosity, kindness, compassion or empathy. The undisputed queen of them all is the young Liesel Meminger. She controls space with gaiety and sensibility, refusing to surrender to the outside world. Waiting for the sound of the sirens to indicate the threat is over, thecrowd gathered in the Fiedler`s basement experiences fear and regains compassion.

> Frau Holtzapfel`s eyes were trapped open. Her wiry frame was stooped forward, and her mouth was a circle. Herr Fiedler busied himself by asking people, sometimes repeatedly, how they were feeling. The young man, Rolf Schultz, kept to himself in a corner, speaking silently at the air around him, castigating it. His hands were cemented into his pockets. Rosa rocked back and forth, ever so gently. `Liesel`, she whispered, `come here`. She held the girl from behind, tightening her grip. She sang a song but it was so quiet that Liesel could not make it out. The notes were born on her breath, and they died at her lips. (pp. 381-382)

The Hubermanns die under the ruins of their own house, torn apart by bombs. The underground takes its toll, but the young girl continues to live, and, with her, the hope survives as well.

In *Between the Shades of Gray*, Ruta Sepetys chooses to design the refuge space in a different manner. Lina Vilkas, on her way to Siberia, recollects memories from her life before deportation. Born into a family of intellectuals from Kaunas, Lithuania, the young girl is interested in arts and paints with fervour and talent.

Insignificant details from the narrative present trigger Lina`s withdrawal; she goes back in time, compensating the shock of deportation with serene images of a peaceful and happy existence.

> "Our sense of humor", said Mother, her eyes pooled with laughing tears. "They can`t take that away from us, right?" We roared with laughter. The lantern flames flickered in the dark. Joana`s brother pumped a playful tune on the accordion. My uncle, who had indulged in blackberry liquor, danced a disjointed jig around the backyard of the cottage, trying to imitate our mothers. He pretended to hold a skirt and looped from side to side. (p. 125)

Lina is incapable of controlling the process, which relies on external factors. Having to leave her house hurriedly, threatened by Soviets, she grabs "the loaf of fresh bread"(p. 8), and the gesture results in Lina remembering a scene from the bakery. Ruta Sepetys uses the same technique of writing whenever she feels the need to transport her literary character back in time. Patent of Marcel Proust (*In Search of Lost Time*), the method seems slightly inadequate in Ruta Sepetys`s novel. Firstly, because it interrupts the dramatical and alert events that take place in the narrative. In *Search of the Lost Time*, Swann escapes a rather placid reality and dives into an infinitely richer world of his memories, while in *Between the Shades of Gray*, Lina often disconnects when a certain climax is about to be attained. Consequently, the reader feels it as a fracture in the fabric of the narrative.

> We waited for our daily stops. It was the only time the door would be open to light or fresh air. [...] I had dreamed of seeing blue sky and feeling the sun on my face. But earlier, it had begun to rain. We had all scrambled to hold cups and containers out of the little slot to catch rainwater. *I snapped my umbrella closed, shaking the excess rainwater onto the sidewalk. A gentleman in a suit emerged from a restaurant, stepping quickly away from the drops I was splashing about.* (p. 63)

Secondly, the refuge-space does not have, as it happens in Liesel Meminger`s case, an invigorating aspect. Lina does not create an alternative reality but works within the limits of a frame controlled and defined by the oppressors. Her escape into the past

brings her temporary comfort but does not equip her with a better understanding of the future. Liesel reads and tries to understand and make sense, Lina capitulates and dedicates her energy to surviving and coping: "There were only two possible outcomes in Siberia. Success meant survival. Failure meant death. I wanted life. I wanted to survive." (p. 319)

The transition from the universe of the deportation to the refuge-space, the movement to and fro from one to the other is always harsh, with no physical door to make things easier. The world of memories finds itself continuously under siege, being the only one expected to compensate for the horrific reality of Lina`s existence. One time, Lina evades from reality to find herself in an equally painful universe, where she remembersone of Munch`s paintings, seen on a trip to the museum.

> I was exhausted but couldn`t sleep. I wondered if my cousin Joana was also on a train somewhere. Maybe she was near Papa. Papa said I could help him, but how could I help him if we were really going to Siberia? I dozed off, thinking of Andrius, trying to see his face. *As I walked by the piece, my feet stopped. The face. It was enchanting, like nothing I had ever seen. It was a charcoal portrait of a young man. The corners of his lips turned up, yet despite his smile, the pain on his face made my eyes well with tears.* (p. 52)

Both Liesel and Lina acquire a taste for art; Liesel steals and reads books, Lina draws. Art, in times of horror, becomes a tool of abandonment, a space in itself, a shelter that can sustain the individual and give him/her hope. However, while *The Book Thief* could fully enjoy her readings, in an isolated basement that offers the illusion of normality, Lina`s art requires the benevolence of her oppressors. Without pencils or papers, in a work camp where there is no intimacy, drawing could not function anymore as a space of calmness and privacy: "My drawings had failed. I had failed. I tried to sketch, but couldn`t. When I started to draw, the pencil moved by itself, propelled by something hideous that lived inside me." (p. 301)

Moreover, not only that Lina`s skill does not seem to help her, but draws attention on her when Komorov, the commander of the NKVD unit, wants his portrait drawn. The scene itself is one of the most emotional throughout the entire novel. The reader witnesses

the confrontation between the oppressor and the oppressed, the clash between ingenuousness and acrimony. Lina could not lie in her drawings; she draws what she sees. Consequently, Komorov`s portrait accurately reflects his viciousness, his malevolence, his barbarity. From that moment on, it becomes clear that art could not function as a retreat space anymore; it has been stained and corrupted by a touch of evil.

> The uniform would be easy. I could draw it very accurately. It was his face that concerned me. When I imagined sketching the commander, I had no problem untilI got to his head. My mind saw a clean and pressed uniform, with a nest of wicked snakes sprouting out of his neck, or a skull with hollow black eyes, smoking a cigarette. The impressions were strong. I longed to draw them. I needed to draw them. But I couldn`t, not in front of the commander. (pp. 212 - 213)

The only space left for running from reality remain Lina`s memories. Under constant and permanent pressure, the space of Lina`s memories does not hold for long. There is a glitch in the universe of memories, a Trojan horse in the belly of which fragments from outside reality hide, waiting for the right moment to penetrate and contaminate. If at the beginning of the novel Lina`s recollections are mostly bright and serene, by the end of it they attain a certain gloominess and sadness.

Conclusions

By analysing chronotopes, one gains access to the depths of a literary text. The space-time in the literature of atrocity functions compensatorily as an alternative to an inhumane reality. The literary character becomes a paramount element that could mould the space or allows himself/herself being embedded in its fabric. By designing elaborated techniques of surpassing and transgressing the space, the narrator controls the general atmosphere of the narrative. In novels that deal with atrocities, hope comes from the ability to escape reality and from the capacity to conceive a surrogate universe that holds and preserves sanity. In order to hold, it has to be as robust as the primary reality.

Space depleted of human emotions becomes non-space. In a non-space, mechanical laws function. Individuals are valued only

as part of a collectivity, and everything is sacrificed on the altar of a greater good. The greater good is a promise postponed indefinitely. These are the thesis encapsulated in all utopian/dystopian narratives. They equally operate for the literature of atrocity. Liberation may arise from the attempt of turning non-spaces into anthropological spaces, through the refusal of collectivity and the firm pronouncement of one`s individuality. When the oppressive machinery makes the task unachievable, individuals have the option of creating and shaping their own anthropological space (Liesel Meminger, in *The Book Thief*) or seeking refuge in a pre-existing one (Lina Vilkas, in *Between the shades of Gray*). In the first case, the resistance could be active and tenacious, in the second one, there is always a strong probability that the primary space invades and contaminates the space of resistance.

A buffer zone between the dominant space (Nazism and deportation, in our case) and the safe space (the basement and the realm of Lina`s memories) facilitates the transition to the safe zone, once created. In its absence, the proximity of the two worlds increases the risk of overlapping. Whenever Lina evades from the working camp into her own memories, she brings with her the hardship and the troubles she has experienced in the camp. Liesel Meminger, having a decontamination zone, the house of the Hubermanns, which interposes between the basement and the streets of Molching, succeeds better in preserving her genuineness.

Art is the first target of any utopian/dystopian society because art is the affirmation of individuality. The novels of atrocity often contain passages where Art is perceived by the establishment as a menace. In *The Book Thief*, the Nazis burn the books considered submissive and threatening, and in *Between Shades of Gray* Lina`s fondness for drawing is strongly and severely discouraged. When practised out in the open (Lina`s attempt to draw inside the working camp), Art is subjected to alteration and adulteration. Consequently, it may lose its power to act as an escape route. A literary character needs to unfold Art in a confined space of safety and security (the basement, in Martin Zusak`s novel) to preserve its powers and functions.

References :

Augé, M. (1995). Non-*Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity* (J. Howe, Trans.). London-New York: Verso.
Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (C. Emerson, M. Holquist, Trans.), Austin, Texas, the United States of America: University of Texas Press.
Kant, I. (1998). *Critique of Pure Reason* (P. Guyer, A.W.Wood, Trans.). Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
Le Bon, G. (2001). *The Crowd.A Study of the Popular Mind*. Kitchener, Ontario, the United States of America: Batoche Books.
Sepetys, R. (2011). *Between the Shades of Gray*. London, England: Penguin Books.
Spengler, O. (1927). *The Decline of the West.Form and Actuality* (Ch.F. Atkinson, Trans.). New York, the United States of America: Alfred A. Knopf, Inc.
Ziolkowski, Th. (1977). The Literature of Atrocity.*The Sewanee Review*, 85(1), 135-143.
Zusak, M. (2013).The Book Thief. London, Great Britain: Black Swan.

≈≈≈

VALENȚELE PROXEMICII ÎN ROMANUL MĂNUȘILE ROȘII - INFLUENȚA SPAȚIULUI CARCERAL ASUPRA PERSONAJULUI PRINCIPAL

Valences of Proxemics in the Novel "Red Gloves" – The Influence of the Carceral Space upon the Main Character

Elena Teodora Mihaela SĂCĂREA (COLDEA)

Abstract: *There are certain universal philosophical concepts, such as space and time, which are essential dimensions of reality and implicitly of literary space. Introduced as a notion in literary theory by Edward Twitchel Hall, the term proxemics defines the connection of space with the other major category of the text - the character. This concept is supported and argued in his studies by this important theorist who defines proxemics as "the study of perception and use of space by man".*

The subject of the novel is a historical one the phenomenon described is real, as well as the character who passes through the events presented in the book and film. He is still living, as we find out at the end of the novel. The action of the novel runs 80% in the limited space prison in Brașov, describing in detail the author's period of detention, a traumatic experience, between December 1957 and December 1959. The main character of the novel "Red Gloves", Felix Goldschmidt, corresponding in fact to the author of the novel, Eginald Schlattner, is a complex character in or outward living, influenced to a large extent by the carceral space. What deeply impresses are prison relationships: between the investigated and the investigator, but also the detainees. The absurdity and cruelty of the people representing the law at that time, but also what a man can endure without any guilt, how radical ideas and ideals can change under the influence of torture, all these become overwhelming food for reflection, especially the complex theme of working with the Securitate (the political police).

Keywords: proxemics, Red Gloves, Eginald Schlattner, Securitate (political police)

Există anumite concepte filozofice universale, cum ar fi spațiul și timpul, care reprezintă dimensiuni esențiale ale realității și implicit ale spațiului literar. Edward Twitchel Hall

definește legătura spațiului cu cealaltă categorie majoră a textului – personajul, prin conceptul de proxemică. Acest concept este susținut și argumentat în studiile sale proxemica ocupându-se de „studiul percepției și utilizării spațiului de către om”[1].

Literatura poate fi privită ca o modalitate de aproximare a unui spațiu ce comportă fie o realitate constantă, fie un ansamblu proteiform, supus unor reguli de organizare irațională[2]. Astfel, opera devine un intermediu pentru atribuirea unui nucleu comun spațiului local și spațiului global potrivit reprezentării pe care omul o are despre situarea lui în spațiu. Spațiul determină identitatea subiectului: individul se (auto)construiește în periplurile sale sociale, etice, politice.

Genul de literatură care oferă cea mai relevantă experiență a eului traversând paginile scrise, în căutarea unui nou mod al ființării, este literatura detenției, care descrie dimensiunea devenirii eului interior în spațiul carceral. Ca fenomen istoric, totalitarismul marchează, prin amploarea sa, un secol întreg – al XX-lea –, cât un curent cultural precum supranumitul secol al Luminilor sau secolul romantic, dar în sens invers proporțional – pe dimensiunea regresului și al degradării intelectuale, morale, fizice și afective a individului. Sistemul totalitar comunist a făcut 100 de milioane de victime în U.R.S.S., China, Vietnam, Coreea de Nord, Cambodgia, Europa de Est, America latină și Africa pe când cel nazist a numărat 37 de milioane de victime în rândul civililor din țările ocupate, al evreilor, țiganilor, ostaticilor sovietici[3]. Pentru a judeca relevanța unei literaturi privind fenomenul subminării din totalitarism, putem contrapune aceste cifre adunate (137 de milioane de victime plus familiile și apropiații acestora, plus deținuții din afara regimului totalitar împreună cu apropiații lor) cifrelor de

---

[1]Edward Twitchel Hall, *Proxémique*, în Bateson, Birdwhistel, Goffman, Hall, Jakson, Scheflen, Watzlwicck (eds) *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981, p.191.

[2]*Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, ancienne et modernes.* Sous la direction de J. Demougin, p.534.

[3]Statistica victimelor regimului totalitar http://ler.is.edu.ro/~ema/proiecte/totalitarism/totalitarism_statistici.html (ultima accesare: 10.11.2018).

cititori ai unuia dintre cei mai celebri scriitori ai unui secol, deși nu există statistici despre numărul cititorilor lui Dostoievski, spre exemplu. Literatura carcerală este în prezent subevaluată, depășind cu mult semnificația ei conștientizată de către fiecare dintre noi. În fond, totalitarismul este un adevărat călău al secolului al XX-lea, definit, după cum constată Hannah Arendt[4], de două particularități esențiale: pe de o parte, de o atracție maladivă față de rău, de partea cealaltă, de un dispreț total față de viața umană[5]. În literatura europeană sunt numeroși autori celebri care descriu spațiul carceral în toată complexitatea sa, printre care îi putem aminti pe Herta Müller, nemțoaică repatriată, născută în România, laureată a premiului Nobel pentru literatură, Nicolae Steinhardt, un intelectual evreu notoriu convertit în închisoare la ortodoxismul românesc și nu în ultimul rând, Eginald Norbert Schlattner, preot evanghelic în Roșia, județul Sibiu, autor a patru romane considerate de mare valoare de către criticii literari ai spațiului germanofon, încadrându-se în tematica spațiului carceral cu romanul *Mănușile roșii*. La acești autori găsim vectorul întreg al evoluției sinelui care cunoaște impactul subminării, al pulverizării și pierderii, dar și forțele și resursele depășirii acestora, ale reculegerii și reinvestirii propriei identități. Dincolo de acest aspect important al literaturii carcerale – devenirea eului interior – care poate fi extins, printr-un exercițiu hermeneutic, la întreaga literatură de ficțiune, tematica abordată își revendică dreptul la existență în virtutea faptului că literatura propriu-zisă a detenției este, istoric vorbind, o relativă noutate. Majoritatea cărților acestui domeniu din literatura română, spre exemplu, au început să apară după căderea comunismului, adică în ultimele trei decenii, dar au reușit să cucerească publicul și să devină *bestseller*-uri și cărți de referință pentru experiența literară în general.

Subiectul romanului *Mănușile roșii* este unul istoric, pentru că fenomenul a existat, este real și chiar și personajul, care este însuși autorul, a trecut prin cele povestite în carte. Acțiunea romanului *Mănușile roșii* se desfășoară în proporție de 80% în

---

[4] Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (*Originile totalitarismului*), 1951

spațiul limitat al închisorii din Brașov, descriind în detaliu perioada de detenție a autorului, traumatizanta experiență carcerală, decembrie 1957 – decembrie 1959. Romanul povestește în cele patru capitole ale sale, cu alte 32 de subcapitole, despre un student și viitor scriitor, membru al minorității germane din România, care a fost reținut de către Securitate în decembrie 1957. Acțiunea romanului este cuprinsă în două părți principale: prima parte prezentată în primele trei capitole, *În penumbră orbitoare, Noaptea fratelui, În alte limbi* și descrie în detaliu cei doi ani de detenție, cu chinuitoarele interogatorii, fiind un amestec de planuri, reale (spațiul celulei) și mentale (amintiri din perioada anterioară arestării) iar în ultimul capitol, *Pete albe*, din partea a doua a romanului, se povestește perioada de după eliberare, parte în care este evidentă transformarea personajului principal. Personajul principal al romanului *Mănușile roșii*, Felix Goldschmidt, îl are corespondent în realitate pe însuși autorul romanului, Eginald Schlattner, este un personaj complex în trăiri exteriorizate sau nu, influențat în mare măsură de spațiul carceral. Ceea ce impresionează profund sunt relațiile din închisoare: dintre anchetat și anchetator, dar și dintre deținuți. Absurditatea și cruzimea cu care se purtau oamenii legii din acea perioadă, dar și ce poate să pățească un om așa, pur și simplu, fără nici o vină, cât de radical se pot schimba ideile și idealurile sub influența torturii, toate astea te copleșesc și te pun serios pe gânduri, mai ales că tema colaborării cu securitatea este foarte complexă.

Prima parte a romanului prezintă planul de bază, despre dezvoltarea interioară și exterioară din detenție a personajului principal, despre timpul petrecut în celulă, întâlnirile cu diverse personaje, ocazionali colegi de celulă, comisiile de anchetă și chiar completul de judecată în fața căruia este prezentat, precum și propria condamnare și eliberare din finalul capitolului 3. La începutul acțiunii romanului este descrisă lipsa de orientare, cauzată de condițiile de detenție „O mână mă împinge într-o încăpere pe care nu o pot vedea”[6]. Această imagine vizuală a acestui „nu pot vedea” explică și incapacitatea personajului de a înțelege situația necunoscută trăită în

[6]Eginald Schlattner, *Mănușile roșii*, Editura Humanitas, București, 2005, p.7.

prezent, prin nicio metodă experimentată anterior. „Cu ochii închiși, cu mâinile legate, așa ne-au adus din Cluj-Napoca. La sosire, mâini străine ne-au scos ochelarii și cătușele.”[7]. În autoreflecția autorului, sunt descrise situații biografice, mediul social și politic anterior arestării, copilăria, dezvoltarea social-familială precum și pierderea situației burgheze. Pentru completarea portretului personajului principal, Felix Goldschmidt, sunt prezentate amintiri din anii de studenție din Cluj Napoca, este tematizat și angajamentul cultural și politic, primii lui pași în viața culturală prin înființarea Cercului literar al studenților germani din Cluj-Napoca ”Joseph Marlin”, la care erau afiliați 300 de studenți germani. În acest context se reflectă și atitudinea lui politică. Sunt povestite tendințele istorice și politice a României, din punctul de vedere al minorității germane, prin descrierea ridicării în masă din 13 ianuarie 1945 din toată țara, și deportarea în lagărele de muncă din Rusia, a tuturor persoanelor apte de muncă. Relatarea acestor episoade importante din istoria minorității germane este făcută cu trimitere la date din biografia autorului, strâns legate de persoane dragi din familia acestuia, amintirea deportării este legată de ridicarea tatălui, a unchiului Hermann și a mătușii Herta, persoane de care atât personajul romanului cât și autorul, sunt foarte legate sufletește. Planul narativ istoric este păstrat și de celelalte personaje cu care intră în contact, cum ar fi spre exemplu, colegul lui de celulă, Anton Rosmarin, care spune: „Hitler era Dumnezeul meu. Da mi-a trecut!”[8], replica aceasta confirmând opinia autorului, care critică atitudinea minorității germane față de Al Treilea Reich, distanțându-se ca ideologie, modificare care apare după evenimentele din 23 august 1944. Cu toate acestea, toate trăirile acestuia din perioada de detenție, frământările interioare, frânturile de amintiri, demonstrează imposibilitatea ruperii complete și implicit dependența de mediul în care a crescut, cel al minorității germane. Tot în spațiul carceral, Felix Goldschmidt intră în contact cu alți deținuți, arestați după el, de la care culege informații din libertate, printre sursele de completare a realității din afara spațiului carceral aflându-se chiar și unii

[7]Ibidem, p.13.
[8]Ibidem, p.59.

angajați ai Securității sau colaboratori care se învârteau în alte cercuri din afara închisorii. Toate aceste personaje din roman, completează punctul de vedere al personajului și implicit al autorului asupra realității de afară, dar în același timp îi creează o stare de incertitudine sau nesiguranță. Unul dintre gardieni îi șoptește pe traseul spre sala de interogatoriu „Este plină închisoarea cu oamenii și prietenii tăi" un apropos că au fost încarcerați și cei din Grupul Töpfer, grup din care făceau parte mulți dintre prietenii lui.

Fragmentarea planului narativ într-un fel de mozaic, dispare în cea de-a doua parte a romanului, în cadrul capitolului *Pete albe*, în favoarea unui stil narativ, a unei structuri narative lineare. După eliberarea din închisoare a personajului principal al romanului, Felix Goldschmidt, acesta încearcă să se reintegreze în societate, dar nu reușește, fiind privit atât de către familie cât și de comunitate în urma declarațiilor din cadrul procesului în care a fost anchetat, ca un comunist și, mai mult decât atât, ca un trădător de neam, fiind evitat, marginalizat de membrii comunității din care făcea parte. Este momentul în care trăirile lui, viața lui anterioară este secționată. Încercările lui de a-și relansa cariera literară de dinaintea detenției este sortită eșecului precum încercarea reintegrării în societate „Orizontul se înnegrește. Nimeni din Cluj Napoca sau București nu vrea să mai aivă de-a face cu mine"[9], personajul arătându-și dezamăgirea.

Romanul se încheie cu o imagine vizuală plină de semnificații, o baie noaptea într-un râu, moment în care Felix Goldschmidt, personajul principal, realizează că „petele albe" de pe pielea lui nu se pot spăla, acest lucru simbolizând că acțiunile lui vor fi vizibile pentru toată lumea. *Petele albe* simbolizează faptul că în cadrul procesului el ar fi dat declarații asupra evenimentelor și a persoanelor implicate în Procesul scriitorilor germani, „albe" fiind deoarece declarațiile lui au fost doar faptelor care s-au desfășurat cu adevărat în cadrul grupului, fără alte acuzații calomnioase sau exagerate asupra acestora.

În romanul *Mănușile roșii* apar aproximativ 100 de personaje secundare, care se manifestă în diverse configurații. În

[9]Ibidem

numeroase caracterizări sunt schițate mini-portrete individuale dar și caractere bine realizate reprezentative pentru ținutul multi-etnic unde are loc acțiunea romanului.

Personajul principal al romanului este naratorul de gen masculin. Există numeroase remarci în text care fac trimitere la numele autorului, Eginald. Pe linie paternă, originea personajului principal, Felix Goldschmidt, este identică cu cea a autorului, tatăl lui era om de afaceri iar strămoșii lui au fost meșteșugari din Biertan iar pe linie maternă, el provine din nobilimea maghiară. Prin exproprierile de după Al Doilea Război Mondial, familia a pierdut o mare parte din avere și statutul social, ajungând să trăiască într-o clădire părăsită. Un alt episod care redă experiența proprie a autorului o reprezintă chiar momentul arestării, Felix Goldschmidt fiind student în Cluj-Napoca, Facultatea de Hidrologie, suferind fiind de o boală psihică care îi cauzează stări de depresie, toate aceste episoade fiind parte integrantă a biografiei autorului.

Autorii secolului XX atribuie spațiului un rol din ce în ce în ce mai important, astfel încât acesta să nu mai poată fi considerat un simplu tablou de fundal. Acest mod de percepție a spațiului relevă o nouă concepție a raportului dintre om și mediul său. Locurile se transformă, ele nu mai sunt simple spații-decor și teritoriul nu este „de o parte" sau „în jur" ci e consubstanțial cu personajul.

Referințe (selectiv):

Hall, Edward Twitchel, *Proxémique*, în Bateson, Birdwhistel, Goffman, Hall, Jakson, Scheflen, Watzlwicck (eds) *La Nouvelle Communication*, Paris, Seuil, 1981.

Eginald Schlattner, *Mănușile roșii*, București, Editura Humanitas, 2005.

Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, ancienne et modernes. Sous la direction de J. Demougin.

≈≈≈

DIN PERIMETRUL EUROPEAN

RELAȚIILE UMANE DETERMINATE DE DIFERITE TIPURI DE SPAȚIU ÎN *DERVIȘUL SI MOARTEA*, DE MEŠA SELIMOVIĆ

The Space Lived as a Determinant of Human Relationships in the Novel "Death and the Dervish" by Meša Selimović

Gabriela CHICIUDEAN

Abstract: *The problematic of space and character has been of constant interest to us and, along the way, we have approached the subject of both space and literary character in different studies. Now we wish to underline the connection existing between the space of the text and the characters of Meša Selimović's novel, "Death and the Dervish.*

The idea of proxemics, which deals with the study of the correlations between the two major categories of the literary text, namely the text and the characters, when applied to literature, such a privileged space of the imaginary, serves to prove that, within the text, the characters are self-constructed according to their available playing space, whereas the space has its own specific characteristics and is symbolic only if perceived as such by the same character. Space is a place of experiences, of encountering the other, both in a private and a social setting.

Obviously, such an analysis is not exhaustive, it is only one step, but a step that offers possibilities and opens the way towards surprising analyses. We have always been tempted by this subject primarily because the issue of space and time continues to attract and provoke, as proven over the years by the multitude of published works and conferences on the chronotope.

Keywords: space, character, dwelling, shell, dervish, Meša Selimović

Introducere

Problematica spațiului și a personajului este o preocupare permanentă a noastră și de-a lungul timpului am abordat atît spațiul cît și personajul literar, în studii separate. Acum dorim să aducem în atenția cititorului legătura creată între spațiul textului și personaje în *Dervișul si moartea, romanul lui* **Meša Selimović,** unul dintre cei mai importanți romancieri ai secolului XX, din literatura fostei Iugoslavii.

Ideea de proxemică, ce se ocupă cu studiul corespondențelor dintre cele două categorii majore ale textului literar, spațiul și personajul, aplicată în literatură, un teren privilegiat al imaginarului, demonstrează faptul că în cadrul textului personajele se autoconstruiesc în funcție de spațiul lor de joc, asta în vreme ce spațiul are caracteristici specifice și este simbolic doar în măsura în care este perceput ca atare de același personaj. Spațiul este un loc al experiențelor, al întîlnirii cu celălalt, atît în viața privată cît și în cea socială.

Dervișul Nurudin din romanul lui Meša Selimović săvărșește o călătorie într-un spațiu exterior, reprezentat, de la mic la mare, de tekia în care este șeic, de orașul și de țara în care se găsesc acestea, dar și o călătorie interioară, în căutarea propriului Sine, a propriei identități. Partea interioară a șeicului, oscilînd între credință și lumesc, suferă transformări importante ce se dezvăluie treptat, și în funcție de simțirile și căutările sale este atras fie de liniștea și confortul tekiei, fie de agitația tîrgului, fie de mirajul depărtărilor oferit de peisajul de dincolo de zidurile orașului.

Dinspre spațul exterior spre interior

Percepția spațiului de către om este un domeniu ce se poate aplica și în literatură,aceasta fiind domeniul ce poate restitui cel mai bine „sensibilități" din alte timpuri, un teren privilegiat al imaginarului care conține diferite situații sociale, modalitățile de exprimarea spaimelor, a angoaselor, a speranțelor, a idealurilor comunitare etc.

Meša Selimović, își plasează acțiunea romanului *Dervișul și moartea* la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, într-o Bosnie aflată într-o relație de supunere față de puterea Otomană.Ne propunem să începem analiza noastră plecînd de la un spațiul mai larg, foarte important și el în economia cărții, după care să ne restrîngem concentric spre spațiul interior al eroului, spre propriul său Sine, acea „bulă fenomenologică" sau „cochilie" cum este numită de către A. Moles[1], în care se duc bătălii nebănuite în căutarea propriei identități.

---

[1]A. Moles, *Les coquilles de l'homme et proxemique*, în sens *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Texte inédit écrit par A. Moles et E. Rohmer Publié dans le „Bulletin de

Așa cum bine observa Rodica Grigore, dincolo de tipurile de interpretare a care se pretează romanul *Dervișul și moartea*, Bosnia se relevă ca un „al treilea spațiu”[2]. Acest aspect scoate în evidență „latura subversivă din *Dervișul și moartea*, adesea ignorată de critica orbită de elementele de atmosferă, ori de acelea lirico-simbolice”[3]. Această ipostază de „al treilea spațiu” este oferită de acțiunea personajelor care se revoltă împotriva clișeelor de comportament, într-o zonă geografică diferită de lumea musulmană dar și de lumea occidentală. Bosnia rămîne, de-a lungul romanului, „un spațiu complex, scăpînd mereu clișeelor cu care atît Orientul, cît și Occidentul erau mult prea obișnuite («enclava musulmană din inima Europei») și încrcînd, dincolo de cuvintele rostite sau scrise ale lui Nurudin, să-și afirme, măcar în fundal, propria voce și, desigur, individualitatea”[4].

Retrăgîndu-ne concentric, locul în care își consumă energiile șeicul Nurudin este orașul Sarajevo, văzut ca un tîrg „mucegăit”, un tîrg „întunecat, înghesuit între munți”[5] cu uliițe strîmte, din care orice tînăr visează să „zboare” spre Țarigrad sau în altă parte. Oamenii din acest tîrgușor „nu erau niște îngeri”[6] și, deși oraș musulman, acceptau și se lăsau dominați de sărbători străine, „ghiaure” cum le numește șeicul.

În această arie geografică există și oaze de liniște, oaze ale împăcării, tekiile în care locuiesc și se roagă derviții. Cu prezentarea unei astfel de tekii își începe povestea seicul Nurudin, personajul principal al romanului, pe care-l vom urmări în relațiile sale cu puterea locală, cu familia, cu oamenii din oraș și cu propriul sine.

Micropsychologie”, nrs 28 et 29 (mars et juillet 1996). Les intertitres ont été rédigés à cette occasion par Elisabeth Rohmer, pp. 30-31, disponibil pe http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/_moles_autobiografia._pdf, site accesat la data de 20.12.2016

[2]Rodica Grigore, *Vocile Bosniei, în* „Cultura literară”, Nr. 277, 10 iunie, 2010 http://revistacultura.ro/nou/2010/_06/vocile-bosniei/, site accesat la data de 22.11.2017

[3]*Ibidem*

[4]*Ibidem*

[5]Meša Selimović, *Dervișul si moartea, în românește de Voislava Stoianovici, Chișinău, Editura Hyperion, 1990, p. 268*

[6]*Ibidem*, p. 269

Corespondența dintre cele două categorii majore ale textului literar, spațiul și personajul, a avut de-a lungul timpului mai multe denumiri, „topologia personajului", „microspațiu al întîlnirilor interpersonale", „oriologie sau studiul frontierelor", sau „spațiu social ca biocomunicare", sau „proxemica"[7]. Ne-am oprit la termenul de proxemică, definit de E.T. Hall drept studiul perceperii și utilizării spațiului de către individ[8]. Cercetătorul american investighează modul în care un individ structurează inconștient spațiul din jurul său, mai exact cum își stabilește distanțele interpersonale în relațiile sale zilnice, cum își organizează spațiul în case și clădiri și nu în ultimul rînd cum își configurează orașele[9].

Astfel, ideea de proxemică aplicată la literatură, dezvăluie faptul că în cadrul textului personajele se autoconstruiesc în funcție de spațiul lor de joc, asta în vreme ce spațiul are caracteristici specifice și este simbolic doar în măsura în care este perceput ca atare de același personaj. Spațiul este un loc al experiențelor, al întîlnirii cu celălalt, atît în viața privată cît și în cea socială. Tema centrală a romanului fiind căutarea de sine, iată că putem urmări personajul nostru în diferite spații și în diferite ipostaze, transformări cerute de locul în care se află la un moment dat și de oamenii cu care intră în contact.

Tekia, mediul privat în care viețuiește șeicul Ahmed Nurudin, ca orice casă este un spațiu important care, în comparație cu spațiul public larg, deschis, este împărțită în sectoare bine stabilite și izolate de privirile celor din jur. Clădirea se află situată „la ieșirea din tîrg, între piscuri întunecate, negre, care ascund zarea totală, lăsînd doar o crăpătură albastră deasupra lor"[10]. Loc de reculegere și

---

[7]Vezi W. Nöth, *Proxemics. The semiotics of space*, în *Handbook of Semiotics Advances in Semiotics, Indiana University Press*, 1990, p. 411, https://www.scribd.com/document/208727092/Winfried-Noth-Handbook-of-Semiotics-1990, site accesat la data de 20.12.2016

[8]Edward T. Hall, *Proxemique*, în G. Bateson, R. Birdwishstell, G. Goffman, E.T. Hall, D. Jackson, A. Scheflen, S. Sigman, P. Watzlawick, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Edition du Seuil, 1981, accesibil și pe https://edc.revues.org/3306#ftn1, site accesat la data de 20.12.2016

[9]Vezi W. Nöth, *Op. cit*., p. 411

[10]Meša Selimović, *Op, cit*., p. 7

rugăciune, tekia este izolată și izolatoare, cu ziduri groase de cetate, cu zăbrele dese, între care ascunde o „grădină, tufe de trandafir, viță de vie deasupra verandei și un mic geamlîc lung, în care liniștea este moale ca puful și pare și mai adîncă din pricina clipocitului neîncetat al pîrîului din vale”[11]. Vechi harem dăruit acum dervișilor de către Ali-aga, tekia este o oază de verdeață, un loc plin de liniște adîncă, în care șaikul se bucură de mersul naturii. Totuși, are poarta deschisă la orice oră din zi și din noapte, pentru drumeți și cei ce aveau trebuință de adăpost.

În jurul tekiei curge un rîu ce vine din munte sălbatic, iute, năvalnic. Chiar Nurudin se aseamănă cu acest rîu la începutul poveștii, se regăsește în curgerea lui, prevestind parcă destinul său. S-a necăjit cînd rîul a fost stăvilit de oameni pentru a fi folosit să învîrtă roata morii și s-a „bucurat cînd s-a umflat, a dărîmat stăvilarul și s-a revărsat liber”[12]. Cu toate acestea, șeicul e conștient că rîul macină grîul doar dacă este „îmblînzit”, la fel cum simte că el va fi poate mult mai de folos oamenilor după ce nu va mai fi.

În acest spațiu șeicul este un om al religiei, și se comportă ca atare. Respectă doar legile Coranului, este sigur pe el, dar neutru, fără sentimente față de oamenii ce îi par egali în fața vieții și a morții. Știa doar ceea ce profesorii lui l-au învățat și nimic altceva: „Să ascult, să răbd, să trăiesc pentru credință /.../. Totdeauna am știut ce trebuie să fac, ordinul călugăresc a gîndit pentru mine, iar temelia credinței e largă și trainică, și nu am nimic al meu care să nu poată sta pe ea”[13]. Nu vedea nimic din ce nu-l privea pe el, era educat să aibă o viață controlată, crescută cu grijă, cu o voință de fier. Gîndirea lui se baza pe cuvintele: „oamenii își au socotelile lor /.../. Cît timp nu știu nimic, nu sunt obligat să hotărăsc, și nu vreau să mă amestec”[14].

Pe de altă parte, acest tip de locuință, de cochilie numită de Le Corbusier mașină de locuit[15], este un univers familial, un loc al obișnuințelor și al rutinei, fiind considerat un loc cu densitate

---

[11]*Ibidem*
[12]*Ibidem*, p. 9
[13]*Ibidem*, p. 77
[14]*Ibidem*, p. 39
[15]A. Moles, *Les coquilles de l'homme et proxemique*, pp. 30-31

actanțială joasă, căci acțiunile de aici sunt comune, obișnuite, efortul creator al spiritului fiind foarte mic comparativ cu alte spații. Ahmed Nurudin este șeic, restul viețuitorilor tekiei i se supun. Fiecare are camera și tabieturile lui, și nu se deranjează unul pe celălalt. Atmosfera este una caldă, dar de supunere înaintea de a fi prietenoasă.

Doar că această stare este perturbată de o veste tristă: fratele lui Nurudin a fost întemnițat, fără să se știe pentru ce faptă. Acest lucru schimbă total viața șeicului și mai ales liniștea și siguranța dobîndită de-a lungul vieții, mersul vieții ajungîndu-l din urmă și dezgolindu-l brutal de tot ce-a clădit cu luciditate. Acum încep o serie de căutări care îl pun față în față cu diferiți oameni și cu diferite spații, locuințe, magazine, străzi sau piețe ce îi determină comportamentul.

Convins că fratele lui este nevinovat și că s-a făcut o nedreptate, Nurudin, om al legii și el, reprezentatul credinței în oraș, se gîndește să meargă la ceilalți reprezentanți ai puterii, la cadiu și la muselim, pentru a afla care e soarta fratelui și dacă e posibil să-l salveze, dar în limitele legii. Un prim prilej i de arată atunci cînd este chemat în casa cadiului, judecătorul orașului, să-l vadă pe socrul acestuia aflat pe patul morții. Deși la Ali-aga a fost chemat hafiz-Muhamed, și de obicei se ferea de astfel de vizite, profită că acesta din urmă e bolnav șimerge în locul lui cu gîndul ascuns de a-și ajuta fratele.

Știind că merge la un muribund, își amintește de cele învățate despre pregătirea bolnavilor. Insensibil, e convins că „moartea este soarta noastră, singurul lucru neîndoielnic, care știu că nu ne va ocoli”[16], gîndește el. „Moartea este o strămutare dintr-o casă în alta. Ea nu-i pieire, ci o nouă naștere/.../. Moartea este destrămarea lutului și nu a sufletului. /.../ Moartea e schimbarea stării. Sufletul începe să trăiască singur”[17].

Nu află nimic din ce-l interesa aici, unde, de altfel, o întîlnește doar pe soția cadiului, dar își dă seama că fratele lui ar putea muri. Totul capătă alt sens. Liniștea lui se spulberă, la fel și siguranța pe sine, devine frămîntat și plin de amărăciune. Chiar și credința lui nestrămutată, pentru care era cunoscut în oraș, începe să se clatine. „Pentru prima oară /.../ moartea nu mi

[16]Meša Selimović, *Op, cit*., p. 11
[17]*Ibidem*

se mai părea atît de simplă cum crezusem eu, și acum încercam să-i fac și pe alții să creadă"[18]. Deși a fost un soldat curajos în tinerețe, și a participat la războaie sîngeroase, acum se confruntă pentru prima dată cu spaima de moarte, mai exact, cu ceea ce Philippe Ariès numește „La mort de toi"[19], o atitudine în fața morții ce se cristalizează începând cu secolul al XVIII-lea. Constatarea morți cuiva drag, a cuiva apropiat este ceva ce smulge omul din viața sa cotidiană, din societatea sa, pentru a-l supune unei tensiuni și pentru a-l arunca într-o lume irațională, violentă și crudă[20]. „M-a sfîșiat și pe mine, mărturisește șeicul, pînă la sînge. Simt, deși nedeslușit, că măsura luată împotriva lui e crudă, îl cunosc pe acest băiat, nu e în stare să facă rău..."[21].

Casa mare a cadiului, cu covoare în care piciorul se afunda și nu scăpa nici un zgomot, era întunecoasă în timpul vizitei șeicului. Și „Deși stăteam în colțuri opuse, între noi se așternea o prea mică depărtare și așteptarea era chinuitoare"[22], își amintește el, chiar dacă ar fi vorba în termenii lui Hall de o distanță socială, cerută între doi străini. Nici la muselim nu găsește bunăvoință, ba este acuzat că vrea să își apere fratele împotriva legii. Între el și glasul „mort" al muselimului prăpastia era și mai mare. Locuința acestuia, deși o bănuim impunătoare, e lipsite de orice descriere, marcată fiind parcă de privirea ștearsă și vorba leneșă, cu întreruperi, sau de tăcerea îndelungată a muselimului.

Edward T. Hall, plecînd de la studiile unor oameni de știință bazate pe comportamentul animalelor, propune o scară de distanțe interpersonale. El identifică patru „bule" de bază determinate de distanță și anume distanța internă, distanța personală, distanța socială și distanța publică, acestea constituindu-se în patru teritorii. Spațiul intim presupune o anume apropiere precum și posibilitatea atingerii, este un spațiu în care putem vedea ochii celuilalt, îi putem simți și auzi respirația, lucru regăsibil în cazul tekiei sau în cazul locuinței

---

[18]*Ibidem*, p. 12
[19]Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Édition du Seuil, 1975, p. 51.
[20]Vezi *Ibidem*
[21]Meša Selimović, *Op, cit*., p. 77
[22]*Ibidem*, p. 14

lui Hasan, cum vom vedea. Tot aici se încadrează șoptitul la ureche, îmbrățișarea, fiind vorba de o zonă afectivă, emoțională, dar, în același timp este o zonă a abandonului și a unei securități relative, căci nu există suficient spațiu pentru a putea avea loc un act agresiv. Distanța personală este limita noastră psihică asupra lumii și ține cît lungimea brațului nostru întins în față, este o măsură folosită între prieteni sau între membrii familiei, sau la distanțarea oamenilor care stau în rînd. Distanța socială măsoară cît două distanțe personale, este folosită în cadrul partenerilor de afaceri, dar și la separarea în locurile publice de străini, iar distanța publică se situează dincolo de cea socială, de exemplu, distanța dintre un vorbitor și publicul său.

După întîlnirea cu nevasta cadiului, care în realitate îi cere să îl trădeze pe fratele ei, Hasan, șeicul constată că „Neliniștea mă aștepta răbdătoare, de parcă aș fi lăsat-o la ușa acestei case, și aș fi luat-o din nou la ieșire. Numai că acum era mai încîlcită ca adineauri, se îmbogățise, devenise mai grea, mai tulbure”[23].

Nurudin, nu întîmplător, începe să caute dreptate pentru fratele lui în chiar ajunul sărbătorii Sfîntului Gheorghe, care, deși „ghiaură”, este adoptată de localnicii care se veselesc și profită de „străvechiul drept al păcat”[24]. E noaptea în care în oraș toate lucrurile sunt permise, dar și noaptea în care dervișul rupe zăgazul asemenea rîului din jurul tekiei, vuietul din el crescînd treptat, chiar dacă încearcă să-l țină ascuns: „Iată, dar, zăgazul a fost rupt. Totul n-a durat, desigur, mai mult de o clipă, o clipire a pleoapelor, știam asta pentru că băiatul tot mai stătea în fața mea cu zîmbetul lui înghețat și pierdut, n-a văzut nimic, n-a auzit vuietul din mine, nu este uimit de nebunia care m-a răvășit dintr-o dată. Ea a izbucnit ca o revoltă, după chinul și teama pentru fratele meu, după toate îndoielile care m-au zguduit din temelii, s-a revărsat clocotul vieții dărîmînd totul în calea lui, și-a măturat ca un puhoi mlădițele crescute cu grijă, lăsînd în urmă piatră seacă și pustiu”[25].

De acum părăsirea tekiei și a confortului oferit de ea se face tot mai des, din diferite motive. De exemplu, șeicul se întîlnește cu tatăl său, care a auzit de întemnițarea lui Harun, la hanul din

[23]*Ibidem*, p. 26
[24]*Ibidem*, p. 28
[25]*Ibidem*, p. 33

oraș. Detașat de mulți ani de lume și de familie, revederea este dureroasă. Deși par doi străini, șeicul îi promite tatălui că va încerca să-și salveze fratele, cu toată durerea pricinuită de atitudinea tatălui ce nu-l recunoaște decît pe Harun drept fiu. Mai constată că vorbesc amîndoi despre Harun ca despre un mort, fără să-i spune numele, pe cînd „el, dispărutul, ne-a unit”[26].

Liniștea bazată pe educația primită a șeicului se surpă în continuare. „Ce s-a petrecut oare, așa, dintr-o dată, ce piatră s-a urnit din temelii, făcînd ca totul să se surpe și să se destrame? Viața părea o alcătuire bine durată, nu se vedea nici o crăpătură, și deodată o zguduire, absurdă și nemeritată, a năruit-o de parcă ar fi fost nisip”[27]. De aici încolo și pînă la final, siguranța religioasă a lui Narudin se va spulbera, cescînd în altă direcție, în lumesc, în latura uitată, ignorată și redescoperită cu uimire.

Între peregrinările sale, Nurudin se întoarce mereu la tekie unde se simte puternic, apărat de rugăciunea lui. Gîndul apăsător este lăsat la ușa geamiei, și chiar dacă îl va aștepta acolo, o vreme va fi liniștit. „Cînd /.../ am început rugăciunea, am simțit, mai puternic decît oricînd, tihna ocrotitoare a locului cunoscut, mirosul cald și gros al cerii topite, pacea tămăduitoare a pereților albi și a tavanului afumat, duioșia maternp a razelor de soare care scînteiau pe firele de praf aurii. Asta-i moșia mea, covoarele uzate, sfeșnicele de aramă, mirhabul din care înalț rugăciuni în fața oamenilor îngenuncheați, liniștea și siguranța mea; de ani de zile sunt aici eu însumi...”[28]. Și totuși, simte mereu nevoia să plece, să iasă din oraș să stea în soarele zilei, să gîndească altfel, să caute soluții ieșite din strîmtoarea dogmei religioase. Tekia oferea, cum spuneam, rutina, iar spiritul descătușat al lui Nurudin nu-și mai găsea locul.

El trebuie să depășească orizontul obișnuințelor, trebuie să gîndească, să acționeze pentru a-și salva fratele, de aceea se simte atras fie de agitația tîrgului, fie de orizontul oferit de spațiul de dincolo de zidurile orașului, unde-i place să se plimbe și să mediteze, aceasta în aceeași măsură în care este tentat să

[26]*Ibidem*, p. 63
[27]*Ibidem*, p. 65
[28]*Ibidem*, p. 74

caute ajutor la persoanele publice egale lui, dar încă în aceeași limită a legii ce o reprezintă. Și cu cît merge mai mult prin alte locuri, cu atît neliniștea și nesiguranța lui cresc, pe parcurs împletindu-se și cu alte sentimente.

Și dacă în singurătate, alături de divinitate nu ai nevoie de alt sprijin, în lume ai nevoie de prieteni. Hasan, fiul lui Ali-hogea, pe care l-a trădat, și pe care-l considera doar un om bun, în care nu avea încredere, va deveni ce mai bun prieten al său. Prietenia lor va crește și se va întări cu fiecare faptă săvîrșită de ei, pînă ce Narudin va deveni dependent de bunătatea lui Hasan, lucru ce-l vom urmări și-l vom puncta în lucrarea noastră la momentul potrivit.

Și Hasan va fi prezentat de-a lungul romanului în funcție de spațiul în care se mișcă și acționează: tîrgoveț, prieten, desfrînat, petrecăreț, îndrăgostit fără sorți de izbîndă etc. Aceste ipostaze au rolul de a arăta măștile pe care la purtăm în lume, de oameni buni, răi, virtuoși sau vicioși, iar dervișul, văzîndu-l în toate aceste feluri, îndrăgindu-l sau simțindu-se dezgustat de comportamentul lui, ajunge în final să-l iubească așa cum e. De exemplu, cînd cei doi se întîlnesc prima oară, Hasan se întorcea dintr-o călătorie, fiind plin de praf în fruntea unei cirezi de vite, într-o hărmălaie asurzitoare. Cînd acesta vine la tekie pare deja alt om, căci se spală și se îmbracă conform uzanțelor locului respectiv, avea barba proaspăt tunsă și era: „parfumat, senin, zîmbitor – spălase de e el cele trei luni de călătorii, mirosul de vite, de sudoare, de hanuri, de colb, de noroaie, uitase înjurăturile, uitse de codri, de treceri primejdioase peste ape și acum arăta ca un agă tînăr și răsfățat de o viață ce nu-i pretindea nici trudă, nici curaj”[29].

Pe de altă parte, Hasan este singurul care îi va oferi șeicului informații despre fratele lui, fapt ce îl determină pe Nurudin să îi caute prezența peste tot: „aveam nevoie de cuvîntul lui liniștit și de siguranța sa de neclintit care potolea furtunile din jurul meu, așa cum dorește omul să se așeze uneori lîngă un rîu puternic și domol ca să dobîndească liniște de la curgerea lui înceată și neabătură”[30].

---

[29]*Ibidem*, p. 81
[30]*Ibidem*, p. 99

Regăsirea Sinelui

De legătura personajelor cu spațiul în care acționează și trăiesc s-au ocupat și cercetătorii francezi Abraham Moles și Élisabeth A. Rohmer, în studiul lor *Psychologie de l'espace*, din anul 1972, unde Ceilalți, personajele situate în spațiul propriu al eroului central, erau numiți „accidente locale". În funcție de modul de a vedea și de a acționa, lumea exterioară se înlănțuie în jurul Eului în straturi. O condiție a existenței lumii unui individ este situarea Sinelui în centrul ei. Lumea centrată în jurul Sinelui e populată cu ființe și evenimente în măsura percepției fiecărui individ[31].

Constituindu-se într-o prelungire a poeticii spațiului a lui Gaston Bachelard, Abraham Moles, în capitolul *Les coquilles de l'homme et proxemique*[32], constată că omul, în realitatea sa perceptivă, își structurează viziunea spațială pe baza unei structuri proprii. Personajul, considerat ca Centru al lumii, descompune lumea de la Aici și Acum-ul filozofilor pînă la limitele universului într-o serie de cochilii concentrice, cochiliile omului. În fiecare cochilie tipologia comportamentelor este diferită. Doar că acest lucru este valabil și pentru exteriorul cît și pentru interiorul individului.

Nurudin și-a contruit cu multă grijă zidurile împotriva Celuilalt, începînd cu îmbrăcămintea și continuînd cu atitudinea tăcută și indiferentă sau cu vorbele puține și bine alese, iar cînd constată cu teamă schimbarea sa, alteritatea din cadrul identității, cere ajutor divinității pentru ca totul să redevină cum a fost, să se întoarcă la liniștea lui netulburată.

Cu toate acestea, nu poate sta deoparte continuînd să „caute", să „scormonească", lucru ce va genera cîteva atacuri împotriva lui. Năucit fiind de aflarea motivului întemnițării fratelui, Hasan îl sfătuiește să uite ceea ce i-a spus dacă nu îi folosește. „- Asta nu se poate, răspunde el, lucrurile nu există pînă nu se spun./ - Lucrurile nu se pot spune pînă nu există"[33], îi răspunde Hasan. Apoi, o strajă îi transmite o amenințare din partea unor „prieteni", care îi spun să nu mai pună întrebări,

---

[31]Abraham Moles și Élisabeth A. Rohmer, *Psychologie de l'espace*, în *Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*
[32]A. Moles, *Les coquilles de l'homme et proxemique*, pp. 30-31
[33]Meša Selimović, *Op, cit*., p. 89

fapt ce îi atrage atenția că cineva vrea să îl împiedice să facă ceea trebuie cu adevărat să facă. Dacă pînă acum avea îndoieli, acum e convins că trebuie să caute adevărul și mai știe că acei „prieteni" nu sunt „siguri, și că le e teamă"[34].

Prietenia cu Hasan nu e întîmplătoare, căci, așa cum am văzut, acesta a trecut prin transformări la rîndul său, în căutarea propriei identități. El era un om învățat, care avea o slujbă bună la Țarigrad, dar a renunțat la acea viață atunci cînd a constatat deșertăciunea, falsitatea și minciuna în care se scălda așa-zisa putere locală. Nu e ușor să te schimbi, să renunți la tot, pentru că, spune acesta, „trebuie să te descotorosești de tot ce ai fost, de tot ce ai învățat, de tot ce a devenit obicei"[35], exact comoditatea oferită de spațiul strîmt al camerei șeicului din tekie. Treptat renunță la soție, la o parte din avere, și cu riscul de a stîrni dezaprobarea familiei sale se apucă de făcut negoț cu animale, lucru ce îi dă prilejul să călătorească, să evadeze din prezent.

Dervișul, cunoscîndu-i povestea, se întreabă el cum s-ar putea schimba și i se pare imposibil să o facă deoarece el are doar credința, iar transformarea ar însemna chiar renunțarea la ea: „în ce fel ai putea trăi fără credința care s-a lipit de sine ca propria-ți piele, care e una cu tine? Cum să trăiești fără tine însuți?"[36]. Din această neputință îl va refuza pe Hasan cînd îi va propune să îl răpească pe fratele său și să îl ducă departe, oriunde, numai să trăiască, deoarece el încă acceptă voia lui Dumnezeu. Prin acest gest Nurudin refuză revolta la care îl îndemna Hasan și se închide în sine „ca într-o fortăreață asediată de care se loveau în zadar săgețile"[37].

Se va convinge de necesitatea părăsirii drumului drept abia după vizita la cadiu. Întotdeuna se pregătea în aceste cazuri, gîndindu-se dinainte ce strategii verbale să folosească pentru a avea sorți de izbîndă, pentru a-i îndupleca sau chiar a-i înduioșa pe puternicii parteneri ai cuvîntului. Nurudin realizează cu spaimă că „se afla în primejdie. Totul – asta e foarte vag, dar și foarte real. Asta înseamnă impas și pieire, înseamnă părăsirea

[34]*Ibidem*, p. 129
[35]*Ibidem*, p. 103
[36]*Ibidem*
[37]*Ibidem*, p. 110

făgașului vieții, iar alt drum nu este, e un simțămînt de groază fără nume din pricina golului surd ce se cască în jurul tău”[38]. Și golul va tot crește, la fel ca nesiguranța și groaza pentru ce va urma.

Mai face o vizită la muftiu, fără să știe că fratele lui era mort deja, de trei zile, dar va afla aceasta de la Hasan, un Hasan morocănos, obosit și acru după mai multe nopți petrecute cu tovarăși cheflii.

Momentul în care află de moartea fratelui său este hotărîtor. Șeicul Nurudin nu acuză pe cineva anume, o singură persoană, ci un întreg mecanism care a condus la acest fapt: „Mi se pare doar că toți laolaltă mi-au făcut un rău, aproape deopotrivă de mare, m-au zdruncinat, punîndu-mă față-n față cu viața din afara drumului meu drept, silindu-mă să mă pronunț într-un fel. Ce sunt eu acum? Frate nevrednic sau derviș șovăielnic? Am pierdut iubirea omenească sau am ciuntit neclintirea credinței, pierzînd astfel totul?”[39].

Dervișul Ahmed Nurudin își contemplă viața de pînă acum, din tekie, comodă, cu obișnuințele ei, din care vrea să iasă pentru prima dată cu adevărat pentru a afla pe cine supără viața lui: „Mie mi-este dragă, ca o gheată veche scîlciată. Poate să ia apă, poate fi caraghioasă, dar nu-ți face bătături, nu-ți vine s-o dai jos în mijlocul drumului, nici nu simți că o porți. De ce să-mi facă viața bătături și s-o simt ca pe un coșmar?”[40].

Cînd e atacat în drum spre geamie de patru călăreți, Mula-Iusuf îi sugerează să renunțe la plîngerea ce ar fi fost îndreptățit să o facă, în calitate de șeic al tekiei. Neascultîndu-l, hotărît să se țină tare, să întărească „stăvilarul din fața acestui șuvoi, pe care îl și aud vuind”[41], spune el, scrie o plîngere pe care nu apucă să o trimită nicăieri, căci în scurt timp va fi arestat.

În temniță, locul cel mai de jos al coborîrii sale, a catabazei, putem spune că începe purificarea necesară înaintea anabazei, și chiar o renaștere spirituală. Aici simte singurătatea, umezeala, mizeria, frica și mai ales întunericul. Întrebat de un simplu paznic cum îl cheamă, e pentru prima dată cînd își

---

[38]*Ibidem*, p. 123
[39]*Ibidem*, pp. 77-78
[40]*Ibidem*, p. 167
[41]*Ibidem*, p.130

rostește numele întreg: „- Derviș, șeicul tekiei, Ahmed Nurudin”[42]. E ca o iluminare de sine rostirea acestui nume, care aici nu are nici o însemnătate, e o renaștere, deoarece o noapte întreaga, din cauza spaimei, a uitat cine e cu adevărat. „Dervișul Ahmed Nurudin, lumina credinței, șeicul tekiei..., cugetă el. Am uitat de el, toată noaptea n-am mai avut nume, nici cin. Mi l-am amintit acum, l-am învățat în fața acestui om. Ahmed Nurudin, învățat și predicator, acoperișul și temelia tekiei, mîndria orașului, stăpînul lumii.”[43].

Partea a doua a romanului ne dezvăluie drumul eroului spre lumină, dar o altă lumină decît aceea cu care era el obișnuit pînă acum, a credinței. De data aceasta, drumurile dervișului duc dinspre exterior spre interior, respectiv dinspre rătăcirile prin orașul tentacular spre vechea liniște a tekiei și, în final, spre propriul Sine

Trecutul uitat, ignorat, începe să-și găsească loc în viața șeicului, să-i descopere sensuri, dar îi aduce și îndoiala.Amintirile sunt o parte din el și „apăreau la suprafață fărîme și aschii. Toate acestea sunt eu, mărunțit, făcut bucățele, sunt licăriri, clipiri, întîmplări, pricini nedeslușite, sensuri care au existat, dar s-au pierdut, și acum nu mai știu ce sunt eu în tot prăpădul acesta”[44].

Fărîmițat, șeicul se adună și constată că anumite întîmplări îi deschid drumul pentru răzbunare, și nu se va da înapoi de la nimic. În această nouă etapă a vieții lui dragostea se împletește cu ura, conviețuiesc amîndouă, dominînd cînd una, cînd alta.

În afară de prietenia lui Hasan, Nurudin știe că e un om foarte singur, lucru revelat cu durere de căutările sale. Drumul spre adevăr a fost lung, l-a parcurs cu smerenie, cu umilință uneori. A stat de vorbă „cu pazvangiul, cu Kara-Zain, cu gardieni, cu slujbași, cu derviși, cu înrăiții, cu nemulțumiții, cu suspecții, cu oameni care, fiecare în parte, știau puțin, **dar toți la un loc** știau **tot** (s.n. G.C.)”[45].

Cînd descoperă trădarea cumplită a lui Mula Iusuf, Hasa își pierde toată dragostea față de semeni, devine indiferent la tot și

---

[42]*Ibidem*, p. 178
[43]*Ibidem*
[44]*Ibidem*, p. 202
[45]*Ibidem*, p. 221

la toate, și credința, arma lui cea mai puternică, îi va deveni, treptat, nefolositoare. Tot căutînd „să deslușesc taina, i-am pierdut dragostea, iar altceva în loc n-am agonosit”[46]. Se considera liber în tekia lui, dar acum constată cu amărăciune că „Fiul meu spiritual veghea asupră-mi din porunca cuiva lăsîndu-mi din libertate doar convingerea stearpă că o am. De ani de zile sunt un captiv, țintuit de cine știe cîți și cine știe ai cui ochi. Mă simțeam umilit și strivit, pierzînd spațiul acela liber pe care, înainte de nenorocire, mi-l închipuisem drept al meu. Mi l-au luat, nu mai merita să mă întorc în lumea amintirilor”[47]. Neîncrederea și nesiguranța pun stăpînire pe el. Pînă acum a pășit prin viață sigur pe el, fără îndoială, mergea pe marginea prăpastii fără teamă, dar acum se teme și pe drumul drept. Simte că nu mai are un țel, că i-a rămas doar nimicul: „ar fi fost mai bine să fi continuat căutarea fără încetare, aș fi avut un țel, cel puțin”[48].

Hasan, fără a ști de ura cumplită ce i-a împăienjenit sufletul, se bucură că nu l-a osîndit pe Mula-Iusuf, făcîndu-l să realizeze că și el l-a trădat pe Hasan, primid în schimb dragoste. Hasan nici nu l-a disprețuit, nici nu l-a alungat, „Doream să mă ierte, dar el a făcut mai mult: mi-a dăruit iubirea lui. /.../ Cel mai frumos e că iubirea lui nici nu trebuie măcar s-o meriți. Dacă ar fi trebuit s-o merit, nici n-aș fi avut-o, sau aș fi pierdut-o demult. El o păzește singur, el o dăruiește, fără alt motiv decît trebuința pe care o simte el însuși, și fără de altă răsplată decît mulțumirea lui și fericirea celuilalt”[49].

Toți cei din jur cred că dervișul l-a iertat pe Mula-Iusuf, însă el consideră că nu Mula e singurul vinovat ci, ca și în cazul fratelui său, toți aceia care s-au aflat în spatele lui și l-au împins spre trădare. În sufletul său știe că nu va uita și nici nu va ierta pînă nu va gusta răzbunarea.

Stăpînitde gol, de nimicul din jurul său, șeicul nu face nimic, „las să treacă timpul, spune acesta, m-am pierdut punctul de sprijin, nu mai simt nici o bucurie în ceea ce fac”[50]. Hasan îi

---

[46]*Ibidem*, p. 222
[47]*Ibidem*, p. 225
[48]*Ibidem*, p. 223
[49]*Ibidem*, p. 117
[50]*Ibidem*, p. 227

propune să călătorească împreună cu el, să uite, să se elibereze, însă el nu vrea să plece, așteaptă ceva. Și acel ceva va sosi sub forma unei dureri de foc, chinuitoare, ce îl săgeta din cînd în cînd ca un cîrcel. „Eram cu sufletul îndoit și schimbător ca omul care nu e nici bolnav nici sănătos /.../. Din starea aceea chinuitoare m-a scos ura. M-a readus la viață și m-a întărit, izbucnind într-o zi, într-o clipă, ca o vîlvătaie. A izbucnit, zic, căci pînă atunci a mocnit acoperită de cenușă, și s-a dezlănțuit furioasă, pîrjolindu-mi inima cu văpaia sa. Se afla în mine de multă vreme, o purtam ca pa o scînteie, ca pe un șarpe, ca pe un buboi care s-a spart, și nu știam unde se ascunsese pînă atunci, de ce stătuse liniștită, de ce tăcuse, și de ce a apărut într-o împrejurare care nu era cu nimic mai prielnică decît altele de dinaintea ei. S-a pîrguit la loc ferit, ca și oricare alt sentiment, și s-a născut viguroasă și năvalnică, îndelung hrănită cu așteptare."[51].

Mai are nevoie doar de prietenia lui Hasan, care îl acceptă în preajma lui, purtîndu-l cu el peste tot și luîndu-i apărarea. În timpul unei plimbări, o întîmplare îl împinge pe derviș cu un pas înainte în acțiunile sale. Întîlnindu-se cu Ali-hogea pe drum, acesta vorbește doar cu Hasan, prefăcîndu-se că Nurudin, deși acolo de față, era invizibil. „Nu-l cunoști pe șeic-Nurudin?/ - Cum să nu-l cunosc pe șeic-Nurudin! Unde e?/ - Aici, cu mine./ - Cu tine? Nu-l văd. De ce nu vorbește, măcar să-l aud?"[52]. Întrebîndu-se de tîlcul întîmplării, șeicul își dă seama că în ochii comunității este un laș care nu a înfăptuit ceea ce trebuia să înfăptuiască cu privire la fratele său mort, că nu ajungea doar predica rostită la geamie, în fața mulțimii, că era nevoie de mai mult de atît, trebuia să răspundă cumva loviturii primite. Pentru ceilalți, „ceea ce a rămas [din el] nu mai este decît carapacea goală a unui fost om"[53].

O altă întîmplare declanșează ura șeicului față de muselim. Întîlnindu-se cu acesta în casa negustorului hagi-Sinanudin, și suportîndu-i disprețul, dervișul mărturisește că nu s-a speriat, dar că și-a „amintit, însă, totul. Mi-am amintit de totul, Dumnezeu știe pentru a cîta oară, dar altfel decît oricînd

[51]*Ibidem*, p. 229
[52]*Ibidem*, p. 231
[53]*Ibidem*,p. 236

înainte”[54], asta deoarece acum în sufletul său sălășluia ura. Întîmplarea prețuiește pentru erou ca o schimbare la față, căci de acum va putea să privească „luminat de o flacără nouă, lăuntrică, la ceafa lui puternică”[55] și va putea spune „este al meu, îmi e de trebuință, m-am legat de el prin ură. Te urăsc, șopteam pătimaș, întorcîndu-mi privirea de la el, îl urăsc, mă gîndeam, privindu-l. Urăsc, urăsc, îmi ajunge acest cuvînt, nu mă mai săturam rostindu-l. Avea o dulceață tînără și fragedă, dureroasă, ca dorul și ca dragostea”[56]. Și-l căuta și-l urmărea pe muselim peste tot prin oraș, doar să-l poată urî: „Dacă ura ar avea miros, în urma mea s-ar simți iz de sînge. Dacă ar avea culoare, pașii mei ar lăsa dîre negre. Dacă ar putea să ardă, ar țîșni flăcări din mine prin toți porii”[57]. Este noul punct de sprijin, noul țel al dervișului, care îl scoate din amorțire: „Gîndul meu nu mai bîjbîie în întuneric, orb, inima mea este un cazan încins în care fierbe o otravă”[58].

E sfătuit de un alt șeic să lase ura deoparte, dar nu poate, el și-a ales deja calea. Caută rămășițele fratelui său și le îngroapă lîngă tekie, mormîntul devenind în scurt timp loc de pelerinaj. „Dezlegarea pentru mort” este dată din sute de piepturi, de sute de oameni, nechemați acolo de nimeni, și anunță clocotul ce va urma. Dervișul simte puterea mulțimii care e gata să rupă zăgazul și deși intuiește pericolul la care se expune aceasta și răul ce va urma, nu face nimic, căci mulțimea nu poate fi oprită și își urmează doar ura și setea de răzbunare.

Rămas singur lîngă mormînt, prin cuvintele rostite, de derviș, se creează o legătură ce va rezista dincolo de moarte: „Harune, frate, acum suntem mai mult decît frați, tu m-ai făcut pe mine cel de astăzi, să fiu ținere de minte; eu pe tine-însinguratul, să fii un semn. Ai să mă întîmpini în fiecare zi, dimineața și seara, am să mă gîndesc la tine mai mult decît atunci cînd trăiai. Și dacă or uita cu toții, căci memoria

---

[54]*Ibidem*, p. 240
[55]*Ibidem*
[56]*Ibidem*, p. 241
[57]*Ibidem*
[58]*Ibidem*

omenească este scurtă, eu nu vă voi uita, nici pe tine, nici pe ei, jur pe lumea asta și pe lumea de apoi, frate Harune”[59].

Ali-hogea, nebunul care aștepta tăcut în stradă, acum îl vede și îl recunoaște. Îi recunoaște durerea pierderii fratelui, dar îi amintește că moartea lui Harun a devenit o pierdere a tuturor, a întregii comunități, „deși este și un cîștig, căci morții pot fi mai folositori decît cei vii, și sînt așa cum vrem noi să fie – nu îmbătrînesc, nu se ceartă, nu au o părere a lor, primesc fără împotrivire să fie luptători, și nu trădează atîta timp cît sînt sub drapel”[60].

Ura crește tot mai mult și Nurudin are nevoie de prietenia lui Hasan, căci ura nu putea viețui singură, ci avea nevoie de iubire. Șeicul se teme să nu fie sfîșiat de ură și doar alături de prietenul său simte că poate aștepta, că poate să-și adune puterile pentru ceea ce va urma.

În timp ce Hasan era plecat într-una din călătoriile lui, prin tîrg tece miralaiul Osman-bei care va înnopta la tekie. Acesta aduce vestea că fiul lui hagi-Sinanudin a fost numit sileahdar împărătesc. Cum în acea noapte niște deținuți au reușit să evadeze, Nurudin întrevede o portiță pentru a înfăptui marea răzbunare. El îl trimite pe Mula-Iusuf la cadiu să îl mintă că hagi-Sinanudin a avut o legătură cu evadarea, sperînd ca acesta din urmă să fie arestat, lucru ce se și întîmplă. De asemenea, consideră că fiul, însărcinat cu demnitatea de a purta armele sultanului și de a-i tăia bucatele la masă, n-avea cum să nu sară în ajutorul tatălui său aflat la necaz, grăbindu-se să-i trimită fiului o scrisoare. Doar că urmările acestui complot sunt mult mai largi decît și-ar fi dorit Nurudin, lucru ce l-a intuit, cum spuneam, fără să intervină în vreun fel. Negustorii își închid dughenele, orașul începe să clocotească, lumea iese pe străzi, și „un amurg tulburat, nori grei și nemișcați și liniște”[61] se așternură peste oraș.

Întors în acea noapte din călătoria sa, Hasan constată uimit situația: „tata e bolnav rău, hagi- Sinanudin – închis, miralaiul Osman-bei s-a dus să-i cotropească pe cei din Posavina”[62].

---

[59]*Ibidem*, p. 245
[60]*Ibidem*, p. 246
[61]*Ibidem*, p. 300
[62]*Ibidem*, p. 305

Nurudin se amestecă prin mulțime, curios să afle ce se întîmplă. Ia și el parte la revoltă, strigă pînă ce devine și el una cu mulțimea, iar mulțimea e el: „ridicam mîinile în sus, amenințam pe cineva care nu era acolo, eliberat de toate spaimele, încredințat că a venit ceasul cînd toate păcatele se plătesc /.../. Ce strigam? Nu știu. Poate: moarte! Așa credeam. Sau glasul meu nedeslușit se topea în celelalte, ca țipătul și amenințarea să fie mai tare, căci eram unul de ai lor. Nu! Eram numai al meu, dar cu o sută de voci, cu o suta de mîini, cu o sută de capete; sute de suferințe erau în mine, ale tuturor, dar ale mele. Urlam: aaa! Gîndind: răzbunare! Gîndind: sînge! Gîndind: sfîrșit! Sfîrșitul lui? Sfîrșitul a tot ce nu e bun, ce nu e făcut anume pentru oameni. Știam asta și fără să mă gîndesc. Un cer luminos se deschidea înainte-mi”[63].

Cînd, la un moment dat, aude și glasul mulțimii, constată cu surprindere că nimeni nu striga pentru negustor, nici pentru Harun, nici pentru el sau altcineva, ci fiecare în parte se ocupa de durerea lui, „și îi dureau multe: lipsurile, scumpetea, frica, nedreptățile mici și mari, făgăduielile mincinoase, anii sterpi, nădejdile înșelate, nopțile prea multe, bătrînețile timpurii, iubirile mici, urile mari, nesiguranța, umilința, toată mizeria aceea care se numește viață”[64]. Retras din mijlocul oamenilor, singurătatea îl reumple, definitiv.

Muselimul fuge din oraș împreună cu fii săi, cadiul este omorît, iar hagi-Dnanudin este salvat de Hasan, împlinindu-se tot. Obosit, îngrozitor de singur și fără rost, șeicul se simte ca și cum vîntul ar șuiera printr-o peșteră pustie. O iarnă grea vine să acopere totul: „zăpadă, ploaie, ceață, nori joși. Solii iernii amenință de mult, iarna însăși va fi nesfîrșită”[65].

Nurudin ajunge cadiu și el va fi judecătorul celor buni și celor răi ai orașului. Continuă să locuiască în tekie, chiar dacă nu mai simte nimic din pacea și liniștea ei, iar demnitatea primită îi va da un sentiment de siguranță și de putere. În noul spațiu în care se mișcă, este agitat, mereu atent, încordat, urmărind fiecare mișcare a presupușilor sau a realilor dușmani. E normal ca starea lui de spirit să fie alta.

---

[63]*Ibidem*, p. 309
[64]*Ibidem*,
[65]*Ibidem*, p. 319

Ostenit și mîhnit, singur și neputincios, simțindu-se urmărit la tot pasul, Nurudin simte o capcană întinsă pentru el, de care nu va putea scăpa. De acum, timpul nu mai are răbdare, derulîndu-se vertiginos spre final. Constrîns, îl va trăda pe Hasan a doua oară. Hasan este arestat dar salvat printr-un vicleșug, în ultimul moment, de Mula-Iusuf, care face ceea de Nurudin nu a avut curajul să facă. Doar că asta înseamnă condamnarea lui Ahmed Nurudin la moarte. Catul-firmamul adus în oraș de Tătarul din Țarigrad, anunță sugrumarea lui Nurudin. Inițial, acesta se revoltă, dorind cu orice preț să trăiască, dar cînd își dă seama că nu poate fugi, că totul e în zadar, se resemnează și în camera lui din tekie, în care s-a simțit cîndva atît de bine, izolat și protejat, întors spre propriul sine, va scrie povestea celor ultime două luni ale vieții lui. Zadarnică regăsire, inutile căinițe, căci ceasul din odaie bătea „mersul nestăvilit al ursitei. Mă inundă spaima ca un puhoi, recunoaște el. Cei vii nu știu nimic. Învățați-mă, voi, morților, cum se poate muri fără spaimă, fără groază. Căci moartea este absurdă, ca și viața”[66].

Hasan, în urma lui, constată mirat: „N-am știut că a fost atît de nefericit”[67].

Concluzii

Iată că o analiză a romanului luiMeša Selimović din prisma proxemicii, a relațiilor stabilite între personaje determinate de spațiul în care acționează, ne oferă imaginea unui derviș, apărător înfocat al credinței, care scos din mediul său, acela al tekiei izolatoare, în care își consumă rutina și obișnuințele, și strămutat în mediul orașului, al tîrgului printre negustori, în alte case, în temniță sau în afara orașului, se transformă într-un răzvrătit în sufletul căruia sălășluiește deopotrivă ura și iubirea pentru aproapele, sentimente necunoscute pînă atunci, și care va trăi doar pentru a-și răzbuna fratele ucis pe nedrept. De la căutarea ucigașilor fratelui său, Ahmed Nurudin ajunge la căutarea propriei identități, îngropată undeva alături de amintirile sale uitate și ignorate.

---

[66]*Ibidem*, p. 363
[67]*Ibidem*

Evident, o astfel de analiză nu epuizează opera, este doar o etapă, însă una ce oferă deschideri și permite efectuarea de analize cel puțin surprinzătoare. Am fost tentați mereu de această temă în primul rînd datorită faptului că problema spațiului și a timpului continuă să atragă și să provoace, lucru dovedit, de-a lungul anilor, de multitudinea de lucrări publicate și de conferințe organizate pe tema cronotopului.

Referințe (selectiv):

BACHELARD, Gaston, *Poetica spațiului*. Traducere de Irina Bădescu, prefață de Mircea Martin, Pitești, Editura Paralela 45, 2005

BAUDRILLARD, Jean, *Sistemul obiectelor*, Cluj, Editura Echinox, 1996

BOUVERT, Rachel, FOLEY, François, *Pratiques de l'espace el littérature*, în „Figura", Centre de recherce sur le texte et l'imaginaire, vol. 7, Montréa, 2002, disponibil și pe http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/401/documents/cf7-complet.pdf

GRIGORE, Rodica, Vocile Bosniei, în „Cultura literară", Nr. 277, 10 iunie, 2010 http://revistacultura.ro/nou/2010/06/vocile-bosniei/, site accesat la data de 22.11.2017

HALL Edward T., *Proxemique*, în G. Bateson, R. Birdwishstell, G. Goffman, E.T. Hall, D. Jackson, A. Scheflen, S. Sigman, P. Watzlawick, *La nouvelle communication*, textes recueillis et présentés par Y. Winkin, Paris, Edition du Seuil, 1981, disponibil pe https://edc.revues.org/3306#ftn1, site accesat la data de 20.12.2016

LEVINAS, Emmanuel, *Totalitate și infinit. Eseu despre exterioritate*, traducere, glosar și bibliografie de Marius Lazurca, postfață de Virgil Ciomoș, Iași, Editura Polirom, 1999

NÖTH, W., *Proxemics. The semiotics of space*, în *Handbook of Semiotics Advances in Semiotics,* Indiana University Press, 1990, https://www.scribd.com/document/208727092/Winfried-Noth-Handbook-of-Semiotics-1990, site accesat la data de 20.12.2016

SELIMOVIĆ, Meša, *Dervișul si moartea, în românește de Voislava Stoianovici, Chișinău, Editura Hyperion, 1990*

****Autobiographie d'Abraham Moles. Le cursus scientifique d'Abraham Moles*, Texte inédit écrit par A. Moles et E. Rohmer Publié dans le „Bulletin de Micropsychologie", nrs 28 et 29 (mars et juillet 1996). Les intertitres ont été rédigés à cette occasion par Elisabeth Rohmer, disponibil pe http://www.infoamerica.org/documentos.pdf/moles_autobiografia.pdf, site accesat la data de 20.12.2016

≈≈≈

SPACE AND CHARACTERS: THE CONSTRUCTION OF INDIVIDUAL EXPERIENCES IN D.H. LAWRENCE'S LADY CHATTERLEY'S LOVER

Space and characters: the constitition of individual experiences in D.H. Lawrence's "Lady Chatterley's Lover"

Corina MITRULESCU

Abstract: *The word proxemics was coined by the American anthropologist Edward T. Hall in 1963* ("A System for the Notation of Proxemic Behaviour"). Whereby he meant "*the interrelated observations and theories of humans' use of space as a specialized elaboration of culture". A picture will reproduce objects and people distributed in space, yet Hall is interested in the "hidden dimension" of what Henri Lefebvre ("The Production of Space") would define as "perceived space", its subjective image in the observer. Nevertheless, the proxetics/ proxemics polarity – physical space versus perception of human contact within a hierarchy of proximity – intimate, family, institutional, public – seems to us to be a postwar elaboration of psychologist Wilhelm Wundt's physical image/psychical image binary ("Sinnliche und übersinnliche Welt" 1914). Modernist fiction was epistemologically indebted to this school of physiological psycbology (Wundt) or pragmatism (William James). D.H. Lawrence is a case in point. In his notorious novel, published in 1928, D.H. Lawrence investigates, among other themes, how personal experiences can be shaped by space. The characters in "Lady Chatterley's Lover" and their interpersonal relationships are molded according to the features of the spaces they inhabit or pass through at different moments of the narrative. The varying modes of connection between the characters and the spaces they populate are formulated in terms of both distance and proximity.*

Key words: Proxemics; Space Perception; D .H. Lawrence; Interpersonal Relationships

Space and setting have always been important components of literary fiction because they do not only frame the story but they also set the mood or a certain state of mind. Spaces, both indoor and outdoor, generate meanings on public and private levels; i.e. the individual is prone to fall under the influence either of the cityscape's magnificent architecture or the vastness of natural spaces while at the same time experiencing occurrences generated by the smallness of their private space.

The scientific and social transformations that the European society underwent at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century generated transformations in human perceptions of time and space. The notions of temporal and spatial dimensions of reality became altered and ultimately disrupted, thus resulting in an undermining of traditional ideas of a stable universe. The anguish caused by these fragmentations and the individual's search for selfhood was captured by modernist writers who succeeded through their works to give "expression to the widespread and varied experience of liberation from old frameworks of perception" (Eysteinsson & Liska, 2007, p. 251).

While modernist writers such as James Joyce and Virginia Woolf were interested in altering the form of the novel by taking space and time to the extreme, D.H. Lawrence was dedicated to expanding the subject-matter of his books by including mystical religious themes or straightforward descriptions of sexuality. Lawrence became somewhat of a marginal figure of the modernism that Joyce, Woolf, or Eliot came to define; and although he rejected some of the modernist experimentation with space and time while professing that the works of art should stem from their author's unconscious mind, his concerns stemmed from the same historical and social context.

Lawrence became one of the leading practitioners of modernist fiction through his efforts to depict sexuality in a realistic and honest manner; his intention was to determine human mind to liberate itself from the constraints imposed by various social norms. Although *Lady Chatterley's Lover* is not the typical modernist urban-novel, its protagonist is in search of her own identity and achieves a new type of selfhood or individualism through her sexual emancipation: by the end of the novel, Connie Chatterley casts the burden inflicted upon her by the modern

world (represented by the enclosed spaces at Wragby Hall) in order to embrace the renewal that originates in nature.

The present study intends to analyse the functions of space in Lawrence's *Lady Chatterley's Lover* and particularly how it shapes the individual experiences of the main character. Stefania Michelucci points out that "[t]he function of place changes significantly in Lawrence's artistic evolution, yet in all of his works we see an opposition between places of nature and places of culture" (2002, p. 4). Lawrence himself accentuated the importance of places in his *Studies in Classic American Literature* (indicate the year, please), where he explains that the relationship between men and space acquires the form of an antinomic structure, meaning that communities influence the places they settle in while at the same time their own identity is shaped by the very place they inhabit.

Space can mold interpersonal relationships enforcing certain types of behaviour upon the people who populate it. The connections that can be established between the characters in the novel and the spaces they interact with are formulated in terms of both distance and proximity.

The discrepancy in the characters' impressions stems from the fact that space is a ubiquitous element of human interaction and communication and it reveals itself in modes of both physical and psychological expression. The dichotomy of distance and proximity translates itself in the dialectic of liberation and of confinement which ultimately maps the relations between the characters in the text.

The spaces Lawrence creates in his novel are perceived differently by the main characters. Most of the action of the novel is set at Wragby Hall, the estate of the Chatterley family. The manor represents a source of bonding and confinement for Connie who feels like a prisoner, while Sir Clifford "professed to like Wragby better than London" (Lawrence, 2013, p. 15). For Clifford the surrounding countryside, in spite of the "sense of isolation" and of the fact that they were "cut off from those industrial Midlands in which they passed their lives" represents a source of inspiration.

One of the main topics in *Lady Chatterley's Lover* is that related to the lack of sympathetic connection between people. The author emphasizes the fact that it is not only personal space that shapes

the experiences of the protagonists but the entire modern world, seen as an extensive space inhabited by people who have lost touch with one another.

The novel begins by offering a colourless historical context of post-war England and evoking Connie and Clifford's past. Even from the beginning, Lawrence stresses the idea that the modern world is characterized by a loss of communication and feelings in interpersonal relationships as a result of the traumas caused by the Great War.We are told that Clifford Chatterley had become alienated from the people around him as a result of being lamed during the war: Connie and he were attached to one another, in the aloof modern way. He was much too hurt in himself, the great shock of his maiming, to be easy and flippant. He was a hurt thing. And as such Connie stuck to him passionately. But she could not help feeling how little connexion he really had with people. (Lawrence, 2013, p. 15)

The reader can assume that the horrors of the war are at the root of Clifford's emptiness since, after six months on the front, he was shipped back home "more or less in bits". But whilst the war had contributed to this lack of touch, it was not necessarily the main cause for the problem. Lawrence points out that Sir Geofffrey, Clifford's father, had contributed to the expansion of this lack of connection by isolating his family at Wragby: The Chatterleys, two brothers and a sister, had lived curiously isolated, shut in with one another at Wragby, in spite of all their connexions. A sense of isolation intensified the family tie, a sense of the weakenss of their position, a sense of defencelessness, in spite of, or because of, the title and the land, they were cut off from those industrial Midlands in which they passed their lives, and they were cut off from their own class by the brooding, obstinate, shut-up nature of Sir Geoffrey, their father, whim they ridiculed, but whom they were so sensitive about. (p. 10)

Lawrence explains that the isolation of the place had shaped Clifford's personality accentuating his numbness and turning him into a barren individual, unable to show natural sympathetic connections with others and the world. Wragby Hall impoverished their lives by generating a "strange denial of common pulse of humanity" (p. 14).

The pervasive feeling that one picks up while reading this novel is that there is a great deal of uncertainty about the future. Lawrence proves that modern human life had been depleted of any profound meaning as a result of the loss of sympathetic connections between people and also between them and the space that surrounds them. Although the ending of the novel is rather ambiguous, Lawrence suggests that reviving the sense of touch between people might help heal the world after the horrors of the First World War and bring about a more luminous social environment.

The text abounds in fluctuations between claustrophobic places (such as Wragby Hall) and extensive sights (such as those provided by the woods and the surrounding countryside). We can notice Clifford fuelling his energy from the so-called improvements he makes to the colliery. He is drawing his renewing vital force from the coal that comes out of the Tevershall pit, i.e. from the inert world of minerals. By contrast, Connie's vigour is derived from the vibrant forest which is bustling with the new life of the recently hatched pheasants.

This specific organization of the text based on polar oppositions is easily recognizable because Lawrence manages to transcribe feelings into spaces. During one of their walks through the park on a frosty February morning, Connie and Clifford come to the edge of the wood, bordered by old oak trees where the soil was padded with crisp leaves. Clifford remarks to Connie that for him this part of their estate represents the "true heart of old England" and that his intention was to preserve it intact and "shut off from the world" (Lawrence, 2013, p. 49, 48). One can say that Clifford stands as an epitome for boundaries and restrictions because he manages, in a few short paragraphs, to narrow down the wideness of the woods to a constricted space just by using the power of his own will. He wants the woods to remain "untouched" and therefore he hires a gamekeeper to protect and take care of it. Gouirand (2017) points out that when the keeper lets "Eros enter the wood bordering the park of Wragby, Lawrence has us witness a return to primordial reality, an attempt to escape the chaos characterising the modern world by proposing tender sex." The author also points out that Wragby Hall and the woods act like opposing symbolic spaces while Clifford Chatterley's amputed body stands for the "parcelled out space of an ever mutable England bearing the wounds of war."

Clifford's inability to feel generates tension between Connie and her husband; but even though she "stuck to him passionately", she realizes at the same time that their marriage is nothing more than a "simulacrum of reality" (Lawrence, 2013, p. 19). The lack of physical connection makes her find it increasingly difficult to relate to her husband: He was not in touch. He was not in actual touch with anybody, save, traditionally, with Wragby and, through the close bond of family defence, with Emma. Beyond this nothing really touched him. Connie felt that she herself didn't really, not really touch him; perhaps there was nothing to get at ultimately; just a negation of human contact. (p. 16)

Therefore, Connie becomes aware of the fact that she needs to change something about her life, and it is precisely this understanding that gives her the optimism to move forward: physical touching connects her with the game keeper on a profound level. She begins to feel that her life with Clifford is nothing more than a replica of reality therefore she finds refuge in the woods. Wragby Hall becomes an oppressing environment in which Connie feels suffocated: Everything went on in pretty good order, strict cleanliness, and strict punctuality; even pretty strict honesty. And yet, to Connie, it was a methodical anarchy. No warmth of feeling united it organically. The house seemed as dreary as a disused street. (Lawrence, 2013, p. 17)

Wragby Hall symbolises Lady Chatterley's spatial confinement in the company of her disabled and impotent husband who soon starts acting as a tyrant, demanding her presence at all time. Living in this "simulacrum of reality" starts to transform Connie as she "knew herself that she was going to pieces in some way. Vaguely she knew she was out of connection: she had lost touch with the substantial and vital world." (p. 21) The woods become a space of refuge, an alternate reality where Connie could kick "the brown leaves of autumn" and pick "the primroses of spring" (p. 19). The walks in the park where she can enjoy solitude and connect with nature allow her to escape the dreary atmosphere at Wragby Hall and reconnect with herself and the wider world.

Connie starts to seek the quietude of the woods more and more consciously as she needs to move away from the world of fake emotions that surround her at Wragby. She not only looks but also starts to yearn for the serenity offered by the forest so she soon begins to rush off across the park, to the woods where she could

find refuge from the suffocating manor. In this sanactuary of peace she experiences an epiphany when she accidentaly sees her husband's naked keeper washing himself at the back of his cottage, unaware of her presence there. Seeing Mellors's "slim back curved over a big bowl of soapy water" Connie feels she is having a "visionary experience: it had hit her in the middle of the body" (p. 77). But although her body senses the shock of this vision all the way inside her womb, her mind urges her to ignore the sensation even to the point of ridiculing it: "A man washing himself in a back yard! No doubt with evil-smelling yellow soap! She was rather annoyed; why should she be made to stumble on these vulgar privacies?" (p. 78)

This vision of the naked gamekeeper washing himself in the woods later leads Connie to observe her own naked body in a mirror thus triggering the very starting point of her own conversion that will eventually activate the discovey of her own self. In the beginning she understands that her body was becoming "dull and opaque", an "insignificant substance" to the point that "it made her feel immensely depressed and hopeless" (p. 83). She senses that an overwhelming absence of something she cannot yet define is taking over not only her body but her entire life. Subsequently she starts going to the woods as often as possible in search of that particular thing or emotion that would make her feel complete and full of life. The sense of lack that had gradually instilled in her life starts to fade away from one visit to another as her connection to the woods becomes stronger, providing her with an experience that ultimately leads her to get a taste of the real world.

Connie becomes fascinated with the new life she discovers in the woods as she starts seeking not only the tranquility of the woods but also the gamekeeper's presence. During one of her solitary walks she gets in touch with the primeval atmosphere of the dampened woods. The spirit of the forest, this pure space, unfolding in front of her, untouched by the bitterness of modern world, determines a kind of inertia in Connie who does not want to leave in spite of the heavy rain: She came to the clearing. No one there! The hut was locked. But she sat on the log doorstep, under the rustic porch, and snuggled into her own warmth. So she sat, looking at the rain, listening to the many noiseless noises of it, and to the strange soughings of wind in upper branches, when there

seemed to be no wind. Old oak-trees stood around, grey, powerful trunks, rain-blackened, round and vital, throwing off reckless limbs. The ground was fairly free of undergrowth, the anemones sprinkled, there was a bush or two, elder, or guelder-rose, and a purplish tangle of bramble: the old russet of bracken almost vanished under green anemone ruffs. Perhaps this was one of the unravished places. Unravished! The whole world was ravished. (Lawrence, 2013, p. 111)

Connie's process of renewal happens simultaneously to the seasonal rebirth of nature. The novel starts in spring and ends with Mellors's letter from September; this period coincides with that of fruition in the natural cycle. The contact with this space influences Lady Chatterly to such a degree that she even starts resenting her husband whom she feels she has completely lost touch with. Her feeling of aversion and the lack of passion eventually leads to a "profound physical dislike" and she soon comes to realise that she had married him because of the mental attraction she had felt toward him. Now that this excitement had worn out, she "realized how it had eaten her life away" (p.115). As Gouirand (2017, p.) suggests, "Connie's instinctual being is now freed, she is open to the sensuous potentiality of the self.".

The spaces described in the novel can be mapped as a series of concentric circles where the outer circle represents the turbulent modern world epitomized by the industrial areas surrounding Wragby Hall and Clifford Chatterley's collieries while the inner ring represents the pastoral world of Wragby Woods; at the centre stands the sacred space of the cottage where Connie's awakening takes place.

Lawrence's intention was to convince his readers that Connie's sexual regeneration coincides with her spiritual regeneration. Humma (1990) argues that the wood acts as a sacred place that "must impart its religious properties to the sexual activities taking place there" (p. 86). By connecting the individual with nature, Lawrence attempts to convey that the transition from disintegration to integration is a process that can only take place by connecting the individual with nature.

The opposition between the woods, as the main locus of the novel, and Wragby Hall and Tevershall village as secondary spaces, stands as a metaphor for the contrast between "the life of the body and intuition" and "the life of the mind and reason" (Nakada, 2003,

p. 74). Thus, Lawrence accomplishes an important point: shattering the deception and cynicism that were characteristic to the disillusioned landscape of the modern world in an attempt to revitalize postwar England.

References:

Bell, M. (2001). "Lawrence and Modernism". In A. Fernihough (Ed.), *The Cambridge Companion to D. H. Lawrence* (Cambridge Companions to Literature, pp. 179-196). Cambridge: Cambridge University Press.

Eysteinsson, Ástráður& Vivian Liska (eds.). (2007). *Modernism.Volume 1*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gouirand, Jacqueline.(2017). "Time of Love in Lady Chatterley's Lover".In *Études Lawrenciennes* [Online], 48 | 2017.DOI : 10.4000/lawrence.292

Humma, John B. (1990). *Metaphor and Meaning in D. H. Lawrence's Later Novels*. Columbia and London: University of Missouri Press.

Lawrence, David Herbert. (2013). *Lady Chatterley's Lover*. London: Harper Press.

Michelucci, Stefania. (2002). Space and Place in the Works of D. H. Lawrence. Translated by Jill Franks. Jefferson: McFarland and Company Publishers.

Nakada, Tomoko. (2003). "Returning to Roots: Lawrence and Lady Chatterley". In *Bulletin of the Graduate School of Letters*, Kyoto Women's University, pp. 69- 90.

≈≈≈

BASM, CREDINȚE POPULARE ȘI ȘTIINȚĂ-FICȚIUNE

SPAȚIUL DE GRANIȚĂ ȘI COMPORTAMENTUL MAGIC ÎN BASMUL POPULAR ROMÂNESC CU ZMEI RĂPITORI DE FECIOARE

The Space of the Border and the Magical Behavior in the Romanian Folk Tale with Dragons Stealing Virgins

Petru Adrian DANCIU

Abstract: *This study examines the comprising aspects of the proximity state situated at the boundary between the sacred and the profane in the folktale worlds, per se as many laws structured on either side of a line that defines the concept of otherness. The proximity of these worlds is in itself a tale with well-defined rules to be gradually revealed, from one folktale to another, but having in common the motif of the transcendence from the sacred to the profane or that of the transcendence from the profane to the sacred according to the folktale actants' courses of action.*
Keywords: dragon, sacred, profane, folktale, space

Plecând de la premiza că expunerea orală a basmului generează în primul rând o *stare* de trăire prin cunoaștere a sacrului, ea urmărește să poarte ascultătorul, în același timp, spre *o realitate basmică* sau „lume a basmului", ultimă formulă de trăire în sacralitate. Pentru că în esență este aceeași, povestirea sau mai degrabă mesajul ei se adresează tuturor celor care s-au lăsat „amprentați" de *limbajul basmic*. Aici sunt incluși cei aflați încă în spațiul *sacrului regional* (de la sat) precum și puținii „adaptați" la structurile *imaginarului*, adică *avizații prin știință* ai lumii basmului. Aceștia din urmă rămân cunoscătorii *profani*, câtă vreme *gnosisul basmic*, în absența oralității, este „dobândit" doar prin intermediul lecturii.Dacă expunerea basmului prin intermediul oralității este unică, perceperea mesajului se face, însă, diferit, în funcție de „calitatea" auditoriului de a fi sau nu în re-cunoașterea – cuantificată mai degrabă prin trăire decât prin intelect – proximității sacrului.

Cu alte cuvinte, basmul nu se adresează *necunoscătorului absolut* (echivalent gnostic al *prostului* hylic), ci *neofituluice* „rezonează" cu lumea supranaturalului, capabil, deci, să *treacă pragul*.

1. Povestirea ca viu în actul inițierii

Dincolo de calitatea povestitorului[1] de a se transforma în autor de basm, nu de puține ori prin inserarea și compactarea mai mult sau mai puțin reușită a unor frânturi de acțiune din alte basme ori prin inserarea în conținutul povestit a unor elemente care țin, să spunem, de „științificul cotidian", autorul nu face altceva decât să încerce „prinderea" și „ancorarea" în propria povestire a auditoriului. Dacă pentru filolog această atitudine seamnănă mai degrabă cu o tehnică prin intermediul căreia se urmărește captarea atenției pentru a-l introduce în tradiție pe neofit, din perspectiva povestitorului, ea trimite mai degrabă la creație sau la procesul magic al vorbirii generator de imagine vie. Avem de-a face cu suflul modelator al cuvântului, capabil de a se revela în act, cuvântul sacru devenind conținut pentru profan. Pentru a prinde contur, acest *logos-scânteie* a lumii divine trebuie să fie incubat mai înainte în povestitor, un adevărat purtător de *pnevma* al lumii gnostice. Eliberat, fluxul povestirii va trebui să inunde *recipientul* sau neofitul al cărui suflet nu este complet trezit la recunoașterea realităților ultime. Cu alte cuvinte, trăirea basmică face diferența între cunoaștere și recunoașterea acestor realități.

Procesul povestirii intenționează să cuprindă concentrată în singurul flux[2] întreaga paletă de imagini și sunete basmice (sacre), proiectat asupra tuturor simțurilor, după cum scopul

---

[1]După cum vom vedea spre final, nimic mai mult decât o copie profană a eroului basmic ce-și povestește la nuntă isprăvile, el este receptorul gnozei pe care, prin actul povestirii, o va transforma în tradiție. Adevărată *kabbalah*, basmul suportă inserțiile repetate, mai mult sau mai puțin inspirate (de sacru), ale diferiților povestitori, fără a îmbogăți în esență, cu mult, regia basmelor cu zmei răpitori de fecioare.

[2] Basmul trebuie să *marcheze*. De aici „plictisul" celor care deja știu povestirea, natural de vreme ce inițierea, de la actul memorării până la cel al trăirii, a fost deja primită. Întrucât etapele au fost parcurse, pentru aceștia basmul nu se desacralizează prin reascultare, ci doar le va fi indiferent.

său este de a produce treptata „deconectare" din profan, pentru a le transpunere trăirea în noul spațiu al sacrului basmic. Tot ceea ce se „percepe" aici, la finalul basmului se „decantază" ca *gnoză*. În acest proces, povestitorul *aflat* pe tot parcursul relatării în sacru primește funcția de „ghid" sau *daimon* capabil de a direcționa cu înțelepciune, de la început până la final[3], corecta (coerenta) inițiere a neofitului.

La început, atât auditoriul (re)*găsit* în profan, cât și gnosticul sau povestitorul (aflat în sacru) se privesc față în față, „din afară", fiecare aflându-se în proximitatea graniței (inițierea) care le desparte lumile, la jumătatea distanței ce face posibilă nașterea contactului (auzirea logosului). La fel ca în cazul fecioarei răpite de zmeu, simpatetismul magic asigură corecta și completa derulare a procesului de inițiere.Astăzi putem vorbi de un „ateism basmic"doar în măsura în care basmul doar se citește și nu se mai povestește, iar despre „autism", în măsura în care, netrăită de povestitor, relatarea nu provoacă în auditoriu reacțiile „firești" ale întâlnirii cu sacrul: uimire, teamă și bucurie. Atunci când aceste opoziții sunt depășite, efectul cel puțin terapeutic al basmului este pe deplin dovedit[4].

Așadar, ambii sunt destinați[5] să se găsească în proximitatea spațială a celuilalt. Am stabilit deja că inițierea „conexiunii", identică gestului de depășire a graniței, se face prin *rostire*, un

---

[3] Este și motivul pentru care un basm „slab", pierdut în amănunte ori, și mai grav, fără final, nu se constituie ca inițiere, probabil unul din motivele pentru care poveștile sunt considerate încă „basme" sau „prostii" fără sens. O concluzie parțial adevărată, căci relatarea nu și-a atins scopul inițiatic. Sigur, un rol important îl are deopotrivă capacitatea neofitului de a percepe lumea basmică, după cum și numărul acestora. Dacă dorim ca basmul să fie bine primit (însușit), spre exemplu, de o clasă de 32 de elevi, este necesar un maxim efort din partea povestitorului pentru ca magismul povestirii să-i cuprindă pe toți. Numărul mic asigură reușita, de vreme ce basmul nu se adresează tuturor, fiind astfel opusul procesului de evanghelizare.

[4]Cf. Bruno Bettelheim, *Psihanaliza basmelor*. Traducere de Teodor Fleșeru. București, Editura Univers, 2017.

5Cu privire la rolul vital al cunoașterii destinului în credința noastră populară, v. Nicula Chiper, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc* (*Representations of destiny in Romanian folklore*). București, Editura Saeculum I.O., 2006.

act cu scop „recuperatoriu”, pornind de fiecare dată dinspre sacru spre profan. Profanul va răspunde la chemarea sacrului ieșind de bună voie (ca răspuns al simpatetismului magic generat de logos) propria lume și depășind, nu fără ajutor, granița, pătrunde în sacrul unde urmează a se regăsi pe sine. Completarea de sine ar putea fi identică androginului edenic, în structura căruia, lipsite de orice *eroare*, *animus* și *anima* funcționează armonios, ca un tot unitar.

2. Pierderea și regăsirea proximității

Începutul și finalul actului inițiatic „dezorientează”. Criza apare pentru început, în timp ce *receptorul* (neofitul) se *conectează* la fluxul generat de logosul povestirii. *Eliberându-se* pe sine de gravitația mundanului, el *primește imponderabilitateaincontrolabilă* a zborului. Cine o face este povestitorul, iar în basm e calul fermecat. Detașarea de cotidian șochează prin profunda derută, orice reper cunoscut evaporizându-se nu în fața uneia, ci a mai multor perspective (sau lumi sacrale), cu legi asemănătoare cu cele ale profanului, dar diferite prin raportul la o altfel de diversitate și prin vechimea lor eonică. El se *lasă* purtat de *fluxul povestirii*, „un zbor” de a cărui magie cuvântul profan nu este lipsit total și de care nu are cunoștință, regăsindu-se într-o lume la ale cărei legi se adaptează.

„Naturalizarea” cu lumea basmului presupune *accepția* unui tip specific de *gnoză*, al cărei început se află în profan. Evident, odată pătruns în sacru, el are de-a face cu o cunoaștere superioară, dar nu total străină profanului. Cu toate că lumea basmică este o altfel de ființare, diferența nu ar trebui să fie substanțială, căci altfel ea ar scăpa simțurilor „răpite” din profan. Șocul asupra simțurilor vine din diversitate și nu din *legile fundamentale* pe care lumile, indiferent de stare (sacru/profan), se structurează.

Odată depășit pragul derutei provocată de noua realitate, întreaga istorisire sacră va fi parcursă cursiv până la declicul final, respectiv al doilea moment de derută. Otpustul basmic este un ritual de o extremă importanță, căci el închide circuitul fără a lăsa ceva pe dinafară sau la ne-locul lui. În sens strict, el rezonează cu reîntoarcerea ulterioară a neofitului, acum a gnosticului în profan. În sens spiritual finalul este însăși starea

și momentul când el este nevoit să apeleze la reevaluarea corectă trăirilor avute, pe care trebuie să le păstreze în memorie ca reale. Astfel, rămâne inițiat doar dacă va reuși să treacă peste incertitudinea provocată de iluzoria falsitate a profanului, capabilă să distorsioneze proaspăta experiență trăită.

Abia după ce va fi fost trecută ispita aruncării în derizoriu sau minciună a experienței trăite, inițiatul devine *credibil* ca povestitor. Perspectiva personală asupra alterității basmice este rodul expus al propriei experiențe. În sine, ea este o știință, de vreme ce aduce experiența personală ca dovadă a cunoașterii altor lumi. Vorbim deci despre un *statut* ce face diferența între povestitor și ascultător. Primul are credința în propriile trăiri, pe când ultimul ia doar cunoștință de ele. El se va baza în sens strict pe receptareapovestirii din perspectiva strictă a ascultării/ lecturii, fapt ce-l obligă la o evaluare indirectă și restrânsă practic la dezvoltarea unei viziuni științifice ce pierde gnoza emoției. Acesta ar fi și motivul pentru care basmele, pentru a fi cunoscute prin trăire, nu se citesc, ci se ascultă.

3. Ce se întâmplă în proximitatea spațială a lumilor basmice?

În basmele cu zmeii răpitori de fecioare, proximitatea se naște din firescul apropierii celor două spații aflate în dispută, prin ființele ce le populează. Astfel, atât sacrul, cât și profanul, în proximitatea granițelor ce le despart, generează proximitatea. Ea este maleabilă, funcție de acțiunile actanților celor două tabere. Proximitatea ar putea fi definită ca o *stare a spațiului* unde, atât de-o parte și de alta a lumilor, influxurile lor se resimt cu putere. În același timp, este un *spațiu al stărilor* de degradare și reconfigurare a ființei în procesul de trecere peste graniță. Înțelegem proximitatea ca pe un terminal unde consistența specifică fiecărei lumi în parte slăbește, motiv pentru care aici este atât locul, cât și momentul grelelor încercări care deschid și închid ciclul intrigii basmice.

Ieșirea din profan se prezintă ca o lăsare în urmă a tot ceea ce este familiar și pătrunderea treptată într-o spațialitate care, deși rămâne profană, își pierde treptat din consistență, primind în aceeași măsură „influxuri" străine până la ceea ce numim *granița* cu sacrul. Prin actul călătoriei, asistăm la o *deschidere treptată spre sacru*, urmând ca, odată ce am pășit peste „prag"

(prin simpla trecere sau zbor), să fim introduși, lin sau abrupt, în dimensiunea „tare" a sacrului unde, în cea mai mare parte, se derulează întreaga intrigă. Urmează inevitabilul deznodământ. Ea este finalitatea ce se impune pentru a închide cercul magic al ritului expunerii orale. În același timp, oferă echilibrul necesar între cauză și efect[6].Concret, vii sau moarte, personajele basmice trebuie să rămână în dimensiunea căreia îi aparțin, restabilindu-se astfel echilibrul afectat de intersectarea celor două lumi.

Cu siguranță că în proximitate se derulează și următorul exemplu cu privire la moartea violentă a zmeoaicei[7] care, aflată în urmărirea fugarilor ajunși în profan, se oprește la limita dintre lumi și cere să-l privească pe erou pentru ultima dată cu intenția de a-i soarbe ochii/ sufletul[8]. El se află acum protejat, deși încă în proximitatea periculoasă a sacrului, totuși în limitele propriei sale lumi, adică în spatele zidului, granița „tare" ce-l desparte de sacru. Este încă în pericol pentru că se află în apropierea *găurii* sau „fisurii" prin intermediul căreia transferul absolut, uneori necesar, al ființelor între lumi este permis. Aici are loc conflictul final cu adevărat important, în urma căruia se reinstalează echilibrul sau pacea mult dorită. În cazul „pașnicilor"actanți profani ai basmului cu zmei răpitori de fecioare, *conștientizarea proximității* cu sacrul se certifică ori se clarifică doar în urma acțiunilor *agresive* inițiate de *ceilalți*.

Rareori este afirmată locuirea zmeilor în profan. De cele mai multe ori, după incursiunile in profan, ei se retrag în lumea de

---

[6]Subscriem astfel părerii lui Ion-Aurel Candrea care susține că basmele au un caracter moral (*Lumea Basmelor. Studii și culegeri de folclor românesc* [*The World of Fairy Tales.Studies and collections of Romanian folklore*]. Ediție îngrijită de Antoaneta Olteanu.Cuvânt înainte de Alexandru Dobre, București, Editura Paideia, 2001, p. 94.

[7] Ființă îmbătrânită a elementului umed (feminin), moare ingerând prin absorbție cărbunii (sau „ghiuleaua" în cazul basnului *Țugulea, feciorul mătușii*, în G. Dem. Teoforescu, *Basme române* (*The Romanian fairy tale*). Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino, București, Editura Pentru Literatură, 1968, pp. 42-43), ori drugului de fier încins, simboluri ale tinerei masculinități a eroului.

[8] Să fie vorba despre o reminiscență a mitului orfic, prin care se promovează interdicția celui de pe tărâmul „de aici" de *a privi* înapoi spre „lumea de dincolo"?

dincolo. Modelul lor comportamental îl imită pe cel al invaziilor barbare. În linii mari, basmele cu zmei răpitori de fecioare ne lasă să înțelegem că profanii au cunoștință de sacru, de vreme ce nu se miră de existența lui. În funcție de distanță, el apare ca indiferent, inaccesibil sau înfricoșător, de altfel tot atâtea stări de alterare ale (viziunii asupra) sacrului în lumea profană. Cert este că atunci când este conștientizat atât prin legile și constituția ființelor sale, el este ostil profanului. Fără ajutor, aici „nu calcă picior de om", motiv pentru care în lumea de dincolo profanul este *străinul* sau agresorul care cu greu își poate ascunde intențiile.

În profan, dinspre proximitatea cu sacrul se resimte „unda de șoc" a răpirii fecioarei, expusă ca fapt în basme prin „zvonul" răspândit în împărăție de tatăl disperat. Furtul fecioarei „nevinovate" va fi, de fiecare dată, condiția (profană) declanșatoare de efect (în sacru). Actul răpirii sau al luării în posesie a ceea ce nu îți mai aparține va fi de fiecare dată incipitul basmelor cu zmei. Din perspectiva învingătorului care își povestește aventura în final, zmeii se fac vinovați pentru răspunsul la o provocare venită din profanul căreia nu-i poate face față. Nu sacrul, ci profanul, prin refuzul de a fi activ sau precis prin *incapacitatea de a-și manifesta dorința* incubată în fecioară, ajunsă la vârsta deplinei maturități, constituie de fiecare dată *cauzădeclanșatoare* a repetatelor invazii ale zmeilor. *Stricto sensu*, pasivitatea „dospită" a *potențelor captive* în profanul tâmp are ca efect în sacru dorința acestuia de a le elibera pentru sine. Fecioara este prototipul *pasivității permanente*, dovetită atât în fața actului de răpire, cât și în fața celui de recuperare. Natura ei saturnalică inhibă orice proces de autodescoperire. Ea nu se poate cunoaște pe sine câtă vreme sinele îi rămâne adânc cufundat în „moțăiala" produsă de aceste forțe.

Din perspectiva noastră, pasivitatea este generată de imposibilitatea capacității personale de a gestiona potențele creatoare rebele din propriul corp, o materie prea grea pentru sine, dar suficientă în consistență pentru a le menține captive. Aceste *stări nemanifestate* nu pot fi activate din proprie voință și transformate, cu atât mai puțin trasformate în *energii creatoare*. Situația se schimbă după răpire când, împreună cu trupul, rămân captive în *creuzetul alchimic* al castelului

zmeului, adevărat centru al energiilor sacrului, singurele capabile de control absolut. În profan, ele nu sunt altceva decât „o irosire" de valori creatoare, de vreme ce evită să fie „deșărtate" (fecioarele refuză căsătoria), după cum *nu au voință proprie* și nu se opun asalturilor dorințelor pătimașe ale zmeilor. Pentru că „mocnesc", comportamentul lor în profan rămâne atipic. Ele sunt atrase de tot ceea pofta activă dar nespusă își poate imagina. De aici, refuzul normalității, al tuturor cererilor în căsătorie. Situația lor este cu atât mai critică, cu cât aceste „exemplare" frumoase[9] sunt lipsite de inițiere. Or, pentru a iniția e necesară scoaterea în afară (din profan) a acestor potențe în sacrul cu putere de „exorcizare" a materiei care le ține captive. Dacă în profan, potențele lor sunt „mocnite" și ele par *bolnave*, în sacru ele „dospesc", se *vindecă*, urmând să primească sens prin căsătoria cu zmeul.

Sigur, din perspecitvă socio-antropologică, prin gestul răpirii credințele populare românești recunosc existența comportamentelor deviante de la cutumele satului, plecând de la cauza răpirii, o prostească încăpățânare fetei de a refuza măritișul și, implicit, de a-și asculta părinții. Efectul este pețirea de către *celălalt*, zmeul sau străinul, „incubul"omniprezent al sexualității interzise. Până la experiența întâlnirii cu sacrul, fecioarele rămân totuși proprietatea profanului, chiar dacă disfuncțională, greu, dacă nu aproape imposibil, de reintegrat. Pentru aceasta este nevoie de un „erou recuperator", un bărbat nu doar curajos (viril), ci și înțelept, care să își asume rolul de a o recupera pentru profan (de a o aduce cu „picioarele pe pământ") pe fecioara aflată „cu capul în nori". Dincolo de inițierea social-profană cu tentă moral-patriarhală, pentru sacrul basmic fecioarele rămân acea rară sursă de potențe nu doar *creatoare* de *umanitate* – caracteristică unilaterală specifică profanului –, ci și *generatoare* de *specii*, încă atribut unic al sacrului. Reținem că astfel de „accidente" se întâmplă

[9] Frumusețea lor este „extremă", de vreme ce aflăm că „la soare te puteai uita, dar la dânsa ba". Interiorul radiază în exterior frumusețe, una superioară creației lumii materiale, semn că fecioara este posesoarea unor calități la care nici un pământean nu se poate ridica. Tensiunea așteptărilor ei trece dincolo de granița acestei lumi, iar răspunsul, firesc, vine din altă parte.

aproape de fiecare dată în proximitatea sacrului, care unește cele două „împărății”.

4. Legile graniței și ale proximității

Dacă în sens concret, *proximitatea* este apropierea spațială dintre două teritorii sau vecinătatea la finalul căreia se impune „granița”, proximitatea basmică este *zona comună celor două spații care include granița dintre acestea.* Ea *nu* este granița, ci doar spațiul situat de o parte și de alta ei, până la limita unde fiecare teritoriu intră pe deplin sub incidența propriile legi. Proximitatea este, așadar, „zona de confort” a sacrului cu profanul, după cum granița devine *centrul* proximității despărțind-o în două. Mai mult decât atât, nu granițele sunt cele care se extind, ci proximitatea impusă ca rezultat firesc al asaltului ciclic și reciproc al celor două stări. Astfel, avem exemplul elocvent al basmului *Tinerețe fără de bătrânețe și viață fără de moarte*, unde în drumul spre casă, eroul nu mai recunoaște teritoriile dominate cândva de ființe fabuloase, căci după dispariția acestora „împărățiile” au fost „diluate” în mundanul profan.

În basmele cu zmeii răpitori de fecioare, proximitatea poate fi „cuantificată” ca distanță în zilele petrecute pe drumul parcurs de actantul uman *până la* granița sau centrul perceput fie fizic – munte, pădure, mare curgere de apă, lac – fie artificial-magic drept o construcție „suspendată” sub formă de pod. Parcurgerea acestui spațiu până la graniță ori dincolo de ea se mai poate face prin ascensiune și coborâre.

Atunci când vorbim de proximitatea cu sacrul, ne gândim și la locul unde neofitului îi va fi încercat *curajul*, *bunătatea* și *răbdarea*. Chiar dacă ele sunt virtuți (cavalarești) ale lumii profane, ele trebuiesc dovedite aici și înainte de trecerea graniței dintre lumi. În timp ce spațiul-stare al graniței este trecut, ele se transformă în trei verbe magice: *a ști*, *a vrea* și *a tăcea*, la fel cum, odată depășit centrul, în proximitatea cu profanul, ele se transmută în cele trei virtuți creștine, *credința*, *nădejdea* și *dragostea*. Astfel, dacă, spre exemplu, în profan eroul are nevoie de curaj (calitate mai degrabă intelectuală decât fizică) pentru a-și începe călătoria, pentru a trece granița, nu poate fi altfel decât înțelept, fapt în permanență dovedit (prin ascultarea daimonului, calul fermecat) prin însușirea gnozei transformată în

„normă de credință". Apoi, înainte de a părăsi profanul, el trebuie să-și arate bunătatea, arătând prin gesturi concrete empatie și în același timp respect față de tot ceea ce a fost adus în existență, chiar și față de zmeii ce primesc astfel „reacții" umane[10]. Rezultatul este feedback-ul pozitiv primit în semn de recunoștință de la toate aceste ființe. În fine, esențială în profan este răbdarea, de vreme ce aici timpul se dovedește a fi, de cele mai multe ori, principalul ei reprezentant.

La graniță, acolo unde timpul se suspendă, răbdarea se transmută magic în tăcere, iar dincolo de graniță, ea va fi răsplătită cu dragostea fecioarei, pentru că, nu-i așa, dragostea pe toate le rabdă, „ea nu cade niciodată" (I *Corinteni*, 13, 7). Rezultă că în proximitățile celor două stări, despărțite ca întreg de graniță, calitățile psihice, spirituale și sufletești ale eroului sunt încercate, ele suferind în același timp nuanțări specifice fiecăreia dintre cele trei situații și care trimit de fiecare dată la păstrarea aceluiași echilibru interior, indiferent de factori (v. tabelul).

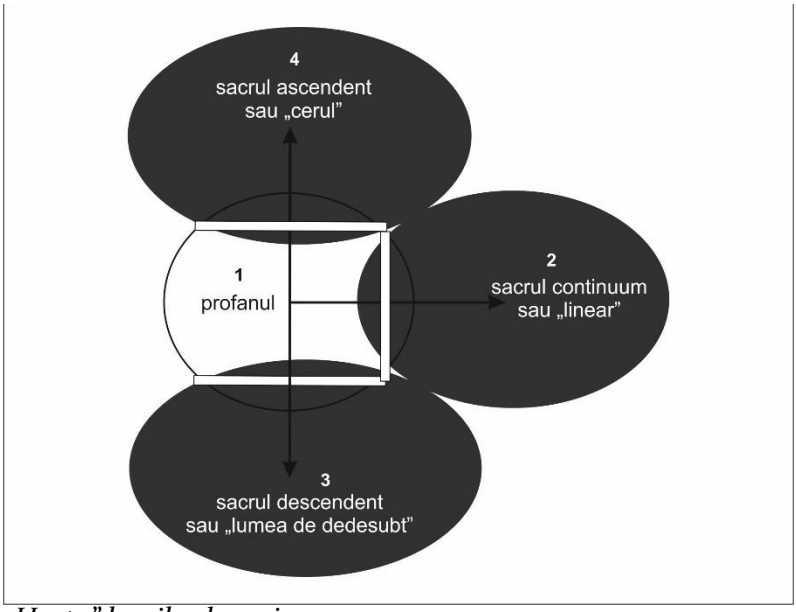
Proximitatea profanului cu sacrul	**Granița dintre cele două ființări**	**Proximitatea sacrului cu profanul**
Curaj	A ști	Credință
Bunătate	A vrea	Nădejde
Răbdare	A tăcea	Dragoste

Tabelul atributelor eroului în proximitate și în centrul său

Dincolo de *normele* sociale, legi care reglementează comportamentul în profan, putem vedea în aceste atribute reflecții ale legilor sacrului, superior profanului atât cantitativ, cât și calitativ, de vreme ce basmul cu zmei răpitori de fecioare relevă un număr de trei lumi din cele patru create. Cu toate acestea, însă, sacrul pare a fi dependent existențial de profan, întrucât răpirea fecioarei îi asigură continuitatea. După cum se poate observa din imaginea de mai jos, dacă spațiile sacrale sunt interconectate (granițele lipsesc), relația profanului cu acestea se derulează în proximitatea a trei granițe. Geografia lor sacră nu este altceva decât perspectiva profanului asupra a ceea ce înțelege prin

[10]Cf. Vasile Nicolescu, *Starea lirică. Eseuri* (*The lyrical state.Essays*), vol. II. București, Editura Eminescu, 1984, p 42.

noțiunea de axialitate și, prin urmare, numai din această perspectivă le putem înțelege în relație. De vreme ce în proximitate dispare ceea ce am numit interacțiunea spațiilor sacrale, noțiunea de centru pentru acestea nu o mai reprezintă granița.



„Harta” lumilor basmice.

Cu alte cuvinte, plecând din profan, chiar dacă nuanțate în funcție de moment sau stare, aceste legi vor ajuta eficient eroul pe tot parcursul demersului recuperator. Legile sunt, așadar,*universale*,cu toate că nu par a se aplica eficient dincolo de vatra sau centrul sacro-social al satului. Atât *profanul* cât și *sacrul*, cu mici excepții (zmeii „uitați” în păduri sauîn oricare altă geografie constituite ca proximitate a profanului cu sacrul sau cazul moșilor „pierduți” în „lumea de dedesubt” ori a fetelor acum femei măritate cu diferite personaje fantastice), rămân reprezentantele fundamentale ale diferitelor tipuri de alteritate, păstrând această stabilitate pentru că se supun unor legi comune

ca fond. Astfel, baza acestor construcții stă în legile ce le aduc și mențin în existență.

Putem vorbi de o „axă" pe care cele patru lumi se construiesc, motiv pentru care putem lua în discuție o „lege universală", *nuanțată* în funcție de direcția spațială unde se aplică. Acesta ar fi unul dintre motivele pentru care este posibilă comunicarea și deplasarea inter-mundi. Trebuie doar ca aceste *nuanțe* esențiale pentru supraviețuirea eroului la legea universală să fie bine însușite. Reușita supraviețuirii nu este calitatea acestei lumi. Ea se va găsi dincolo de granița cu profanul, dar numai în măsura în care legile acestuia sunt urmate cu temeinicie până într-acolo, încât *intrusul* va deveni „frate de cruce". În sacru, a cunoaște legea înseamnă trecerea de la „vorbă", „asimilarea de cunoștințe" (urmarea întocmai a sfaturilor), la „faptă". Totul se dezvoltă pe o bază deja existentă dobândită când eroul se afla în profan (cei „șapte ani de acasă" reprezintă exact perioada când basmele sunt spuse copilului). Călătoria prin lumi nu face altceva decât să-și „recalibreze" natural propriile legi la noile provocări fără a renunța vreodată la memoria identitară („să nu uiți niciodată cine ești și de unde vii"), permanență fără de care nu există drum de întoarcere.

Practic, ajungând în sacru, „Făt-Frumos" nu face altceva decât să recunoască originile propriei sale lumi, de vreme ce legile profane sunt doar o „reflecție" a celor divine. Descrierile tărâmurilor basmice sunt cât se poate de plastice, un anumit tip de materialitate asupra căreia magicul cuvântului ori al gestului are puterea de a o modela în forme specifice magiei simpatetice. Cert este că în credința populară românească nu apare nici o formulă expozitivă în care să avem de-a face cu o spiritualitate pură, cum întâlnim, spre exemplu, în creștinism. Rezultatul: nu există rai și iad, iar moartea și riturile dedicate ei scapă registrului descrierilor basmice cu zmei răpitori de fecioare[11], fiind înlocuită de somn (în

[11] Nu este exclusă din credințele populare. Ele pun accentul pe efectuarea corectă a ritului de trecere, precum și pe cele de protecție (cf. Gherasim Rusu-Togan, *Pământul și ordinea lumii* [*Earth and the order of the world*], București, Editura Fundației Culturale Libra, 2005, pp. 159-182). Basmului îi lipsește moartea, pentru că moartea este neantizare. Teoria noastră se bazează pe faptul că făpturile supranaturale prinse de eroul recuperator își manifestă *frica față de moarte*, pe care *nu o personalizează*, semn că moartea reprezenta în unele credințe populare *însuși sfârșitul viului* sau dispariția completă. Teoria noastră este dublată de credința basmică în

cazul eroului) ori de neantizarea prin „crăpare" (în situația aceasta aflându-se de obicei zmeoaica uneori și zmeii). Hiperspiritualizarea materiei rămâne străină credințelor noastre populare, „lumea de dincolo"[12], ca lume a spiritelor absolute, neregăsite nici în basmul nostru popular. De altfel, orice încercare în acest sens reprezintă aportul inserțiilor dogmatice ale teologiei creștine.

Din punct de vedere inițiatic, cunoașterea sacrului nu survine în urma unui act dezinteresat de credință. Ea presupune urmărirea unui scop (a unui interes propriu), motiv pentru care este necesară asimilarea treptată de cunoștințe, învățătură de care se face responsabil calul fermecat sau daimonul socratic. Dincolo de practica descoperirii prin cunoaștere/ gnoză menită eroului recuperator, rolul „martorului"se reduce la acela de *afura* prin ascultare, întâmplările expuse primind astfel „efectul gnozei" sau calitatea magică de *prim povestitor*. Este cunoscută credința magică după care „meseria (de povestitor) se fură, nu se învață". Furtul apare ca o consecință „a foamei" de care viitorul narator suferă.De cele mai multe ori neinvitat la masa nuntașilor, „intrusul" va „fura" gnoza, hrănindu-se cu povestirea, motiv petru care va deveni primul vector inductiv al sacrului în spațiul profan. Se naște astfel primul *creator de basm*, de vreme ce gnoza care inițiază va fi încastrată într-o poveste de viață. De fapt, plecând de la inserția imaginată a creatorului profan al basmului în nunta basmică, noi, aflați acum la finalul expunerii ne regăsim în aceeași postură, de a participa icognito la același ritual al mesei în comun, de unde primim în cadou darul povestirii. Nu avem cum să nu recunoaștem aici o formulă ingenioasă de apostolat, de care singură oralitatea se face pe deplin responsabilă. Doar în măsura în care se transpune în actul povestirii, povestitorul devine *un credincios*, chiar dacă, aproape de fiecare dată când se apropie de

---

viața fără de moarte, semn că moartea nu reprezenta nimic, fiind însuși nimicul.

[12] Dată fiind direcția relativ plană a călătoriei, „lumea de dincolo" nu se află neaparat orientată pe axa verticală a geografiei fizice profane, ci, în cele mai multe cazuri, în continuarea, am putea spune, firească a profanului. Dacă granița dintre ele nu ar exista, sintagma și-ar pierde cu totul esența. Altfel, adverbul de loc nu își are sensul decât în relație cu această „barieră", existentă mai degrabă pentru profan, decât pentru spațiile sacre.

finalul expunerii, își va manifesta incertitudinea, semn că, în esență, povestirea, la fel ca inițierea, *nu este a lui*. Avem de-a face aici cu trăirea caracteristică a profanului în permanenta nesiguranță/ necredință, cu „foamea" de certitudine și dorința de a primi un „semn" (cf. *Matei,* 12, 38).

Referințe:

Bettelheim, Bruno, *Psihanaliza basmelor* (*The Uses of Enchantment*). Traducere de Teodor Flișeru, București, Editura Univers, 2017.

Candrea, Ion-Aurel, *Lumea Basmelor.Studii și culegeri de folclor românesc* (*The World of Fairy Tales.Studies and collections of Romanian folklore*). Ediție îngrijită de Antoaneta Olteanu.Cuvânt înainte de Alexandru Dobre, București, Editura Paideia, 2001.

Chiper, Nicula, *Reprezentări ale destinului în folclorul românesc* (*Representations of destiny in Romanian folklore*), București, Editura Saeculum I.O., 2006.

Nicolescu, Vasile, *Starea lirică. Eseuri* (*The lyrical state. Essays*), vol. II., București, Editura Eminescu, 1984.

Teodorescu, G. Dem., *Basme române* (*The Romanian fairy tale*). Ediție îngrijită, prefață și rezumate în limba franceză de Stanca Fotino, București, Editura Pentru Literatură, 1968.

Togan, Gherasim Rusu-, *Pământul și ordinea lumii* (*Earth and the order of the world*), București, Editura Fundației Culturale Libra, 2005.

≈≈≈

DINCOLO DE HOTARE: REFLECTĂRI ALE SPAȚIULUI ÎN CONȘTIINȚĂ

Beyond boundaries: reflection of the space in the consciousness

Alexandra GRUIAN

Abstract: *The threshold, the border draws our acts and lives. Philosophically, freedom can only be defined under the existence of the limit. As a principle of organization, the limit explains the identity of things and the existence of the universe. A world without boundaries is a world of pre-existence.*

To set boundaries means to reconfigure ourself as an Entity. The being is a fragment that came out of the unlimited indeterminacy of Nothingness receiving a limit. We have emerged from Nothingness and we tend to return to it. The lack of tension between contrariness within the limits of our being is synonymous with the abolition of the Cosmos, and therefore, with our own oblivion. "A Cosmos is defined precisely by becoming, by movement. (...) Not being conditioned by pairs of contrariness means enjoying absolute freedom, absolute spontaneity." (Mircea Eliade, "Mefistofel și androginul", p. 108)

In order to study the connection between the characters of the Romanian fairy tale and the universe they lived in, we will discuss the "Story of the Pig" by Petre Ispirescu.

Keywords: fairy tale, threshold, boundaries

Pragul,hotarul, este cel care dă hotărâreactelor și vieții noastre. Din punct de vedere filosofic, libertatea poate fi definită doar în condițiile existenței limitei. Pentru Martin Heidegger, prezența limitei este cea care delimitează neființa de ființare. Ca principiu de organizare, limita explică identitatea lucrurilor și existența oricărui univers, așadar o lume fără hotar e o lume a preființei. „Acesta însă, faptul de a sta înălțat în sine însuși, de a ajunge la o situare fermă și de a rămâne în *situarea fermă (Stand),* grecii îl înțeleg drept ființă."(sublinierile aut. – n.n.)[1]

---

[1]Martin Heidegger, *Introducere în metafizică.* Traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Thomas Klininger, București, Editura Humanitas, 1999, pp. 86-87.

A da hotare înseamnă astfel a te constitui ca Eu, a lua naștere ca ființă, deoarece ființa este o fărâmă ce a ieșit din indeterminarea nelimitată a Nimicului, primind o limită. Nimicul sau „plenitudinea care conținea toate virtualitățile”[2] și din care am apărut, este locul spre care tindem, conștienți fiind de faptul că lipsa „tensiunii dintre contrarii”, în limitele ființei noastre, este sinonimă cu abolirea Cosmosului și deci, cu propria noastră aneantizare.

Constantin Noica spunea că „orice făptură este în limitație, dar spre *a fi* cu adevărat trebuie să treacă, dintr-o limitație ce limitează, într-una ce nu limitează. *Întru,* care sugerează tocmai o asemenea limitație ce nu limitează, este în fapt o întrebare.” (subl. aut. – n.n.)[3] Interogativitatea „«încarcă» lumea cu posibil”[4]. Tot datorită ei spiritul încearcă să afle „cum e cu putință ceea ce este” și deci, care sunt limitele tuturor lucrurilor care există. Prin întrebare ne lărgim universul, dar, în același timp, îi căutăm marginile. Suntem determinați ca oameni și avem o natură individuală care ne îngrădește, dar ne și obligă să ne deschidem către omenesc. Suntem, deci, „o închidere ce se deschide”[5].

Scara apare în riturile de restabilire a echilibrului cosmic, de stopare a haosului cu ajutorul forțelor cerului. Este simbolul unui drum greu, de purificare, asociat ascensiunii și coborârii, dar și o legătură între lumea de aici și lumea de dincolo. „Ascensiunea celestă prin urcarea ceremonială a unei scări făcea probabil parte dintr-o inițiere orfică.”[6]

Porcul cel fermecat, basm din colecția Petre Ispirescu[7], face parte din Ciclul *„Părăsirilor sau Om-animal”,* tipul *„Amor și Psyche* (bărbatul animal)”, combinat cu Ciclul *„Interzicerilor”,* tipul *„Camerei oprite”,* din clasificarea propusă de Lazăr Șăineanu[8], sau

---

[2]Mircea Eliade, *Mefistofel și androginul,* . Traducere de Alexandra Cuniță. București, Editura Humanitas, 1995,p. 108.
[3]Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei,* București, Editura Humanitas, 1996,p. 10.
[4]*Ibidem,* p. 21.
[5]*Ibidem,* p. 5.
[6]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, Prefață de Georges Dumezil. Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994, p. 59.
[7]Petre Ispirescu, *op.cit.*, pp. 42-52.
[8]Lazăr Șăineanu, *Basmele române în comparație cu legendele antice clasice*

425 A, în clasificarea internațională și cea a lui Adolf Schullerus[9]. Povestea debutează cu imaginea unui împărat, care avea trei fete și care trebuie să părăsească palatul pentru a pleca pe câmpul de luptă. Își cheamă fetele și, odată cu cheile de la toate camerele palatului, le impune o restricție: „numai în cămara din fund, din colțul din dreapta, să nu intrați, că nu va fi bine de voi."[10]Fata cea mare nu respectă dorința tatălui și, fiind păstrătoarea cheilor, deschide odaia interzisă. Camera se dovedește a fi una lipsită de strălucire, în discordanță cu restul palatului. „Casa nu avea nici o podoabă; dară în mijloc era o masă mare cu un covor scump pe dânsa, și deasupra o carte mare deschisă."[11] Din această carte fetele își află destinul: celei mari îi este sortit să se mărite cu un fiu de împărat de la răsărit, mijlociei cu un fiu de împărat de la apus, iar „pe fata cea mică a acestui împărat are s-o ia de soție un porc."[12] Sentințele par fără echivoc. „Cartea de pe masă este (...) *Liber Vitae* (subl. aut. – n.n.), Cartea Vieții, în care sunt scrise destinele tuturor ființelor din toatelumile."[13] Împăratul, păzitorul și păstrătorul cărții, îi cunoștea deja conținutul, de unde și interdicția fetelor.

Cartea, care conține tainele viitorului, nu poate fi păstrată decât în Centrul Lumii, cămăruța închisă și fără podoabe, aflată în străfundurile palatului. Doar în acest loc este posibilă „ruperea de nivel"[14]și comunicarea cu „Marele Timp al începutului", *illud tempus*. „Dar prin însuși faptul că se transcende Universul, lumea creată, se transcende implicit timpul, durata, obținându-se stasisul,

---

și în legătură cu basmele popoarelorînvecinate și ale tuturor popoarelor romanice. Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978, pp. 230-238.

[9]Adolf Schullerus, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor – Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne*, București, SAECULUM I.O., 2006, p.44.

[10]Petre Ispirescu,*Legende sau basmele românilor*, Timișoara, Editura Facla, 1984, p. 42.

[11]*Ibidem,* p. 43.

[12]*Ibidem,* p. 44.

[13]Vasile Lovinescu, *Creangă și Creanga de Aur*. Ediție îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian. Ediția a doua, București, Editura Rosmarin, 1996, p. 225.

[14]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*, p. 49.

prezentul etern intemporal."[15] Prin pătrunderea în odaia interzisă, fetele intră într-un templu, al cărui altar este masa pe care se află Cartea Vieții, un templu în care timpul este cel al prezentului etern. E un spațiu mitic, păstrător al destinului fetelor, consubstanțial lor.

Axa destinului fetelor celor mari este una orizontală, de la Răsărit la Apus, urmând drumul Soarelui. Marianne Mesnil numește acest drum „Calea morților". Etnologul vorbește despre două planuri de realitate „concepute ca omoloage, între care se stabilește, prin intermediul limbajului, o mediere ce face posibilă circulația între cele două spații."[16] „Calea Morților", ce aparține spațiului terestru, este reiterată în itinerarul convoiului funerar de la casa mortului până la mormânt. „Geografia terestră"[17] stabilește un raport orizontal, orientat pe direcția est – vest, după modelul drumului soarelui, lumea aceasta – lumea cealaltă, centrat pe deplasarea corpului mortului. Există un „sens al vieții" – nou-născutul care vine pe lume cu capul înainte, și „un sens al morții" – mortul care pleacă cu picioarele înainte. „Trecerea de la viață la moarte apare deci, ea însăși, ca o schimbare de direcție, o inversiune, o întoarcere."[18]

Pe de altă parte, traseul mezinei se înscrie în „Calea sufletelor" ce corespunde figurii astronomice a Căii Lactee. În decursul derulării basmului, direcția ascensională a drumului fetei de împărat va fi sugerată de sfatul de a urma Calea Robilor, primit de la Vânt, situându-i destinul pe un ax vertical. În tradiția populară, Carul Mare este cel care duce sufletele pe lumea cealaltă, iar „după ce a parcurs Calea Sufletelor (...) Carul se întoarce și își inversează sensul de mers."[19]

Întors acasă, tatăl își dă seama că fetele i-au încălcat porunca, deoarece „fică-sa cea mică din ce în ce slăbea și se posomora", dar „Ce s-a făcut, s-a făcut; văzu el că acum o mie de vorbe un ban nu fac."[20] Profețiile se împlinesc și fata cea mare se căsătorește cu un fiu

---

[15]*Ibidem,* p. 93.
[16]Marianne Mesnil, *Etnograful între șarpe și balaur;* Marianne Mesnil și Assia Popova, *Eseuri de mitologie balcanică*. Cuvânt înainte de Paul H. Stahl. Traducere în limba română de Ioana Bot și Ana Mihăilescu, București, Editura Paideia, 1997, p. 94.
[17]*Ibidem,* p. 102.
[18]*Ibidem*, p. 96.
[19]*Ibidem*, p. 102.
[20]Petre Ispirescu, *op.cit.*, pp. 44-45.

de împărat de la răsărit, iar mijlocia cu fiul unui împărat de la apus. Într-o zi, la curte se arată un porc, însoțit de un întreg cortegiu porcin și care declară că „am venit în pețit". Împăratul, „când auzi de la porc așa vorbe frumoase îndată își dete cu părerea că aci nu poate să fie lucru curat"[21]și acceptă să îi dea fiica de soție. „*Soarta* (subl. aut. – n.n.) acționează în numele demiurgilor gemelari, al dualismului teocosmic și al deplinei libertăți de acțiune în cadrul și limitele bunei încadrări cosmice și antropocosmice. Autoritatea ei e plenară, decizia ei, deși fără apel sau fără recurs, românii o acceptă uneori cu resemnare, alteori cu eroism moral."[22]

Menirea fiecăreia dintre fete fusese stabilită, iar acum, cunoscută fiind, trebuia acceptată, trebuia găsit rostul existenței. Spațiul secret, intim al cămăruței din palat, prin acțiunea fetelor, a fost într-un fel eliberat. Păstrător al destinelor, asumate prin pătrunderea în spațiul sacru, este îndreptățit să le materializeze.

Tatăl „își povățui fata să se supună ursitei, căci așa a voit Dumnezeu. (...) Tu însă să fii ascultătoare, să nu ieși din cuvântul lui; căci Dumnezeu nu te va lăsa să chinuiești mult timp."[23]. Cuvintele împăratului par să fie rostite cunoscând întreaga soartă a fiicei sale. Supunerea mezinei este testată într-un fel de soțul ei, în momentul în care, tăvălit „în noroi până s-a făcut una cu tina, (...) zise miresei să-l sărute. Biata fată, ce să facă? Scoase batista, îl șterse nițel pe bot și-l sărută, gândindu-se să asculte povețele tatălui său."[24] Noroiul este un „simbol al materiei *primordiale* (subl. aut. – n.n.)și fertile, din care, conform tradiției biblice, a fost plămădit omul. Amestec de pământ și apă, noroiul unește principiul receptiv, aparținând matricei (pământul) cu principiul dinamizant, al schimbării și al transformărilor (apa)."[25] Trimiterile se fac tot spre elementul primordial, spre matricea în care lucrurile și ființele pot

---

[21]*Ibidem*, p. 45.
[22]Romulus Vulcănescu, *Mitologie română,* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987, p. 163.
[23]Petre Ispirescu, *op.cit.*, p. 45.
[24]*Ibidem,* p. 46.
[25]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* Traducerea de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, București, Editura Artemis, 1995, vol. 2, p. 349.

să primească orice formă.

Casa porcului „era într-o pădure mare", într-un spațiu din afara lumii create, cosmicizate. Pădurea trimite la simbolurile înghițirii și la *regressum in utero*. În basmul popular românesc, orice trecere dintr-o lume într-alta se face prin punctul matricial, printr-un *regressus ad originem*, o întoarcere la începuturi, de unde se călătorește fie în lumea de sus, fie în cea de jos.

„Peste noapte fata împăratului simți că lângă dânsa era un om, iară nu un porc. (...) Porcul seara se dezbrăca de pielea de porc, fără să simtă fata, și dimineata, până a nu se deștepta ea, el iară se îmbrăca cu dânsa."[26] După o vreme, „când simți rodurile căsătoriei", fata se întâlnește cu o altă făptură a pădurii, „o babă cloanță vrăjitoare".Aceasta, sub pretextul că vrea să o ajute, o învățătă cum să facă „să-i taie farmecele". „Ține icea, puișorul mamei, ața aceasta. Să nu știe el de dânsa, că n-are leac. Să te scoli când doarme el, biniișor, și să i-o legi de piciorul stâng, cât se poate de strâns, și să vezi, draga babii, că dimineață rămâne om."[27] Fata de împărat îi urmează sfatul, dar „când să strângă nodul, pâc! Se rupe ața, căci era putredă. Deșteptându-se, bărbatul speriat îi zice: - Ce-ai făcut, nenorocito! Mai aveam trei zile și scăpam de spurcatele astea de vrăji; acum cine știe cât voi mai avea să port această scârboasă piele de dobitoc. Și numai atunci vei da cu mâna de mine, când vei rupe trei perechi de opinci de fier și un toiag de oțel, căutându-mă, căci eu mă duc. Zise și se făcu nevăzut."[28]

Baba reprezintă feminitatea demonică. E o făptură dinafara *oecumeniei*, din spațiul patronat de haos și întuneric. E Talpa Iadului, „zeița rădăcinii", o „rădăcină fără rădăcină, căci n-ar fi rădăcină dacă ar avea ea însăși rădăcină"[29]. Funcțiunea sa, eminamente negativă, este aceea de declanșatoare a unei inițieri. „În rolul ei negativ, "Baba", "Hârca", reprezintă tendința de subversiune, de târâre în abis, de pulverizare. Dar dacă, în procesul de realizare inițiatică, Baba e "fixată", "mortificată", ea devine, fără să vrea și fără să știe, rădăcina Arborelui axial"[30]. Orice edificiu spiritual se ridică pe aceeași dualitate primordială între Bine și Rău.

---

[26]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 46.
[27]*Ibidem*, pp. 46-47.
[28]PetreIspirescu, *op.cit.,* p. 47.
[29]Vasile Lovinescu, *op.cit.,* p. 47.
[30]*Ibidem,* p. 101.

În lipsa Nefârtatului, Fârtatul nu poate clădi.

Cosmogonia românească se bazează pe acțiunea acestor „două *făpturi supranaturale gemelare: Fârtatul și Nefârtatul*, sau *două ipostaze* spirituale ale uneia și aceeași personalități divine, sau *dubla* personalitate a aceleiași divinități primare. Fârtatul și Nefârtatul erau de fapt expresii ale tendințelor contradictorii proprii Haosului."(sublinierile aut. – n.n.)[31] Primul lucru creat de Fârtat este Arborele Cosmic, Axa Lumii, sub care se afla Nefârtatul. În jurul lui s-a construit apoi Cosmosul întreg. Scoaterea Arborelui Cosmic din apele primordiale se datorează unui accident (aruncarea în apă de către Fârtat, într-un gest de revoltă, a toiagului său, care se transformă în arbore), dar demonstrează Demiurgului că „în Apele Primordiale există *stihiile lumii* (subl. aut. – n.n.), pe care le va putea astfel folosi în construcția Cosmosului, încă nedefinit ca atare în imaginația lui divină."[32] Pământul a fost scos din *„stihiile Haosului"* de către Nefârtat, în numele Fârtatului, la a treia încercare. Din turtița ovoidală de pământ făcută de Fârtat, Nefârtatul creează pământul întreg în încercarea sa de a-l îneca pe Fârtat trăgându-l în Apele Primordiale. Cei doi fac apoi toate formele de relief, din surplusul de țărână. Urmează cerul cu luna, soarele și astrele, pe care-l sprijină pe arborele Cosmic și pe marginile pământului. Pentru ca acesta din urmă să nu se scufunde în apă datorită greutății cerului, Nefârtatul a închipuit un pește uriaș, care sprijină pământul.

Următoarea creație a Nefârtatului a fost șarpele, despre care o legendă spune ca a apărut încolăcit pe rădăcinaArborelui Cosmic. Șarpele, deoarece îl ispitește pe Nefârtat să-l omoare pe Fârtat, este aruncat în hău și transformat într-o spirală care înconjoară pământul de nouă ori, apărându-l de „prăpădul apelor". Se creează astfel Calea Lactee. Spirala este „Concepută ca *o imagine schematică a cosmosului* (subl. aut. – n.n.), care se întinde în spațiu și crește pe măsură ce se desface, pierzându-și un capăt în haos (...). Centrul spiralei a devenit centrul potențial al cosmosului, al delimitării dezordinii de ordine, al mișcării progresive a lumii spre periferia haosului, care simbolizează mitic puterea creatoare a cosmocratorului principal, Fârtatul, și a

[31]Romulus Vulcănescu, *op.cit.*, p. 240.
[32]*Ibidem,* p. 243.

extinderii treptate a puterii lui în haos."[33] În opoziție, Nefârtatul creează vârtejul, uraganul, sorbul apelor. „Arhedemonii și spiritele rele *horesc în spirale* (subl. aut. – n.n.), ieșind din iad, în jurul pământului și în văzduh."[34]

Legat de același simbolism al spiralei „se întrevede mitul Apei Sâmbetei – un fel de Styx – care înconjoară pământul de nouă ori, separându-l astfel de ostroavele întunecate ale apelor cosmice, în negurile cărora fâlfâie umbrele rătăcitoare ale morților ce nu-și găsesc liniștea"[35].

Această lume este creată de făpturi antagonice, interdependente, care acționează în virtutea unor principii mitice complementare. Acest lucru duce la „dualismul arhaic autohton"[36], în virtutea căruia există un echilibru prestabilit între bine și rău, acesta din urmă fiind necesar existenței, conturând-o.

Nodurile și funiile caracterizează divinitățile morții. Prințesa, încercând să se transforme în „legător", în suveran, rupe firul, preluând atributele Moiraei Atropos din mitologia greacă. „Firul este din punct de vedere simbolic în primul rând agentul care *leagă între ele toate stările de existență și pe acestea de Principiul lor.* (...) *leagă efectiv lumea noastră de lumea cealaltă."* (subl. aut. – n.n.)[37] În momentul ruperii firului, toate legăturile dispar, porcul vrăjit rămânând în lumea de dincolo, acolo unde trebuie să fie căutat de către soția lui. În momentele de trecere (nașterea, nunta, moartea), „oamenii, ca măsură preventivă, nu trebuie să poarte nici un fel de nod asupra lor"[38]. Piciorul este un simbol al autorității și al forței. „L`équilibre, grâce à la station debout, est un des traits les plus caractéristique de l`homme. Le pied este ainsi symbole de l`âme.[39]" Eliade[40] vorbește despre un complex magico-religios al legăturii, căruia îi corespunde simbolul destinului uman,

---

[33]*Ibidem,* p. 246.
[34]*Ibidem.*
[35]*Ibidem.*
[36]*Ibidem,* p. 235.
[37]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.,* vol. 2, p. 51.
[38]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, p. 138.
[39]Paul Diel, *Le symbolisme dans la mythologie grecque. Étude psychanalytique*. Préface de Gaston Bachelard, Paris, Editions Payot, 1952, p. 98. „Echilibrul, datorită posturii în picioare, este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale omului. Piciorul devine astfel simbolul sufletului."
[40]Cf. Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, pp. 151-154.

al arhetipului labirintului, cu tot ansamblul magico-ritual care conduce spre ideea de primejdie, dificultate și moarte.

Fata de împărat pleacă în căutarea soțului ei, nu înainte de a-și face opincile de fier și toiagul de oțel. Datorită incapacității sale de a simți intervenția exponentului haosului, se află acum în vârsta de fier, pe care trebuie să o consume, să o „tocească", pentru a regăsi vârsta de aur. Germenele ei îl păstrează în pântec, prin copilul nenăscut. „«Eul» feminin pornește în cautarea «Sine»-lui masculin."[41] Direcția călătoriei sale nu este dinainte stabilită, Anima Mundi este atrasă de vârsta de aur, e condusă de credința într-o forță supraumană care guvernează umanul și de propriile sale instincte: „...plecă încotro va duce-o voia Domnului și dorul bărbatului. Se duse, se duse, peste nouă mări și peste nouă țări, trecu prin niște păduri mari cu bușteni ca butia, se poticnea lovindu-se de copacii cei răsturnați și, de câte ori cădea, de atâtea ori se și scula; ramurile copacilor o izbeau peste față, crângurile îi zgâriase mâinele, și ea tot înainta, mergea și îndărăt nu se uita"[42]. Interdincția de a privi înapoi este tipică pentru orice inițiere, întorcându-se, cel pornit în marea călătorie, ar putea vedea Eriniile. Descrierea drumuluiplin de obstacole sugerează volutele unei spirale ascendente ce o vor purta spre casa Lunii. „Muma sântei Lune" o ajută să nască.

Riturile lunare sunt în strânsă legătură cu cele ale fertilității, ale renovării naturii și timpului.„Simbolismul lunar a legat într-un tot unitar nașterea, devenirea, moartea, femeia, fecunditatea, viața prenatală și cea de dincolo, ciclurile vieții umane și ciclurile cosmice. Divinitățile lunare patronează vegetația, nașterile, morțile, fertilitatea pământului, creșterea plantelor."[43] Este firesc deci ca*renovatio*și nașterea vârstei de aur să fie legate de Lună. Simbol feminin prin excelență, aceasta nu are cum să știe unde se află bărbatul ei, dar fata de împărat e călăuzită să meargă spre răsărit, la sântul Soare, care s-ar putea să o ajute. Primește, ca merinde, o găină friptă și este sfătuită „să nu piarză nici un oscior, că-i va fi de mare trebuință."[44] Aici femeia lasă o pereche de opinci, tocite. O etapă a drumului a fost trecută. Spre deosebire de Soare

---

[41]Vasile Lovinescu, *op.cit.,* p. 232.
[42]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 47.
[43]Ivan Evseev, *op.cit.*, pp. 234-235.
[44]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 48.

sau de Vânt, ambivalente, Luna este percepută în mitologia română ca o făptură pozitivă. Este singura de care fata de împărat nu trebuie să se ascundă.

Drumul spre Soare este și mai dificil decât cel spre Lună. Mai întâi „merse, merse, prin niște câmpii numai de nisip; așa de greu era drumul încât făcea doi pași înainte și unul înapoi; se luptă, se luptă și scăpă de această câmpie, apoi trecu prin niște munți nalți, colțoși și scorboroși; sărea din bolovan în bolovan și din colț în colț. (...) Glodurile, colții de munte, care erau tot de cremene, atât îi zgâriase picioarele, genunchii și coatele, încât erau numai sânge; căci trebuie să va spun că munții erau înalți încât întreceau norii, și pe unde nu erau prăpăstii peste care trebuia să sară, nu putea merge altfel decât suindu-se pe brânci și ajutându-se cu toiagul."[45] Spre deosebire de Lună, care stătea într-o căsuță, Soarele locuiește într-un palat. Călătoria fetei se desfășoară pe aceeași axă ascendentă. Străbate câmpiile de nisip, care imprimă un anumit ritm **sacadat,** iar apoi repetițiile exprimă durata, intensitatea, supliciului ei. Anima Mundi oferă muntelui sacrificul de sânge. Urcușul său, de-a lungul axului lumii, este impregnat de repetabilitate („din colț în colț", „din bolovan în bolovan"). Vârsta de Aur este pe cale să apară din străfundurile pădurii întunecate a babei vrăjitoare. După nașterea copilului, lumea începe să se înscrie în spirala ascendentă.

Muma Soarelui o ascunde deoarece, asemenea căpcăunilor, Soarele miroase omul din altă lume. Tot ea ne descrie traseul din fiecare zi al fiului ei: „el dimineața stă în poarta raiului, și atunci este vesel, vesel și râde la toată lumea. Peste zi este plin de scârbă, fiindcă vede toate necurățiile oamenilor și d-aia își lasă arșița așa cu zăpușală; iară seara este mâhnit și supărat, fiindcă stă în poarta iadului; acesta este drumul lui obicinuit, de unde apoi vine acasă."[46] Drumul Soarelui e încadrat de poarta raiului, răsăritul, și poarta iadului, apusul. „La mijloc de bine și de rău" se află pământul, cu toate „necurățiile" lui. Răsăritul corespunde dimineții umanității, vârstei de aur, iar moartea, vârsta de fier, este eufemizată în asfințitul astrului. Fiecare zi este o reeditare a ciclului antropogonic.

Deoarece Soarele nu poate pătrunde în pădurile dese și

---

[45]*Ibidem.*
[46]*Ibidem*, p. 49.

întunecate, mama cu pruncul ei este îndreptată către Vânt, nu înainte de a-și lepăda o altă pereche de opinci și de a primi o altă găină, ale cărei oase trebuie să le păstreze. Cu copilul în brațe, toiagul în mână și „legătura cu oscioarele" pe umăr, pornește spre casa Vântului. Trimiterile către arhetipul legăturii apar și în această parte a basmului. De această data, oasele sunt cele legate, sunt strânse împreună într-un recipient în care-și așteaptă adevărata menire. Călătoria spre Vânt este și mai grea. Din munții de cremene țâșnesc flăcări de foc, pădurile sunt neumblate, iar câmpiile „de gheață cu nămeți de zăpadă". Fata de împărat atinge extremele, fiind nevoită, asemenea șamanilor, să întrunte focul, căldura rugului, și gheața, frigul cumplit. I se testează astfel rezistența și perseverența. Drumul său este unul în spirală: trece prin pădure până la Lună, traversează câmpuri și munți pentru a ajunge la Soare, iar apoi reface volutele spiralei în drumul spre Vânt mergând prin munți, păduri și câmpii. Între volutele acestei spirale se află Anima Mundi care ocrotește germenele Vârstei de Aur.

Casa vântului, o adevărată cetate, se află într-o „văgăună care era într-un colț de munte, mare de putea să intre șapte cetăți într-însa. (...) Gardul care o înconjura avea o portiță."[47] Vântul pare să fie închis într-un dublu recipient: văgăuna și gardul care o înconjoară. Se remarcă discrepanța dintre mărimea peșterii și dimensiunile liliputane ale intrării. Pentru cei ce vor să urce pe lumea cealalată, cel mai greu de escaladat este *văzduhul*, pentru că este „conceput ca un *mediu de tranziție între pământ și cer* (...). Văzduhul era*ța*ra *mitică a nimănui*și totodată a *tuturor făpturilor mitice*, în stare de alertă sau de atac la orice pretext de înciudare." (sublinierile aut. – n.n.)[48]

Femeia este ascunsă și de această dată, pentru a nu fi simțită de Vânt, dar acum află unde se află soțul ei: „locuia într-o pădure mare și deasă, pe unde nu ajunsese toporul încă; că acolo și-a făcut un fel de casă, grămădind bușteni unul peste altul și împletindu-i cu nuiele"[49]. Primește încă o găină, pentru a o mânca, și sfatul de a păstra oscioarele. Este povățuită să urmeze Calea Robilor „și să meargă, să meargă, până va ajunge". Își continuă călătoria urmând

[47]*Ibidem.*
[48]Romulus Vulcănescu, *op. cit.,* p. 572.
[49]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 49.

spirala spre cerurile superioare, cu picioarele goale. Pentru a ajunge în Raiul visat, la soțul ei, redevine „Tota-Puri", Omul primordial. Vârsta de fier se termină odată cu tocirea celei de a treia perechi de opinci, dar vârsta de aur refuză să se manifeste.

Ajunge la „o poiană verde și frumoasă la marginea unei păduri", unde se odihnește, iar apoi „Intră în pădure. Nu se uita nici la iarba cea verde și frumoasă care îi mângâia picioarele, nu voia să asculte nici la păsărelele ce ciripeau de te asurzeau, nu căuta nici la floricelele ce se ascundeau prin desișurile crângurilor, ci mergea dibuind prin pădure."[50] Acest codru nu are nimic din întunecimea celui în care se afla casa porcului. E o imagine a Raiului. Dacă înainte de a intra în pădurea vrăjitoarei am avut imaginea noroiului mare în care se tăvălise porcul, acum ne apare poiana verde. Prima poartă fusese una telurică, dar acum simbolistica trimite spre poienile sacre. Cu picioarele goale, copilul în brațe și legătura de oscioare pe umăr, fata de împărat rătăcește pentru trei zile în acest ultim cer. Urcușul său în spirală pe Calea Lactee a purtat-o dincolo de Apa Sâmbetei, spre „ostroavele luminoase sau albe în grădinile cărora făpturi pioase trăiesc în posturi și rugăciuni pentru viitorul omenirii"[51]. Pe „Calea Laptelui" oamenii puteau ajunge în Rai, urmând spirala „cu multe piedici nebănuite: hârtoape, prăpăstii, pustietate, dar și cu mulți monștri care țineau calea cutezătorilor pentru a-i descuraja sau goni înapoi pe pământ."[52]

Luna și Soarele nu știau de existența acestei păduri nu pentru că privirea lor nu putea pătrunde dincolo de desiș, ci pentru că se afla deasupra lor, într-un cer superior. Vântul este „sinonim cu sufletul divin"[53], perceput în mitologia românească ca ambivalent, pe de o parte violent, aducător de boli (femeia trebuie ascunsă de el), iar pe de altă parte, apare în imaginarul Paradisului și al Insulei Fericiților.

„Atât de mult era ruptă de oboseală, încât căzu și rămase acolo o zi și o noapte fără să miște, fără să bea și să mănânce ceva."[54] E o

---

[50]*Ibidem*, p. 50.
[51]Romulus Vulcănescu, *op. cit.,* p. 246.
[52]*Ibidem*, p. 364.
[53]Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie si mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1997, p. 484.
[54]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 50.

moarte inițiatică , „un sfârșit urmat imediat de un nou început. Se moare la un mod de existență ca să se poată accede la un altul. Moartea constituie o ruptură de nivel ontologic și în același timp un ritual de trecere, întocmai ca nașterea și inițierea.”[55] Regenerarea este acum totală, toiagul, ultima reminiscență a Vârstei de Fier, este tocit, iar femeii i se dezvăluie casa pustnicului, soțul ei. „Nu mai făcu zece pași și zări către un desiș un fel de casă precum îi spusese Muma Vântului. Porni într-acolo și abia, abia ajunse. Acea casă nu avea nici ferestre, nici ușă.”[56] Urmează un ultim urcuș al femeii, cel pe scara de oscioare. Asemenea spiritelor, ea trebuie să pătrundă în casă pe horn, prin Centrul case, acesta fiind locul prin care se operează ruperile de nivel și pătrunderile dintr-o lume în alta. Găina, pasăre asociată principiului feminin, este un animal psihopomp, călăuză a sufletului spre lumea de dincolo. Dar înainte de a pătrunde în sanctuarul vegetal, tânăra trebuie să-și construiască o scară din oscioarele păstrate de la cele trei găini. Dar pentru că a pierdut un os, fata trebuie să-și aducă propriul tribut de sânge, degetul de la mână. Fără acesta, nu poate intra. Odată scara terminată, poate începe această ultimă ascensiune.

Surprins să vadă scara de oscioare și degetul din vârful ei, soțul prințesei „făcându-se un porumbel, ca să nu se lipească farmecele de el, zbură pe deasupra fără să se atingă de scară și intră înăuntru în zbor.”[57] Apare aceeași credință potrivit căreia spiritele, bune sau rele, pot pătrunde prin hornul casei. Porumbelul este un simbol al dragostei și fecundității, al armoniei cuplului, dar și întruparea Sfântului Duh. „Devine un simbol al purității și imortalității sufletului, debarasat de tot ce e terestru și de păcat. Este inima celor drepți”[58].

„Scara este prin excelență simbolul trecerii de la un mod de a fi la altul.”[59] Prin această ultimă ascensiune, fata de împărat dobândește Vârsta de Aur, se realizează ruptura de nivel necesară începutului unui nou ciclu cosmic. În *illud tempus* se poate recrea

---

[55]Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere.* Traducere de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2010, p. 56.
[56]Petre Ispirescu, *op.cit.,* p. 50.
[57]*Ibidem,* p. 51.
[58]Ivan Evseev, *op.cit.,* p. 383.
[59]Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, p. 122.

lumea. Este momentul unui nou început, *„incipit vita nova”*, cum îl numea Eliade, iar copilul este primul reprezentant al unui nou ciclu antropogonic. Putem spune ca fata de împărat a purtat cu ea scara încă de la începutul ascensiunii ei, în legătura de oase de pe umăr. Urcușul său, prin mijlocul spiralei cosmice, a fost de fapt o cale către realitatea absolută. „În simbolismul scării, sunt implicate ideea sanctificării, a morții, a dragostei și a eliberării, fiecare dintre ele reprezentând într-adevăr abolirea condiției umane profane, deci o rupere de nivel ontologic: prin dragoste, moarte, sfințenie, prin cunoaștere metafizică, omul trece, cum spune *Brihadaranyaka-Upanișad* de la «ireal la realitate»”[60]. La această adevărată realitate a ajuns fata de împărat, traversând toate etapele despre care vorbește Eliade. Pornită din dragoste pe un drum „încotro va duce-o mila Domnului și dorul bărbatului”, martiriul său o conduce spre cunoașterea metafizică a lumii prin moarte și înviere.

Întorși în împărăția părinților, ciclul este definitiv închis: de la spațiul sacru al camerei păstrătoare a Cărții Vieții, fata de împărat a trebuit să treacă prin pădurea primordială, telurică, prin vârsta de fier, prin ostroavele apelor cosmice, pe Calea Robilor spre pădurea ocrotitoare a Vârstei de Aur.

Referințe:

Braga Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Editura Polirom, 2006.

Chevalier Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere.* Traducerea de Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș (coord.), Daniel Nicolescu, Doina Uricariu, Olga Zaicik, Irina Bojin, Victor-Dinu Vlădulescu, Ileana Cantuniari, Liana Repețeanu, Agnes Davidovici, Sanda Oprescu, vol. I-III, București, Editura Artemis, 1995.

Culianu, Ioan Petru, *Jocurile minții. Istoria ideilor, teoria culturii, epistemologie.* Ediție îngrijită de Mona Antohi și Sorin Antohi. Studiu introductiv de Sorin Antohi. Traduceri de Mona Antohi, Sorin Antohi, Claudia Dumitriu, Dan Petrescu, Catrinel Pleșu, Corina Popescu, Anca Vaidesegan, Iași, Editura Polirom, 2002.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală.* Traducere de Marcel Aderca. Postfață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers Enciclopedic, 2000.

Eliade, Mircea, *Mefistofel și androginul.* Traducere de Alexandra Cuniță.

[60]Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, p. 63.

București, Editura Humanitas, 1995.
Eliade, Mircea, *Imagini și simboluri. Eseu despre simbolismul magico-religios*. Prefață de Georges Dumezil. Traducere de Alexandra Beldescu, București, Editura Humanitas, 1994.
Eliade, Mircea, *Drumul spre centru*. Antologie alcătuită de Gabriel Liiceanu și Andrei Pleșu, București, Editura Univers, 1991.
Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie si mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1997.
Heidegger, Martin, *Introducere în metafizică.* Traducere din limba germană de Gabriel Liiceanu și Thomas Kleininger, București, Editura Humanitas, 1999.
Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, București, Editura Humanitas,1997.
Lovinescu, Vasile, *Creangă și Creanga de Aur*. Ediție îngrijită de Florin Mihăescu și Roxana Cristian. Ediția a doua, București, Editura Rosmarin, 1996.
Ispirescu, Petre,*Legende sau basmele românilor*, Timișoara, Editura Facla, 1984.
Noica, Constantin, *Sentimentul românesc al ființei,* București, Editura Humanitas, 1996.
Schullerus, Adolf, *Tipologia basmelor românești și a variantelor lor – Conform sistemului tipologiei basmului întocmit de Antti Aarne*, București, SAECULUM I.O., 2006.
Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice.* Ediție îngrijită de Ruxandra Niculescu. Prefață de Ovidiu Bârlea, București, Editura Minerva, 1978.
Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română,* București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1987.

≈≈≈

ANTROPONIME ȘI NUME DE LOCURI SACRE ÎN BASMUL ROMÂNESC

Anthroponyms and Denominations of Sacred Places in RomanianFolktales

Cristina Ileana ILEA (ROGOJINĂ)

Abstract: *Names of characters and denominations of sacred places in Romanian folktales are not mere conventions the reader has to accept unequivocally in order to play the reading game as it generally happens in high culture literature. Since the primary function of a folktale is apotropaic, the names of characters and the denominations of sacred places are defined by their symbolic value, a value which concentrates through language an entire system of ancestral worshipping and beliefs. Sometimes, the character is the main definer of the space it unfolds. Other times, it is just the opposite. The character and environment are influencing one another and this is the reason why we consider that names and denominations of places are efficiently analysed if they are taken into consideration altogether, since the scheming of the folktale binds them indiscrete.*

Regarding the places represented in folktales, we agree that the fantastic projections present in the narrative belong both to the human world and to the other world as well. The contact between them displays natural borders such as forests, rivers or seas, but oftentimes the characters step imperceptibly into the other world. The coordinates of these possible worlds generated by the reveries of an archaic mentality are autonomous; the lands the characters reach have their own physical laws and dimensions, sometimes overlapping the real world, the place where heroes live. However, even in the human world, the characters feel the emanation of the magic. The denomination process completes the narrative structure of the folktale since some names of places are influenced by characters and some characters draw their power from the sacred places they visit.

Keywords: Folktale; Denomination; Name; Sacred, Fantastic; Character

Tărâmul de basm este o structură complexă care integrează elemente ce ar putea aparține lumii reale și fantastice deopotrivă, bazându-se pe substratul mitic al narațiunii. Viziunea arhetipală a spațiului este binară pentru că acesta poate fi interior sau exterior. Spațiul este un element crucial al procesului de inițiere prin care

eroul trebuie să treacă. Inițierea este un mecanism convolut, cu mai multe etape. Așadar, eroul va călători de-a lungul tărâmului de basm până va îndeplini toate sarcinile atribuite și va obține statutul de inițiat. Inițierea fiului de împărat demonstrează capacitatea acestuia de a deveni viitorul împărat, luând locul bătrânului tată. Drept conducător, eroul trebuie să demonstreze că deține valori morale, că este apt de luptă, să aibă în posesie obiecte magice și un cal năzdrăvan și că poate câștiga mâna unei fete de împărat sau chiar a Ilenei Cosânzene. Toate acestea demonstrează că eroul este *alesul* și că poate deveni, la finalul călătoriei sale inițiatice, împărat. Chiar dacă în unele basme scopul eroului nu este obținerea împărăției și a fetei de împărat, spațiul este un element component esențial, a cărui valoare poate fi sacră sau profană.

Tărâmul de basm este un conglomerat de piese sacre și profane care se îmbină armonios și natural. Mentalitatea arhaică înțelege că există un spațiu în care trăiesc oamenii și altul, denumit în general, *celălalt tărâm*, unde locuiesc ființe fabuloase. Sub influența credinței creștine, spațiul sacru include reședința lui Dumnezeu și iadul în care sălășluiesc ființele demonice. Este important însă de remarcat faptul că *celălalt tărâm* nu coincide cu iadul. În timp ce în iad rezidă ființele cu puteri malefice despre care ne învață Biblia, în *celălalt tărâm* locuiesc atât ființe malefice, cât și ființe benefice, care pot ajuta sau împiedica eroul în a-și îndeplini sarcinile date. Pe lângă locurile care denotă spații sacre, există și construcții care, prin natura lor, se instituie ca locuri cu valențe simbolice.

Numele de locuri, reflectate de antroponimul personajului, afișează o ierarhie mitologică. Zeii principali, precum Soarele, locuiesc într-o împărăție, în timp ce ființele magice inferioare, domnesc peste *curți* sau *moșii*. Sistemul divinităților supreme se compune dintr-o familie divină, însă o particularitate a mitologiei române este amestecul dintre credințele pre-creștine și cele creștine. Spațiul locuit de zeii supremi este unul sacru, a cărei reprezentare în termeni umani ar fi *împărăția*. Romulus Vulcănescu consideră că zeii cei mai importanți ai mitologiei române sunt: Cerul Tată, Pământul Mumă, Soarele și Luna, Stelele și apele sacre precum Dunărea, Marea Neagră, râurile Olt și Mureș. Pe lângă aceștia, apar figuri de tipul *moșilor* și *strămoșilor,* cu echivalentele lor feminine, *mumele* și *babele*. Moșii, babele și

mumele apar în basme întrucât aceste naraţiuni extinse sunt reminescenţe ale miturilor. Prin statutul de făpturi mitice, aceştia posedă spaţii inferioare, comparativ cu zeii mari, la nivelul reprezentaţiei simbolice. Totodată, tărâmul de basm este populat şi de figuri creştine, ale căror atribute se amestecă uneori cu cele ale unor divinităţi antecreştine. Aşadar, nu de puţine ori îl întâlnim pe Dumnezeu, ai cărui paşi sunt purtaţi de Sfântul Petru, colindând tărâmul de basm. În acelaşi timp şi spaţiu, adică în acelaşi basm, întâlnim figuri feminine cu aspectul unor divinităţi primordiale, ale căror atribute împrumută calităţi creştine. Acelaşi lucru se observă şi în cazul echivalentelor masculine, a semizeilor de tip *Sântilie, Sângiorz, Sînmedru, Sântoader*, care doar poartă antroponime ce provin de la sfinţii creştini. Se observă, aşadar, acea autohtonizare a creştinismului despre care vorbea Lucian Blaga, sau tolerarea unor pseudo-sfinţi, după cum afirmă Romulus Vulcănescu în studiul său asupra mitologiei române. Locuinţa divinităţilor creştine este Cerul, dar acestea coboară pe tărâmurile basmului atunci când eroii au nevoie de ajutor.

Antroponimele şi numele de locuri sunt structuri cognitive deoarece basmul urmăreşte un tipar mitologic, care funcţionează prin gândirea simbolică. O analiză lingvistică ar dezvălui prea puţine informaţii dacă aceasta nu ar fi urmată de o anchetă mitologică. Dacă „omul sfinţeşte locul", atunci geografia basmului nu ar fi la fel de semnificativă fără studiul personajelor. Uneori, un spaţiu este definit printr-un antroponim. Din acest motiv considerăm că numele eroilor şi numele locurilor din basmul românesc trebuie analizate împreună, cu scopul de a dezvălui semnificaţii noi. De exemplu, *împărăţia lui Roşu-împărat* este un spaţiu periculos, unde eroul trebuie să îndeplinească sarcini multiple pentru a câştiga mâna fiicei de împărat şi unde viaţa sa se află constant sub ameninţare.

După cum aminteam anterior, Soarele este una dintre cele mai importante figuri mitologice. În basme, locul unde Soarele se află este *ţara Soarelui* sau *împărăţia Soarelui*. Uneori, locuinţa Soarelui este descrisă ca un *palat*, iar acelaşi lucru se poate afirma despre Lună. Luna, divinitate feminină, a cărei importanţă în panteon este similară cu cea a Soarelui, locuieşte într-un *palat* sau într-o *colibă*. Numele care denumesc locuinţele divinităţilor sunt de mare însemnătate pentru înţelegerea raporturilor dintre palierele mitologiei. Putem, astfel, remarca importanţa atribuită Soarelui şi

aspectului solar prin prisma locului unde este plasat în basm și simbolistica sa. Palatul Soarelui poate fi rivalizat doar de palatul Dumnezeului creștin. Uneori, Soarele este asimilat de eroii din basm, aceștia prezentând atributele sale. Trăsăturile solare ale eroului pot fi regăsite ca mărci ale corporalității. *Urmă galbenă*, erou solar, lasă în urma pașilor săi amprente ale solarității. Remarcabil este faptul că, potrivit basmului, nașul acestui personaj este însuși Dumnezeu, subliniind o contradicție în sistemul credințelor. Deși creștinat, basmul poartă reminescențe primitive în care cultul Soarelui ocupa locul suprem în sistemul divin. Aspectul solar apare în basm și în cadrul descrierilor corporale: eroul are „părul de aur" și haine cu atribute divine – „cu Soarele în piept, cu Luna în spate și doi luceferi în umeri"[1].

Singurul personaj cu care eroul împărtășește caracteristici comune (vitejie, posesia armelor și a animalului fabulos) este împăratul, chiar tatăl eroului în cele mai multe cazuri. Împăratul este conducătorul tărâmului oamenilor, la fel cum Soarele este cel care conduce universul arhaic și este cea mai importantă figură sacră a panteonului. Împăratul conduce un domeniu care primește numele generic de *împărăție*. Împărățiile din basme, indiferent de natura lor umană sau sacră, denumesc spații vaste, ale căror granițe sunt vagi, uneori chiar indistincte. Marginile acestora se suprapun cu vămile *celuilalt tărâm* și de multe ori eroii pășesc pe nesimțite în acesta. Împărățiile din basme nu au nume propriu-zise, ci se definesc prin antroponimul celui care domnește peste acele domenii: *împărăția lui Verde împărat, împărăția cerurilor, împărăția Zorilor,* chiar și *împărăția lui Dumnezeu*. Se observă că acestor spații le lipsește individualitatea, însă o obțin atunci când se definesc cu ajutorul unui antroponim.

Curtea este un alt element recurent care intră în componența numelor de locuri din basme. Curtea, din punct de vedere semantic, implică ideea de protecție sau apărare a unui spațiu, având astfel o valoare simbolică. Curtea din basme nu reprezintă curtea de tip medieval a unui rege. Din punct de vedere simbolic, curtea are o valență pozitivă atunci când aparține unui om sau unei entități sacred. În *celălalt tărâm*, curtea își pierde trăsăturile pozitive, devenind un spațiu negativ, vătămător pentru erou.

---

[1]Petre Ispirescu, "Făt-Frumos cu părul de aur", în *Legendele sau basmele românilor*, București, Editura Polirom.

Curtea poate fi echivalentul împărăţiei întrucât cele două concepte apar în mod interschimbabil în diverse basme. Ea prezintă aceeaşi lipsă a individualităţii precum *împărăţia*, atunci când nu este însoţită de un antroponim.

Alt spaţiu este determinat de noţiunea de *casă*. Este, în mod natural, un termen comun pentru a descrie locuinţa cuiva care aparţine tărâmului oamenilor. Cu toate acestea, o casă poate fi deţinută de fiinţe mitologice; acest fapt denotă o încercare de umanizare a divinităţilor din panteonul românesc. Viziunea arhaică este simplistă şi reflectă tendinţa de orânduire a tuturor lucrurilor după modul în care o fac oamenii în viaţa de zi cu zi. Deci, Soarele poate locui într-o casă, iar acelaşi lucru este valabil şi pentru Dumnezeu. Divinităţile mai puţin importante, care apar în basmele româneşti, posedă case. Şi pentru acest spaţiu se pune problema individualităţii, la fel ca în cazul împărăţiei şi curţii.

Spaţiul în care locuiesc *babele* şi alte fiinţe fabuloase este *celălalt tărâm*. Conform studiului său[2], Ernest Bernea descrie acest spaţiu ca fiind dintr-o altă lume, dar nu este acelaşi lucru cu iadul. Este un spaţiu deosebit, cu dimensiuni şi legi proprii. Pe de altă parte, Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant[3] îl descriu ca spaţiul în care se duc sufletele celor trecuţi în nefiinţă, asimilându-l cu spaţiul vieţii de apoi. Victor Kernbach consideră că ambele spaţii (atât tărâmul oamenilor, cât şi tărâmul celălalt) pot fi plasate în acelaşi plan al existenţei, dar ele diferă şi tărâmul celălalt nu reprezintă nici raiul, nici iadul creştin, ci este mai degrabă o lume magică paralelă[4]. Informaţii privitoare la celălalt tărâm sunt furnizate de povestitori şi notate în antologii de către folcloriști. Spre exemplu, în colecţia lui I. Oprişan, un povestitor afirmă că tărâmul celălalt este populat de zmei şi de alte fiinţe fabuloase. Tărâmul celălalt pare a fi situat sub pământul oamenilor.[5] Accesul la această lume se poate face şi prin puncte care străpung cele

---

[2]Ernest Bernea, *Spaţiu, timp şi cauzalitate la poporul roman,* ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Humanitas, 2005.

[3]Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, vol I-III, Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

[4]Victor Kernbach, *Universul mitic al românilor*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1994.

[5]I. Oprişan, *Basme fantastice româneşti,* vol V, Bucureşti, Editura Vestala, 2006, pp. 133-134.

două lumi (prin găuri, la capătul pământului). Alt povestitor afirmă că tărâmul celălalt este un loc în care sălășluiesc felurite lighioane și lucruri urâte, un loc unde se întâmplă numai necazuri și unde poți întâlni sălbaticiuni. Cu toate acestea, există și palate în care locuiesc divinități feminine, locuințe care nu se întâlnesc pe tărâmul oamenilor. Celălalt tărâm este un loc sacru; deși acolo nu există Soare, acesta este luminat prin voința divină.

Atunci când discutăm despre categoria *babelor* trebuie să avem în vedere atât antroponimul cât și spațiul în care locuiesc. Într-un alt studiu[6] am analizat, din punct de vedere lingvistic și mitologic, antroponime care denumesc entități sacre de tipul babelor. Analiza noastră a condus la câteva idei în legătură cu mecanismul procesului de denominație a unor personaje ca *Baba Cloanța, Baba Hârca, Vâjbaba, Baba Babelor de la sfârșitul lumii, Baba Cioarna, Baba Răcoare*. Toate aceste babe au o valoare simbolică multiplă. După cum s-a observat în studiul menționat anterior, babele prezintă trăsături materne la fel ca Muma Pădurii și se pot distribui în două categorii: babele fără nume, la care se notează tendința de a ajuta eroul de basm spre a-și îndeplini sarcinile și babele care poartă nume, la care se notează caracterul malefic. În această lucrare vom lua în considerare doar a doua categorie datorită antroponimelor pe care le au aceste personaje de basm. Aspectele materne ale babelor sunt redate prin existența progeniturilor lor. *Baba Cloanța* este, în unele basme, mama zmeilor. Majoritatea babelor au fiice care nu poartă nume, însă își ajută mamele să înșele eroul. Chiar și lipsa antroponimelor trebuie evidențiată atunci când analizăm personaje cu atribute divine. Analiza semantică a numelor de babe menționate anterior dezvăluie trăsături comune. Toate antroponimele împlică semele /bătrân,ă/, /uzură/ (a hainelor), /obiect ascuțit/ sau /obiect de tăiat/. Ce este și mai interesant este faptul că, din punct de vedere etimologic, toate numele pe care aceste babe le poartă sunt cuvinte împrumutate de origine slavă. De aceea, credem că aceste babe sunt reprezentări arhaice pan-slave, mitologeme care sunt atât de vechi(și au circulat în tot spațiul est-european), încât s-au

---

[6]Cristina Ilea (Rogojină), *Considerations on the Anthroponymy of Sacred Figures in Romanian Folktale*, lucrare prezentată la Conferința Internațională *Polifonii culturale*, ediția a IV-a, Constanța, România, 2018, în curs de publicare în volumul conferinței.

integrat în țesătura mitologiei române. Babele noastre dezvoltă trăsături similare cu *baba Yaga* a rușilor. Ele derivă din divinități primitive, fiind exilate la capătul tărâmului celălalt și prezintă trăsături de tip *deus otiosus*. Scenariul de basm care implică apariția acestor personaje se derulează astfel: eroul are nevoie de un cal năzdrăvan pentru a-și duce la bun sfârșit sarcina. Aceste babe posedă o herghelie fabuloasă, însă locuiesc într-un spațiu sacru periculos. Herghelia babelor se află la capătul lumii, în celălalt tărâm, iar babele locuiesc în *căsuțe, colibe* ori *bordeie.* Caii babelor sunt năzdrăvani, aleargă *ca vântul și ca gândul*, pot zbura sau au două ori mai multe inimi. Locatarele acelui spațiu fantastic (babele și fetele lor) prezintă caracteristici canibale, redate prin imaginea gardului care înconjoară locuința lor și care este alcătuit din țepușe în care sunt înfipte capete de oameni. În unele basme se povestește că sufletele oamenilor, care au ajuns pe tărâmul babelor, sunt păstrate de acestea într-o covată. Covata este un obiect magic, în care, potrivit unor basme, baba se ascunde pentru a nu fi găsită de erou sau pentru a-și regenera puterile după o luptă cu acesta. Covata poate fi simbolic echivalentă cu oala care are uz ritual. Oala rituală poate fi folosită doar de persoane inițiate (ca vrăjitoarele), pentru că poate găzdui spirite. Același fenomen este întâlnit în basme în cazul coveții în care sunt captive spiritele vitejilor care au ajuns pe tărâmul celălalt și au fost păcăliți de babe.

Muma Pădurii este o ființă mitologică a cărei locuință este, în general, pădurea necălcată de om. Venerată în trecut ca Mare Zeiță, *Muma Pădurii* are atribute malefice, patronând spiritele rele care populează pădurile. În unele basme, descrierea ei o alătură bestiilor din pricina urâțeniei și a părului care îi crește pe corp. Deși are aspecte materne (unele narațiuni atestă și personajul *Fata Pădurii*, fiică a *Mumei Pădurii*), ea este condusă de instincte antropofage, dezvoltând tendința de a consuma oameni. Spațiul în care locuiește această ființă este denotat de antroponimul său. Tendința de a umaniza această figură mitologică reiese din faptul că ea posedă o casă, unde păstrează inimile oamenilor pe care i-a consumat. Într-un număr limitat de basme, *Muma Pădurii* trăiește în vârf de munte, spațiu sacru aflat în proximitatea Cerului, și se arată binevoitoare față de erou, dacă acesta o ajută. Stelian Dumistrăcel examinează numele *Muma Pădurii* și conchide că

acesta prezintă o evoluție semantică influențată de creștinism[7]. La început, conotația numelui nu era una negativă. Investigând ocurența personajului în basmul românesc, s-a observat că există o dihotomie în privința credințelor despre acesta, având în vedere caracterul benefic. Stelian Dumistrăcel consideră că trăsăturile negative i-au fost atribuite într-o încercare a creștinismului de a se impune în teritoriul ocupat de poporul român. Credem că lupta creștinismului pentru a ocupa statutul de cult religios oficial și unic în fosta Dacie a dus o campanie de ștergere din memoria autohtonilor aproape toți rezidenții panteonului păgân și i-a exilat, pe unii dintre ei, pe tărâmul celălalt. Divinitățile care au rămas au împrumutat nume de sfinți creștini, suferind o metamorfoză (cum este cazul lui *Sântoader, Sântilie, Sânpetru* etc.), supraviețuind distrugerii instituite de cultul creștin. Încă din 1895, Lazăr Șăineanu afirma că *Maica Domnului* a înlocuit zeitatea primitivă și entitățile mitologice bune au fost înlocuite de sfinți și cele rele de diavol și subordonații săi. Tranziția de la *Muma Pădurii* la *Maica Domnului* este explicabilă, întrucât ambele conservă atribute protective și vindecătoare, iar antroponimele lor conțin termenul *mamă*, sugerând natura maternă.

Există și alte divinități care pot fi introduse în categoria *mumelor*: *Muma Crivățului, Muma Vântului Turbat, Muma zmeilor, Muma vântului de primăvară,*inclusiv *Mama Soarelui*. Acestea sunt, din punct de vedere lingvistic, inovații care urmăresc tiparul *Mumei Pădurii*. Aceste divinități feminine sunt temute de oameni și, în basme, primele trei sunt malefice, în vreme ce ultimele două ajută eroii. Si acestea populează *celălalt tărâm*, însă nu ocupă spații la fel de bine definite ca alte personaje mitologice.

Femeile sfinte au un statut special în mitologia română. Cu toate că antroponimele lor insistă asupra sorginții creștine, ele sunt zeități mult mai bătrâne, aparținând panteonului păgân. Discutăm despre personificările zilelor săptămânii, care încep cu Sfânta Luni și se încheie cu Sfânta Duminică. Cele mai importante sunt Sfânta Miercuri, Sfânta Vineri și Sfânta Duminică, având cea mai mare frecvență în basme. Ele sunt considerate cele mai benefice dintre sfinte, ajutând protagonistul la nevoie. Conform credinței populare, zilele de marți și sâmbătă sunt rele și sunt

[7]Stelian Dumistrăcel, *Lexic românesc. Cuvinte, metafore și expresii,* București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980, pp.83-89.

patronate de zeităţi feminine bizare precum *Marţolea*. Sâmbăta este însă o zi potrivită pentru pomenirea morţilor (Sâmbăta Morţilor), favorizând comunicarea celor în viaţă cu defuncţii. Sfânta Luni şi Sfânta Joi, surori cu celelalte sfinte, sunt mai puţin vizibile în basme, dar sunt bune cu oamenii. Etimologic, numele acestor sfinte este de origine latină (pentru că numele zilelor în limba română este de origine latină), integrând aspecte mitologice. Duminica este singura zi care se înscrie tradiţiei creştine. Având în vedere aceste aspecte, cultul reprezentărilor zilei ar putea să să dateze din perioada etnogenezei româneşti, în ciuda faptului că miercuri, vineri şi duminică au un simbolism creştin (zile de post şi de odihnă în cazul duminicii).

George Coşbuc discută moştenirea etimologică latină a numelor zilelor săptămânii. *Miercuri* şi *Vineri* provin de la *Mercurius* şi, respectiv, *Venus*. Autorul recapitulează aspecte ale mitologiei greceşti şi latine şi consideră că *Mercurius* reprezintă apusul şi vântul de seară, în timp ce *Venus* reprezintă zorile şi strălucirea soarelui. Concluzia sa este că sfintele reprezentări ale zilelor reprezintă aceleaşi fenomene, însă se înscriu in axa simbolică inversate faţă de divinităţile greceşti şi latine. Cum vinerea este cea mai importantă zi pentru mentalitatea arhaică[8], Sfânta Vineri este cel mai puternic personaj al triadei mai sus menţionate. După ce creştinismul a câştigat mai mulţi adepţi, multe dintre caracteristicile Sfintei Vineri au fost preluate de Sfânta Duminică. Acest proces pare să fie unul dintr-un lanţ mai lung de transformări şi suprapuneri ale tradiţiei creştine peste cultul păgân existent. Astfel, reprezentările zilelor au trăsături păgâne şi creştine, ce reflectă simbioza dintre vechea şi noua religie a teritoriului ocupat de români. Caracteristicile primitive ale cultului păgân încă transpar prin intermediul basmului şi sunt dublate de numele de locuri în care trăiesc aceste divinităţi. Spre exemplu, deşi toate sfintele călătoresc pe tărâmul oamenilor, metamorfozate în babe fără nume, ele trăiesc pe tărâmul celălalt, în osmoză cu natura înconjurătoare. Chiar dacă locuiesc la capătul lumii, ele deţin o colibă sau casă, rareori un palat. Acest fapt demonstrează contrastul dintre aparenţă şi esenţă. Cu toate că au acces la puterea sacră, îşi asumă totodată un statut umil, fiind

[8] Ion Ghinoiu, *Calendarul ţăranului roman. Zile şi mituri*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic Gold, 2018.

plasate în locuințe specifice oamenilor de rând (case, colibe), în timp ce scorpiile și gheonoaiele au, în general, *curți* și *hotare*. În basme, sfintele sunt introduse ca divinități care trăiesc în contact cu natura, îngrijind lighioanele de pe tărâmul celălalt. Animalul care ocupă un loc primar alături de aceste sfinte este câinele, uneori oferit în dar eroului pentru a-l ajuta.

Basmul este o narațiune secvențială complexă, care combină teme și motive care aparțin mitologiei. De aceea, basmul trebuie analizat atât din punct de vedere lingvistic, cât și din punct de vedere mitologic. Știind că antroponimele și numele de locuri sunt structuri cognitive, nu putem să le analizăm separat și să sperăm la rezultate inedite, întrucât ele se determină unul pe celălalt. Personajul de basm și mediul în care acesta se deplasează se influențează reciproc, iar efectele acestui proces se observă în dezvoltarea narațiunii. Studiind atât antroponimele, cât și numele de locuri întâlnite în basme, putem determina algoritmii pe baza cărora colectivitatea creatoare fabrică producțiile folclorice. De remarcat este și relația dintre antroponime și numele de locuri, o relație ce reflectă sincretismul religios, care supraviețuiește în basme, pentru că numele care denumesc locuințele divinităților sunt de mare însemnătate pentru înțelegerea raporturilor dintre palierele mitologiei.

Referințe:

Bernea, Ernest. *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român*, București, Editura Humanitas, 2005.

Bîrlea, Ovidiu. *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesture, forme, figure, culori, numere*, vol I-III, București, Editura Artemis, 1995.

Ciorănescu, Alexandru. *Dicționarul etimologic al limbii române,* București, Editura SAECULUM I.O., 2007.

Constantinescu, N. A.. *Dicționar onomastic românesc*, București, Editura Academiei R.P.R., 1963.

Coșbuc, George. „Babele Sfinte în mitologia noastră”, *Opere*, IV, București, Eikon, 2012.

Dumistrăcel, Stelian. *Lexic românesc. Cuvinte, metafore și expresii*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

Fundescu, Ion C. *Basme, orații, păcălituri și ghicitori*, București: Socec, 1875.

Ghinoiu, Ion. *Lumea de aici, lumea de dincolo*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1999.
Ghinoiu, Ion. *Zile și mituri*, București, Editura Univers Enciclopedic, 2018.
Ilea (Rogojină), Cristina Ileana. *Considerations on the Anthroponymy of Sacred Figures in Romanian Folktale. Name and Mythological Aspects*, lucrare prezentată în cadrul Conferinței internaționale Polifonii Culturale, ediția a IV-a, 4-7 iunie, 2018, Constanța, Romania, în curs de publicare în volumul conferinței.
Ionescu, Christian. *Mică enciclopedie onomastică*, București, Editura Enciclopedică Română, 1975.
Ionescu, Christian. *Dicționar de onomastică*, București, Editura Elion, 2001.
Ispirescu, Petre. *Legendele sau basmele românilor*, București, Editura Polirom, 2012.
Kernbach, Victor. *Universul mitic al românilor*, București, Editura Științifică, 1994.
Marian, Simion Fl. *Basme populare românești*, București, Editura Minerva, 1986.
Oprișan, I. *Basme fantastice românești*, vol. I-VII, București, Editura Vestala, 2002-2006.
Pamfile, Tudor. *Basme*, Iași, Editura Junimea, 1976.
Pașca, Ștefan. *Nume de persoane și nume de animale în Țara Oltului*, București, Imprimeria Națională, 1936.
Popescu, N.D. *Carte de basme. Culegere de basme și legende populare*, București, Editura Librărie H. Steinberg, 1892.
Pop-Reteganul, Ion. *Povești ardelenești – basme, legende, snoave, tradiții și povestiri*, București, Editura Minerva, 1986.
Rădulescu-Codin, Constantin. *Povești*, București, Editura Tineretului, 1957.
Stăncescu, Dumitru. *Cerbul de aur*, București, Editura Minerva, 1985.

≈≈≈

ALICE'S ADVENTURES AND PROXEMICS – A POSSIBLE APPROACH

Rodica Gabriela CHIRA

Abstract: *In E. T. Hall's theory on proxemics, space is perceived in light of the way in which human beings use it as a specific cultural product. We intend to analyze the way in which Lewis Carroll's Alice engages herself in the discovery of new worlds from this perspective.*

Two important directions are opened: the different levels of proximity between characters, alluding to different social relationships and categories such as children and parents, children and adults in general, hierarchy; communication on different levels: who addresses to whom and in which context; the objectives of the message – transmitting something or creatingconnections; differences in our ways of organizing ideas/ arguments and the way in which we communicate them (inductively or deductively); which are, according to cultures, the codes of non verbal communication – paralanguage, gestures, silence… (Sauquet & Vielajus 2014: 355-368).

Since in "Alice's Adventures in Wonderland" these two directions are exploited through sophisticated logic and pure fantasy intermingled with social satire the results of an analysis could be an invitation to re-readings of these most instructive and interesting texts.

Keywords: Proxemics; Social relationships; Levels of communication; Alice's Adventures.

Preamble

According to E. T. Hall's theory on proxemics, people of different cultures live in different sensitive worlds. There is no universal mechanism in establishing distances (1981: 218), the senses mainly are those which play the important part. In these conditions, the way in which the space is structured is also different (195). Hall had experimented since 1953, with George. L. Trager[1], a modality of using linguistic models in this approach of

[1] American linguist, president of the Linguistic Society of America in 1960, Tragerworked in the 1950s, at the Foreign Service Institute of the Department of State. His mission was to contribute to the training of diplomats prior to their departure abroad. On this occasion he worked

space. (196). On the other hand, in order to interact with an organism, one needs to master communication systems (197) which allow to establish personal distances, social distances and critical distances. The content of a conversation, for example, is connected to the distance and the situation as well as to the relationship between the participants, their emotions and activities. This connection – debated by the German linguist Martin Joos in *Five Clocks* (1962) – that linguistic analysis has with distance and situation in a conversation may be applied in proxemics. In this respect, E.T. Hall evokes Martin Joos' five styles – intimate, consultative, casual, formal, frozen – as corresponding to types of distances to be established between persons in certain communicative situations such as intimate, socio-consultative and public (216).

If, according to the same E.T. Hall, space is perceived in light of the way in which human beings use it as a specific cultural product, we should first situate Alice's case – the captivating character in Lewis Carroll's famous creation – in its epoch. First published in 1865, *Alice's Adventures in Wonderland* is part of the 1850-1870 glorious decades of the Victorian's era. By that time, Charles Lutwidge Dodgson had already had a stable position as lecturer of mathematics at Christ Church, Oxford, thus preparing his career as a mathematician, logician, Anglican deacon and allowing his passion of portrait photography to develop[2]. The third

---

with Edwart T. Hall (American anthropologist and cross-cultural researcher) and Ray Birdwhistell (American anthropologist). While Trager's project was the development of paralanguage, Birdwhistell worked on kinesiks and Hall on proxemics.

[2] He practically belongs to a family of High Church Anglicans in the Victorian era when the Church of England had the Anglicans in favour and who enjoyed a great popularity. The Church of England also exercised its power in the state of England during the 19th and then the 20th centuries although the nonconformist churches strived to impose their points of view. Retrieved August 23, 2018, from Lewis Carroll. Retrieved October 12, 2018, from https://en.wikipedia.org/wiki/Lewis_Carroll.

His epoch did not lack challenges of all kinds. 1832, the year of his birth, for example, marked the beginning of the second Asiatic Cholera Pandemic but it also was the year of the First Reform Act concerning the augmented number of male voters, the vote still being denied to women.

of eleven children of first cousins, he leaves home for school at fourteen, he loses his mother at nineteen, he meets the Liddell family including Alice, their youngest daughter, at twenty-three, more exactly in 1855. He is said to have invented *Alice's Adventures in Wonderland* in July 4, 1862, during a summer boating trip with the three Liddell sisters. Three years later, in 1865, the book is published.[3] Alice must have been a very intelligent and curious girl, reminding him of his family mostly constituted of sisters, and probably with a deep need for affection. Being part of a numerous family, his mother might not have been as close to him as he wanted; moreover, his rather early departure from home for study also deprived the young boy of an affectionate closeness. In my eyes, this might have influenced his generally solitary life, which made him retire little by little from public positions, even giving

---

In1898, the year of his death, a primitive model of electric cars already exists. By the time *Alice's Adventures* is published, Charles Darwin also writes and publishes his famous *Origin of Species*.

In as far as education is concerned, 19th century reforms expanded education provision and introduced widespread state-funded schools so that, by 1880, education was compulsory for children aged five to ten (with school leaving age progressively raised since then). At the same time, until the government established free, compulsory education, the Church of England sponsored most formal education. "Since the establishment of Bedford College (London), Girton College (Cambridge), and Somerville College (Oxford) in the 19th century, women also can obtain a university degree." Retrieved August 23, 2018, from History of education in England.https://en.wikipedia.org/wiki/ History of education_in_England

The nonsensical discussion between Alice and the Mock Turtle helps us discover the way elementary schools, with their disciplines, were organized. Thus, in the sea, there were regular classes like "Reeling and Writhing", different branches of Arithmetic ("Ambition, Distraction, Uglification and Derision"), "Mystery, ancient and modern, with Seaography: then [...] Drawling, Stretching and Fainting Coils", the disciplines taught by the Classical master ("Laughing and Grief") and finally extra classes like French, Music and Washing. The schooldays went from ten hours to one hour per day, with theoretically a holiday in the eleventh, passing from "lesson" to "lessen".

[3] In 1867, a sequel to *Alice's Adventures* is published, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*.

up passions like photography. He could probably find in children the lost purity he was longing for.

Alice is a girl in primary school, a future woman herself, with a specific type of education.[4] She still fluctuates between two worlds, the imaginary one, still tremendously rich at this age, and the so-called real world, built by adults. Lewis Carroll thus creates a parallel universe, the Underground in the first edition, the deep-rooted world, alluding to our inner world, that of the imagination. Or, according to certain exegetes, the enchanted garden is assimilated with paradise. The passage from the real to the imaginary world is quite natural: in the garden of their house, close to teenagers or adults, the child is getting bored and falling asleep so that she may follow the Rabbit into its hole. The return to reality is still natural, Alice wakes up in her elder sister's lap, she tells her the dream and is sent afterwards for her cup of tea, because it is already tea time.

Once arrived in the strange world, Alice is confronted with weird situations. Distances are created between herself and the strange characters she meets, from all kinds of animals more or less familiar like the cat, the dog, the mouse, the rabbit, but also the Gryphon[5] or the Mock Turtle, birds and fish afterwards, to

---

[4]The situation of women slowly started to improve although there still were many disadvantages. During Queen Victoria's reign, women did not have the right to vote, sue, or own property. They were generally "expected to marry and perform household and motherly duties rather than seek formal education. Even women who were not successful in finding husbands were generally expected to remain uneducated, and to take a position in childcare (as governesses or as supporters to other members of their family). The outlook for education-seeking women improved when Queen's College in Harley Street, London was founded in 1848 – the goal of this college was to provide governesses with a marketable education. Later, the Cheltenham Ladies' College and other girls' public schools were founded, increasing educational opportunities for women- and leading eventually to the development of the National Union of Women's Suffrage Societies in 1897." Women in the Victorian Era.Retrieved August 23, 2018, from https://en.wikipedia.org/wiki/Women_in_the_Victorian_era.

[5]"As Jerry Maata says in his analysis on the book, Charles Dodgson's academic education shows: "The exotic fantasy creatures who inhabit the worlds of his imagination all have very peculiar names made up from real words in English, French and Latin. For example, the Dormouse is a

human beings like the Duchess, the Queen and the King of Hearts, the royal court. If the animals are more or less close to children through their dimensions first of all and to the special type of perception children have for them, the adults, just like in the real world, prove difficult to cope with. We can also speak about the distances a child creates with himself/herself. Alice often remarks she is two persons in one: an impulsive voice and a calculated one. Of great importance are the eleven modifications of her body's dimensions which make her act accordingly, not without certain difficulties.

Up to this moment, references were made to distances in space. Can these distances be perceived through language as well? They certainly can. The dialogues Alice has with herself and the characters she meets on her way help us understand her positioning as an individual. In the course of her adventures Alice asks herself several times who she is. She once comes to the comparison between herself and Ada, the little girl with curly hair, then with Mabel. But she cannot be Ada, her hair is not that curly. She cannot be Mabel either because she knows many more things, although she is not entitled to be so sure about what she knows considering the big amount of changes in the course of one day only. In her conversation with the Caterpillar, she again cannot tell who she is because her dimensions have changed several times already. Henceforth, our perception of the world is favoured by and dependent on dimensions, more specifically on our age. Therefore we may become confused when we lose control on our own dimensions.

---

sleeping mouse. Dormire in Latin means to sleep, while there's no need to explain the rest of the word." (*** March 1997). The mythological creature called Gryphon is to be met in Chapter IX. Mythological characters intermingle in fact with creations of the epoch, such as the mock turtle soup, made of veal instead of a turtle, so the Mock Turtle is a combination between a veal and a turtle and proposes a funny dance where all words are adapted to this type of character's imagined or imaginary life. On the other hand, like in Antoine de Saint Exupéry's *Little Prince*, even if this time they do not belong to the author, the images are very important in helping the reader understand spatiality.

What changes in fact with dimensions? Do they modify our way of thinking and the reactions we are having towards the others? Is this change in dimensions restraining or favouring communication? Our existence is influenced not only by dimensions but also by the way in which human beings think determined by their age, social status and character. To all these, we should evidently add the self-preservation, common both to animals and human beings. Since human beings are endowed with the gift of speech, words may encourage or terrify them.

Henceforth, the way in which we submit to or control our self-preservation instinct through our cultural level and self awareness, the relationship between myself and the other acquires new values, reflected through gestures and language. Hence, the word puns, the homophones, the allusions to habits of the epoch or of the country such as the five o'clock tea with its endless nonsensical repetitions in conversations.[6]

---

[6] The fact that the Hatter comes to the trial with the bread-and-butter in one hand and the cup of tea in the other shows that his only preoccupation besides making hats is tea time which seems to go on for ever. The funny part about the five o'clock tea, in Chapter VI, "A Mad Tea-Party", is probably the ridiculing of this habit so common to English people and so absurd sometimes through insipid discussions taking place: people half asleep, too common conversations, saying things just for the sake of saying something, etc. and how stupid this may seem to children to see the adults practicing it; they may also feel like tea-time is endless and they cannot have their parents with them. It could be as if a child watches the adults without understanding their way of speaking.
That is why Alice is satisfied when she finally gets in the "beautiful garden, among the bright flower-beds and the cool fountains" (100).
The tea party also underlines this new English fashion. Although introduced in England by the middle of the 17th century, it was during the Victorian era that tea became very popular. It even became the most favourite of all beverages. "The drinking of tea led to the birth of a thing beyond a mere habit or addiction. It became a culture. Tea rooms mushroomed all over the place, private teas and teas in hotels were in demand. Tea dances were held as meeting place for potential match making and also so that young men and women could interact with each other." Now, in our story, one can talk about the Low tea, meaning more conversation and less food, contrasting with the high tea, accompanied by a proper lunch. There also were garden teas, as in *Alice's Adventures*, which allowed "promenades around the estates" and helped bridge the

1. Managing distances through communication

These remarks introduce us to an interpretation of *Alice's Adventures* with some of the instruments used by proxemics. Two important directions are opened: the different levels of proximity between characters, alluding to different social relationships and categories such as children and parents, children and adults in general, hierarchy; for the animals are nothing else but human projections; communication on different levels: who addresses to whom and in which context; the objectives of the message – transmitting something or creatingconnections; differences in our ways of organizing ideas/arguments and the way in which we communicate them (inductive or deductive); which are, according to this type of culture, the codes of non verbal communication – paralanguage, gestures, silence… (Sauquet & Vielajus 2014: 355-368). Since in day to day existence physical distances go hand in hand with communication, no distinct reference to one or the other will be made during the present analysis.

Let us take into account another very important detail: Alice's age probably goes between six or seven and nine years. Theories sustain that up to a certain age, we are no more able to believe in imaginary worlds, in other words adults teach us that fairy tales are nothing but imaginary. Then, all of a sudden, our little girl "falls" into such a world facing the difficulty to find a "rational" thread, without being particularly frightened.

1.1. Politeness and authority

If we were to judge this imaginary world with the instruments of the real world, the first thing we have to face is *authority*. Human beings – or rather playing cards – or animals must be granted what they ask according to their social status. Thus, the rabbit trying to find his gloves, then the Duchess, the King and the Queen of Hearts. Politeness is one thing, total submission is

---

divide between genders, connected the social strata. *** Victorian Era Tea Tradition and Tea Parties. In *The Victorian Era.England facts about Queen Victoria, Society & Literature*. Retrieved October 2, 2018, from http://www.victorian-era.org/victorian-era-tea.html

another. All along the book, we will discover a very polite Alice, but not a very submissive one. Through politeness we do not only express respect, it is also a means allowing us to keep the appropriate distance from the other for self protection.

Alice will be polite with everybody, beginning with the Rabbit to whom she addresses with: "If you please, sir". Sometimes politeness is not enough when you are a giant and your interlocutor a Rabbit with certain fears in mind, namely the ones of being scolded by the Duchess for being late, a Rabbit who does not expect to see you in that place and at that specific time. In fact, the Rabbit's attitude towards her changes. When she is small, he takes her for Mary Ann, his housemaid, and asks for his gloves and fan, then, on the croquet ground, he will address herin afriendly tone.

On the other hand, it is not easy to be polite in an environment you are not familiar with. During the dialogues following Alice's getting out of the pool of tears from where lots of "birds and animals that had fallen into" (a Duck, a Dodo, a Lory, an Eaglet) also come out, she proves not to have enough knowledge about these creatures' behaviour.

A caucus-race follows the pool event (Chapter III), having as main topic the way in which Alice could get dry. A caucus-race is an electoral committee used in a pejorative sense sometimes, something like a race-course in which all the participants could run and leave when they wanted to so that, half an hour later, "*Everybody* has won and *all* must have prizes" (Carroll 1992: 34). The dialogue that ensues is a mere proof of misunderstandings and of the way in which each person perceives words and, subsequently, worlds. The confusion-creating words may invoke naming objects and lively creatures – homophones like "tale" and "tail" as "sad tale" and "long tail", "not" and "knot", etc., – intervene, so that finally Alice's problem of getting dry is solved in the time elapsed and all the company abandons her for not having had the proper discourse, that is for having Alice talk again about her cat who used to eat mice and birds. In fact, as long as a nonsensical dialogue does not affect you personally you can stand it, even if it leads nowhere, but as soon as you feel offended or threatened, you find an excuse to leave.

Similar things will happen in Chapter V when meeting the Pigeon and pronouncing the word "serpent", then admitting that

not only the serpent but herself eat eggs. Or in Chapter II, when she is talking about cats in the presence of the mouse: she is choosing the wrong discourse and unwillingly keeps on with it she remembers her favourite cat, Dinah who likes mice. Her discourse cannot avoid animals that mice do not like, because after she finishes talking about her cat, Alice goes on about her dog which also catches mice. Nevertheless, when very small, she will avoid the puppy, consenting a little after, in a kind hearted tone: "And yet, what a dear little puppy it was! [...] I should have liked teaching him tricks very much, if – if I'd only been the right size to do it!"[7](Carroll 1992: 51).

In Chapter X, on the occasion of the Lobster's quadrille, Alice says that she knows things about lobsters, she even tasted once some... but then rapidly realizes she could offend them and also the Mock Turtle, so she "checked herself hastily", denying all connection with this kind of sea fruit.

There is also the question of physical distances, like for the puppy, met in the fourth chapter. Being quite small, Alice avoids it. Once arrived in a safe place, she reflects upon the situation:

> "'And yet, what a dear little puppy it was' said Alice, as she leant against a buttercup to rest herself, and fanned herself with one of the leaves: 'I should have liked teaching it tricks very much, if – if I'd only been the right size to do it!'" (51).

Further on (Chapter IX), when "the two creatures [that is the Mock Turtle and the Gryphon] got so close to her, one on each side, and opened their eyes and mouths so very wide" (128), the feeling of insecurity reinstalls. She may also be an "obstacle to the

---

[7] Exegetes gave multiple interpretations to Lewis Carroll's book, among which that the dog would be the only animal who behaves in the imaginary world like in the real world, aspect which could express the author's hatred for dogs in real life. Let us say this could also be because of the character's need to have something closer to the usual world, or that the author created a balance in the chapter: if at first she succeeded in frightening so many animals, now Alice sees how the feeling is like. Chapter 4: The Rabbit Sends in a Little Bill. In SparkNotes Editors.(2005). *SparkNote on Alice's Adventures in Wonderland*.Retrieved October 3, 2018, from http://www.sparknotes.com/lit/alice/; https://www.sparknotes.com/lit/alice/section4/.

others". When her coming back to usual dimensions occurs, during the trial (Chapter XI), while staying close to the Dormouse and getting bigger, the latter is disturbed and concludes: "You've no right to grow here!" (182).

To continue talking about reactions, once arrived at the Duchess' house (Chapter VI) Alice meets the two footmen, the Fish-Footman and the Frog-Footman. First she avoids them, then in the same polite tone she uses with strangers, she addresses the first, being confronted with the nonsensical words as an illustration of a nonsensical way of thinking. The servant sees nothing else but his obligation and mission to stay for days in front of the door till someone will get out in order to let him announce the invitation addressed by the Queen to be part of a croquet game. The Duchess' answers are absurd as well (appreciations like "You don't know much [...] and that's a fact." (71) expressed on a high tone, a result of the power adults have upon kids merely by virtue of their size and over other adults through their rank.A funny position in fact, since she is being subjected to the cook's great dissatisfaction and to the baby pig's cry silenced with such a rough lullaby one would think the world is upside down. The Duchess does not seem to have much personality after all, since she will reproduce one of the Queen's commands provoked by a new homophone word play talking about axis and axes: "[...] chop off her head!"(71).

In Chapter IX, we discover the Duchess' habit of always finding a moral to no matter what in order to express her wiseness but most of all to underline her position. The Duchess' "lessons" are quite nonsensical sometimes, as, for instance, this one which Alice feels like noting down in order to understand it:

> "Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise" (108).

Absurd conversations lead nowhere and are most often interrupted by the arrival of someone else, like the Queen in the case of the Duchess, the one person who could make her cease her nonsensical talk, still in the sense of authority.

In as far as physical distances are concerned, Alice does not enjoy her company "first because the Duchess was *very* ugly; and secondly, because she was exactly the right height to rest her chin upon Alice's shoulder, and it was an uncomfortable sharp chin." (106). We understand Alice's permanent care to be polite in order to avoid this most embarrassing high degree of proximity.

In Chapter VIII, the King and Queen of Hearts dominate the garden and it necessarily needs to look the way their majesties want it to. So, if the rose-trees are not all red, they need to be painted before the arrival of the Royal Household. If the authorities discover the fake, the subjects will be beheaded. This is a satirical way of expressing authority. At the croquet game[8], when the Queen orders "Get to your places!", people run in all directions, "tumbling up against each other" (98). The funny croquet ground, constituted of live hedgehogs for balls, live flamingoes for mallets, soldiers for the arches, made the game quite difficult. In fact, the croquet ground soon became almost empty because of the Queen's wish of beheading everybody. This "Off with his/her head" may also mark, besides the taste for power, the fear or incapacity of doing the right thing, of choosing what would be best. Therefore, they are put in a really embarrassing situation when ordering that the Cheshire cat be beheaded. This is a croquet game where people should have fun, but no fun is

[8]Croquet was a popular lawn game in Britain beginning in the 1860s, so it must have been a novelty for the epoch. The funny thing is that, through his taste for the absurd, the author proposes a rather strange way of playing it. (Badminton and tennis also were popular occasions for parties, with women playing "mixed doubles" alongside male players.)
Another popular occasion of distraction (entertainment) at that time was the quadrille, mentioned and even "explained" in an "adapted" and more than funny way in Chapter X. Its fashion started in late 18th and 19th century Europe and its colonies. "Performed by four couples in a rectangular formation, it is related to the American square dancing. The Lancers, a variant of the quadrille, became popular in the late 19th century and was still danced in the 20th century in folk-dance clubs." Retrieved September 22, 2018, from Quadrille.https://en.wikipedia.org/wiki/Quadrille.

possible since the Queen is in such a changing mood all the time so that "all the party looked grave and anxious" (104).

Alice's authority changes according to the shifts in her dimensions. While in her case politeness remains the same even when her dimensions would allow her to behave differently, the royal authority is absurdly "authoritarian" and does not change except when fear intervenes. It proves that this roughness in manifesting authority is issued from the fear of being unable to master situations. Chapter XI, "Who stole the tarts?", may be seen as a satire addressed to the court of justice where the jurors are putting down their names on slates "for fear they should forget them before the end of the trial" (125). The judge, the King himself, seems to be in a hurry and asks the court "Consider your verdict" before inviting the witnesses to come with their evidence, while the queen says "Sentence first, verdict afterwards!" (145). The King is also inventing on the spot laws and rules like: "All persons more than à mile high to leave the court" (140-141).

1.2. Alice versus Alice

As stated above, the story has a rather common beginning: "Alice is sitting by her sister on the bank" and getting bored by the hot day. She is at the age of books with "pictures and conversations". Then the red eyed talking rabbit appears. Should this be a continuous oscillation? An oscillation between usual rules and reason's demands or reasonable things and strange ones – probably because she is at the age when the difference between the two worlds in which a child lives becomes troubling? The real world imposed by the adults and subsequently what the society imposes and, on the other hand, the children's world, based on intuition which also is real but forgotten by the adults are in some kind of confrontation. Alice is about to fall into that rabbit hole with courage, she is careful and always in touch with what her parents might say about it (a feeling of obedience and protection experienced by the child): "Well! [...] after such a fall as this, I shall think nothing of tumbling down stairs!" (13). She calculates distances according to what she had learned, her memory being all the time connected with what could be good or useful to her (the instinct of self-preservation, but also her education). When she gets in the underground, in the "long, low hall" with doors all around, they are all locked (adults forbid children certain things).

But Alice's courage also marks the fact that if you wish something, you just need to be more attentive and you will find what you are looking for or at least you will make a step forward. Children act all the time for the sake of the game. Because they live in the present, they are open to the present. They also use their previous knowledge gained from personal experience, from what they have learned in school or from stories:

> "'I wonder if I shall fall right *through* the earth! How funny it'll seem to come out among people that walk with their heads downwards! The Antipathies, I think –' (she was rather glad there *was* no one listening this time, as it didn't sound at all the right word)"

and finally decides not to ask where she is for fear of being considered as "an ignorant little girl" so she hopes she could "see it written up somewhere" (14). Feelings of inferiority are testified by children especially when adults make fun of them in "serious situations". But, in the end, tired of so much nonsense, she starts wondering "if anything would *ever* happen in a natural way again" (125).

In order to get to the small door whose key she discovers on the table, she wishes to "shut up like a telescope" and indeed she succeeds, thus beginning the adventure of changing dimensions. The beginning is a little strange though, unfamiliar, accompanied by a feeling of bewilderment and fear intermingled with curiosity: "Curioser and curioser" (21), she will remark, pretty much aware that there should be a grammar mistake in it.

Quickly passing from her usual, then small and big dimensions, probably close tothose of an adult, Alice remarks the existence of distances between parts of her body. She is looking at her own feet with the eyes of a girl – because her way of thinking remains about the same – and following the example of the adults, she imagines what she could do in future to handle the situation – talking about her own feet in the third person, personalizing them, in fact, and she utters: "I'll give them a new pair of boots every Christmas". A gesture adults would make, and which gives Alice the allure of an adult, that is having power over her own feet. This sends us to the relationship a child has with his/her own body: it appears that the mind, the soul are detached from the body, form a different part of

it, so in the beginning children observe themselves and discover their resemblance with adults.

Later on in the book (Chapter V), her throat will become so long that she will see her shoulders go too far, to say nothing about the hands she cannot see any more. In an attempt to move them she can only observe "a little shaking among the distant green leaves that lay before her" (61).

Sometimes, when she finds herself in difficult situations, she longs for the security waiting for her at home where she is not growing "larger and smaller and being ordered about by mice and rabbits all the time"or "Everybody says 'come on!' here,' [...] I never was so ordered about in all my life, never!". Being in such a strange place and with no parents around to stop her or determine her to say something, Alice asks questions more or less timidly, "for she was not quite sure whether it was good manners for her to speak first" (69). She will also make other decisions by herself like the one of saving the baby by taking it away, till she discovers it is a pig and makes the comparison with ugly children she had already seen. The absurd conversation with the Cheshire Cat, a "cat without a grin" and "a grin without a cat" goes in the same direction. Alice's remark that she does not want to go among mad people is welcomed with the unusual observation: "Oh, you can't help that [...] we're all mad here. I'm mad. You're mad.". Alice must be mad "or you wouldn't have come here". The wrong way in which we are directing our reasoning is illustrated by the Cat: "you see a dog growls when it's angry, and wags its tail when it's pleased. Now I growl when I'm pleased, and wag my tail when I'm angry. Therefore I'm mad"(76).

Finally the girl becomes aware of the importance certain gestures might have so that her intervention in the discussion with the Gryphon and the Mock Turtle is wise: "I could tell you my adventures – beginning from this morning [...], but it is no use going back to yesterday because I was a different person then" (122).

In the end, returning to her usual dimensions, she makes the pack of cards fly away. She is neither bigger, nor smaller than usual. She is smarter in exchange, more courageous also, being able to express her opinions and to make decisions by herself. Her final remark "Stuff and nonsense [...] Who cares for you? You're

nothing but a pack of cards" (145) marks the positive ending of her adventures.

The "voice of reason", of the double, is beside her all the time, supporting her in the so rapid change of dimensions experience. Alice used to pretend to be "two people" quite often, so she is somehow prepared. One may start asking as Alice does: "Who in the world am I?" (24) like in a puzzle: 'I'm sure I'm not Ada (...) for her hair goes in such long ringlets, and mine doesn't go in ringlets at all", on the contrary, she is not sure not to be Mabel, because all her knowledge acquired in school such as Arithmetic or Geography goes wrong, a poem goes wrong as well, her emotion is too big to let her remember correctly (24-25).

Alice doesn't want to go to the surface, that is in the real world any more unless the others, those around her at the present moment, tell her who she is and she likes "being that person". Then she thinks again:

> "I shall never get any older than I am now? That'll be a comfort, one way–never to be an old woman–but then–always to have lessons to learn! Oh, I shouldn't like *that*!"(43)[9].

But in that world and in that situation, she realized there was no room for books and lessons. So she creates a conversation with herself.[10]

---

[9] An important detail resides in the fact that Lewis Carroll also suggests, through italics, powerful uncertainties, preferences or dislikes of the characters. Sometimes there also are explanations in brackets constituting most useful marks of proxemics for the reader. Another category would include homophones: "hare", from March Hare, and "hair" in Chapter VII, for example, when a rather sensical discussion is interrupted with nonsensical remarks of the kind "Your hair wants cutting".
Word games like: "I say what I mean" vs "I mean what I say" and "I see what I eat" vs "I eat what I see"; "I like what I get" vs "I get what I like" and" I breathe when I sleep" vs "I sleep when I breathe" are connected to logic. We recognize here the British inclination towards puns and limericks.

[10] Let us remember Chapter IV when the Rabbit, the master of the house, gives orders, as in the real world, and the servants are supposed to do the

Further on, she gives an embarrassing answer to the Caterpillar to the question "Who are you?" "I–I hardly know, Sir, just at present–at least I know who I was when I got up this morning, but I think I must have been changing several times since then." [...] I can't explain myself [...], because I am not myself, you see." [...] I can't understand myself, to begin with; and being so many different sizes in one day is very confusing" (54).

Dimensions modify our way of thinking and the reactions we have towards the others. Things become even more confusing when these changes occur in a totally unfamiliar place. Alice knows she would feel "a little queer" being a caterpillar for example, when changing into a chrysalis and then into a butterfly.

Conclusions

Among the multi-layered meanings of Alice's adventures, we chose the one connected to proxemics and discussed its most striking aspects. This book is about the world of children and the way in which they may adapt to a world as that of the Victorian era and not only. In helping us discover this peculiar world of Alice's adventures, Lewis Carroll shows to which extent words may be revealing or hiding the truth from us. On a closer look, the reader may observe that the author follows a specific structure in his book: he interrupts the so-called order of things to come up with something weird – word puns usually in order to awaken us.

Our reduced power of concentration which leads us back to mechanisms makes us lose the thread of conversation in general and if we lose an important word, it becomes quite difficult to get reconnected. It is at this moment that the role of such or such culture intervenes through its well established mechanisms which help us react in a way or another. Sometimes these mechanisms may prove useful, some other times...

By an extended reasoning, the globalization phenomenon might direct humanity towards the loss of landmarks, as the American sociologist George Ritzer states when talking about something or nothing.We run the risk of "globalizing nothing", since in our society dominated by the market economy, something's characteristics ("unique, spatial relations, specific to

---

hard work, in this case to free him from the embarrassing situation of having a giant girl in his house.

the age, humanized, bewitched") are confronted with nothing's characteristics ("untraceable/generic, with no geographical traces, non-specific to the age, dehumanized, not bewitched"). G. Ritzer thus demonstrates how

> "'the nothing' 'the non-human' non-things and non-places invade everybody's life to a greater and greater extent. The question to be asked is the following: what happens with the individual's system of values, his identity, and his education? Do we risk promoting non-values, non-identities and even certain types of non-education, in Ritzer's view?" (Voinea 2012: 289)[11].

If *Alice's Adventures* story was initially written for the enjoyment of children, it does not address to them only, as Carroll himself says: "we, adults, are but older children, dear"[12]. Lewis Carroll is thus creating an alternative or parallel universe, inviting us to open our minds. There certainly is a connection to the age in which the book was written, but its message remains valid even today, both for children and adults.

References:

Brown, Celia. (2015) Alice's Journey Accross the Globe into Mysterious Realms: The Significance of the Exotic Animals in Wonderland. In *Libri & Liberi*, 4/2, pp. 269-290. Retrieved October 2, 2018, from file:///C:/Users/Chira/Downloads/2016_02_24_Libri_et_Liberi_4_2_03_STUDIJE_04.pdf.

Carroll, L. (1994). *Alice's Adventures in Wonderland*.Penguin Books.Penguin Popular Classics.

*** Alice's Adventures in Wonderland – Analysis. In *Critical Survey of Science Fiction and Fantasy*. Ed. T. A. Shippey. eNotes.com, Inc. 1996 eNotes.com Retrieved October 23, 2018, fromhttp://www.enotes.com/topics/alices-adventures/critical-essays#critical-essays-analysis.

---

[11] In her assertions, Mihaela Voinea starts from George Ritzer's *Globalizarea nimicului. Cultura consumului și paradoxurile abundenței* (2010. București: Humanitas), p. 64.

[12]*** White Rabbit Alice Carroll Size (September 6 2017). Retrieved October 23, 2018, fromhttp://samedaypapers.me/white-rabbit-alice-carroll-size/.

Hall, E.T. (1981). La proxémique. In *La nouvelle communication* (Bateson, G. & Birdwhistell, G. & Hall, E.T., etc.). Éditions du Seuil, pp.191-221.

Maatta, J. (March, 1997). An Analysis of *Alice's Adventures in Wonderland*.In *Alice-in-Wonderland.net*.HII Katedralskolan, Uppsala, Sweden.Retrieved September 12, 2018, fromhttp://www.alice-in-wonderland.net/resources /analysis/interpretive-essays/an-analysis-of-alices-adventures-in-wonderland/.

Rougeau, R. Nichole. (2005). *Alice's shadow: childhood and agency in Lewis Carroll's photography, illustrations, and Alice texts.*LSU Doctoral Dissertations. 3388. https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3388.

Sauquet, M. & Vielajus, M. (2014).*L'intelligence interculturelle. 15 thèmes à explorer pour travailler au contact d'autres cultures*. Éditions Charles Léopold Mayer.

Serre, J.-Fr. (6 oct. 2013). XIII – Une psychosociologie de l'espace – 1) La proxémique d'Edward T. Hall (1966). In *La ville à la croisée des chemins – Promenade dans la littérature de l'urbanité*. Retrieved August 15, 2018, from http://urbainserre.blog.lemonde.fr/2013/10/06/xiii-une-psychosociologie-de-lespace-1-la-proxemique-dedward-t-hall-1966/.

Voinea, M. (December 2012). The role of intercultural education in defining the system of individual values.In *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, 33, pp. 288–292. **Article PDF available.** Retrieved September 22, 2018, fromhttps://www.researchgate.net/publication /257714836_The_role_of_intercultural_education_in_defining_the_system_of_individual_values.

≈≈≈

Romanian (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992 Michel Ducobu, *Un belgian la capătul plajei*, Cluj-Napoca, Limes, 2012) and from Romanian to French, with Doina Pușcău (Iacob Mârza, *École et nation. Les écoles de Blaj à l'Époque de la Renaissance nationale*, Col. „Bibliotheca Rerum Transilvaniae", Institutul Cultural Român. Centrul de Studii Transilvane, 2005), member of 5 national and international scientific committees. Co-editor of *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursiuni in imaginar* (*Incursions into the Imaginary*), *Caietele Echinox*, *Imaginaire et illusion*, vol. 23, 2012, *Incursiuni în imaginar*, etc. Vice-president of CIEL - Centre of Research and Innovation in Linguistic Education she is directing the research group on Plurilingualism and Interdisciplinarity.

Scholarships: 2005-2006 New Europe College. Institute of Advanced Studies, Bucarest, with an individual research project *Du comique et de la science-fiction – à la rencontre du réel/d'une réalité*; July 2010, International Writers' and Artists' Residency – Val David, Québec, Canada with an individual research project: Religious Symbolism in Four Fairy-Tales: *Cinderella*, *The Story of the Pig*, *The Story of the Wonderworking Wolf and the Golden-Haired Ileana, The Fire Bird*.

She was visiting professor at Université de Caen, Basse Normandie in March-April 2018.

As a member of the Romanian Writer's Union, besides the above mentioned translations, she published a personal volume of poems *Dar din dar*, poeme cu ilustrații de Anca Sas, Alba Iulia, Aeternitas, 2012, and a pseudo-journal, *Casa mea de sticlă*, Ars Longa, 2018.

PROXEMICA UMAN-ROBOT ÎN *PLANÈTE SAUVAGE*
Human-Robot Proxemics in "Planète Sauvage"

Mădălina-Elena POPESCU

Abstract. *Our presentation has as starting point the distinction operated by Edward T. Hall ("The Hidden Dimension", 1966; "Handbook for Proxemic Research", 1974) between proxetics, or the physics of our universal spatial patterns, and proxemics, or our subjective perception of the culturally constructed spatial relationships which often modify or distort the former. The "Planète Sauvage" animated movie, a screening of the novel "Oms en série" (1957) by Stefan Wul, inspired an original intepretation in a review of the time. A subtle combination of two scenographic directions is involved: on one hand, the defamatory effect of mankind's repositioning in the chain of creation (being now carried about as a puppet by the giants of an interplanetary cyber system), on the other hand, the diminution of the distance between the two civilizations at war with each other through the moment of discontinuity in which a giant female approaches an orphaned human child, this transfer of a relationship from the social sphere into a private one accompanying the achievement of a connection of the little one to the non-human masters' sources of information and knowledge. The female giant is trying to get closer to the child by giving him access to her knowledge. By accessing the culture of the other (the child becomes a sort of Trojan horse, the saviour child, a Messiah), people get into their space andfatally interfere with them.*
Keywords: Proxetic; Proxemics, the War of Civilizations, Virtual Reality.

Prezentarea noastră pleacă de la distincția operată de Edward T. Hall (*Handbook for Proxemic Research,1974, The Hidden Dimension*, 1966) între fizicalitatea relațiilor noastre din punctul de vedere al distanței percepute în raport cu semenii, cu lucrurile și proxemica lor, care este corelativul psihologic al sentimentului subiectiv ce le însoțește și cel mai adesea le distorsionează. Cu atât mai complicate sunt reacțiile noastre la mediul non-uman, fie el cel al lumii subcreaturale, ca în *Alice în Țara Minunilor*, fie cel opulat de extratereștri cu o cultură sau un ethos total diferite, superioare tehnologic.

Despre filmul de animație *Planète sauvage,* realizat sub egida lui René Laloux și Roland Topor în anul 1973, ecranizare a romanului *Oms en série* (1957) de Stefan Wul, s-a scris într-o cronică la vremea lansării: „Elle propose ainsi un changement de point de vue qui permet de repenser la place de l'homme : comment réagirions-nous si nous n'occupions plus la même place dans la nature ? Notamment, que se passerait-il si, au lieu d'être maître et prédateur, nous devenions esclave et proie ? Cette œuvre n'est évidemment pas la première à traiter de ce sujet, mais elle permet d'y réfléchir d'une manière originale”[1].

Maniera originală la care se referă cronicarul ni se pare a fi subtila combinație a două direcții scenografice: pe de o parte, efectul defamiliarizant al repoziționării omului în lanțul creațiunii, el fiind acum purtat de zgardă ca un cățel de uriașii unui sistem informațional interplanetar, pe de altă parte, îmblânzirea distanței dintre cele două civilizații în război prin momentul de discontinuitate în care o uriașă își apropie un omuleț orfan, această transformare a unei relații din sfera socialului într-una privată fiind însoțită de conectarea micuțului la sursele de informație și cunoaștere ale stăpânei sale.

Uriașa al cărei nume era Tiwa încearcă să-și apropie copilul oferindu-i acces la cunoașterea ei. Această apropiere este dezavuată de ambele părți: tatăl îi interzice fiicei revelarea cunoștințelor ei către un exemplar al rasei condamnate la pierire, iar oamenii taie simbolic zgarda, legătura cu dușmanul care le refuza dreptul la un spațiu personal.

Lui Terr îi este schimbat destinul din momentul în care uriașa „își leagă soarta de-a lui”, devenind un captiv menit să trăiască izolat, într-o separare absolută, în care psihicul său tânjea după necesitatea libertății sinelui („un sujet tourné vers lui-même qui selon la formule stoicienne est caractérisé par la tendance de persister dans son être”)[2]. Din momentul în care Tiwa decide să-l adopte pe micuțul orfan, ea dorește să substituie căldura maternă suprimată prin uciderea cu bestialitate a mamei, inima sa dând dovadă de bunătate în numeroase situații: își asumă responsabilitatea domesticirii lui, îl protejează, îl îndrăgește și evită

[1]Boris Henry, *La planète sauvage*, articol disponibil online la https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf,consultat în 7.10.2018.

să folosescă colierul la putere maximă pentru a nu-i face rău, deși el evadase. Ea suplinește un alt rol al mamei, atribuirea numelui *Terr* pentru a ieși din anonimat. Este de remarcat faptul că prima propunere era reprezentată chiar de numele său, tatăl interzicându-i însă acest lucru, motivul invocat fiind că acesta nu constituia un „nume de om".

Observăm că familia uriașilor este dominată de autoritatea paternă, educația fiicei fiind realizată pe linie masculină. Un exemplu în acest sens este observația pe care tatăl i-o face fiicei în momentul în care ea își întrerupe mama din ritualul meditației, depășind astfel bariera spațiului personal, reprezentat în aceași manieră percepută de Edward Hall, ca un loc pe care un organism îl crează în jurul său pentru a se izola de ceilalți[2]. Bineînțeles că ea ar fi putut fi mustrată de mamă, dar se poate remarca că ea nu intervine. Figura maternă este reprezentată ca o ființă caldă, iubitoare care la rândul ei se supune legii tatălui nerostind niciun cuvânt pentru a interveni în mustrarea adresată fetei. De asemenea, în momentul în care Tiwa își dorește să ia sub custodie copilul îi cere permisiunea tatălui, făgăduindu-i că va avea grijă de el : „Nu-l putem lăsa aici ! Pot să îl păstrez ? Te rog, tată, o să am grijă de el !"[3].

Motivul pentru care uriașii doreau exterminarea speciei umane de pe planeta Yang este pus pe seama diferențelor culturale și biologice. Se remarcă o criza a comunicării care a iscat grave conflicte. Lipsa dialogului între cele două specii care erau destinate să împartă același spațiu a făcut numeroase ravagii.

Uriașii considerau că singura soluție pentru a coabita într-un loc populat doar de făpturi identice este exterminarea celor care nu posedă aceleași trăsături, model regăsit și în istorie prin prisma lagărelor construite de naziști în care au fost uciși cu cruzime numeroși evrei doar pentru că nu erau adepții aceleași religii și culturi. Specia umană este caracterizată în acest film prin

---

[2]Lonard Rosmarin, *Emmanuel Levinas, humaniste de l'autre homme*, Lonard, Editions du Gref, 1991, fragment disponibil online la https://epdf.tips/humanisme-de-lautre-homme.html (consultat în 7.10.2018).

[3]René Laloux și Roland Topor, *Planetè sauvage, 1973, minutul 03:55, film disponibil online la* https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018.

conceptul de alteritate, prin fragilitate expusă prin expresia plastică a feței, din acest motiv având destinul trasat spre moarte.

Pentru tribul uriașilor era imposibil de înțeles că pe o planetă pot exista diferite specii care trebuie să învețe să conviețuiască în pace, să fie pozitivi la o posibilitatea unei deschideri și să înțeleagă că și cei cu o „altă față" au dreptul de a fi incluși într-un grup, condiția fiind depășirea tuturor barierelor. Soluția pentru făurirea unui spațiu social în care să conviețuiască o populație identică, care să împărtășească aceași cultură, să vorbească aceeași limbă și să aibă aceeași înfățișare consta în exterminarea celor slabi.

Dificultatea dialogului intercomunitar duce la comiterea unor numeroase atrocități care ar fi putut fi împiedicate[4].

Pentru un trai lipsit de griji comunicarea trebuie să fie percepută ca nucleul vieții și al culturii. Chiar sunt vorbite limbi diferite, ar trebui să se ajungă la un consens, limba trebuind să fie percepută ca o modalitate de exprimare a gândirii și nu ca o metodă de constituire a colectivelor[5]. Uriașii aleg să domine spațiul prin puterea fizică, nu să comunice cu oamenii, catalogându-i pe seama aparențelor ca niște animale predestinate la moarte doar datorită faptului că nu împărtășeau același mod de viață.

De asemenea, specia umană este divizată la rândul ei în mai multe colective din cauza diferențelor ce le individualizează. O primă distincție se face între oamenii domestici (animale de companie pe care copiii uriașilor le îndrăgeau) și între oameni sălbatici („paraziți care locuiau în parcuri"). A doua ierarhizare este realizată chiar în interiorul tribului de oameni sălbatici, fiind împărțiti în oameni buni și oameni răi (bandiți care își atacau semenii când le invadau teritoriul și le furau mâncarea obținută tot prin furt). Semnificativ în acest sens este episodul în care Terr este prezentat grupului de oameni sălbatici, el fiind privit cu dispreț pentru că avea o înfățișare diferită: „Am fost întâmpinat cu batjocură de către oamenii sălbatici."[6]. Pentru a putea deveni membrul acestui trib care trăia în Marele Arbore, a trebuit să

---

[4] Emmanuel Levinas, *Alterite et transcendance*, Montpellier, Coll. „Essais ", 1995, p. 80.

[5]Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p. 15

[6]René Laloux și Roland Topor, *Planetè sauvage,* 1973, minutul 32:10, film disponibil online lahttps://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018

câștige o luptă acerbă, motivată de absența comunicării, speciei umane fiindu-i din nou atribuit un instinct specific animalelor, agresivitatea[7].

Oamenii sălbatici care trăiau în parcurile abandonate de uriași își marcau spațiul prin conceptul de *teritorialitate*, fenomen întâlnit cu precădere în studiul comportamentelor animalelor, fiind schițat și în acest film ca un comportament prin care un organism își manifestă o pretenție la o anumită zonă pe care o apără chiar de membrii speciei sale[8]. În episodul în care Terr pătrunde pe teritoriul celluilalt grup pentru a-i avertiza de masacrul intentat de uriași, este luat ostatic din cauza dobândirii statutului de intrus, iar vorbele sale nu sunt luate în calcul: „Ce făceai pe teritoriul nostru? Am venit să vă avertizez. Uriașii vor extermina specia umană din parc... Nu-l asculta. E o capcană!"[9].

Planeta Sălbatică pe care uriașii evadau în timpul meditațiilor pentru a se întâlni cu ființe din alte galaxii este reprezentată ca având o „dimensiune ascunsă" percepută prin prisma simțurilor și sentimentelor lor, dobândind un rol semnificativ în gestionarea relațiilor cu ceilalți[10].

În spațiul vital populat de uriași, specia umană încălca limita personală impusă de aceștia, fapt ce pricinuia accentuarea stării de tensiune, uriașii simțind că spațiul personal le este invadat. La rândul lor, oamenii nu se puteau bucura de un spațiu al lor în care să nu nu fie cuprinși de teamă de moarte. Observăm cum lui Terr îi este construit de Tiwa un spațiu simbolic, o căsuța fără ușă, fără nicio barieră, spațiul lui intim fiind invadat în orice moment.

Specia umană avea calitatea de a lucra în echipă, de a se uni pentru îndeplinerea scopului ce le călăuzea acțiunile, acela de a dobândi un nou statut pe planeta uriașilor. Cooperarea, depășirea diferențelor, răbdarea și perseverența se dovedesc a fi atuuri de preț în numeroase scene din film. De exemplu, oamenii hotărăsc să facă front comun pentru a-l ucide pe uriașul care îi urmărea

---

[7]Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p. 4.
[8]Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p. 9.
[9]René Laloux și Roland Topor, *Planetė sauvage,* 1973, minutul 48:29, film disponibil online la https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018.
[10]Vezi Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p. 10.

pentru a-i extermina. Observăm cum prădătorul devine pradă, el fiind în cele din urmă victima răpusă, scenă semnificativă și pentru ideea că într-o comunitate puterea nu este eternă, putând apărea în orice moment răsturnări de situație. De asemenea, oamenii domestici și cei sălbatici formează un singur trib și lucrează împreună vreme de cincisprezece ani tereștri pentru a reuși inventarea unor rachete menite să pătrundă pe Planeta Sălbatică.

Uriașii aveau ca scop creearea unei lumi utopice care se putea realiza doar prin înlăturarea celor diferiți. Utopia nu reprezentă, așadar, un „ideal frumos", atribuit de Levinas doar celor care nu încearcă să suprime fața celuilalt, care sunt deschiși și toleranți față de alteritate[11]. La rândul lor, oamenii își aveau propriul vis utopic: descoperirea Planetei Sălbatice unde doreau să construiască o lume în care „oamenii pot trăi în pace și fericire, o lume departe de uriași, o lume pentru copiii noștri"[12].

Diferența dintre cele două grupuri destinate să împartă același spațiu nu consta doar în vorbirea unor graiuri diverse, ci și în faptul că ele locuiau în lumi senzoriale diferite, fiind modelate de experiența în care percepeau mediul, locuințele și adăposturile fiind construite din această perspectivă[13]. Oamenii sălbatici erau considerați de uriași niște paraziți datorită comportamentului lor, ei fiind murdari și supraviețuind de pe urma futurilor comise, având chiar un miros specific: „Miroase a oameni! Ce paraziți! Deținerea unui om domestic este un lucru amuzant, însă toți acești oameni sălbatici fură și sunt murdari."[14].

Calitatea atribuită de Edward Hall omului ca fiind un organism cu un trecut extraordinar care se distinge de celelalte animale grație faptului că a elaborat extensii ale organismului său prin care a reușit să îmbunătățească sau să specializeze anumite funcții este pusă în acest film pe seama uriașilor care dobândeau o vastă tehnologie dominată de computere și de acele căști prin care

---

[11]Emmanuel Levinas, *op. cit*, p. 119.

[12] René Laloux și Roland Topor, *Planetè sauvage,* 1973, minutul 72:15, film disponibil online lahttps://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018.

[13] Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p.134.

[14]René Lalouxși Roland Topor, *Planetè sauvage,* 1973, minutul 53:34, film disponibil online la https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018.

informațiile erau întipărite direct în memorie[15]. Astfel, computerul prin care conducătorii uriașilor comunicau problemele întâmpinate de populație și măsurile luate devine o extensie a vocii, iar căștile extind o parte a creierului.

Pacea ce se încheie între cele două specii diferite este datorată efectelor nefaste ale războiului iscat între civilizații. Ei aleg să ia o hotărâre înțeleaptă, să nu se mai ucidă și să convieţuiască într-un spațiu, în care toți să beneficieze de același tratament, indiferent de diferențele ce îi individualizau. Desigur că prin descoperirea secretului legat de perpetuarea speciei uriașilor, oamenii ar fi avut șansa să nimicească întregul trib, dar nu s-au lăsat stăpâniți de setea de răzbunare, înțelegând că o planetă nu poate fi proprietatea celor care împărtășesc același mod de viață.

După finalizarea armistițiului, oamenii s-au aflat în poziția de a crea lumea în care urmau să trăiască, construind orașe și un satelit artificial al planetei pe care l-au numit Terra: „Acum planeta noastră are doi sateliți: unul natural și unul artificial. Cel natural, *Planeta Sălbatică* este rezervat meditației uriașilor, iar satelitul artificial a fost creat de oameni și l-au numit *Terra*, după planeta lor ancestrală”[16]. Se remarcă faptul că după acest război, oamenii au luat decizia de a respecta spațiul personal al uriașilor, mai exact cel destinat meditațiilor și că ei au fost integrați în cultura dominantă a planetei.

În final, uriașii și oamenii au dobândit calitatea de a descifra atât comunicarea verbală, cât și pe cea nonverbală, realizând că aceasta poate fi singura soluție prin care se poate ajunge la persoanele diferite din același grup sau dintr-un alt grup[17].

Omul era perceput ca un animal preocupat să aducă prejudicii planetei deoarece nu avea acces la cunoștințele tehnologice. Terr a fost cel care a produs schimbarea în universul uman și a creat o nouă dimensiune, cultura, soluția tuturor problemelor întâlnite în spațiu. Relația dintre om și dimensiunea culturală a devenit

---

[15]Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p.3.
[16] René Lalouxși Roland Topor, *Planetè sauvage,* 1973, minutul 70:00, film disponibil online la https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018.
[17]Vezi Edward T. Hall, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996, p.16.

reciprocă, atât omul cât și mediul său participând la modelarea acesteia.

Prin acces la cultura celorlalți (copilul e un fel de cal troian, copilul slavator, Messia), oamenii pătrund în spațiul lor și interferează fatal. Având ontologii diferite, contactul lor e sugerat de imagini mitice sau suprarealiste, după cum remarcă Boris Henry recenzând filmul. Nu numai acest episod, amintind de fiica faraonului care îl salvează pe Moise (*Exodul2*), dar și contextualizarea intrigii prin aluzii la pânze de Jérôme Bosch, Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dali, Victor Brauner și René Magritte din desenele lui Roland Topor invită la meditații asupra mutațiilor din sfera proxemicii sociale și publice cărora omul contemporan trebuie să le facă față (Fig. 1, 2, 3 ,4) : „L'univers visuel développé dans le film est celui de Roland Topor, mais il est fortement nourri d'influences picturales, au premier rang desquelles les œuvres de Jérôme Bosch et des peintres surréalistes Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dali, Victor Brauner et René Magritte. Ces différentes influences se retrouvent notamment dans les décors et les créatures fantastiques."[18].

În concluzie, filmul *Planète sauvage* constituie o sursă proprice pentru a reprezenta conceptul de *proxemică*, conflictele iscate din cauza diferențelor ce definesc ființele destinate să conviețuiască în același spațiu și modul în care acesta este perceput de fiecare suflet în parte.

Fig. 1. La Planète sauvage

Fig. 2: Victor Brauner (http://surrealism.website/brauner.html)

[18]Henry Boris, *Planète sauvage*, fragment disponibil online la file:///C:/Users/user/AppData/Local/Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5/TWNMoBQ3/La_Planete_sauvage.pdf, consultat în 07. 10. 2018.

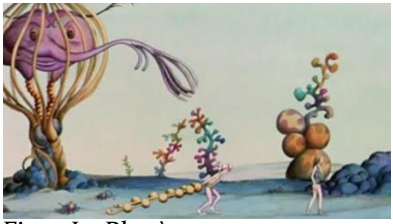


Fig. 3.La Planète sauvage

Fig.4.Hieronymus Bosch (https://www.google.ro/ search.....)

Referințe:

Hall, T., Edward, *The Hidden Dimension*, New York, Doubleday, 1996.

Hall, T., Edward, *The Silent Language,* New York, Anchor Books, 1959.

Levinas, Emmanuel, *Alterite et transcendance*, Montpellier, Coll. Essais, 1995.

Rosmarin, Lonard, *Emmanuel Levinas, humaniste de l'autre homme*, Lonard, Editions du Gref, 1991.

Webiografie:

Boris, Henry, *La planète sauvage*, articol disponibil online la https://www.cinemapublic.org/IMG/pdf/La_Planete_sauvage.pdf, consultat în 7.10.2018

Boris, Henry, *LaPlanète sauvage*, fragment disponibil online la file:///C:/Users/user/AppData/Local/ Microsoft/Windows/Temporary%20Internet%20Files/Content.IE5 /TWNMoBQ3/La_Planete_sauvage.pdf, consultat la 07. 10. 2018.

René Laloux și Roland Topor, *Planetè sauvage,* 1973, film disponibil online lahttps://www.cinemapublic.org/IMG/ pdf/La_Planete_sauvage.pdf , consultat în 7.10.2018

≈≈≈

VARIA

OPERA LITERARĂ ÎN PERSPECTIVA JUNGIANĂ
The Work of Art in Jung's Approach

Nicoleta MÂRZA

Abstract: *In C.G. Jung's perspective, the science of the soul shows itself to be perfect for explaining the psychological structure of purposeful, concrete products, emerged from complicated psychic activities, as well as the psychological statuses of the artistic creator - considered to be unique in his personality. Against Freud's reductive doctrine, Jung brings forth some objections which finally reveal the last instance of the differences between the two. Jung states that arts, like dreams, do not contain simply denied desires, can not be considered diseases, yet they require different investigating approaches. Artwork, in Jung's vision represents a process in itself, alive and "creative" whose nature is different from its origin, a figment of the creator which starts from preliminary conditions of which he/she disposes in an absolutely free manner.*

The work consists of something overly personal which has a specific rationality in itself. It creates its own meaning and nature, setting on a trajectory towards what it desires to become, establishing and planning its own becoming. From the analytical psychology's point of view, this creative process is an autonomous complex which leads an independent life, existing as a distinct part of the soul, unsubordinated to the power of will, to its ordering processes.

Keywords: unconscious, artistic creative process, psychological creation, visionary creation, autonomous complex

Încercarea lui C.G. Jung de a aborda relația dintre opera literară și psihologia analitică reprezintă întâi de toate începutul unor discuții fructuoase în legătură cu două domenii ample și, în același timp, o oportunitate de a limpezi pentru posibilii săi adversari puncte de vedere proprii într-o problemă extrem de controversată, aceea a legăturii dintre arte și psihologie în general. Legătura dintre aceste domenii incomensurabile, dintre psihologie ca știință a proceselor psihice și știința artelor ca activitate umană produsă de factori psihologici, este pentru el, dincolo de faptul că disciplinele sunt întemeiate pe principii

diferite, foarte strânsă și invită la obligatorii discuții și puneri în relație. Știința despre suflet se dovedește în perspectiva sa aptă să explice structura psihologică a produselor intenționate, concrete, ivite din complicate activități psihice, precum și condițiile psihologice ale creatorului artist considerat ca personalitate unică. Plecând deci de la faptul mai mult decât evident că profesarea artei este o activitate ivită din motive psihologice, Jung stabilește că este necesar ca ea, alături de investigarea aparatului psihic al creatorului, să devină obiecte ale psihologiei și să fie evaluate conform unui criteriu psihologic pentru a se obține elemente specifice esențiale pentr-o apreciere psihologică justă a artei prin care să se înlăture o eventuală unilateralitate rigidă a perspectivelor teoretice.

Psihologul își propune două obiective de natură diferită, analiza și interpretarea operei concrete prin urmărirea în special a fenomenului psihic de imaginație literară, alături de explicarea aparatului psihic creator. De pe poziția psihologului cu îndelungată experiență pe care o afirmă, Jung își propune astfel să facă accesibil din punct de vedere psihologic domeniul cunoașterii artistice în care sufletul nu este numai un loc de origine, o matrice a acestuia, ci devine mai ales un recipient multicolor, polimorf, formă vizibilă, concretă de manifestare, exprimare spirituală specifică ce poate contribui, prin urmărirea și cercetarea unor părți izolate la înțelegerea întregului, la clarificarea esenței sufletului. În această calitate, aceea de psiholog, Jung vorbește despre forța de creație, despre procesul creator, despre materialul psihic care apare apare la suprafață în literatură cu scopul de a orienta prin opiniile sale avizate o examinare psihologică a fenomenului artistic.

Constatările lui Jung în legătură cu controversata relație a psihologiei cu arta în general se referă numai la acea parte a artei care reprezintă procesul psihic al plăsmuirii artistice, la fenomenele sale emoționale și simbolice, nu și la esența intimă a acesteia, la valoarea sa specifică, intrinsecă, la ceea ce ea reprezintă în sine, aspect care rămâne discutat în continuare de către un domeniu specific al științei literaturii care nu poate fi supus în viziunea lui decât unui criteriu de natură estetică-artistică, nicidecum psihologică. Jung nu atinge prin preocupările sale esența fenomenului literar și nu caută să substituie prin punctul său de vedere alte opinii emise de

istorici literari sau de esteticieni. El nu tratează arta ca pe o știință deductibilă din premise cauzale, ci ca pe un domeniu spiritual care are un teritoriu rezervat cu propriile legități explicabile doar prin ele însele. Referirile sale vizează și se limitează strict la partea artei care există în procesul psihic al fantazării artistice considerat de el manifestare psihică ce permite considerațiile binevenite ale unui psiholog. Jung impune astfel încă de la început o deosebire principială între esența literaturii, domeniu specific al esteticii și al teoriei literaturii în general și fenomenele plăsmuirii artistice, fapt care înlătură un eventual abuz de a subsuma arta unui simplu subcapitol al psihologiei sau de a înlocui alte modalități de abordare teoretică a creației literare. Reducția nefiind posibilă în urma precauțiilor expuse preliminar de Jung, artele rămân considerate în continuare ca domenii spirituale autonome care nu pot fi subordonate unor concepte psihologice. Examinarea jungiană a operei de artă are impusă astfel încă de la început o atitudine specifică, diferită esențial de cea a teoriei literaturii.

Limitarea absolut necesară a utilizării unui punct de vedere psihologic în considerarea fenomenului artei trebuie asociată unei alte probleme semnificative, aceea a modului în care acesta trebuie aplicat. Jung atrage în felul acesta atenția asupra faptului că operele literare au fost deseori greșit interpretate prin reducerea condițiilor inițiale ale creației, ale dezvoltării individuale, particulare a unui subiect la simple stări elementare, mai ales la relația specială din copilăria timpurie a autorului cu părinții săi, la deprinderile sale rele, la convingeri, la pasiuni, nu de puține ori la tulburări patologice. Metoda de interpretare freudiană pe care Jung o are de fapt în vedere este pentru el greșită și aduce împotriva acesteia importante obiecții. Metoda de interpretare este la bază o tehnică medicală aplicată nevroticilor pentru înțelegerea unui fundal psihic inconștient care se află ascuns sub un prim plan conștient al individului, fundal în care se adună conținuturi cu evident caracter negativ refulate din conștiință din cauza incompatibilității lor morale cu aceasta. Dedesupturile inconștiente sunt considerate active și producătoare de fantasme de natură specifică ce influențează procesele conștiinței. Tehnica reductivă freudiană, adunând toate acele conținuturi conștiente care lasă să se întrevadă fundalurile lor

inconștiente încearcă reconstituirea, transparentizarea fenomenelor pulsiunilor elementare prin analiza și prin interpretarea indicațiilor deținute, ocupându-se în fond numai de culise, de dedesupturi, de subsoluri. Această direcție medicală de cercetare a artei, pe care Jung o consideră o "un fel de psihanaliză", lasă ca opera de artă și nevrozele să fie considerate în spațiul public identice, ambele fiind considerate ca bazându-se exclusiv pe material refulat, penibil din punct de vedere moral sau estetic. Realizările artistice sau fantasmele amăgitoare ale pacienților nevrotici sunt considerate simptome, surogate ale fanteziilor inconștiente obscure care ajung să înfrângă, prin deghizare, o cenzură morală a conștiinței. Teoria refulării este de altfel folosită de Freud pentru explicarea multor fenomene psihice. Jung atrage atenția că geneza creației artistice nu poate fi explicată ca geneza fantasmei unei nevroze deoarece opera de artă ar fi în acest caz înțeleasă ca fenomen maladiv, iar nevroza ar putea trece drept operă de artă. Psihanaliza artei nu trebuie să se îndepărteze, prin urmărirea unor întortocheate labirinturi ale condițiilor artistice preliminare, de obiectul său real de investigare, opera de artă cu datele sale semnificative și esențiale. Metoda de interpretare elaborată de Freud duce, din perspectiva jungiană, la același inevitabil rezultat descoperit de fiecare dată când este aplicată. Reflecțiile lui Jung asupra examinării freudiene a condițiilor preliminare ale artei stabilesc faptul că această modalitate descoperă aceleași dificultăți tipice ale indivizilor, scoase la iveală și în cazul celor nevrotici, dar și al celor normali. Această metodă de analiză nu ajunge, conducând mereu spre momentul dinaintea creării operei ca atare, decât într-un domeniu al general-umanului nesemnificativ, la un elementar al speciei umane existent de altfel pretutindeni, din care nu se pot desprinde decât concluzii banale sau explicații plate în legătură cu o explicare psihologică a artei.

Pentru Jung această metodă de psihanaliză a operei este doar un alt grad al unei metode literar-psihologice nuanțate care trebuie folosită cu măsură, cu precauție, cu multă iscusință deoarece ascunde pericolul imediat de a ajunge la concluzii îndrăznețe, extrem de indiscrete, care transformă biografia într-o cronică scandaloasă și scriitorul într-un adevărat caz clinic, deseori de natură sexuală. Pe de altă parte, evidențierea unor

relații speciale cu părinții de pildă, chiar dacă ele lasă urme semnificative în text, nu ajută la înțelegerea felului în care opera a rezultat numai din această legătură, cu atât mai mult cu cât toți autorii au complexe materne sau paterne. Ea arată cel mult influența marcantă a trăirilor intime asupra universului artistic, oferind de fapt o imagine de ansamblu a modului în care opera și viața personală a scriitorului se îmbină, o perspectivă mai amplă, dar care nu contribuie nicidecum la înțelegerea artei în sine a unui scriitor. Psihologia personală a autorului nu poate explica opera însăși, ci numai anumite aspecte despre ea.

Jung se delimitează față de direcția psihologiei inaugurată de Freud care acordă posibilitatea istoricul literar de a pune într-o ecuație anumite caracteristici concrete ale operei de artă cu trăirile personale ale autorului ei provenite din copilărie și remarcarea unei întrețeseri permanente, intenționate sau nu, între text și trăirea intimă. În viziunea sa, psihologia nu este aptă să stabilească în zona propriu-zisă a sufletului, aceea a complexelor, raporturi cauzale stricte prin desemnarea unui singur eveniment ca necesar în cazul plăsmuirii artistice. Precauțiile sale în această privință sunt justificare mai ales de necesitatea de a obține elemente cu adevărat relevante pentru judecarea valabilă a fenomenului creației, și nu doar o adâncire, o cunoaștere temeinică a factorilor istorici.

Împotriva doctrinei reductive dezvoltate de Freud Jung aduce unele obiecții care dezvăluie în ultimă instanță diferențele de viziune dintre cei doi. Jung stabilește că artele, ca și visele, nu conțin doar dorințe refulate, nu pot fi considerate maladii, ci solicită alte direcții de investigare. El adoptă pentru explicarea operei de artă un punct de vedere opus celui freudian, ignorând o problemă pe care o consideră inutilă, cea a cauzalității directe a condițiilor care au prefigurat-o, luând în discuție în schimb sensul operei ca singura componentă ce contribuie cu adevărat la cunoașterea ei. Potrivit concepției sale, pentru înțelegerea operei de artă nu se poate recurge la un criteriu personal, opera reprezentând în fapt un domeniu al suprapersonalului care posedă rațiunea sa specifică de a fi. opera este un produs care, înainte de toate, se eliberează de toate limitările, de toate îngrădirile personalului și efemerului. Abordarea psihanalitică a lui Jung înlătură astfel cauzalitatea curentă, orientată exclusiv biologic din încercarea de explicare a

fenomenului producerii artei. Stabilirea unor raporturi strict cauzale nu este permisă psihologiei decât în zona instinctelor și a reflexelor.În rest, ea nu poate decât să furnizeze descrieri detaliate ale evenimentelor psihice produse și scoaterea în evidență a unor urzeli extrem de ingenioase, de neobișnuite, de neomenești pe care ele le creează, fără a putea însă desemna o cauză certă. O psihologie pur cauzalistă nu poate fi, în opinia sa, aplicată într-un mod just operei de artă sau creatorului ei, ci, doar într-o anumită măsură și cu multă moderație pacienților. Mai mult, dacă psihologia ar putea evidenția cauzalități sigure în domeniul fenomenelor complexe ale creației, atunci teoriile artei ar deveni simple anexe, simple specialități ale psihologiei. Jung renunță așadar la un tip de psihologie care ia în considerare originea și derivarea operei deoarece efectul ei imediat este acela de reducere a oricărui individ creator la condiția de simplu reprezentant al speciei sale. Opera de artă pretinde alt tip de cercetăre. Ea este pentru Jung mult mai mult decât un simplu loc de pornire și o inevitabilă descendență, mai mult decât un simplu produs rezultat din ceva. Condițiile indubitabil general-umane care au precedat-o sunt interogate inutil, cauzalitatea personală neavând posibilitatea de a explica o creație care se dezvoltă și care intervine ca o altfel de realitate, posedând alte legi. Ea este în primul rând un proces în sine, viu, creator, a cărui natură se diferențiază și se rupe de obârșia sa. Produsul artistic intenționat trebuie considerat în această abordare o plăsmuire creatoare care izbucnește din condițiile preliminare de care dispune în mod absolut liber, fapt pentru care ea nu poate fi dedusă într-un mod valabil de o psihologie cauzalistă. Oprirea la cercetarea aspectelor personale se dovedește inadecvată. Creația își abordează creator datele sale inițiale care devin exterioare ei și din care se naște ca ființă autonomă conform propriilor legi. Opera constituie ceva suprapersonal care are o rațiune specifică în ea însăși. Ea își dezvoltă propriul ei sens și propria sa natură, orientându-se singură spre ceea ce vrea să devină, stabilindu-și propriul ei scop și planificându-și propria devenire.

Examinarea psihologică jungiană a operei pune în evidență existența unui factor creator irațional care se afirmă deosebit de clar și de evident în domeniul artei. El desconsideră și ocolește toate eforturile raționalizatoare de înțelegere a procesului

artistic. Jung se îndepărtează astfel de interpretarea lui Freud pentru care factorul irațional nu este decât un simplu simptom, desigur incapabil de explica strălucirea operei, dar mai ales modul în care un anumit creator ajunge tocmai la o anumită operă. Pentru Jung numai evenimentele psihice din interiorul conștiinței pot beneficia de explicații cauzale, în timp ce factorul creator rămâne veșnic necunoscut, el avându-și rădăcinile într-un domeniu inconștient care precede conștiința, domeniu absolut imprevizibil , înzestrat cu mijloace proprii de expresie, care își trăiește viață conform propriilor sale modalități printr-o lucrare continuă care se dezvoltă neîncetat. Impulsul creator nu poate fi decât presimțit și zugrăvit în toată manifestarea sa, nicidecum cuprins de o cunoaștere logică, rațională. Pentru teoria artei principiul său prim este de altfel acela că psihicul se definește ca ceva care pur și simplu ființează, iar puterea lui de creație nelimitată.

Pentru a explica opera autentică, Jung ia în considerare o varietate a genezelor posibile pe care le reduce teoretic la două cazuri semnificative. Unul este reprezentat de situația așa-zisului roman psihologic în care un scriitor produce literatură având o hotărâre de a obține un anumit efect. În această situație, subiectul este supus intenționat unei anumite orientări, autorul folosindu-și în fiecare moment judecata pentru atenuarea efectelor nedorite sau, din contră, pentru accentuarea celor plănuite anterior. Tratarea subiectului este în întregime subordonată intenției sale artistice planificate și este însoțită de cântărirea foarte atentă a nuanțelor, a culorilor, de alegerea permanentă a exprimării, a formei frumoase, a stilului în care de altfel se va dizolva. Opera psihologică, subordonată unui scop bine definit, își propune să prezinte un anumit lucru și nu altceva. Este realizată în acest caz o producție intenționată, atent condusă de procesele conștiinței scriitorului care nu se îndepărtează niciodată de la obiectivele urmărite și de la exprimarea adecvată a acestora. Acest mod de creație posedă un subiect cunoscut în întregime conștiinței autorului, de pildă o situație de viață, o emoție intensă, pasională, natura, frumusețile ei, destinul uman în general. El provine din prim-planul conștiinței, dintr-o sferă a omenescului etern, a inteligibilului, a experienței umane care nu are nimic obscur. Materialul psihic originar al trăirii scriitorului este limpede, deja

cunoscut. El este un conținut al conștiinței sale ce capătă doar o configurare poetică prin care conștiința cititorului ajunge de asemenea la o clarificare superioară. Acest tip de creație se explică prin ea însăși, pe traseul de la trăire la configurare ei psihologul care o investighează nemaiavând nimic de adăugat. Subiectul creației de tip psihologic nu are nevoie de întrebarea în ce constă acesta deoarece totul se explică de la sine, în mod convingător. Jung consideră acest tip de activitate artistică cu subiect conștient care își caută doar desăvârșirea formală, o configurare de excepție a conținuturilor ei, un caz în care autorul devine identic cu însăși mișcarea creatoare, cu plăsmuirea însăși, indistinct de ea, fie că el se așază de bunăvoie în vârful procesului creator, fie că este pe deplin prins de acesta și folosit ca instrument care posedă putere și intenție, dar care pierde conștiința acestui fapt. Nepretinzând decât trăire de prim plan din partea autorului și a cititorului ei, creația nu provoacă șocuri individuale, nu are forța de a deschide alte perspective asupra lumii, nu poate oferi alte posibilități de cunoaștere.

Jung numește și o altă modalitate psihologică de creație, desemnată de el ca modalitate vizionară. Există așadar și un alt tip de operă literară, în opoziție foarte clară cu creația psihologică, care nu mai pretinde trăirea de prim plan a conștiinței creatorului, ci o trăire care apare parcă neintenționat în el. Ea este opera în care scriitorul aduce pe lume lucruri care se impun ca o revelație spiritului său limitat în acest caz la sesizarea, la înregistrarea și la scrierea cu nedumerire a unor aspecte înspăimântătoare, grotești, demonice sau, din contră, de o frumusețe indicibilă pe care voința sa proprie nu le-a produs niciodată. Conștiința scriitorului rămâne uimită și lipsită de reacție în fața unui fenomenului creator care îl copleșește și îl amenință totdată printr-un șuvoi puternic de imagini și de idei. Autorul se lasă condus fără să poată opune rezistență de acest puternic impuls străin, necunoscut lui anterior, distinct și rece. Opera îi depășește și îi subordonează voința, îi domină întreaga simțire și putere de înțelegere. Ea izvorăște ca o întâmplare puternică și încurcată ce posedă o forță de nestăvilit. Autorul parcă intră sub puterea unei voințe străine căreia nu i se poate sustrage și pe care este nevoit să o urmeze și să o asculte. Subiectul vizionar care devine conținut al unei configurări parcă

impuse din altă parte nu este ceva cunoscut înțelegerii umane. El are nevoie de explicații și de comentarii pentru că nu arată în mod limpede în ce constă sau ce înseamnă. Pentru autor, ca și pentru cititor, subiectul stârnește uimire, surprindere sau dezgust, fiind îngrijorător de copleșitor. El nu este stăpânit sau cuprins de intenția scriitorului, nu reprezintă viața de zi cu zi, ci se remarcă tocmai printr-o nesupunere încăpățânată față de aceasta, indicând necunoscutul . El apare pe lume într-o formă mai mult sau mai puțin desăvârșită, exact așa cum se ivește. Opera vizionară își aduce cu sine propria sa formă, respingând mereu ceea ce și-ar dori să realizeze autorul său, dar impunând în schimb tot ceea ce acesta nu vrea să accepte. Scriitorul nu creează liber ceea ce vrea, ci simte în propria voință constrângerea, inspirația străină care apare în pofida conștienței sale. Trăirea originară indică abisurile unei naturi supraumane, profunzimile unor vremuri imemoriale, părând o trăire necunoscută, de o esență străină și ascunsă autorului, incomprehensibilă pentru spiritul său. Ea provine însă din chiar Sinele autorului, din natura cea mai intimă a acestuia. Prin grozăvia cu care apare din profunzimile preumane, ea amenință și chiar reușește să învingă natura umană prin distrugerea valorilor cunoscute de ea. Ea construiește alte posibilități de ființare ale omului neîntrezărite până atunci.

Jung arată prin acest tip de creație cât de puternic este impulsul creator izvorât din inconștient ca dintr-o origine profundă, întunecată, neștiută, cât de despotic, de viclean, de perfid este în acțiunea sa de acaparare a conștiinței.

Această pulsiune capricioasă și tiranică reușește să stăpânească și să controleze tot ceea ce este omenesc în creator, dorințe, fericire personală, sănătate, să le pună la dispoziția creației sau chiar să le sacrifice în chip nemilos. Opera care nu se naște din conștiința artistului a fi cu adevărat o forță a naturii care are înscrisă în ea un scop de neclintit, un scop de nedeturnat al naturii însăși. Omul devine un pământ roditor pentru creație, un teren fertil din care crește ca o ființă vie creația ce conține în ea substanța umană, sufletească din care a luat naștere. Procesul plăsmuirii artistice este considerat de Jung un complex autonom care, ca parte distinctă a sufletului duce o existență independentă, scăpând de vigilența conștiinței și de acțiunea inhibatoare a acesteia, producând o altfel de

realitate în conștiință, cu propriile sale legi.El se face cunoscut prin vocea sa inconfundabilă care irupe aducând cu sine o viziune ciudată a haosului.

Aprecierea psihologică jungiană depinde mult de aceste două posibilități de geneză a operelor artistice, numind primul tip de creație introvertit, iar pe cel de-al doilea extravertit. Atitudine introvertită se definește prin afirmarea conștientă a subiectului față de exigențele obiectului său, de stăpânirea subiectului de intenția autorului, în timp ce atitudinea extravertită se caracterizeaază prin subordonare totală față de obiect care demonstrează posibilitățile nesfârșite de creație pe care le posedă fondul obscur sufletesc, în continuă reînnoire. Operele literare ilustrează în general una dintre cele două atitudini posibile față de subiect. Din modelul prezentat se poate remarca faptul că în abordarea lui are loc o deplasare psihologică față de viziunea în care autorul era conceput ca persoană și nu ca proces creator. În abordarea lui interesul se deplasează asupra ultimului aspect. Chiar și în cazul în care scriitorul consideră că fără nicio constrângere, într-o deplină libertate față de obiect creează, Jung consideră că opera provine din ea însăși și din propriul ei meșteșug, nu din voința autorului ei.

Modelul formulat de Jung își are originea în experiențele psihologiei analitice. Investigațiile asupra inconștientuluiau dus la descoperirea modurilor în care conștiința este influențată sau condusă de acesta. Dovezile furnizate de acest domeniu arată cât de capricioasă, de puternică, de autoritară, de despotică este pulsiunea oprei ivite din inconștient. Analiza practică arată că în unele cazuri dorința de creație a unor artiști devine atât de puternică încât ea poate acapara întreaga dimensiune umană a acestora, punându-i în slujba operei într-un mod deplin, chiar cu riscul pierderii fericirii sau al sănătății. În abordarea psihanalitică a lui Jung, opera care nu se ivește din sufletul artistului este o forță remarcabilă a naturii care, purtând în sine un scop al naturii de nedeviat, pătrunde fie ingenios, subtil, viclean, fie tiranic, autoritar, indiferent la fericirea personală sau la suferința purtătorului creației. Opera se alimentează sau chiar își smulge hrana din chiar ființa în care trăiește și crește. Acest aspect important conduce spre ideea că procesul plăsmuirii artistice trebuie considerat o ființă vie în care se află substanța sufletească a creatorului ei. Din punctul de vedere al

psihologiei analitice acest proces este un complex autonom care duce o viață independentă, care există ca parte distinctă a sufletului, nesubordonată voinței conștiinței și procesului ei ordonator. Corespunzător valorii sale energetice pe care o deține, forței sale pe care o posedă, el poate să apară ca tulburare a proceselor conștiente orientate intenționat sau ca o instanță supraordonată care supune eul.

Referințe:

Bratu, Savin, *Fundamentele criticii literare moderne (I) de la Sainte-Beuve la noua critică,* Editura Univers, București, 1974

Fordham Frieda, *Introducere în psihologia lui C.G.Jung/Traducere,eseu introductiv și note de dr.Gavriliu Leonard,*București,Editura Iri,1998

Jacobi Jolande, *Complex,arhetip,simbol in psihologia lui C.G.Jung/traducere de Daniela Ștefanescu,*București,Editura Trei,2015

Jung, Carl Gustav, *Puterea sufletului.Antologie IV/texte alese și traduse de dr.Suzana Holan,*București,Editura Anima, 1994

Jung, Carl Gustav,Kerenyi Karol, *Copilul divin,Fecioara Divina:Introducere in esența mitologiei*, Timișoara,Editura Amarcod, 1994

Jung, Carl Gustav, *În lumea arhetipurilor/traducere de Vasile Dem Zamfirescu*, București,Editura Jurnalul literar, 1994

Jung, Carl Gustav, *Opere complete vol.12 Psihologie si alchimie*, Editura Trei, București, 2016

Papadopulus Renas, *Tratat de psihologie jungiana: Teorie,practica si aplicații/colecție coordonată de Simona Reghintovschi*, București,Editura Trei,2016

Andrew, Samuels, Shortes Bani,Plant Fred, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene/traducere de dr. Corin Braga,* București,Editura Humanitas, 2005

≈≈≈

BETWEEN THE IMAGINED COMMUNITY AND THE POSTMODERNIST VIEW OF COLLECTIVE IDENTITY IN SALMAN RUSHDIE'S "SHAME". A LITERARY ANALYSIS

Maria MUREȘAN

Abstract: *The present paper succeeds to our theoretical framing of what distinguishes New Historicism from traditional historiography and to a survey of the theoretical positions assumed by the main representatives of this school that has fuelled literary studies since the 80s. This time we are examining the writing practices drawing on the assumptions of a New Historicist view of the past which bear upon narrative structure, rhetorical devices, character construction and troping. According to Linda Hutcheon, postmodernism is less a period than a poetics or an ideology. Historiographic metafiction is a type of writing that doubles back upon itself, a generic hybrid in its inscribing of both historical and literary intertexts. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves. The autonomy of art is maintained; metafictional self-reflexivity even enforces it. But within this seemingly introverted intertextuality another dimension is added through the ironic inversions of parody: art's critical relation to the "world" of discourse and beyond that to society and politics. History and literature provide the intertexts in the novels examined here, but there is no question of a hierarchy, implied or otherwise. They are both part of the signifying systems of our culture. They both make sense of our world. This is one of the lessons of that most commonly practised genre of postmodernism: historiographic metafiction. "Shame" is Salman Rushdie's third novel, published in 1983. It portrays the lives of two historical personages, Zulfikar Ali Bhutto and General Muhammad Zia-ul-Haq, disguised as Iskander Harappa and General Raza Hyder. On the high level of a nation's history, the professed purpose of the novel is to teach the readership a lesson about overthrowing a dictator. On the level of commoners, it is a plumbing of the collective unconscious affected by such a totalitarian regime: its psychological pressure gives birth to violence. In New Historicist fashion, Rushdie judges the present society against its historical background, producing a hybrid overlay of past and present history. Rushdie interrogates the sense of guilt and of shame that is seen as an heirloom of colonialism. It is precisely the lack in confidence that comes with a nation's awareness of its roots, of its past that makes it vulnerable, that induces spiritual paralysis. It is worth noting that the freedom in the treatment of*

the past does not at all indicate contempt for the past as was the case with the vanguard movements of the last century. New Historicism is a critique of false ideas about history, of political attempts to rewrite the past according to circumstantial interests of the power system. Rushdie is a master in providing tropes of this lack of authenticity affecting some versions of the past: fading photographs, vanishing ink, empty luggage, and letters instead of meaningful linguistic units.
Keywords: Collective Identity; Salman Rushdie; New Historicism; Historiographic Metafiction.

Introduction

Linda Hutcheon in her book *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History*, tries to identify the context in which the postmodern historical sense situates himself:

> "What we tend to call postmodernism in literature today is usually characterized by intense self-reflexivity and overtly parodic intertextuality. In fiction this means that it is usually metafiction that is equated with the postmodern. Given the scarcity of precise definitions of this problematic period designation, such an equation is often accepted without question. What I would like to argue is that, in the interests of precision and consistency, we must add something else to this definition: an equally self-conscious dimension of history. My model here is postmodern architecture, that resolutely parodic recalling of the history of architectural forms and functions. The theme of the 1980 Venice Biennale, which introduced postmodernism to the architectural world, was "The Presence of the Past." The term postmodernism, when used in fiction, should, by analogy, best be reserved to describe fiction that is at once metafictional and historical in its echoes of the texts and contexts of the past. In order to distinguish this paradoxical beast from traditional historical fiction, I would like to label it "historiographic metafiction". The category of novel I am thinking of includes *One Hundred Years of Solitude*, *Ragtime*, *The French Lieutenant's Woman*, and *The Name of the Rose*. All of these are popular and familiar novels whose metafictional self-reflexivity (and intertextuality) renders their implicit claims to historical veracity somewhat problematic, to say the least." (Linda Hutcheon, *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History,* p.3*)*

Historiographic metafiction is particularly doubled, like this, in its inscribing of both historical and literary intertexts. Its specific and general recollections of the forms and contents of history writing work to familiarize the unfamiliar through (very familiar) narrative structures (as Hayden White has argued ["The Historical Text", 49-50]), but its metafictional self-reflexivity works to render problematic any such familiarization. And the reason for the sameness is that both real and imagined worlds come to us through their accounts of them, that is, through their traces, their texts. The ontological line between historical past and literature is not effaced (see Thiher 190), but underlined. The past really did exist, but we can only "know" that past today through its texts, and therein lies its connection to the literary. If the discipline of history has lost its privileged status as the purveyor of truth, then so much the better, according to this kind of modern historiographic theory: the loss of the illusion of transparency in historical writing is a step toward intellectual self-awareness that is matched by metafiction's challenges to the presumed transparency of the language of realist texts.

Historiographic metafiction, therefore, represents a challenging of the (related) conventional forms of fiction and history through its acknowledgment of their inescapable textuality. As Barthes once remarked, Flaubert's Bouvard and Pecuchet become the ideal precursors of the postmodernist writer who

> "can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any of them" (Irnage 146).

The formal linking of history and fiction through the common denominators of intertextuality and narrativity is usually offered not as a reduction, as a shrinking of the scope and value of fiction, but rather as an expansion of these. Or, if it is seen as a limitation-restricted to the always already narrated-this tends to be made into the primary value, as it is in Lyotard's "pagan vision", wherein no one ever manages to be the first to narrate anything, to be the origin of even her or his own narrative (78). Lyotard deliberately sets up this "limitation" as the opposite of what he calls the capitalist position of the writer as original creator, proprietor, and

entrepreneur of her or his story. Much postmodern writing shares this implied ideological critique of the assumptions underlying "romantic" concepts of author and text, and it is parodic intertextuality that is the major vehicle of that critique. Perhaps because parody itself has potentially contradictory ideological implications (as "authorized transgression", it can be seen as both conservative and revolutionary [Hutcheon 69-83]), it is a perfect mode of criticism for postmodernism, itself paradoxical in its conservative installing and then radical contesting of conventions. Historiographic metafictions, like Gabriel Garcia Marquez's *One Hundred Years of Solitude*, Gunter Grass's *The Tin Drurn*, or Salman Rushdie's *Midnight's Children* (which uses both of the former as intertexts), employ parody not only to restore history and memory in the face of the distortions of the "history of forgetting" (Thiher 11 Linda Hutcheon 202), but also, at the same time, to put into question the authority of any act of writing by locating the discourses of both history and fiction within an ever-expanding intertextual network that mocks any notion of either single origin or simple causality. When linked with satire, as in the work of Vonnegut, V. Vampilov, Christa Wolf, or Coover, parody can certainly take on more precisely ideological dimensions. Here, too, however, there is no direct intervention in the world: this is writing working through other writing, other textualizations of experience (Said Beginnings 237). In many cases intertextuality may well be too limited a term to describe this process; interdiscursivity would perhaps be a more accurate term for the collective modes of discourse from which the postmodern parodically draws: literature, visual arts, history, biography, theory, philosophy, psychoanalysis, sociology, and the list could go on. One of the effects of this discursive pluralizing is that the (perhaps illusory but once firm and single) centre of both historical and fictive narrative is dispersed. Margins and edges gain new value. The "ex-centric"-as both off-centre and de-centred gets attention. That which is "different" is valorised in opposition both to elitist, alienated "otherness" and also to the uniformizing impulse of mass culture. And in American postmodernism, the "different" comes to be defined in particularizing terms such as those of nationality, ethnicity, gender, race, and sexual orientation. Intertextual parody of canonical classics is one mode of re-appropriating and reformulating-with significant changes-the dominant white, male,

middle-class, European culture. It does not reject it, for it cannot. It signals its dependence by its use of the canon, but asserts its rebellion through ironic abuse of it. As Edward Said has been arguing recently ("Culture"), there is a relationship of mutual interdependence between the histories of the dominators and the dominated. It is generally accepted that intercultural learning "starts with learners achieving various degrees of cultural awareness or cultural understanding". Cultural awareness/understanding, in turn, is conceived as requiring some form of critical thinking or (self-)reflection which can roughly be described as "a process through which one is examining one's cultural assumptions when confronted with a different world view" (A.E. Jacobsen 2016:190).

Magic Realism and Discourses of History in Salman Rushdie's *Shame*

Shame is Salman Rushdie's third novel, published in 1983. Like most of Rushdie's work, this book was written in the style of magic realism. It portrays the lives of Zulfikar Ali Bhutto (Iskander Harappa) and General Muhammad Zia-ul-Haq (General Raza Hyder) and their relationship. The central theme of the novel is that violence is born out of shame. The concepts of 'shame' and 'shamelessness' are explored through all of the characters, with main focus on Sufiya Zinobia and Omar Khayyám. Shame discusses heritage, authenticity, truth, and, of course, shame and shamelessness, as well as the impact of all these themes on an individual, the protagonist Omar Khayyám. This story takes place in a town called "Q" which is actually a fictitious version of Quetta, Pakistan. In Q, the three sisters (Chunni, Munnee, and Bunny Shakil) simultaneously pretend to give birth to Omar Khayyám Shakil. Therefore, it is impossible to know who Omar's true mother is. In addition, they are unsure of who Omar's father is as the three sisters got pregnant at a house party. While growing up, Omar becomes mischievous and learns hypnosis. As a birthday present, Omar Khayyám Shakil's "mothers" allow him to leave Q. He enrols in a school and is convinced by his tutor (Eduardo Rodriguez) to become a doctor. Over time, he comes in contact with both Iskander Harappa and General Raza Hyder.

One potential reading in terms of New Historicism is Rushdie's symbolism of the Hegiran calendar:

> "All this happened in the fourteenth century. I'm using the Hegiran calendar, naturally: don't imagine that stories of this type always take place long ago. Time cannot be homogenized as easily as milk, and in those parts, until quite recently, the thirteen hundreds were still in full swing." (Rushdie, 1997: 10)

The excerpt bellow tries to identify the social and national networks tensioning the lives of the Shakils:

> "It became clear, however, that the snobbishness which their father had bred into the sisters' bone-marrow had fatally infected the guest list. Most of the burghers of Q. had already been mortally insulted to find themselves deemed unworthy of the company of the three lustrous ladies, whose gilt-edged invitations were the talk of the town. Now the crimes of omission were compounded by those of commission, because it was seen that the sisters had committed the ultimate solecism: invitations, scorning the doormats of the indigenous worthies, had found their way into the Angrez Cantonment, and into the ballroom of the dancing sahibs." (Rushdie, 1997:14)

The effect of ideological constraints and taboos on individual psychology can be highly seen in the following paragraph:

> "Omar Khayyam Shakil was afflicted, from his earliest days, by a sense of inversion, of a world turned upside-down. And by something worse: the fear that he was living at the edge of the world, so close that he might fall off at any moment. Through an old telescope, from the upper-storey windows of the house, the child Omar Khayyam surveyed the emptiness of the landscape around Q.,
>
> .....How young he was when he made the surprisingly adult resolution to escape from the unpalatable reality of dreams into the slightly more acceptable illusions of his everyday waking life!" (Rushdie, 1997:15)

The gendered bodies can be compared in an asymmetric relationship to the Ophelia/Hamlet polarity in relation to madness:

> "His wife, the elder daughter of General Raza Hyder, was an insomniac too; but Omar Khayyam's sleeplessness is not to be compared with hers, for while his was willed, she, foolish Sufiya Zinobia, would lie in bed squeezing her eyelids shut between her thumbs and forefingers, as if she could extrude consciousness through her eyelashes, like motes of dust, or tears.
> .....Dizzy, peripheral, inverted, infatuated, insomniac, stargazing, fat: what manner of hero is this?" (Rushdie, 1997:24)

The anatomy of "shame" can be easily recognized in Rushdie's referential Pakistan. Analysing the plot of political antagonism in the excerpts below, one can define the "imagined community" and the postmodernist view of collective identity:

> "When individuals come unstuck from their native land, they are called migrants. When nations do the same thing (Bangladesh), the act is called secession. What is the best thing about migrant peoples and seceded nations? I think it is their hopefulness. Look into the eyes of such folk in old photographs. Hope blaze sun dimmed through the fading sepia tints. And what's the worst thing? It is the emptiness of one's luggage. I'm speaking of invisible suitcases, not the physical, perhaps cardboard, variety containing a few meaning-drained mementoes: we have come unstuck from more than land. We have floated upwards from history, from memory, from Time. I may be such a person. Pakistan may be such a country. It is well known that the term 'Pakistan', an acronym, was originally thought up in England by a group of Muslim intellectuals. P for the Punjabis, A for the Afghans, K for the Kashmiris, S for Sind and the 'tan', they say, for Baluchistan. (No mention of the East Wing, you notice; Bangladesh never got its name in the title, and so, eventually, it took the hint and seceded from these cessionists. Imagine what such a double secession does to people!) So it was a word born in exile which then went East, Shame? 86 was borne-across or translated, and imposed itself on history; are turning migrant, settling down on partitioned land, forming a palimpsest on the past. A palimpsest obscures what lies beneath. To build Pakistan it was necessary to cover up Indian history, to deny that Indian centuries lay just beneath the surface of Pakistani Standard Time. The past was rewritten; there was nothing else to be done.

> Who commandeered the job of rewriting history? The immigrants, the mohajirs. In what languages? - Urdu and English, both imported tongues, although one travelled less distance than the other. It is possible to see the subsequent history of Pakistan as a duel between two layers of time, the obscured world forcing its way back through what-had-been-imposed. It is the true desire of every artist to impose his or her vision on the world; and Pakistan, the peeling, fragmenting palimpsest, increasingly at war with itself, may be described as a failure of the dreaming mind. Perhaps the pigments sed were the wrong ones, impermanent, like Leonardo's; or perhaps the place was just insufficiently imagined, a picture full of irreconcilable elements, midriff baring immigrant saris versus demure, indigenous Sindhi shalwar-kurtas, Urduversus Punjabi, now versus then: a miracle that went wrong. As for me: I, too, like all migrants, am a fantasist. I build imaginary countries and try to impose them on the ones that exist. I, too, face the problem of history: what to retain, what to dump, how to hold on to what memory insists on relinquishing, how to deal with change. And to come back to the 'roots' idea, I should say that I haven't managed to shake myself free of it completely." (284)

The reasons for Sufiya's progressive psychic disturbance are directly related to the analogy between Sufiya as "miracle that went wrong" and Pakinstan spoken of in similar terms:

> "The heroine of our story, the wrong miracle, Sufiya Zinobia, was as small a baby as anyone had ever seen. (She remained small when she grew up, taking after her near-midget paternal great grandmother, whose name, Bariamma, Big Mother, had always been a sort of family joke.)
>
> And at this point' I am quoting from the family legend again when her parents had to admit the immutability of her gender, to submit, as faith demands, to God; at this very instant the extremely new and soporific being in Raza's arms began it's true! - to blush. 'O rubescent Sufiya Zinobia! It is possible that the above incident has been a little embellished during its many tellings and retellings; but I shall not be the one to question the veracity of oral tradition. They say the baby blushed at birth. Then, even then, she was too easily shamed." (142)

The efffects of ideology on the gendered body are presented in the following paragraph:

> "Who sits at her father's feet while, elsewhere, Pinkie Aurangzeb grows old in an empty house? Arjumand Harappa: thirteen years old and wearing an expression of huge satisfaction, she sits cross-legged on the marble-chip floor of a rococo bedroom, watching Shame, Good News and the Virgin? Isky complete the process of remaking himself; Arjumand, who that will stick to her for most of her life. She has always known in the precocity of her years that there is a second man inside her father, growing, waiting, and now at last bursting out, while the old Iskander slips rustling and discarded to the floor, ashrivelled snakeskin in a hard diamond of sunlight. So what pleasure she takes in his transformation, in finally acquiring the father she deserves! 'I did this,' she tells Iskander, 'my wanting it so badly finally made you see.' Harappa smiles at his daughter, pats her hair. 'That happens sometimes.' 'And no more Omar-uncle,'
>
> 'Just wait and see!' Omar Khayyam's absent bulk carries with it the shadows of the past. Iskander, supine in white-and-gold bed and sunk in frenzie dreverie, states with sudden clarity: 'It's a man's world, Arjumand. Rise above your gender as you grow. This is no place to be a woman in.' The rueful nostalgia of these sentences marks the last death-throes of Iskander's love for Pinkie Aurangzeb, but his daughter takes him at his word, and when her breasts begin toswell she will bind them tightly in linen bandages, so fiercely that she blushes with pain. She will come to enjoy the war against her body, the slow provisional victory over the soft, despised flesh ... (157)

The surrogate identity, in Omar as well as Babar's case can be considered a characteristic of Postmodernist identity philosophy. The influence of politics affects the characters in the novel as it follows:

> "Under the impact of the tragedy, Chhunni, Munnee and Bunny began to crumble inside, becoming mere facades, beings as insubstantial as the sloughed-off corpse of their son. She must have been sleepwalking, because when they found her she looked rested, as if she'd had a good deep

sleep. When the wind died and the household awoke from its turbulent afternoon slumber Shahbanou noticed the empty cot at once and raised the alarm. Afterwards nobody could work out how the girl had escaped, how she managed to sleepwalk through an entire houseful of government furniture and sentries. Shahbanou would always say that it must have been quite a wind, it sent soldiers to sleep at the gate and wrought a somnambulist miracle of such potency that Sufiya Zinobia's passage through the house, into the garden and over the wall acquired the power of infecting anyone she passed, who must have fallen instantly into a wind-sick trance.

But it is my opinion that the source of the power, the worker of the miracle, was Sufiya Zinobia herself; there would be other such occasions, when one could not blame the wind ...

They found her in the aftermath of the Loo, sitting fast asleep under the sun's ferocity in the turkey-yard of the widow Aurang- Shame, Good News and the Virgin ? 143 zeb, a little huddled figure snoring gently amidst the corpses of the birds. Yes, they were all dead, every one of the two hundred and eighteen turkeys of Pinkie's loneliness, and people were so shocked that they forgot to clear away the corpses for a whole day, leaving the dead birds to rot in the heat and in the crepuscular gloom of the evening and beneath the ice-hot stars, two hundred and eighteen that would never find their way into ovens or on to dining tables. Sufiya Zinobia had torn off their heads and then reached down into their bodies to draw their guts up through their necks with her tiny and weapon less hands. Shahbanou, who found her first, did not dare to approach her; then Raza and Bilquis arrived, and soon everybody, sister, servants, neighbours, was standing and gaping at the spectacle of the bloodied girl and the decapitated creatures with intestines instead of heads. PinkiAurangzeb looked hollowly upon the carnage, and was struck by the meaningless hatred in Bilquis's eyes; the two women remained silent, each in the grip of a different horror, so that it was Raza Hyder, his watery black-rimmed eyes riveted upon the face of his daughter with her bloodied lips, who spoke first in a voice echoing with admiration as well as revulsion: 'With her bare hands,' the new government minister trembled, 'what gave the child such strength? 'Now that the iron hoops of the silence had been snapped

Shahbanouthe ayah began wailing at the top of her voice: 'Ullu-ulluullu!',a gibberish lament of such high pitch that it dragged SufiyaZinobia out of her lethal sleep; she opened those eyes of watered milk and on seeing the devastation around her she fainted, echoing her own mother on that far-off day when Bilquis found herself naked in a crowd and passed out cold for shame. What forces moved that sleeping three-year-old mind in its twelve-year-old body to order an all-out assault upon feathered turkey-cocks and hens? One can only speculate: was Sufiya Zinobia trying, like a good daughter, to rid her mother of the gobbler plague? Or did the anger, the proud outrage which Raza Hyder ought to have felt, but refused to do so, preferring to make allowances for Pinkie, find its way into his daughter Shame? 144 instead? - What seems certain is that Sufiya Zinobia, for so long burdened with being a miracle-gone-wrong, a family's shame made flesh, had discovered in the labyrinths of her unconscious self the hidden path that links sharam to violence; and that, awakening, she was as surprised as anyone by the force of what had been unleashed. The beast inside the beauty. Opposing elements of a fairy-tale combined in a single character ... Bilquis did not, on this occasion, faint. The embarrassment of her daughter's deed, the ice of this latest shame lent a frozen rigidity to her bearing. 'Be quiet, 'she ordered the ululating ayah, 'go in and bring out scissors.' Untilthe ayah had completed her enigmatic errand Bilquis would let nobody touch the girl; she circled her in a manner so forbidding that not even Raza Hyder dared go near. While Shahbanou ran for scissors Bilquis spoke softly, under her breath, so that only a few words wafted as far as the watching husband, widow, younger daughter, servants, anonymous passers-by. '... Tear your hair ... birthright ... woman's pride ... all fuzzy-wuzzy like a hubshee female ... cheapness ... loose ... crazy,' and then the scissors came, and still nobody dared intervene, as Bilquis grabbed hold of great clumps of her daughter's savaged tresses, and cut, and cut and cut. At last she stood up, out of breath, and working the scissors absently with her fingers she turned away. Sufiya Zinobia's head looked like a cornfield after a fire; sad, black stubble, a catastrophic desolation wrought by maternal rage. Raza Hyder picked his daughter up with a gentleness born of his infinite puzzlement and carried her indoors, away from the scissors that were still snipping at air in Bilquis's

uncontrollable hand. Scissors cutting air mean trouble in the family

'O, Mummy!' Good News giggled with fear. 'What did you do? She looks like ...'

'We always wanted a boy,' Bilquis replied, 'but God knows best.'

To come to the point: for some days Omar Khayyam watched Sufiya at home, playing with the numberless children, skipping for them and shelling pine-kernels, and he could see that she was getting worse, because this was the first time that the violence bursting from her had left no after-effects, no immune-disorder, no comatose trance; she was becoming habituated to it, he thought in fright, it could happen again at any time, the children. Yes, he saw the danger, now that he was looking for it he caught the flickers in her eyes, the coming and going of little pricks of yellow light. He was watching her carefully so he saw what casual eyes would have missed, which was that the edges of Sufiya Zinobia were beginning to become uncertain, as if there were two beings occupying that air-space, competing for it, two entities of identical shape but of tragically opposed natures. From the flickering points of light he began to learn that science was not In the Fifteenth Century? 249 ... The Beast has many faces. Some are always sad. A hanging in the courtyard of the District Jail at dead of night. Prisoners howling, banging cups, sang Isky's requiem. And the Hang man was never seen again. Don't ask me what became of him; I can't be expected to know everything. He vanished: poof! - And after the body was cut down, the flight to Mohenjo, Rani tearing the death-sheet from the face. But she never saw the chest. And then blind men seeing, the lame walking, lepers cured when they touched the martyr's tomb. It was also said that this tomb touching was a particularly efficacious remedy for disorders of the teeth." (249)

According to Rushdie art is free from contextual constraints, as one can notice in the following excerpt:

"They told me the story of a recent attempt to stage Julius Caesar at the University of P. It seems that the authorities became very agitated when they heard that the script called for the assassination of a Head of State. What was more, the production was to be in modern dress: General Caesar would

> be in full dress uniform when the knives got to work. Extreme pressure was brought to bear on the University to scrap the production. The academics, honourably, resisted, defending an ancient writer with a rather martial name against this assault-of-the-Generals. At one point the military censors suggested a compromise: would the University not agree to mount the whole production, just as scripted, with the single exception of that unpalatable killing? Surely that scene was not absolutely necessary? Finally, the producer came up with a brilliant, a positively Solomonic solution. He invited a prominent British diplomat to play Caesar, dressed in (British) Imperial regalia. The Army relaxed; the play opened; and when the first-night curtain fell, the houselights went up to reveal a front row full of Generals, all applauding wildly to signify their enjoyment of this patriotic work depicting the overthrow of imperialism by the freedom movement of Rome." (258)

Rushdie's attempts to fight back fundamentalism are highly stressed in the following passage:

> "The people are not only like Robespierre. They, we, are Danton, too. We are Robeston and Danpierre. The inconsistency doesn't matter; I myself manage to hold large numbers of wholly irreconcilable views simultaneously, without the least difficulty. I do not think others are less versatile. Iskander Harappa was not just Danton; Raza Hyder wasn't Robespierre pure-and-simple. Isky certainly lived it up, perhaps she was something of an epicure, but he also believed that he was always, unarguably, right. And eighteen shawls have shown us that he wasn't averse to Terror, either." (161)

What makes Rushdie remarkable in point of depth psychology is the representation of the character in the passage below:

> "On all fours, the calluses thick on her palms and soles. The black hair, once shorn by Bilquis Hyder, long now and matted around her face, enclosing it like fur; the pale skin of her mohajir ancestry burned and toughened by the sun, bearing like battle Shame? 270 scars the lacerations of bushes, animals, her own itch-scratching nails. Fiery eyes and the stink of ordure and death. 'For the first time in her life' -

> he shocked himself by the sympathy in the thought - 'that girl is free.' He imagined her proud; proud of her strength, proud of the violence that was making her a legend, that prohibited anyone from telling her what to do, or whom to be, orwhat she should have been and was not; yes, she had risen above everything she did not wish to hear." (172)

In terms of plot we may say that it twists to "fairy tale", to magic, while still in the historical world. Rushdie uses the magical style of magic realism in which myth and fantasy are blended with real life. The entire novel is an example of magic realism:

> "How does a dictator fall? There is an old saw which states, with absurd optimism, that it is in the nature of tyrannies to end. One might as well say that it is also in their nature to begin, to continue, to dig themselves in, and, often, to be preserved by greater powers than their own. Well, well, I mustn't forget I'm only telling a fairy-story. My dictator will be toppled by goblinish, faery means. 'Makes it pretty easy for you,' is the obvious criticism; and I agree, I agree. Butadd, even if it does sound a little peevish: ' You try and get rid of a dictator some time.' Approaching across the pine-kernel droppings is the forgotten figure of Bilquis Hyder. Who is carrying a heap of shapeless garments, a selection from the work of her isolated years. Burqas, Omar Khayyam realizes, as hope bursts inside him; head-to-toe cloaks of invisibility, veils. The living wear shrouds as well as the dead. Bilquis Hyder says simply, 'Put these on.' Shakil seizes, rushes into his womanly disguise; Bilquis pulls the black fabric over her husband's unresisting head. 'Your son became a daughter,' she tells him, 'so now you must change shape also. I knew I was sewing these for a reason.' The President is passive, allows himself to beled. Black-veiled fugitives mingle with escaping servants in the darkened corridors of the house. How Raza Hyder fell: in improbability; in chaos; in women's clothing; in b lack. Nobody questions women wearing veils. They pass through the mob and the ring of soldiers, jeeps, trucks.(...) For days they scarcely speak, and force themselves to remain impassive when policemen walk squinting along queues of waiting travellers at small-town depots, tapping their lathis against short-trousered thighs. For Shakil and Hyder, the humiliation of the ladies' latrines. There is no country poorer than Escape.(...) 'Look where we've got to in

> this country,' the bus-driver sneers, he is enormous, with tree-trunk arms and a face like a horsehair cushion, 'even the transvestites are going into purdah now." (174)

Conclusion

The overall conclusion which can be drawn from the analysis is that, according to Linda Hutcheon,

> "postmodernism is less a period than a poetics or an ideology. It clearly attempts to combat what has come to be seen as modernism's hermetic, elitist isolationism that separated art from the 'world', literature from history. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves. The autonomy of art is maintained; metafictional self-reflexivity even underlines it. But within this seemingly introverted intertextuality another dimension is added through the ironic inversions of parody: art's critical relation to the 'world' of discourse and beyond that to society and politics. History and literature provide the intertexts in the novels examined here, but there is no question of a hierarchy, implied or otherwise. They are both part of the signifying systems of our culture. They both make and make sense of our world. This is one of the lessons of that most didactic of postmodern forms: historiographic metafiction." (Hutcheon, *1989:28*)

It is generally accepted that intercultural learning "starts with learners achieving various degrees of cultural awareness or cultural understanding. Cultural awareness/ understanding, in turn, is conceived as requiring some form of critical thinking or (self-) reflection which can roughly be described as a process through which one is examining one's cultural assumptions when confronted with a different world view.

References:

Brannigan, John. (2001). History, Power and Politics in the Literary Artifact: New Historicism, in *Introducing Literary Theories. A Guide and Glossary*, ed. J Wolfreys, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Greenblatt, Stephen (1980). *Renaissance Self-Fashioning: From More to Shakespeare*, Chicago: University of Chicago Press.

Greenblatt, Stephen (1981), Invisible Bullets: Renaissance Authority and its Subversion, in *Glyph* 8, p. 40-61.
Hayden White. (1978). The Historical Text as Literary Artifact in *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Historiographic Metafiction, Criticism*, The Johns Hopkins University Press pp. 81-100.
Hayden White. (1987).The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation, The Johns Hopkins University Press.
F.R. Ankersmit, (1986). The Dilemma of Contemporary Anglo Saxon Philosophy of History, History and Theory 24, no.4, Beiheft 25.
Hutcheon, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London and New York: Methuen.
Hutcheon, Linda. (1989). *Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History,* The Johns Hopkins University Press.
Jacobsen, A. E. (2016). *Representations of Cultural Identity in A Critical Teaching Material of Danish Culture*. Annales Universitatis Apulensis, Series Philologica.
Montrose, Louis Adrian (1998). Introduction: 'Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture, in *Literary Theory: An Anthology*, ed. J. Rivkin și M. Ryan, Blackwell Publishers.
Myers, D. G. (1988-89). The New Historicism in Literary Study, in *Academic Questions 2*, p. 27-36.
Rushdie, Salman (1997). *Shame*, Random House of Canada Limited, Toronto.
Ryan, Kiernan (ed.) (1996). *New Historicism and Cultural Materialism. A Reader*, London: Hodder Arnold Publication.

≈≈≈

Proxemica în literatură