

MODALITĂȚI DE REPREZENTARE A FEMININULUI LA MARIANA BOJAN

Ioana Maria PAȘCA

Way of representing the feminine at MARIANA BOJAN

Affiliated at the Equinox magazine poetic group, Mariana Bojan debuted in 1976 with Elegy for the last grove, a book that allowed us to identify, with enough precision, some of the poet's obvious qualities and first of all the taste for a diminutive world, outlined with conquering grace in the perimeter of reality, as an accumulation of vital intensity of energy flow, without it receiving an opposite ontological status.

"Mariana Bojan's writings bring a particular note of feminine suavity, the freshness of a universe of fragility and transparency delineated in gentle steaming watercolor; naive 'poetry', exploiting the space generally considered 'minor', a world of candid wonder and of childish play, later rebuilt with an accomplice sensitivity.

The poet writes a lyric of early insights, the objects and beings contained by it (dandelions, white lambs, mannequins, crickets and parrots, carnivore flowers, cats grotesque or suave silhouettes, lyrical characters became privileged interlocutors, just as Marta) announcing the bliss where the natural and the created object sit together (our emphasis). The poetic state is of innocence, with childhood and fairytale tones, the inclination to crafts and plastic sophistication can be easily deducted".

The first canvases depict the war of elements, the material flow ridden by storms, avalanches, threatened with apocalypse. In the second phase, the alluvial space is organized, it freezes in a style, in the custom shapes of certain cultural phases. In the third stage, the cultural forms of identity are again shattered by the maelstrom of the eternal adventure of matter and energy.

The faeries composed by Mariana Bojan, the joining of natural and artisanal objects, of the human and subhuman, of the abstract sense and the physiological

Incursiuni în imaginar

debris, do not give the impression of a static, amorphous bric-a-brac, but, as Deleuze and Guattari used to say in the quoted chapter, of a process in which through geometric projections they generate simple figures from a multidimensional universe. Mariana Bojan's volume of prose, entitled Povestiri bologheze (2007), contains 22 stories that fall in line the coherent both literary and plastic imaginary, through which she became famous. "The latent lyricism, well tempered with irony and self-irony, and a special skill to give birth/ record small stories with profound meanings, are the elements of the author's style. Now and then, in the realistic narrative, the fabulous outbursts."

The latter is based on the subjective interpretations of reality, thus becoming a reality parallel to the narrative ego. The epic consciousness (and the reader's), allows itself to be involved in a game of the world that it accepts almost unconditionally, in its status of hypothesis of the real. It is not a crisis of reality, but rather of identity: the beings and objects drawn from contexts and without lineage and genealogy are like free valences that can be satisfied by any role, mask or effect.

Keywords: Human and subhuman, feminity, innocense, interpretation of reality

Sub semnul holismului deleuzian: „feria compusă”

Afiliată grupării poetice echinoxiste, Mariana Bojan a debutat în 1976 cu *Elegie pentru ultimul crâng*, o carte ce îngăduie să fie identificate cu destulă precizie câteva din calitățile evidente ale poetei și în primul rând gustul pentru o lume la diminutiv, decupată cu grație cuceritoare în perimetrul realului, ca o acumulare de intensități energetice ale fluxului vital, fără ca ea să primească un statut ontologic opus acestuia.

„Scrișul Mariane Bojan, aduce o particulară notă de suavitate feminină, prospețimea unui univers de fragilități și transparențe conturate delicat, în aburoase tușe de acuarelă; poezie «naivă», exploatănd un spațiu considerat îndeobște «minor», lume a uimirii candidă și a jocului copilăresc, refăcută târziu, cu o sensibilitate complice.

Poeta scrie o lirică de fragede intuiții și numiri, obiectele și ființele cuprinse de ea (păpădii, miei albi, manechine greieri și

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

papagali, flori carnivore, pisici, siluete grotești sau suave, personaje lirice devenite interlocutori privilegiați, precum Marta) preanunțând recursul la **feeria compusă, unde obiectul natural și cel creat stau în chip caracteristic alături (s.n.)**. Starea poetică este a unei candori duse până la copilărie și basm, înclinația artizanală și rafinamentul plastic se deduc cu ușurință”.¹

Asemeni Magdei Cârneli, care preia din Gilles Deleuze cuvântul inventat de acesta, „haosmos”, folosindu-l ca titlu al unui volum de poeme, imaginarul holist și transgresiv ontologic al Mariane Bojan o situează pe poetă în orizontul speculativ al filozofului francez, mai ales de după 1972, când apare *Anti-Oedipus*, semnat împreună cu Felix Guattari. Cu remarcabilă intuiție a gândirii deconstrucționiste ce avea să caracterizeze deceniile șapte și opt ale veacului trecut, Deleuze îi dedică părintelui ei fondator, Friedrich Nietzsche, o carte încă din 1962, reținând mai ales atacul acestuia asupra metafizicii finalizat prin reducția conceptelor și categoriilor la pure figuri de stil. Interesat mai curând de „filozofeme”, cum le-a numit Derrida, decât de sisteme filozofice în ansamblul lor, Deleuze își dedică următoarea carte lui Bergson (*Bergsonism*, 1966) și formelor „încărcate de materie” din *Evoluția creatoare unde intuiționistul francez depășește polaritatea materie/energie formativă*. Conceptele devenite celebre între timp, de „teritorializare” și „deteritorializare”, lansate în *Anti-Oedipus*² se nasc astfel din încercări anterioare de depășire a dualismului în favoarea unor teorii moniste sau holiste. Istoricul lor este o experiență într-un muzeu de artă. Turner este cel care le predă lui Deleuze și lui

¹ Marian Papahagi, *Cumpănă și semn*, București, Ed. Cartea Românească, 1990, p 270

² DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000

Incursiuni în imaginar

Guattari o lecție intuitivă a dinamicii universului. Autorii disting în creația impresionistului englez trei etape¹

Primele pânze zugrăvesc războiul elementelor, fluxul de materie frământat de furtuni, avalanșe, amenințat cu apocalipsa. În a doua fază, spațiul aluvionar se organizează, îngheață într-un stil, în forme personalizate ale unei anume faze culturale. În cea de a treia etapă, formele culturale identitare sunt din nou spulberate de maelstromul eternei aventuri a materiei și energiei.

„Feeria compusă” a Marianei Bojan, alăturarea obiectului natural și artizanal, a umanului și subumanului, a sentimentului abstract și a dejecției fiziologice nu dau impresia unui bric-à-brac static, amorf, ci, cum spun Deleuze și Guattari în titlul capitolului

¹ „Vizita la Londra este vizita noastră la Pythia. Acolo este Turner. Privind tablourile sale, se poate înțelege ce înseamnă a escalada un zid și a rămîne totuși în spate, să faci curenții să treacă fără a mai ști dacă ne duc altundeva sau se revarsă deja asupra noastră. Picturile se întind asupra a trei perioade. Dacă psihiatrului i s-ar permite să vorbească aici, el ar putea vorbi despre primele două, deși ele sunt de fapt cele mai rezonabile. Primele pânze sunt despre catastrofele sfârșitului lumii, avalanșe și furtuni.

Aici începe Turner. Picturile celei de a doua perioade sunt oarecum asemănătoare reconstrucției delirante, unde delirul/onirismul se ascunde sau mai degrabă este pe picior de egalitate cu o tehnică elevată moștenită de la Poussin, Lorrain sau de la tradiția olandeză: lumea este reconstruită prin arhaisme care au o funcție modernă. Dar are loc ceva incomparabil la nivelul picturilor celei de a treia perioade, într-o serie pe care Turner nu o expune, ci o păstrează secret. Nici măcar nu se poate spune că el se află cu mult înaintea timpului său: aici este ceva fără timp, care vine la noi dintr-un viitor etern sau fuge către el. Pânza se răsucesce asupra ei înșiși, este străpunsă de o gaură, un lac, o flacăra, o tornado, o explozie. Temele picturilor anterioare se regăsesc aici, înțelesul lor este schimbat. Pânza este într-adevăr ruptă, sfâșiată de ceea ce o străpunge. Tot ce rămâne este un fundal de aur și ceață, intens, intensiv, traversat în profunzime de ceea ce i-a sfâșiat lățimea: desplicarea. Totul devine amestecat și confuz și aici are loc învingerea obstacolului – nu căderea” (DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000, p.132).

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

citată, a unui proces în care prin proiecții geometrice se generează din figuri simple un univers multidimensional. Expresia lui Deleuze, „a deveni animal”, înseamnă decodificarea culturală a fluxului vital în vederea asumării unei noi configurații. Eul poetic e o emisie de energie care își asumă ipostaze de moment, poeta meditănd asupra posibilităților sale moduri de existență, dintre care niciuna nu este forma închisă, finită, ci, dimpotrivă, o valență orientată spre altceva. O superbă metaforă – capul său cu patru ochi – e menită să sugereze tocmai această condiție a sinelui ce se sustrage devenirii și comunicării rhizomatice cu semenii, cu lumea, cu totul. Trupul social e trupul care privește și e privit, trupul cu doi ochi. Trupul refuzat condiției de ființă socială e un monstru narcisist (*Nu sunt de față*). Iubirea face ca sufletul său să urce „în ochii câinelui”, ea recunoscând propriul său sentiment în privirea lui loială. Frica, plasticizată prin produse de dejecție, este exorcizată pentru ca nu cumva să rămână în trup ca trăsătură de caracter, instalându-se aici ca inimă (*Jocul*)

Feminitatea tensionată între choric și semiotic.

Holismul inspirat poate de modelul perpetuei emergențe din fizica cuantică sau, în cazul lui Nichita Stănescu, de energetismul lui Vasile Conta, nu mai era o excepție în poezia anilor '70, dar Mariana Bojan merge mai departe decât omul-fantă stănescian sau decât „necuvintele” acestuia care propun sinteze ale unor entități ce rămân distincte și recunosibile conform statutului lor categorial (înăuntru și afară sau om și pom). Universul Mariei Bojan ar putea fi definit prin încă o trimitere la contextul parizian al deceniilor șapte și opt: Julia Kristeva. Ea realizează ceea ce teoreticiană intertextualității și dialogismului dar și a feminismului

Incursiuni în imaginar

numește „revoluția limbajului poetic”¹ prin care, ca și la Deleuze, se desființează contururile ferme ale obiectelor stabilizate prin limbaj².

Ca și Kristeva, Bojan vede obiectul ca tensiune între semiotic și thetic, mai precis între o plasmă generativă, biologicul *chorion*, imaginarul lui *chora* și simbolicul *thetic* (semnul lingvistic care se substituie obiectului, marcând diferența dintre real și simbolic). Curgerea semioticalui în simbolic este blocată în discursul care este fatal unul al reprezentării lingvistice prin anularea distincțiilor categoricale pe care acesta le operează. Plasticiana desprinde trupul uman adormit din poziția raționalității, în vreme ce o găscă citește o carte iar o păuniță o ascultă fermecată (Fig. 1).

¹Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984

² ”Vom distinge stimulentele semiotice și articulațiile lor de domeniul semnificației, care este întotdeauna Acela a unei afirmații sau judecăți sau cu alte cuvinte, un tărâm al pozițiilor. Această poziționare...este structurată ca o spărtură în procesul semnificației stabilind identificarea subiectului cu obiectul său ca precondiții ale proporționalității. Vom numi această spărtură, care postulează semnificația, o fază “de început” (thetic). Întregul enunț, fie el al unui cuvânt

nt sau a unei propoziții, este “thetic”. El are nevoie de o identificare; cu alte cuvinte, subiectul trebuie să se separe de și prin imaginea sa, de și prin obiectele (complementele) sale” - Kristeva, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984 p 98

Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate



Fig. 1: *Somn*

Mitul cristic este depoziționat din spațiul sacru și inserat în narațiunea berzei care aduce copii în cioc din folclorul destinat copiilor (Fig. 2). De fapt, există și un al treilea plan, pe lângă *chorion* (biologia nașterii), și *chora* (nașterea imaginară prin concepție imaculată): planul *symbolic* al reprezentării filiației lui Isus într-un gen consacrat atât prin temă cât și prin imagine (*Pieta*, suferința Mariei ținând în brațe trupul fiului coborât de pe cruce).

„Nu am spune că feeria Mariane Bojan este un mit paradisiac, ci mai degrabă un amestec eterogen și generator de anxietate, precum Arca lui Noe cu lumea sa creaturală de după cădere.

Timbrul particular al vocii poetei, conturează o proprie istorie interioară, în care candoarea copilăriei a întâlnirii cu universul se aliază cu sentimentul deteriorării miracolului, în momentul trecerii spre o altă vârstă, a «izgonirii» din paradisul inițial.

Pictorul rafinat care este Mariana Bojan se simte în poezia sa, la ambele nivele, de la «ordinea imaterială a spațiului» și «acvariul» anotimpului fără umbre, până la contururile mai mișcate, deviate cu o studiată stângăcie”¹.

¹Ion Pop, *Pagini Transparente*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1997, p 204

Incursiuni în imaginar



Fig. 2: *Pieta*

„Plăcerea Marianeî Bojan e aceea de a contraria stările create și de a trece cu o tumbă dintr-una în alta. Tactica ei n-are nimic comun cu destrucția stării abia încropite, ci e o tactică de refugiu în intimitate, un salt din depresiune în inocență. Peste universul candid al poetei apasă o placă dramatică, dar Mariana Bojan nu a descoperit încă voluptatea abandonului și veninul dulce al decepției. Ea o presimte, o schițează, îi dă uneori consistență, dar sare de pe linia evoluției într-un registru de siguranță fragilă. Jocul reprezintă, înaintea purei voluptăți, o strategie de deviere a agresivității, de domolire și de intimizare a ei. Jocul este o tehnică a supraviețuirii în inocență, un subterfugiu prin care poeta scapă din cleștele decepției. Evaziunile sale sunt simple amânări ale căderii”¹.

Candoarea rămâne culoarea de fond a poeziilor, dar peste stratul ei subțire se întind tușe tot mai întunecate, de la cele în

¹Al. Cistelean, *Poezie și lirăsc*, București, Ed. Cartea Românească, 1987, p 196

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

umbre dulci ale melancoliei, la cele agresive ale prăbușirii în golul interior.

Volumul de proză al Marianeii Bojan, intitulat *Povestiri bologbeze* (2007) cuprinde 22 de povestiri ce se înscriu coerent în linia imaginarului literar, dar și plastic, prin care autoarea s-a consacrat.

„Lirismul implicit, bine temperat prin ironia și autoironia inteligentă, precum și o capacitate aparte de a naște/ consemna epic întâmplări mici cu semnificații mari sunt elemente definitorii ale stilului autoarei. Când și când, în pasta realistă a narațiunii, irumpe fabulosul. Acesta din urmă se bazează pe interpretări subiective ale datelor realului, devenind, astfel, «realitate» paralelă a ființei narative. Conștiința epică (dar și cea a lectorului) se lasă «participată» astfel la un alt joc al lumii, pe care-l acceptă aproape necondiționat, în calitatea lui de propunere de ipoteză de real”¹.

Nu este o vorba de o criză de realitate de data aceasta ci mai curând de identitate: ființele și obiectele se desprind din contexte și, fără filiații și genealogii, sunt ca niște valențe libere ce pot fi satisfăcute de orice rol, mască sau sens. Antutza e un tip feminin generic, dar redus la un semnificant gol, un semn vid care se umple de un referent concret pe măsură ce se lasă purtată de evenimente aleatorii. O alegorie a transformării ei într-un obiect în societatea patriarhală este anecdota celor trei scaune pe care un partener posesiv și egoist pretinde că le ocupă ea pentru a nu accepta pe altcineva la masa lor. Antutza este definită metonimic: cele trei scaune, cele trei sticle cu nectar de piersici comandate de dragul posesiunii exclusive a mesei de către megalomanul partener. Într-o parodie a unei zeițe feminine, ea este trei persoane în una, fără început (orfană), traversând ca Isus un spațiu ce coboară de la o mănăstire (Paradis) în subteranele lumi

¹Călin Teuțișan, *Cartea de la Bologa*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14.

Incursiuni în imaginar

interlope (carceră). Un simplu episod – rătăcirea unui pui de liliac în dormitorul poetei – se transformă în rit de inițiere a liliacului care pleacă în zbor. Trupul lui catifelat, zvâcnind în „mâinile păcătoase”, sugerează obsesiile erotice ale autoarei, mica gemă psihanalitică activând motivul inițierii atât în scenariul liliacului cât și al eului liric. Un fluid vital traversează roluri, trupuri, metafore, într-un infinit proces de dispersare a traseului individualității.

Chiar și în imperiul biologicului eul este *defazat* de imaginar și simbolic, trăiri și scenarii contradictorii operând de-a valma trasee în trupul-animal, metamorfic. Autoarea se autoproclamă femeie în multitudinea ipostazelor coexistente ca în superpoziția de stări contrarii ce definește chiar și lumina genezei: femeie tânără într-un „magazin de sentimente“, femeie bătrână exilată în plăceri mărunte, femeie romantică aruncând în „poala“ morții un trandafir, femeie maternă și femeia îndrăgostită... Mariana Bojan definește femeia ca o îmbinare de cinci modalități de reprezentare a femininului, fiecare dintre acestea având o trăsătură definitorie ce caracterizează respectiva etapă de formare a feminității. Aceste cinci reprezentări le putem identifica în poezia *O femeie*¹.

„Sunt o femeie bătrână
Nu mă mai surprind
Decât lucrurile plăcute

Sunt o femeie tânără
Primăverile mă descoperă
Într-un magazin de sentimente

Sunt o femeie romantică
Odată i-am aruncat morții
În poală un trandafir

¹Mariana Bojan, *Arta înfocării*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2001, p. 56.

Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate

Sunt o femeie maternă
Speciile nevoiașe ale iubirii
Mă urmează în tăcere

Sunt o femeie îndrăgostită
Nici o carte oricât de adevărată
Nu trece înaintea iubirii tale

Sunt o femeie”.

Femeia bătrână reprezintă cunoașterea, experiența de viață și rezultatul parcurgerii celorlalte patru etape ale regăsirii. Femeia tânără este prezentată ca un amalgam de sentimente și trăiri, vise și dorințe. Femeia romantică este reprezentarea naivității femeii care vede iubirea și dincolo de moarte. Femeia maternă este femeia care se transpune dincolo de iubire, aceasta urmând-o în tăcere fără să-i „tulbure” chemarea maternă. Femeia îndrăgostită este metafora femeii visătoare în fața iubirii care nu este nimic în sine, iubirea sa fiind realitatea pe care și-o creează. În locul secvenței calendaristice a lui Hesiod (*Munci și zile*) care a oferit suportul universal al motivului „vârstelor omului”, Mariana Bojan descrie o ființă umană dispersată biologic și afectiv, dar și prin referire la spații ale reprezentării: magazinul și negocierile amorului tânăr, cartea care, ca în povestea Francescăi din Rimini (*Divina Comedie*), declanșează iubirea adulteră după modelul arthurian, trandafirul ca simbol al iubirii, asocierea psihanalitică dar și livrescă dintre Eros și Thanatos (trandafirul și moartea).

În arta plastică modalitatea de reprezentare a femininului urmează traseul vârstei și al sentimentelor nutrite în fiecare perioadă însă nu prin izolarea statuară a fiecăreia ci prin juxtapunere: trupul tânăr, modelat de curgerea liberă a fluxului vital, păstrând în albul său indiferența luminii albe, a luminii-

Incursiuni în imaginar

sinteză, este dublat de femeia bătrână cu pielea de culoare închisă, trăsăturile aspre, riduri accentuate, trupul ascuns sub veșminte ce sugerează ascetismul unei credințe, lăsând la vedere doar mâinile aspre, picioarele, trăsăturile unghiulare, aproape geometrice ale feței. Părul este strâns sau acoperit cu năframă (Fig. 3). Felul în care o ține de păr, cum e reprezentat adesea capul Sfântului Ioan Botezătorul, arătându-i o oglindă întoarsă, par să sugereze o tentativă de decapitare, astfel încât capul, sediu al gândirii, să se desprindă de senzualul trup tânăr ce jubilează înflorind în primăvara vieții, dobândind înțelepciunea senectuții. Oglinda ca separare dintre trupul biologic și înșelător al lumii-femeie și spiritul ce se oglindește în ea este alt motiv devenit celebru grație secvenței de tapiserie medievală *Femeia și unicornul* găzduită de Muzeul Cluny din Paris.

Mariana Bojan nu operează însă cu coduri unitare, nu asociază automat, ca în tipologia clasică, o vârstă cu un set de valori și atitudini. Putem vedea și reversul, o bătrână a cărei lipsă de personalitate, de identitate, e sugerată de fața ascunsă sub broboadă, la iveală ieșind doar mâinile disproporționat de mari, ca și cum întreaga sa ființă s-ar rezuma la aceste membre smulse din asocierea tradițională cu munca georgică sau cu creația artistică (ca în celebrul autoportret în oglindă concavă al lui Parmigianino) și întoarse defensiv cu palmele în sus, cerșind, privirea observatorului oprindu-se la genunchii din marginea cadrului ca alt simbol al umilinței și auto-negării (Fig. 4). (*Cerșetoarea*)

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate



Fig. 3: Două femei



Fig. 4: Cerșetoarea

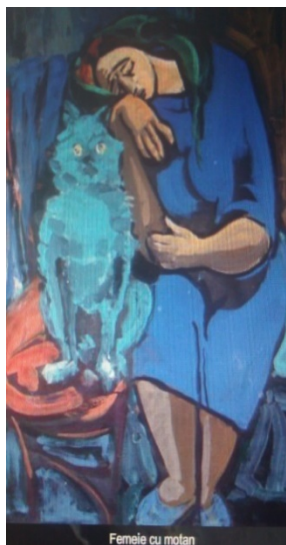


Fig. 5: Obosită



Fig. 6: Femeie cu motan

Incursiuni în imaginar

Culorile acestei ființe reduse la existență elementară sunt cenușiul și teracota pământului. Dimpotrivă, albastrul este rezervat universului suprarealist al visului. În vreme ce trupul uman se abandonează somnului, animalul, un motan, e numai freamăt, numai veghe (Fig. 5, 6).

În alt spațiu al reprezentării duale se află femeia tânără, femeia romantică și femeia îndrăgostită metamorfozate grafic în fecioară, ale cărei valențe chorice sunt însă blocate de o altă prezență, poate un alter-ego creat de tabuurile sociale (supraego-ul freudian), care ia formele unei femei bătrâne, cu trupul redus la substratul scheletic prin care aminteau artiștii baroci publicului de perpetua amenințare a morții, chiar și în momentele maximei înfloriri vitale. Trupul tinerelor este alb și neacoperit de veșminte, părul lung revărsându-se pe trup sau căzut într-o parte trădând puritate, inocență, naivitate. Au ochii închiși și privirea căzută, melancolică, fiind reprezentate adeseori în somn - stare chorică, vegetativă, în care par să-și asculte sevele trupului.



Fig. 7: *Spaima(Frica)*



Fig. 8: *Două femei II*

Mit, muzică, ritual.
Abordări din perspectiva literaturii comparate



Fig. 9 Goya: *Colosul*



Fig. 10 Goya: *Sabatul vrăjitoarelor*

Acest trup este adesea reprezentat amputat (Fig. 7, 8), frustrat în pornirile libidinale, firești. Tabuurile și interdicțiile sociale create de rațiune frustrează ființa umană pleneră, îngăduindu-i o prezență parțială în societate care, fiind domeniul codurilor, al intersubiectivității limbajului, substituie trupului cu dorințele sale, noțiuni etice, canoane religioase, norme de comportament.

Incursiuni în imaginar

Individul este, cum spune Kristeva în *Histoires d'amour*¹ mereu chemat la judecată, supus judecății în numele unei noțiuni abstracte despre ființa umană normativă, fixată în tipar, împământenite într-o societate sau alta, în diferite perioade ale istoriei. Omul este caracterizat prin diviziune interioară: el simte goliciunea alternativei libidinale, golul ei de semnificație, pe de o parte, dar și suferința amputării eului libidinal prin sublimare a dorinței și pătrundere pe terenul sigur al simbolicului (valori universal acreditate). În această dilemă, Kristeva vede originea întregii istorii occidentale a represiei, persecuției și intoleranței² este soluția: refuzul auto-scindării în una sau alta dintre personalități și experiența trăirii în ambele.

Mariana Bojan speculează asupra aceleiași viziuni a condiției umane: omul este prin trupul său legat de tot restul universului, dar e silit, prin contractul său social, să se supună unei judecăți alienante și generatoare de schizofrenie. Jocul lumii este la modernistul purist Ion Barbu unul dublu, în sensul creațiunii lumii materiale de către demiurg și al creației secunde, „mai pure”, a poetului. La Mariana Bojan, scindarea este între trupul său animal

(„Eram doi câini fericiți/ Înfrățiți cu aroma buimacă și dansul sângelui slobod) și judecata exclusivă sub semnul contractului social (Și totuși când a fost să plătim/ Pentru greșelile noastre/ Ne-au judecat ca pe niște omeni?”) - *Jocul*³.

¹ Kristeva Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Ed. Gallimard, 1985

² Graybeal Jean, *Jouissance, Joying in the Truth of Self-Division în Body/Text in Julia Kristeva: Religion, Women, and Psychoanalysis*, New York, Ed. David Crownfield, 1992, p 132

³ Bojan Mariana, *Arta înfocării*, Cluj- Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2001, p 103

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Spaima (Fig. 7) amintește puternic de figurile grotești, imbecile dar agresive, din *Desenele negre* ale lui Goya. La Goya, există însă o distincție netă între bieții oameni speriați care fug sperați din calea monștrilor (Fig. 9). La Mariana Bojan, mintea redusă și superstițioasă sau rea, intriga, ipocrizia, bârfa, punerea la stâlpul infamiei, asociate și de Goya cu hâde figuri de bătrâni și figuri animaliere (Fig. 10).

Spaima este sentimentul care amputează eul, îl împiedică să acționeze (idee sugerată de amputarea brațelor). Este spaima de totemurile, tabuurile (a se vedea măștile totemice din fundal) societății, de cleveteala mai ales a persoanelor în vârstă, dar această spaimă nu vine de la vreo autoritate în carne și oase ci chiar de la mecanismul explicat de Sigmund Freud în eseu *Id, Ego și Super-Ego* al interiorizării convențiilor și interdicțiilor sociale. În *Două femei* (II) vedem din nou că nu este vorba de două trupuri distincte ci de auto-flagelare, de inhibare și represiune a trupului de către o conștiință hipertransingentă.

Cel mai adesea trupul lor este însoțit de un personaj masculin, uneori animalic, care este agent al reprimării personalității femeii sau agent libidinal care nu vede în femeie decât obiect de satisfacție a pornirilor sale joase.

Animalitatea mai poate fi însă și un mod de a dinamita conceptele noastre tradiționale despre umanitate, feminitate, sexualitate etc., șocându-ne pentru a ne trezi din lenea gândirii. Este o poetică a reprezentării care inspiră colajele artistei australiene contemporane Deborah Kelly (Fig. 11), dar pe care Mariana Bojan o ilustrează de decenii.

Femeia alienată de industria modei și consumism a lui Deborah Kelly trădează aceeași anxietate provocată de vecinătatea iraționalului, a instinctualului, ca și figura emblematică a femeii la Mariana Bojan.

Incursiuni în imaginar



Fig. 11: Deborah Kelly: *Ostere Arises (The Ascension of Christ)* (2009).

Dacă arhetipul feminin al lui Sabin Bălașa este o figură stilizată, ezitând între o zeitate irlandeză și o păpușă Barby, în cazul Mariane Bojan putem vorbi de intensități figurative ale unei „fresce compuse”, ca să folosim inspiratul termen al lui Marian Papahagi: pe de o parte, un trup alb asemeni luminii creației, fluid ca și infinita curgere a materiei, lunecos precum șarpele ispitirii, pe de alta proiecții de coșmar ale unei conștiințe vinovate care îl reprimă. Asediat de tabuuri ale sexualității lansate de tradiția Fig.



Fig.12: *Fecioara și Minotaurul II*



Fig. 13: *Pieta II*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate religioasă sau moralistă, eul feminin vede în partener animalic, datat alcoolismului și plăcerilor trupești, o ipostază a Încornoratului. Dacă Isus i-a spus mamei sale de pe cruce, „Femeie, iată fiul tău” (In19, 26), arătând către Ioan și dându-i Mariei să înțeleagă că ei îi aparține doar trupul înfășurat sumar peste vintre cu o cârpă roșie, coborât de pe cruce, trupul care merită să fie pedepsit pentru păcatele sale, în vreme ce capul, sediul Intellectului divin se ridică la Tatăl ceresc, ne explicăm sensul picturii *Pieta II* (Fig. 13). Ca un Crist feminin, femeia își ia asupra ei păcatele unei lungi tradiții misogine sponsorizate de cler, iar Maria Bojan încearcă să o trezească din acest coșmar.

Femeia maternă. Femeia condamnată la singurătate în doi.

Una dintre temele frecventate des de către autoare, atât în operele epice cât și în cele lirice, este tema singurătății în doi, a înstrăinării de soț și izolării.

Reprezentativă pentru această temă și modalitate de reprezentare a femininului, este povestirea *Femeia în verde*, unde interpretarea auctorială e inserată în discursul narativ.

În *Femeia în verde*, confruntată cu moartea soțului, protagonista se trezește năpădită de ură. O ură față de viața petrecută împreună („singurătate în doi“, cum o definește „supraviețuitoarea“), față de însingurarea și izolarea la care se văzuse întotdeauna condamnată.

Într-o transă abulică, femeia îmbracă o rochie verde, pe care defunctul o detestase, pleacă să-și caute sora, rățăcește prin oraș fără să-i găsească locuința și moare pe o bancă, imaginându-și, în ultimele clipe, că e somată de soț să-l urmeze.

Cu cruzime, păpușarul auctorial divulgă două viziuni contradictorii asupra mariajului celor doi: pe de o parte nefericirea femeii, al cărei adevăr intim rămâne o „necunoscută

Incursiuni în imaginar

tragică“, iar pe de alta imaginea unui cuplu aproape perfect, oferită de scurta lamentație a surorii îndoliate: „Știam că n-o să-i supraviețuiască, tare s-au mai iubit“.¹

Tema centrală a povestirii este singurătatea, având însă două perspective: singurătatea în doi, precedată de ura împotriva soțului defunct pentru că murise înainte ca ea să-și poată „urla” nemulțumirile contabilizate și formulate în cuvinte îngrijite:

După ce îl îngropase, începu ura aceea dureroasă care îi întuneca mintea. Îl ura pentru moartea lui și înnebunea că nu poate să i-o spună. Câteva zeci de ani își contabilizase nemulțumirile, le formulase îngrijit în cuvinte simple ori sofisticate...(…). Dacă ar întreba-o cineva, ar ști ce să răspundă... Dar până acum nu o întrebase nimeni, nimic.”².

Cea de-a doua perspectivă este singurătatea ca pustiire interioară; după moartea soțului, în jurul ei se așează tăcerea, o tăcere în care nu își mai regăsește prietenii, familia, copiii, tot ce îi mai rămâne este rutina zilnică și amintirile frumoase sau mai puțin frumoase:

„Se gândi la ultimele luni din viața fără el, la lumea tăcută care s-a așternut în jurul ei pe nesimțite. Deodată nu-și mai regăsi prietenii, rudele, copiii s-au îndepărtat, vecinii au devenit mai distanți, mai oficiali... Ninge și nu te caută nimeni; e primăvară și nu-ți deschide nimeni ușa. O vrăbiuță se apropie de prag să îți amintească cine știe ce pagină dintr-un trecut nebulos, nu neapărat fericit. Câțiva porumbei îți poposesc pe pervazul bucătăriei, la ore fixe... Ei, da! Ei

¹Călin Teuțișan, *Cartea de la Bologna*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14

²Mariana Bojan, *Povestiri Bologheze*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2007, p 83

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

sunt prezentul fraudulos care îți amintește de hrană, de rutina zilnică.”¹.

Rămasă singură într-o pustietate interioară și exterioară, femeia nutrește un sentiment acerb de ură față de cel care o alesese de soție doar pentru a umple un gol din shema lui mentală despre familie. Îl ura pentru că nu o cunoștea și nici nu încerca să o facă, îl ura întrucât căsnicia lor purta marca singurătății în doi; pe el nu-l deranja, ea, însă, suferea.

Suferința ei provenea din faptul că bărbatul o iubea însă nu avea nevoie de ea, îi pretindea doar să existe pentru el și atât. Soția este doar o punte între două lumi: „Schema personalității lui era simplă: casa e pentru somn, restul lumii pentru libertatea individuală, iar nevasta, punct fix (un fel de canton) între cele două.”²

Rochia verde reprezintă modalitatea de evadare de sub dominația masculină a soțului, îmbrăcarea ei îi reda femeii sentimentul de libertate.

Finalul povestirii conferă o dublă perspectivă narativă, deoarece această moarte e mai mult alegorică; femeia moare în sensul că reintră în jugul dominației masculine, moment în care nu își mai poate aminti ce dorise să-i spună, ura devenind supunere. Suferința și durerea rămân captive în interiorul ei, în timp ce lumea exterioară percepe moartea ei ca pe o consecință a morții soțului: „Știam că n-o să-i supraviețuiască, tare s-au mai iubit”.

Mariana Bojan atașează acestei povestiri și o lucrare plastică intitulată *Femeia în verde* (Fig. 14). Această pictură reprezintă femeia maternă, păstrând trăsăturile definiției ale acesteia: părul prins și acoperit, privirea căzută sugerând tristețea, suferința,

¹*Ibidem*, p 84

² *Ibidem*, p 86

Incursiuni în imaginar

singurătatea, vășmântul care îi acoperă trupul lăsând la vedere doar tălpile și palmele. Libertatea pe care Femeia în verde o primește doar pentru o clipă este reprezentată în această pictură prin bustul proeminent descoperit vederii de către rochia verde. Senzualitatea femeii e percepută de soțul ei ca un pericol al castrării, el preferând-o în ipostaza supunerii arătate stăpânului de un câine și al pasivității sugerate de figura ghemuită, întoarsă asupra-și.

Rochia verde este simbolul femeii ca iubită, motiv pentru care soțul o detestă; rolul soției este bine definit și nu poate trece peste bariera dincolo de care este libertatea oferită de rochia verde.



Fig. 14: *Femeia în verde*

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

În povestirea *Fata în casă*, naratoarea propune o confruntare între două modalități de reprezentare a feminității: femeia maternă vs. femeia ca iubită.

În povestire, naratoarea prezintă destinul tragic a două fete, rămase singure de la o vârstă fragedă. Personajele feminine sunt Fata și Muta, eroine depersonalizate de către locuitorii satului datorită lipsei unei autorități masculine în viața lor, tatăl lor fiind trecut sub anonim. „O chema Roza, dar în satul ei toată lumea îi spunea Fata; un nume care voia să sublinieze, poate, în felul persistent al țăranilor, anonimatul tatălui ei”¹. Depersonalizarea fetelor se face prin substituirea numelor cu substantive comune.

Metamorfozarea Rozei din fata muncitoare în femeia ca iubită are loc în momentul în care preoteasa o duce la oraș. Roza devine conștientă de propria sexualitate îngrijindu-și unghiile, părul și refuzând să muncească.

Într-una din zile preoteasa o trimite pe Roza să ducă un sac cu făină fotografului. Acesta este momentul în care se va produce confruntarea dintre cele două tipuri de femeie. Femeia maternă reprezentată de către soția fotografului este mărunțică, harnică, păstrându-si mereu alături fetița.

Cele două femei au un scurt dialog despre grădina bine îngrijită, întrerupt brutal de apariția fotografului, apariție ce îi creează soției sale un sentiment de teamă. Înfațișarea fotografului degajă siguranță: „Contrastul dintre el și soția lui era șocant. Înalt, bine legat, buzat, cu nasul cărnos, despicat la vârf; întreaga lui înfațișare degaja siguranța celui cărui nu i se mai putea lua bucata din mână”².

Momentul în care fotograful o zărește pe Roza este acela în care femeia maternă pierde confruntarea cu femeia ca iubită.

¹ Mariana Bojan, *Fata în casă*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 35

² *Ibidem*, p. 37

Incursiuni în imaginar

Fotograful o invită pe Roza în pod, iar aceasta îl urmează. Contactul fizic dintre cei doi este resimțit de către soție ca o durere fizică:

„Pământie, retrasă în sine, femeia cea mică se strecură ca o umbră în casă și se întinse pe pat. Stătu multă vreme nemișcată ascultând zgomotele de deasupra ei: bufniturile obiectelor mutate din loc și târșăitul sacului pe podea, conversația celor doi întreruptă de chicotelile ascuțite ale Fetei, logoreea lui dulceagă; putea să-și imagineze dansul lubric al corpului, al mâinilor lui, în timp ce Fata tropăia mărunțel pe scândurile uscate... Urmă o liniște îngrijorătoare și iar șoapte și chicoteli și, mai la urmă, mormăitul languros al bărbatului, pe care femeia cea slabă îl uitase de mult și râsul zglobiu de mână năvălaşă al tinerei. Zgomotele încetaseră dar cei doi nu mai coborau... Se crispă dureros în perne; părea un mic animal lovit căruia nu-i găsești rana.”¹.

Roza îi produce însă o suferință și mai mare soției fotografului ca femeie în momentul în care fotograful îi lovește copilul, femeia maternă conștientizează că acela este finalul unui drum în care investise întreaga ei putere și dăruire.

Femeia ca iubită reușește să subjuge femeia maternă, acest lucru datorându-se însă faptului că femeia maternă este femeia care pune copilul, casa și familia mai presus decât împlinirea plăcerilor fizice. Ea însă ia atitudine prompt în fața soțului infidel în momentul în care acesta îi lovește copilul.

În tabloul *Dramă în universul casnic* este reprezentată o scenă asemănătoare celei petrecute în povestirea *Fata în casă*. Este prezentată o confruntare între cele două modalități de

¹ Mariana Bojan, *Fata în casă*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 38

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

reprezentare a femininului: femeia maternă își privește cu durere și suferință soțul îmbrățișându-și amanta.

Mariana Bojan abordează diferit conturarea celor două personaje feminine. Femeia maternă este așezată, îndurerată, în timp ce femeia ca iubită este semeață, conștientă de sexualitatea sa.

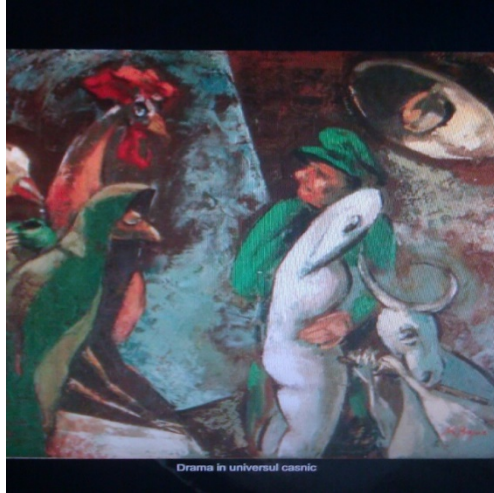


Fig. 15: *Dramă în universul casnic*

Femeia ca iubită sau depășirea scindării interioare.

În povestirea *Roze*, Mariana Bojan creionează personajul femeii ca iubită, sub stereotipul femeii prostituate. Rose este o tânără femeie, folosită și agresată de către peștele său, care însă este îndrăgostită iremediabil de un băiat „cuminte și silitor”.

Naratoarea prezintă, dintr-o perspectivă subiectivă, aspectul deplorabil al lui Rose datorat multiplelor agresiuni suferite în ultima săptămână, în care refuzase să muncească:

„N-a fost prea greu să aflu ce se întâmplase cu Roze. De fapt, noutăți am aflat în aceeași seară când Roze apărură «La Zina» cu

Incursiuni în imaginar

morfologia frumosului ei trup modificată, dar fără nici un complex, sfidându-l periculos pe Alex (alias peștele Sandu, sau invers). Nu fusese «la lucru» toată săptămâna. Pe ochiul stâng purta un monoclu vinețiu închis cu irizări galbene pe margini, iar pe brațe și pe gât, urme de degete de culoarea muștarului, semn că erau mai vechi cu o zi-două și începuseră să se estompeze.”¹.

Sub semnul iubirii sincere dintre Roze și tânărul seminarist, naratoarea prezintă această poveste de dragoste într-o totală normalitate, fără a cădea pradă păcatului de a psihanaliza relația celor doi. Dragostea a apărut ca în oricare alt caz, dezvoltându-se cu repeziciune.

Iubirea este ceea care o transformă pe Roze din femeia prostituată în femeia care renunță la tot pentru iubirea sa:

„Roze își părăsi fără nici o explicație peștele, dar și pe oloaga de maică-sa, care depindea în mod direct și irațional de serviciile pupilei sale, având în vedere gradul imperfect de rudenie dintre ele, dar și pensia de urmaș, deloc neglijabilă, a văduvei.”².

Naratoarea creează prin această renunțare la tot a fetei în numele iubirii o contradicție între reala condiție a fetei și afirmația peștelui, conform căreia: „Poți să-ți pui și aripi, tot târfă rămâi. Nici pentru asta nu ești destul de bună.”³. Mariana Bojan dezvolta în acest text tema femeii decăzute care se poate izbăvi prin iubire.

Dintr-o perspectivă subiectivă, neconvențională, Mariana Bojan sugerează că profunzimea și intensitatea iubirii lui Roze

¹Mariana Bojan, *Dansul Câinilor*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003, p. 82

²*Ibidem*, p. 84

³ ??

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

provineau dintr-o iubire împărtășită, în ciuda condiției ei aparte, ori tocmai de aceea.

Putem deci identifica o primă trăsătură a femeii ca iubită la Mariana Bojan, și anume necesitatea acesteia de a iubi și nevoia ei de apartenență la un loc, nevoia de a transcende înspre femeia maternă.

Această trăsătură definitorie pentru femeia ca iubită poate fi identificată și în personajul principal din *Povestea Antiței*. Aceasta este o tânără orfană pentru care suprema realizare ar fi fost un cămin, o cameră care să-i aparțină numai ei. Lipsa mamei din viața Antiței îi provoacă acesteia o suferință profundă și nevoia de apartenență la un loc:

„Antița încercă un sentiment contradictoriu. Visurile ei nu erau cine știe ce: crescuse în orfelinat, iar pentru întemeierea unui cămin (unde să existe măcar o odaie a ei care să-i aparțină) ar fi fost suprema realizare”¹.

Antița este orfană, iar lipsa autorității materne o văduvește pe aceasta de șansa de a-și descoperi calitățile dobândite sub atenta ei supraveghere. „O mamă atentă i-ar fi detectat fetei și alte însușiri [...] Colegele de salon îi spuneau Antița și aceasta a fost singura moștenire pe care fetița a primit-o vreodată”².

Tema prozei *Povestirea Antiței* este singurătatea fetei orfane care trăiește la mănăstire, și care datorită rutinei și monotoniei ajunge să-și piardă credința.

Odată cu pierderea credinței, Antița pierde și ultimul suport moral care îi conferise un sentiment de respect pentru sine, ea devenind conștientă de soarta de damnat pe care o are și de lipsa sa de noroc. Nu-i rămâne decât să se bucură că reușise să-și pună

¹ ?? p. 31

² *Ibidem*, p. 33

Incursiuni în imaginar

ceva deoparte pentru iarnă: „O singură dată i-a surâs norocul[...] cazierul ei le dădea tuturor ocazia să-i ofere, cu aerul unei mari bunăvoințe, o retribuție penibilă [...] Fusesse bucuroasă să-și pună ceva deoparte pentru iarnă.”¹.

Concluzie: Constante transgenerice ale reprezentării

În concluzie, Mariana Bojan conturează două tipologii de reprezentare a femininului în operele sale, care se poate identifica atât în operele literare cât și în lucrările sale grafice.

Pe deoparte, există personajele feminine mature, care sunt reprezentantele femeii maternelne, conturate într-o tentă de maro în operele plastice și trăind o dramă familială, singurătate în doi, tristețe, angoasă.

Iar pe de altă parte, femeia tânără, reprezentarea femeii ca iubită, această reprezentare având mai multe sfere după cum am putut vedea mai sus, atât în ceea ce privește arta plastică cât și operele literare.

Femeia tânără este în căutarea fericirii, singură, deseori maltrată, însă capabilă să renunțe la tot pentru iubirea sa, în momentul în care o găsește.

Această împlinire prin acceptarea destinului biologic, a chorion-ului matriceal al ființei sale, este pentru femeie o confirmare a depășirii alienării femeii din societatea patriarhală, redusă prin perceptive și tabuuri la destinul ființării domestice pentru alții, nu pentru sine. Femeia care nu izbutește să depășească schizoida dedublare și reprimare este menită singurătății, suferinței, destrămării cuplului sau abuzului matrimonial.

Corelarea celor trei limbaje de realizare artistică dă la iveală existența unui element comun, ceea ce nu îndreptățește să îl

¹ *Ibidem*, p. 36

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

desemnăm ca fiind cheia către universul ei ficțional: Frica. Poeta încearcă să o exorcizeze în poemul astfel intitulat:

„FRICA

Într-o seară
A venit la ușa mea Frica
Mirosea a urină și a scârnă
N-avea nimic a face cu Poezia.
Ne-am privit în ochi
Ca două curtezane bătrâne...

De n-ar fi fost astfel
Ar fi bătut pe dinăuntru
Ca o inimă”.¹

În opera lirică, frică este prezentată în antiteză cu creația, instalarea ei având drept efect inhibarea intuiției creatoare. Frica miroase a urină și a scârnă contrastând cu sensibilitatea și frumusețea poeziei.

Poeta propune în aceste versuri acceptarea temerilor, deoarece altminteri spaima ne va domina, „Ne-am privit în ochi/ ca două curtezane bătrâne...”.² Modalitatea de acceptarea a propriilor spaime este de a privi teama de pe un picior de egalitate. Poeta se forțează să realizeze că sentimentul vine din interior, că o parte din ea este responsabilă pentru el.

În arta plastică, spaima este întruchipată de către Mariana Bojan sub forma unei tinere femei, înconjurată de personaje masculine hidoase (Fig. 7) care o domină atât numeric, dar mai ales psihologic, înconjurând-o din toate părțile. Această situație

¹Mariana Bojan, *Arta înfocării*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2001, p 60

² *Ibidem*, p. 103

Incursiuni în imaginar

fără ieșire este asemenea unei întâmplări onirice în care tânăra fată, se confruntă cu cele mai mari temeri ale sale.

Explicația psihanalitică din poezie, suprarealistă din pictură este completată de registrul moralizator în genul epic, artista demonstrând astfel forța limbajului de a-și crea propria realitate, dar și propria virtuozitate în alegerea mijloacelor de expresie, a mediului de realizare potrivit fiecărei teme și viziuni.

În cazul povestirii *Spaima*, un pui de liliac, intrat noaptea în camera naratoarei, îi provoacă acesteia revelația „frumuseții diavolului“ și a fragilității lui. E un prilej pentru o mică parabolă a libertății. „Admit încă o dată că spaima iese din noi pentru a ne elibera de sedimentele monstruoase ale propriei noastre ignoranțe, ori ca avertisment, sau pedeapsă pentru lenea minții”¹.

Deși puiul de liliac care intră în camera sa o înspăimântă, aceasta realizează că spaima este doar un produs al propriei noastre ignoranțe, iar zborul rătăcit al puiului, reprezintă drumul necesar spre maturizare

Această paralelă între opere cu același titlu dar din domenii distincte ale artei relevă coerența unei poetice și a unei viziuni despre condiția umană care sălășluiesc dincolo de suprafața diferențelor dintre limbaje și paliere de reprezentare.

Bibliografie:

- *** *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, coordonator Ion Coteanu, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2004
CISTELECAN, Al., *Poezie și livresc*, București, Ed. Cartea Românească, 1987
PIRU, Al., *Debuturi*, București, Ed. Cartea Românească, 1981
SASU, Aurel, *Dicționarul biografic al literaturii române*, vol. I, Pitești, Ed. Paralela 45, 2006

¹Idem, *Povestiri Bologheze*, Cluj-Napoca, Ed. Limes, 2007, pp 8-10

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

- TEUTIȘAN, Călin, *Cartea de la Bologa*, în „Apostrof”, anul XVII, nr. 11(210), 20 Noiembrie 2007, p 14
- DE ROUGEMONT, Denis, *Partea diavolului*, traducere de Mircea Ivănescu, București, Ed. Humanitas, 2006
- HARDING, E., *Les Mysteres de la Femme*, traducere de Eveline Mahyere, Ed. Petite Bibliotheque, Paris, 1953
- BACHELARD, Gaston, *Apa și visele*, traducere de Irina Mavrodin, București, Ed. Univers, 1942
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, traducere de Marcel Aderca, București, Ed. Univers enciclopedic, 2000
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Anti-Oedîpus. Capitalism and Schizophrenia*, preface by Michel Foucault, Minneapolis University of Minnesota Press, [1972] 2000
- KRISTEVA, Julia, *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, [1974] 1984
- BĂDESCU, Ilie, *Cu fața la Bizanț*, Ed. Mica Valahie, București, 1998
- BOLDEA, Iulian, *Poezii români postmoderni*, Târgu Mureș, Ed. Ardealul, 2006
- BOT, Ioana, *Steaua*, Nr. 10-11, 1994
- POP, Ion, *Pagini Transparente*, Cluj-Napoca, Ed Dacia, 1997
- PETRAȘ, Irina, *Cărțile secolului 10*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2003
- PETRAȘ, Irina, *Raftul cu tineri scriitori*, „Apostrof”, anul XVIII nr. 6, 20 Mai 2000 p 10.
- PETRAȘ, Irina, *Oglinda și drumul. Prozători contemporani*, Contemporanul, nr.45, 12 Octombrie 1999 p 9
- JULIUS, EVOLA, *Metafizica sexului*, traducere de Sorin Mărcilescu, București, Ed. Humanitas, 1994
- L., ULICI, *Prima Verba*, București, Ed Albatros, 1978
- PAPAHAGI, Marian, *Cumpănă și semn*, București, Ed. Cartea Românească, 1990
- BOJAN, Mariana, *Arta înfocării*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001
- BOJAN, Mariana, *Dansul Căimilor*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2003

Incursiuni în imaginar

BOJAN, Mariana, *Epistole din Piața Norilor*, Ed. Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001

BOJAN, Mariana, *Expertul și păsările*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1996

BOJAN, Mariana, *Povestiri Bologheze*, Ed. Limes, Cluj-Napoca, 2007

BOJAN, Mariana, *Phantasticonul și alte poeme*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1987

BOJAN, Mariana, *Ultima noapte a Șeherezadei*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993

POANTĂ, Petru, *Dicționar de poeți*, Cluj- Napoca, Clujul Contemporan, 1998

www.ftr.ro

<http://revisteaua.ro/old/core/arhiva.html>

http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/10_cronica-literara/512_multiplul-marianci-bojan.html

~~~~~

**Ioana Maria PAȘCA:** Doctorandă a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia; lucrarea de doctorat: *Reprezentări ale feminității în poezia și arta echinoxistă*. Licențiată UBB Cluj-Napoca, Facultatea de Litere; absolventă a Masteratului de Istoria Ideilor-Istoria Imaginilor, literatură comparată, în cadrul UBB Cluj-Napoca, Facultatea de Litere, cu lucrarea *Reprezentarea femininului în opera Mariane Bojan*.