

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

# INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

12

CĂLĂTORII ÎN IMAGINARUL LITERAR

Alba Iulia, 2021

---

„Incursiuni în imaginar” este o revistă anuală de literatură comparată, dedicată studiilor sociale, istorice, religioase, literare și științei imaginariului. Este deschisă, de asemenea, cercetărilor pluri, inter și transdisciplinare. Apare sub egida Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” din cadrul Facultății de Istorie și Filologie a Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia.

---

Editor: Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”

Editura Aeternitas, Alba Iulia

Număr apărut cu sprijinul Consiliului Județean Alba

Coperta 1: Jacques Lipchitz - Citirorul, sculptură/ bronz - 1919

Design copertă: Vertical Graphic

ISSN: 2501-2169

ISSN-L: 2501-2169

E-ISSN: 2601 – 5137

Centrul de Cercetare a Imaginarului „Speculum”

<http://speculum.uab.ro/>

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

# **INCURSIUNI ÎN IMAGINAR**

## **12**

**CĂLĂTORII ÎN IMAGINARUL LITERAR**

**Alba Iulia, 2021**



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

INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

Volumul 12

---

CĂLĂTORII ÎN IMAGINARUL LITERAR

*Director de onoare:* Mircea Braga

**Comitetul științific:**

Prof. Philippe WALTER (Universitatea Stendhal, Grenoble III,  
Franța)

Prof. Corin BRAGA (Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca,  
România)

Prof. Sibusiso H. MADONDO (Universitatea din Africa de Sud)

Prof. Madeea AXINCIUC (Universitatea din București, România)

Prof. Maria-Ana TUPAN (Universitatea 1 Decembrie 1918 din Alba  
Iulia, România)

Prof. Anna CAIOZZO (Universitatea Paris-Diderot - Paris 7,  
Franța)

Dr. Rodica Gabriela CHIRA (Universitatea 1 Decembrie 1918 din  
Alba Iulia, România)

Dr. Luminița CHIOREAN (Universitatea de Medicină, Farmacie,  
Științe și Tehnologie „George Emil Palade”, Târgu-Mureș,  
România)

Dr. Petru Ștefan IONESCU (Universitatea 1 Decembrie 1918 din  
Alba Iulia, România)

Dr. Dana SALA (Universitatea din Oradea)

Dr. Gabriel BĂRBULEȚ (1 Decembrie 1918 University, Alba Iulia,  
Romania)

Dr. Gabriela CHICIUDEAN (Universitatea 1 Decembrie 1918 din  
Alba Iulia, România)

Dr. Daniela RADLER (Universitatea de Studii Economice,  
București, România)

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

## Călătorii în imaginarul literar

Dr. Corina BOZEDEAN (Universitatea de Medicină, Farmacie,  
Științe și Tehnologie „George Emil Palade”, Târgu-Mureș,  
România)

Dr. Alina BAKO (Universitatea „Lucian Blaga”. Sibiu, România)

Dr. Lucian Vasile BÂGIU (Universitatea din Lund, Suedia)

Dr. Delia Maria RADU (Universitatea din Oradea)

**Colectivul de redacție:** Gabriela Chiciudean, Rodica Gabriela  
Chira, Lucian Vasile Bâgiu, Corina Bozedean

Alba Iulia, 2021

## INCURSIUNI ÎN IMAGINAR

12

Redactor responsabil de număr: Gabriela Chiciudean,  
Corina Bozedeau

### Cuprins

Notă asupra ediției /10

#### ***Lecturi sub vremuri***

Rodica Gabriela CHIRA, *Matei Vișniec – „Omul din care a fost extras răul”, o fabulă filosofică într-o ficțiune jurnalistică (Matei Vișniec – “The evil-free man”, a philosophical fable in a journalistic fiction) /13*

Maria-Ana TUPAN, *The Otherness of the Sexed, Raced, and Classed Body in Mircea Eliade /33*

Niculae Liviu GHERAN, *Nature Vs. Reason – Heterotopias and the Dichotomy of Masculine and Feminine Symbolic Geography in Negative Utopias /46*

Alina BAKO, *Literatura despre pandemie. Repere românești (Literature about the pandemic. Romanian points of reference)/63*

#### ***Folclor, simbol și literatură***

Sibusiso Hyacinth MADONDO, *“Old Devil Moon”: time, memory and oblivion in the narratives of catabasis and Abduction /75*

Petru Adrian DANCIU, *Ce este demonologia? O altfel de viziune asupra științei demonologice (What is demnology? A different view on demonological science)/93*

## Călătorii în imaginarul literar

Iuliana VORONEANU (PĂUNESCU), *Femeia ca obiect emic în Povestirile lui Vasile Voiculescu (Woman as an Emic Object in Vasile Voiculescu's Stories)*/110

Alexandra GRUIAN, *The Ascension into the Real World: Prâslea the Brave and the Golden Apples (Petre Ispirescu)*/123

### **Literatura și geografia**

Cosmin-Gabriel PORUMB-GHIURCO, *Imaginea literară și turistică a Transilvaniei ca spațiu geografico-istoric și destinație de călătorie (The literary and tourist image of Transylvania as a geographical-historical space and a travel destination)*/139

### **Literatură reflexivă**

Liliana DANCIU, *Despre frumos, fantasme erotice și complexe în „Elogiu mamei vitrege”, de Mario Vargas Llosa (About beauty, erotic phantasms and complexes in “Eulogy to the stepmother” by Mario Vargas Llosa* /157

Maria HOLHOȘ, Andra Gabriela HOLHOȘ, *Guzel Iahina, „Copiii de pe Volga” - „Dus-întors”, rute ale personajului în spațiul literar (Guzel Iahina's “My Children” – The Back and Forth Voyage of the Character in the Literary Space)*/181

Sonia ELVIREANU, *Lirica lui Adrian Alui Gheorghe (About the lyrics of Adrian Alui Gheorghe)* /205

Lucian Vasile BĂGIU, *Yukio Mishima, “Tumultul valurilor” (Yukio Mishima, “The Sound of Waves”)* /223



**Varia**

Liliana DANCIU, *Summa imaginaries Romaniae* /241

Gabriela CHICIUDEAN, *Mineralul și drumul spre propriul sine (The mineral and the path to the inner self)* /252

Corina BOZEDEAN, *Regards critiques sur l'évanescence du corps (Critical views on the body's evanescence)* /257

## Notă asupra ediției

Teoria imaginarului și aplicațiile sale în literatură nu mai are nevoie la ora actuală de explicații sau motivări atractive, fiind un domeniu care a „inundat” deja aproape toate ariile de cercetare. Obligați oarecum, de mersul vremurilor actuale, la diverse adaptări sau chiar la schimbări de atitudine și obiceiuri, ne aflăm cu siguranță într-un fel de tranziție, fie încercând să ne obișnuim cu noi și cu viețile noastre, fie acceptând provocarea. „Telemuncă”, „cursuri online”, ședințe online, „conferințe online” și alte denumiri de acest fel și-au făcut loc, încet, încet, în obișnuințele noastre.

Paginile acestui număr al revistei conțin lucrările celei de-a doua conferințe desfășurate în mediul virtual. Cum, în actualele condiții, și accesul la informațiile oferite de bibliotecile publice, atât de necesare cercetărilor literare, este limitat, fiecare participant a avut posibilitatea să vină cu propriile preocupări în domeniul imaginarului, propunându-ne teme care au fost grupate ulterior pe secțiunile Lecturi sub vremuri, Foloclor, simbol și literatură și Literatră reflexivă.

**Gabriela CHICIUDEAN**

# *Lecturi sub vremuri*



**MATEI VIȘNIEC – „OMUL DIN CARE  
A FOST EXTRAS RĂUL”,  
O FABULĂ FILOSOFICĂ  
ÎNTR-O FICȚIUNE JURNALISTICĂ**

**MATEI VIȘNIEC – “THE EVIL-FREE MAN”,  
A PHILOSOPHICAL FABLE  
IN A JOURNALISTIC FICTION**

**Rodica Gabriela CHIRA**

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia  
rogabchira@yahoo.fr

**Abstract:** *Matei Visniec, an internationally recognized author, mainly known as a dramatist, is particularly concerned with integrating existential questions in his creation. The play Omul din care a fost extras răul (The Evil-Free Man) makes no exception. Its author sees it as a philosophical fable and a journalistic fiction. The philosophical fable and the journalistic fiction are indeed in such a broad connection that their splitting apart would totally change the message. Thus, the fable exploits the rat metaphor: with the degrading impact the consumerist society has on humanity, the only salvation would consist in the intervention of rats empowered with the authority to eliminate both ecological and metaphysical damages. Through its main character and through the evolution of social and political events, the journalistic fiction underlines the impact every invented story of the mass media may have on a brainwashed population whose choice cannot go from living to existing. My intention is to underline these main aspects and the possible message.*

**Keywords:** Matei Visniec; philosophical fable; journalistic fiction; consumerist society; rats; evil; metaphysics; living and existing.

### Cum să citim o etichetă?

Cum vizualul primește conotații din ce în ce mai diverse și pentru că, în teatru, jocul, din nou cu diferitele sale conotații, este permanent, voi lua drept punct de plecare al acestei reflecții un videoclip pe care voi încerca să-l rezum, în măsura în care acest lucru este posibil în puține cuvinte și doar în cuvinte. Intitulat *Matei Visniec et son personnage (Comment lire une étiquette ?)*, îi are ca protagoniști pe Joëla și Matei Vișniec, cu piesa *La Tarde del adiós (Remastered)* de Astor Piazzolla ca fond sonor, cu Andra Badulesco în calitate de realizatoare. Pe durata celor două minute și douăzeci și opt de secunde, avem patru cadre. În primul, color, într-un parc însorit din Paris, în anotimpul rece, apare Joëla Visniec, din spate, cu părul lung, roșcat, cu mișcări line ale brațelor, ale mâinilor și picioarelor. Al doilea și al treilea, în alb-negru, îl aduc în prim plan pe Matei Vișniec, mai întâi într-un fel de joc de-a v-ați ascunselea pe o stradă – o autoprozentare poznașă –, apoi, cu o clădire de patrimoniu în fundal și un carnețel, schițând un dialog mut, în care autorul notează impresii legate de observarea crenguțelor a doi arbori de rășinoase între care este el situat. În sfârșit, ultimul cadru ni-i înfățișează pe cei doi, ca într-o poză, cu zâmbete năstrușnice.

Cum să citim această etichetă pe care și-o pune Matei Vișniec? Viața e un joc al întâlnirilor, întâlniri pe care le luăm mai mult sau mai puțin în serios, viața este făcută din comunicare în care gesturile pot avea adesea o mai mare putere de sugestie decât cuvintele, ea are culoare, dar te învață și să echilibrezi albul cu negrul, mai exact contrariile, te învață că cei apropiați contează, că umorul contează. Muzica lui Astor Piazzolla sugerează importanța prezentului. De asemenea, precum tangoul<sup>1</sup> care s-a născut din dorința găsirii unei forme

---

<sup>1</sup> Dans pasional apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea, la periferiile orașului Buenos Aires, tangoul a fost până la un punct salvarea bărbaților singuri ce dansau unii cu alții dintr-un act de pudor, în acele vremi, spre a evita atingerile prea intime cu o persoană de sex opus. Condamnat la început de politicieni și moralști, a sfârșit prin a deveni o modă și a fi adoptat, după 1930, în Europa, mai ales la Paris și

## Călătorii în imaginarul literar

de eliberare din suferință și căruia artistul argentinian i-a dat o haină nouă, suntem și noi invitați să căutăm mereu noutatea, creativitatea, să nu rămânem închistați, blocați în temeri, proiecții iluzorii, să interpretăm ceea ce vedem, să nu ne lăsăm duși de val, să nu credem în iluzii etc..

Descoperindu-l pe Matei Vișniec, cititorul pasionat nu se va mulțumi cu o singură formă de expresie literară. Lectura aprofundată și susținută îl va ajuta să surprindă ansamblul. Sigur că, în câteva pagini, e dificil să detaliezi, prin urmare mă voi limita la aspectele cele mai evidente, cu aplecare spre teatru îndeosebi<sup>2</sup>. Ca în cazul celorlalte forme de expresie literară, avem de-a face cu un scriitor implicat, un scriitor care, exploatându-și talentul, se pune în slujba concetățenilor săi. Dacă piesa de teatru este scrisă în primul rând pentru a fi jucată, nu e mai puțin importantă lectura textului propriu zis și

---

la Londra, influențând până și moda. Astor Piazzolla modernizează tangoul, încercând să facă din el „o formă de muzică popp” ori o muzică „adesea nedansabilă”, amestecând jazzul cu tangoul și muzica europeană. („Tango, istoria unui dans pasional”, 17.11.2010)

<sup>2</sup> Teatrul oferă, de bună seamă, momente de reflecție asupra vieții. Dacă valoarea unui mare scriitor este dată de recunoașterea operei sale și la o distanță de o sută de ani sau chiar mai mult, când vorbim de genul dramatic aprecierea publicului reprezintă deja semnul valorii. În cazul lui Matei Vișniec, ea este confirmată de traducerea pieselor sale în multe limbi și îndeosebi prin aceea că ele sunt jucate, că s-au făcut cunoscute în mai bine de treizeci de țări. Studiile de filosofie pliate pe activitatea jurnalistică practică după sosirea în Franța, mai exact din 1987, se pun în slujba dramaturgului ce are drept punct de ancorare a textului dramatic fenomene actuale, reușind să-i ofere cititorului, respectiv spectatorului o scriitură cu de-amănuntul, de o precizie incredibilă. Găsindu-și, încă din adolescență, spațiul de libertate în literatură, Matei Vișniec se hrănește și se inspiră cu și din suprarrealiști, din dadaiști, din teatrul absurdului și din grotesc, din poezia onirică, din literatura fantastică, din realismul magic al romanului latino-american, chiar și din teatrul realist anglo-saxon, pe scurt, cu și din orice în afară de realismul socialist. El crede în rezistența prin cultură, crede că literatura are capacitatea de a demola totalitarismul, că teatrul și poezia pot denunța manipularea oamenilor prin „marile idei”, precum și spălarea creierelor operate de ideologie. (Informație culeasă din „Biographies. Matéi Visniec”. 09.02.2011)

decelarea mesajului pe care acesta îl poate transmite doar prin acest tip de accesare. O lectură avizată care să țină seama de identitatea culturală ce a contribuit la acest gen de creație, de elementele sale specifice.<sup>3</sup> Ceea ce ne interesează aici este, prin urmare, textul și mesajul pe care-l transmite prin legătura dintre titlu și conținut, dintre structură și poveste.

### Unde este situat răul din om?

Pentru această analiză, din teatrul lui Matei Vișniec am ales o singură piesă, *Omul din care a fost extras răul*, apărută în 2014. De ce *Omul din care a fost extras răul*? Pentru că titlul însuși pune o problemă existențială căreia autorul încearcă să-i dea un răspuns folosindu-se de un instrument de cunoaștere la îndemână în lumea contemporană, filosofia. Cum teatrul nu se adresează unei elite, ci tuturor, filosofia ia aici chipul fabulei filosofice. Explicația titlului apare astfel, în câteva rânduri, aproape în stilul piesei *Cântărețea cheală*, undeva pe la jumătate, în secvența intitulată Grand café (4). Personajul numit Domnul Kuntz descoperă unde este localizat răul din om. Nu e vorba nici de inimă, nici de creier, nici de suflet, ci de un punct minuscul, situat în ficat, „într-un fel de buzunar, un fel de nișă, înconjurat de o membrană protectoare pe care ficatul nu poate să o pătrundă și să o curețe”<sup>4</sup> (Vișniec, 2014,

---

<sup>3</sup> De altfel, în a sa *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991, 12), Jean-Pierre Ryngaert atrage atenția asupra faptului că, începând cu anii șaptezeci, odată cu introducerea teatrului-povestire, „criteriul acțiunii”, specific genului dramatic, „nu mai permite distincția clară dintre un text dramatic și un alt text în practicile moderne ale scriiturii”. Chiar dacă un autor „scrie anume pentru teatru, ceea ce se așteaptă de la el e mai degrabă un «text», fără vreo altă precizare” (traducerea ne aparține).

<sup>4</sup> Un alt instrument al cunoașterii contemporane, cu adânci rădăcini în trecut și în alte civilizații, care completează medicina alopatică, este medicina alternativă. Aceasta din urmă conduce spre studierea fenomenului numit somatizare, legat de felul în care corpul nostru, organele noastre interne reacționează la modul în care psihicul percepe exteriorul în raport cu sine, modul în care ființa umană se percepe. Astfel, ficatul, organ cu rol de neutralizare, este văzut ca receptor al furiei noastre, furia fiind luată drept „o încărcare



114). Când acest rău este extras, omul moare. Dar, dacă în buzunarul „*infecat*” este introdus un mic șobolan viu, chiar și un bebe șobolan, lucrurile se rezolvă. Șobolanul se hrănește cu răul din om și omul devine bun sută la sută, adică este eliberat de rău.” (Vișniec, 2014, 115). Printr-o replică slogan sau poezie sau mai degrabă o prelungire a corului antic reprezentat de data aceasta de Sopranele siameze, una albă alta neagră, ca să ne adaptăm trendului, aflăm că: „Șobolanul este prietenul omului./ Șobolanul îl ajută pe om să devină perfect./ Numai șobolanul știe să extragă răul din om./ Omul din care a fost extras răul este fericit./ [...] Omul care are un șobolan interior este perfect./ Nimeni nu trebuie să refuze extragerea răului din sine./ [...] Șobolanul interior este busola noastră morală./ Șobolanul interior este cel mai bun prieten al umanității din noi. Să-i fim recunoscători șobolanului interior.” (Vișniec, 2014, secvența Grand Café (4), 115-116).

### **Cum se poate citi *Om din care a fost extras răul*?**

În nota de la începutul piesei, Matei Vișniec ne avertizează că „Această piesă se dorește o fabulă filosofică și o ficțiune jurnalistică. Absolut nici o persoană reală nu este vizată de situațiile imaginate, cu excepția umanității însăși” (Vișniec, 2014, 7). Nota finală explică originea piesei. Subiectul „sufocant” pe care-l avea în „șantier” (alături de „metafora șobolanului care vine să-i ofere omului ajutorul”) când i s-a propus să scrie această piesă pentru Teatrul Național din Budapesta era acela al „omului contemporan devenit treptat un *mutant*, prin

---

emoțională spontană izvorâtă adesea dintr-un sentiment de neputință de a mai schimba ceva sau de a accepta o situație de viață” mai ales „dacă are legătură cu critica celorlalți” („Somatizarea, emoțiile care ne provoacă boli psihice”, 17.07.2020)

Valeriu Popa ne mai spune că afecțiunile ficatului pot fi provocate și de răutate, că duc la stări de tristețe, de supărare, de dușmănie, la agresivitate. (Ștefan, 2012, 43).

Nu vom intra aici în detalii, însă ni se pare importantă semnalarea respectivei localizări care va duce în final la aplicarea unei metode ce recurge la o combinație dintre tehnica modernă și biologic, ca și cum răul din om ar putea fi extras de ceva sau cineva din exterior, în absența efortului personal.

abandonarea libertății sale și a valorilor umaniste” (175). Subiectul respectiv a fost tratat în diferite forme în alte trei creații ale sale<sup>5</sup>, inclusiv în romanul *Dezordinea preventivă*, publicat în 2011. În aceeași notă, Vișniec subliniază: „Ca observator al lumii, ca scriitor, dar și ca jurnalist, mărturisesc că problematica omului obligat să coabiteze cu răul din sine și cu răul social și istoric mă frământă încă din anii ,80 ai secolului trecut” (Vișniec, 2014, 115).

### Tentativă de interpretare

Ce sunt șobolanii<sup>6</sup> așadar? Ei sunt vindecătorii răului din sine, dar și al răului social și istoric. Ei au un singur creier care-i

---

<sup>5</sup> Șobolanii sunt prezenți în piesele *Șobolanul rege și Regele*, *bufonul și domni șobolani* sau *Reverii pe eșafod* (2017). Preluarea și prelucrarea ideilor reiese clar din lectura piesei analizate aici. Cu ușoare modificări, ca aceea referitoare la remarca lui Einstein, de pildă. Dacă în *Șobolanul rege* motto-ul este „Dacă șobolanul ar cântări 20 de kilograme, atunci ar fi stăpânul lumii” (Vișniec, 2017, 129), este reluată în *Omul din care a fost extras răul*, cu o modificare: „Dacă șobolanii ar cântări 30 de kilograme, atunci ar fi stăpânii lumii.” (85). Dacă acest șobolan uriaș nu există, el poate fi realizat, cum se întâmplă în descrierile din *Evul Mediu*, prin înnodarea cozilor, să se formeze o „colonie macabră”, un „roi des rats” (Vișniec, 2014, secvența *Grand café* (3), 86), o interconectare într-un „ansamblu superior”, întâlnită ca idee doar la oameni, acum o „interconectare haotică” prin intermediul Internetului, dar care poate deveni „interconectare organică de natură superioară” (87).

<sup>6</sup> Cu toate că, prin natura subiectului ales și catalogarea propriei piese ca fabulă filosofică, autorul vine pe parcurs cu explicații asupra simbolismului șobolanului, subliniez, la rândul-mi, câteva aspecte. În tradiția noastră, potrivit *Dicționarului de simboluri și credințe tradiționale românești* al lui Romulus Antonescu (2009), șobolanul este semn de sărăcie, de rușine, dar și de prevenire a unui dezastru. Dacă în spațiul european șobolanul are, în general, conotații negative, în spațiul oriental se întâmplă opusul. În spațiul european el distruge recolte, la orientali anunță recolte bogate. În Occident e semn al avariției, în Orient al prosperității. El este apreciat pentru inteligență și sociabilitate; ambițios, plin de imaginație și pasiune, el poate fi investit cu darul divinației („Rat et souris dans la culture”, 14.09.2024). În *Dicționarul de simboluri*, Gheerbrant și Chevalier notează că în

## Călătorii în imaginarul literar

va face pe toți oamenii să gândească la fel și să reducă limbajul care intră astfel în domeniul absurdului. Sigur, sursa de inspirație pentru construcția frazelor este dadaismul și suprarealismul, însă recunoaștem foarte bine prin aceste forme de manifestare a literaturii incapacitatea oamenilor de a mai avea un limbaj și un discurs coerent în viața de fiecare zi în familie, în societate.

La summitul șefilor de state care legiferează colaborarea dintre oameni și șobolani, mai exact în secvența Summit (5), se pune la cale și o operațiune de „decontaminare a limbajului” (Vișniec, 2014, 137). Astfel, în jurul unei mese semirotonde (observați ironia), într-un „moment istoric”, asemeni unui „oficiant misterios”, testând „aparatură de extirpat răul din om” (114), Domnul Kuntz așază pe capul fiecăruia „un fel de cască-acvariu” (139), în tentativa de „fragmentare temporară a vocabularului” (139). Ecranele de pe scenă afișează cuvântul CRIZĂ, după care Domnul Kuntz extrage din fiecare cască-acvariu câte „un fir lung, ca un fel de algă” (140), apoi „Cuvântul CRIZĂ clipește și se sparge în mii de fărâme” (140). La fel se întâmplă cu naționalitate, minciună, sex, libertate, divergență, contradicție, îndoială, ficțiune, moarte, spaimă, întuneric, poezie. Șobolanii cer de fapt ca vocabularul să fie redus „Cu 90 la sută. Spre binele gândirii.” (135). De ce spre binele gândirii? Pentru că, potrivit Purtătoarei de cuvânt, „Ne batem joc de fapt de *sens* și de *semnificații* din cauza acestei tentative morbide de a jongla cu cuvintele” (136), prin urmare este vremea unei „degresări conceptuale” (136). Se propune eliminarea verbelor și păstrarea unui număr redus de substantive.

Înțelegem de ce i s-au atribuit acestei piese caracteristicile unei fabule filosofice. Ideea autorului urmează de bună seamă modelul antic exersat în dialogurile platiniciene și teoretizat pe

---

tradiția primitivă și agrară Apollo este văzut ca zeu șobolan care trimite bolile (ciuma), și vindecă totodată, apropiindu-se astfel de fiul lui Rudra din tradiția indiană care ar avea și el dubla putere de a aduce și a vindeca bolile. Apollo Smintheus și Ganesha ar încarna puterile benefice și vindecătoare ale solului (Chevalier & Gheerbrant, 1982). Aplicat la piesa noastră, ar putea trimite și la nevoia de vindecare a legăturii omului cu Mama Pământ.

larg la Proclus (în interpretarea la *Timaios*). Acesta din urmă „ne spune că poeții folosesc fabula pentru a atrage atenția asupra sensurilor ascunse, alegorice. Ciudatul, înfricoșătorul, absurdul, sunt «semne» că trebuie să citim dincolo de aparențe și să descoperim nespusul”. Însă procedeul, ne avertizează Proclus, „este periculos. EL «smintește» mintea neantrenată a omului simplu. Fabulele filosofice, în schimb, sunt «sigure» din punct de vedere moral. Ele au conținut pedagogic și epistemic chiar și pentru învățăceii ne-antrenați în filosofie” (Jalobeanu & Cioabă, 2017-2018).

Astfel, la nivel sociolingvistic și chiar psiholingvistic, epurarea operată de șobolani ne face să ghicim ce fel de societate ar rezulta din absența acelor cuvinte din vocabularul de bază. De bună seamă, societatea de consum duce ea singură spre un astfel de rezultat. În *Omul din care a fost extras răul* însă, vine salvarea. Domnul Kuntz explică: „Sigur, proliferarea șobolanilor nu ar fi fost atât de enormă dacă societatea noastră de consum nu ar fi devenit monstruoasă, dacă omul nu ar fi acoperit planeta cu o pojghiță de deșeuri...” (Vișniec, 2014, Televizoarele (1): 20). Ideea este întărită de Președinte care subliniază indiferența oamenilor care nu doresc „să-și schimbe stilul de viață și maniera de a consuma, chiar dacă se îneacă în gunoaie și în produse toxice” (20). Prin urmare societatea aprobă: „Noi spunem DA pubelelor vii!” (23). Se semnează chiar un program guvernamental, „Șobolanul, partenerul omului” (Grand café (3), 88), elogiindu-l pe Walt Disney ca pe un vizionar<sup>7</sup>.

Se operează, în orice caz, „un salt socio-biologic” care prelungește ideea de „transparență financiară”, teoretic promovată de economia de piață, trecând de la „transparența instituțională la transparența individuală” (119), șobolanii lăsând să se înțeleagă că pot pătrunde adânc în oameni. (Summit (4),

---

<sup>7</sup> Sau poate vrea să spună că o altă specie, inferioară, ne poate lua locul, precum houyhnhnmii în cazul lui Gulliver, unde omul ajunge la stadiul de yahoo. Ce joc o fi fost din partea celor care au ales cuvântul yahoo pentru rețeaua adreselor electronice?

## Călătorii în imaginarul literar

118-119)<sup>8</sup>. Una peste alta, Europa se pune pe post de cobai, aceasta asumându-și „*leadership*-ul în căutarea unei soluții *durabile*” (122). Datorită șobolanilor, se va putea consulta în fiecare moment pe GOOGLE „greutatea morală a oricărui lider planetar, a oricărui patron, a oricărui lider de opinie, a oricărui scriitor, a oricărui jurnalist” (122) spune cu convingere Domnul Președinte adresându-se jurnaliștilor panicați și nedumeriți (122). Idealul devine așadar „transparența totală”, „greutate în șobolani zero” [...] Trăiască șobolanii, eliberatorii noștri morali!” (126), tinzând spre „creierul unic” (Domnul Șobolan (3), 129): „Prin natura sa, creierul comun al speciei este sublimarea însăși a ideii de organizare socială. (...) Nimeni nu dorește deci să se ridice deasupra altora atunci când face parte dintr-o specie cu creier comun” (Summit (5), 142). Creierul comun devine „vindecător universal centralizat” (142), timpul devine „spectacol al duratei”, plăcerea intensă nu aduce suferință și este „gustată în comun”, iar chintesența poeziei devine versul lui Tristan Tzara „Cîinii traversează aerul într-un diamant” (143), singurul vers reținut de Domnul Președinte<sup>9</sup>.

Domnul Șobolan va accepta colaborarea propusă de oameni prin însuși Domnul Președinte<sup>10</sup>, cu condiția „să fie recunoscuți ca instrument metafizic de măsurare a umanității din om” (Grand café (1), 39), având în vedere că filosofii sunt mulți și răspunsurile puține, iar omul are nevoie de o certitudine metafizică, de „un cântar existențial, o unitate de măsură a interiorității” a cantității de umanitate și „*existențialitate*” (41), mai exact,

---

<sup>8</sup> Ni se spune că Șobolanii nu vorbesc, dar au capacitatea de a intra în „rezonanță emoțională” (Talk-show (1), 52) cu oamenii. Prezența lor în calitate de „pubele vii” reprezintă „o revoluție biologică și relațională” capabilă să conducă la o „simbioză socială” (53).

<sup>9</sup> Mergând mai departe, ne întrebăm de ce șobolanii aleg versul preferat al Președintelui și de ce încearcă să epureze limbajul după ce vor fi căutat să afle ce este poezia și care îi este rolul.

<sup>10</sup> Ca să se creeze o atmosferă de egalitate, prima discuție de principiu între Președinte, reprezentanții mass media și Domnul Șobolan are loc sub masă (91).

## Călătorii în imaginarul literar

„umanitatea din om să fie măsurată în șobolani. Dat fiind că noi suntem capabili, și ne angajăm, să curățăm, să îngurgitim, să facem să dispară toată murdăria produsă de om, cred că suntem singura unitate de măsură fiabilă a omului. Masa umanității din om va putea fi în mod clar evaluată de șobolani. Amintiți-vă de demersul lui Marx când a ajuns la concluzia că valoare unei mărfi este echivalentă cu timpul necesar producerii ei. Și în cazul relației noastre se va putea spune că masa metafizică a unui om va fi egală cu numărul de șobolani necesari pentru a curăța gunoaiile și mizeria produse de respectivul om” (42).

Numărul de șobolani aferent fiecăruia, va fi echivalentul *alter ego*-ului său. Se poate astfel elucida misterul metafizic al ființei umane. Potrivit dialecticii hegeliene și a celei marxiste, creșterea numărului șobolanilor reprezintă „transformarea cantității în calitate” un *salt* calitativ ori mai degrabă *biologic*, care face ca specia lor să „intre în *rezonanță emoțională* cu noi” (Talk-show (1), 52), oamenii. Ei pot ajuta la rezolvarea problemei *răului*, ce urmează a fi văzut ca o formă de energie cu care se conviețuiește. Domnul Kuntz a inventat chiar o știință a răului, numită „răulogie”, el fiind primul răulog: „Răulogia este o știință pe care statul ar trebui să o popularizeze gratuit încă din școală pentru ca fiecare cetățean să știe cum trebuie conviețuit cu răul.” Există chiar un Institut de Răulogie terapeutică. El „propune stagii de inițiere în comunicarea și conviețuirea cu răul” (Grand café (2), 72) prin experiențe în grup. Prin urmare, șobolanii au nevoie de un „mandat metafizic”, spre a curăța subconștientul omenirii de „murdăria mentală” (Grand café (3), 93), devenind un „filtru moral de utilitate publică”, printr-un pact *durabil* la nivel biologic (94).

Pentru aceasta, evident, este nevoie de sprijinul presei. Aici intervine partea de ficțiune jurnalistică în centrul căreia este plasat Eric Nowicki, jurnalistul vedetă. Pentru lumea în care trăim, le explică el studenților, „Jurnalul ideal este atunci când fiecare cuvânt emană moarte, violență, cruzime, barbarie, frison, adrenalină, consternare, indignare, stupefacție, surpriză, silă, murdărie, frică și imoralitate. Ați înțeles tot! Veți fi cei mai

buni jurnaliști din lume.” (Jurnalismul fără ipocrizie. Lecția 1, 17). În secvența Jurnalismul fără ipocrizie. Lecția 3, plasată printre textele de rezervă, într-o conversație cu Șobolanii, Eric afirmă: „cu cât este mai bine informat, cu atât omul modern este mai tranchilizat, mai paralizat... Omul supra-informat va fi cel mai pasiv om din lume, iată de ce îl supra-informăm...” (162).

Cît privește șobolanii, evident, jurnalele vor face tot ce pot să convingă publicul de importanța lor. Aceștia vor începe prin a devora produsele contrafăcute din talciocul din Ventimiglia, Italia. În secvența intitulată Talk-show (1), Eric Nowicki este prezentat ca „jurnalistul, editorialistul, comentatorul, descriptorul de actualitate și animatorul [...] omul care a vomitat în direct pe societatea de consum”(51), în timp ce prezenta „jurnalul de la ora 20 pe canalul nostru național *Total News*” (p. 51), eveniment care a avut drept consecință intrarea sa în șomaj. Schimbarea stării sale se datorează contactului cu un șobolan prin intermediul căruia Eric realizează că al său creier este „purtătorul a două voci” (Trezire (2), 67).

Legând jurnalismul de filosofie, reacția lui Eric este provocată de ceea ce va numi „dezgust metafizic”: „Cînd aud pe cineva care spune că «va face totul» parcă mi se prăbușește creierul. Il aud cum face «buf». *Acțiune decisivă*. Buf! *Summit crucial*. Buf! Pur și simplu îmi pierd cunoștința timp de o secundă. Și atunci fac «buf». De fapt, nu gura mea, ci creierul meu vomită.” (Talk-show (1), 54). Ideea se reia în secvența Jurnalismul fără ipocrizie. Lecția 2, (60). Interesante sunt cele 10 expresii, „de la o la 9”, pe care Eric le are „în stoc” și pe care le prezintă sub forma unor „surîsometre montate pe rotile”, de fapt un aparat numit „surîsometru sau expresometru” (61). Se trece astfel de la rîsul sonor la zîmbetul enorm, oficial, cenzurat, la umbra de zîmbet sau la sobrietatea profesională ori îngrijorarea controlată, la grimasă ori la doliu național. Ultimul, ni se spune, se potrivește pentru evenimente gen centrala de la Cernobîl.

În viața de fiecare zi, jurnalismul are misiunea de a orienta, forma și educa publicul. El poate fi independent, parțial independent sau controlat de guverne. Jurnalistul este implicat în fenomenul prezentat și se folosește în acest scop de mijloace literar-plactice, indiferent de modalitatea media prin care se

## Călătorii în imaginarul literar

transmite informația: tipărită, televizată, radiodifuzată sau transmisă prin internet. El se supune unor reguli, dintre care cea mai importantă este integritatea, aceasta din urmă având diferite conotații, în funcție de gradul de independență al jurnalismului din spațiul respectiv.

„Greutatea emoțională” a jurnalismului o poate echivala pe cea a literaturii de ficțiune. „Folosind tehnici literare care să permită împachetarea unei documentări exhaustive și rămânând fidel principiului călăuzitor – adevărul verificabil –, jurnalismul (narativ [...]) poate spune ceva profund despre lumea în care trăim.” (Lupșa, 28.03.2009). Bine făcut și bine scris, el „poate salva la rîndul lui suflete; poate schimba lumea interioară a cititorului” (Lupșa, 28.03.2009), a spectatorului, vom adăuga, în cazul nostru.

Tot în cazul nostru, încă de la începutul piesei, suntem puși față în față cu Eric Nowicki, personajul principal, jurnalistul vedetă care se adresează unui grup unitar de novici, printr-un curs de jurnalism, suținut de 16 ecrane de televizor pe care apar jurnale transmise pe canale internaționale, de la BBC la AL JAZEERA, LCI etc. Ne aflăm în „era *show*-ului total, a informației-spectacol, a actualității ca divertisment”, la un curs de Jurnalism fără ipocrizie. Lecția 1 (Vișniec, 2014, 14). Faptul că jurnalistul vedetă li se adresează novicilor extrem de docili cu adjective de genul „idioți, cretini, debili” (15) este luat ca o categorisire pozitivă, în urale. Cu toate că se bucură de succes, Nowicki pare singurul capabil să se detașeze de masă și să își manifeste personalitatea autentică, să „existe”. Jurnalistul vedetă devine chiar periculos prin aceea că este cuprins de răul metafizic, părând a fi singurul personaj care se trezește, cei care-i calcă erijându-se în simpli imitatori. De aceea urmează să fie anchetat în secvența Trezire (2), după ce, în secvența anterioară, Președintele, care nu dorește să fie „trezit”, este înștiințat de întâmplare, în secvența Trezire (1), apoi „împins în față”, ca și cum ceilalți ar dori să scoată castanele din foc cu mâna altuia.

Ficțiunea jurnalistică se îmbină cu fabula filosofică într-o formă care, prin crearea fundalului ce trimite la un anumit gen de realitate, se adaptează întru totul lumii contemporane, dar



## Călătorii în imaginarul literar

care, prin generalizare, se adresează umanității. Ficțiunea jurnalistică reprezintă cadrul pentru fabula filosofică.

Împletirea dintre cele două se regăsește și în dialog. El este cel care „construiește” sau „deconstruiește”, precum în teatrul absurd. Ideea de a introduce un astfel de dialog în teatru și de a transforma piesa în fabulă filosofică este binevenită, e vorba de noțiuni care nu se contrazic, dimpotrivă, se completează. Filosofia poate îmbrăca haina literaturii atunci când vrea să conducă cititorul sau spectatorul, la descoperiri, ori, în cazul cititorului sau spectatorului avizat, la un alt fel de confirmare.<sup>11</sup>

Calitatea de fabulă filosofică, cu trimitere spre latura existențială în cele din urmă, este susținută și de absența numelor proprii ori de folosirea unor nume generice. Cu excepția lui Eric Nowicki, cu nume și prenume, Wanda și Tony, și ei jurnaliști, apar cu prenumele, la fel ca Vanessa, animatoarea TV. Prenume doar vor avea și membrii familiei model, inclusiv animalele de companie: Baldur (Tatăl), Erica (Mama), Arno (Fiul), Hannah (Fiica), Dita (Bunica), Laura (Bebeluşul), Pacinto (Canişul). Situarea animalelor în aceeași categorie cu oamenii subliniază nivelul de manipulare, dar și lipsa de consistență existențială a umanului. Autoritățile, precum Domnul Kuntz, savantul, apoi Domnul Şobolan, Domnul Preşedinte, Purtătoarea de cuvânt au, la rândul-le, nume generice. Tot un caracter de uniformizare este sugerat prin prezența celorlalte personaje: Majordomia, Anchetatorii, Bătrânul căruia îi tremură mâna, Bibilotecara, Şobolanii, Surorile siameze (una albă, una neagră, lipite spate în spate), și „Alte personaje fulgurante: jurnaliști, studenți, locatari, experți, public etc.”.

Cum spuneam, ecranele de televiziune pe întreaga scenă, ecrane care permit spectatorilor să se vadă întrând în sala de spectacol, sunt și ele personaje care uniformizează. Televizoarele sunt personificate, câte un braț iese din ele, se aprind și se sting singure, în funcție de circumstanțe (în prima secvență dedicată lor).

---

<sup>11</sup> Demersul autorului este cât se poate de logic și vine în bună măsură ca o prelungire a piesei *Rinocerii* de Eugen Ionescu.

## Călătorii în imaginarul literar

La rândul lor, titlurile secvențelor care structurează piesa de teatru, fără acte sau scene, contribuie la crearea sensului ansamblului. Secvențele, ale căror denumiri vor fi reluate în continuare, în general numerotate, apar în piesă într-o ordine aleatorie: Jurnalismul fără ipocrizie. Lecția 1 și Lecția 2 (cu o catalogare a jurnalismului<sup>12</sup>), Televizoarele (1), (2); Domnul Șobolan (1), (2), (3); Familia-model (1), (2), (3); Grand café (1), (2), (3), (4); Talk-show (1), (2); Ce este poezia (1), (2), (3), (4) – impresionante în acest sens sunt reflecțiile Bibliotecarei, ale Bătrânului căruia îi tremură mâna și ale Președintelui<sup>13</sup> –,

---

<sup>12</sup> „O felie din mizeria lumii! Un eșantion de oroare! Un zbor planat asupra eșecului umanității! În proporție de 90 la sută, orice jurnal de actualități este o listă de murdării umane, de scabroșenii morale, de violență și de lașitate, de cinism și de diaree existențială, de putreziciune și de abandon, de mucii etici și de dezastru civic.” (Jurnalism fără ipocrizie. Lecția 1, 11)

<sup>13</sup> Poezia este definită, pe rând, în anumite momente ale evoluției piesei, de personajele Bibliotecara, Bătrînul, Președintele... Printre altele, Bibliotecara spune: „Poezia este atunci când taci și te uiți la tăcere și tăcerea te transformă în două pleoape mari, dar cam zdrențuite. [...] Poezia este atunci când un copil vine la tine, îți arată mâinile murdare și îți spune «gata». Și tu îți dai seama că este copilul tău.” (Ce este poezia (1), 57). Iată genul de definiții date de aceasta într-o primă secvență dedicată definirii poeziei. În secvența Ce este poezia (3) în schimb, unde Domnul Șobolan (echipat ca un chirurg) este însoțit în bibliotecă de Sopranele siameze înarmate cu o trusă medicală din care scot tot felul de instrumente și recipiente, poezia capătă alte valențe în gura Bibliotecarei, care urmează, poate, a fi „anulată”: „De ce vreți să știți ce este poezia? Cum ați intrat aici? Poezia este ceva inventat de om pentru ca omul să se poată rupe de sine însuși. O tentativă de ieșire din mizeria și din nimicnicia inițială, din mediocritatea și din plictiseala ulterioară, din capcana siemază a vieții și a morții” (98). Într-unul din textele de rezervă de la sfârșitul piesei, Ce este poezia (5), Bibliotecara apare pe un scaun, pierdută, pronunțând substantive vulgare.

Președintele nu știe ce înseamnă poezia și nici nu crede că ar folosi la ceva „Pentru mine personal poezia nu înseamnă nimic, nu m-a ajutat cu nimic, dar nici nu m-a împiedicat să avansez în viață. Pornind de la un vers din Tristan Tzara reținut din adolescență, „Cîinii traversează aerul într-un diamant”, el va conchide că poezia „îți tulbură mintea fără să-ți explice nimic” (Ce este poezia (4), 131). Pentru

## Călătorii în imaginarul literar

Trezire (1), (2); Summit (1), (2), (3), (4), (5), (6), Final etaj (1), (2), (3); Texte de rezervă, ce „pot fi plasate [...] în corpul piesei” având menirea să clarifice, „să justifice anumite elipse, să producă și mai mare hilaritate” (Texte de rezervă, 154). Ce este poezia (5), Lecția 3 din Jurnalismul fără ipocrizie, Cacofonie (1), (2), (3); Televizoarele (3), Alocuțiune televizată (1). Prin urmare, 31 secvențe fixe și 7 de rezervă.

### Reevaluări

O posibilă rezumare a fabulei filosofice ar fi următoarea: o societate dirijată de economia de piață, unde mass media, prin politicieni și jurnalism deține controlul, este amenințată cu anularea de cantitatea imensă de deșeuri, de gunoaie. Șobolanul este cel care propune el însuși un program de salvare a umanității, atât din punct de vedere fizic, cât și metafizic, prin curățarea de deșeuri și uniformizare. În final, șobolanii devin mai mult decât eroi, sunt chiar divinizați. Ei duc umanul într-o direcție descendentă prin crearea creierului unic și a reducerii limbajului. Se aduc astfel în discuție problemele grave ale lumii contemporane legate de economia de piață și societatea de consum care duc la pierderea reperelor, la transformarea ființei umane într-un mecanism incapabil să iasă din cercul vicios în care a intrat și care, de dragul comodității, acceptă aproape orice, lăsându-se purtat de val, de direcția impusă de mass media. Întrepătrunderea fabulei cu ficțiunea jurnalistică creează o imagine ubuescă în care îți vine greu uneori să urmărești firul roșu, exact ca în lumea de azi în care totul se amestecă. E nevoie de discernământ, de încadrarea în „a exista”, pentru a descoperi calea salvatoare. Așa cum videoclipul de la început este un joc menit să ne introducă în universul atât de bogat al creației vișnieciene, povestea dramatizată atrage atenția. Prin textele suplimentare de la sfârșit, cititorului îi vine greu să imagineze un final definitiv, cu toate că în secvența (Final etaj (3), 152-153), Șobolanul Gigantic, a cărui coadă-radar apare încă de la

---

el, poezii sunt buni doar „să perturbe gândurile oamenilor și gândirea în general” (131). Conchide, totuși că „Este prima dată când îmi trece prin minte că poezia ar putea să supraviețuiască în univers după dispariția omului”.

început, este purtat într-o procesiune, ca o relicvă, cu grațitudine, într-o înșiruire de cuvinte spuse în cor. De pe scenă, procesiunea parcurge sala de spectacol, televizoarele pleacă și ele, scena rămânând goală.<sup>14</sup>

În abordarea lui „a fi”, „a trăi” și „a exista” din perspectiva fabulei existențiale, Ștefan Afloroaei face apel, printre altele, la interpretarea lui Tvetan Todorov din *Viața comună. Eseu de antropologie generală* (2009). Văzând cele trei forme de viețuire ca pulsuni, ca tendințe elementare, acesta din urmă susține că „Pulsuniunea de a fi o avem în comun cu întreaga materie; pulsuniunea de a trăi, cu toate ființele vii; însă pulsuniunea de a exista este specific umană”<sup>15</sup>. Astfel, dacă „«pulsuniunea de a fi» e sesizabilă în comportamente prin care se tinde inconștient către natura anorganică” (Afloroaei, 2018, 185), caracterizată prin absența voinței, a interesului, prin prostrație, regresie etc., dacă „a trăi” se referă la „nevoia de conservare, reproducere, satisfacere a unor instincte” (186), „a exista”, existența în sine se referă la „coexistența socială”, bazată pe „incompletitudinea noastră originară și pe natura noastră socială”<sup>16</sup>. În acest context, existența marchează un deficit, ducând la alegerea

---

<sup>14</sup> Din textele de rezervă rezultă că soluția prezintă falii, că omul a coborât atât de mult încât nu dorește să apară așa cum este în fața publicului, că jurnalele televizate ascund deja o parte a aspectelor scabroase ale umanității. Apoi ceea ce le spune Eric șobolanilor care vin să-l interogheze în miez de noapte, anume că nu vor reuși să nu intre le rândul lor în colimator, arată imposibilitatea derulării până la capăt a unui proces coerent. (Jurnalism fără ipocrizie. Lecția 3, 159-163). Practic, oamenii rămân aceiași, schimbarea care trebuie să vină din interior nu este făcută prin conștientizare, ci prin inducerea sentimentului de teamă, se păstrează un anumit grad de comoditate, prezența șobolanilor provocând, totuși, greață. Să deducem de aici că ceea ce se întâmplă în spațiul european ar putea ține de un fenomen visceral, că umanitatea, cea din spațiul occidental în speță, ar fi rămas la nivelul inferior-mediu de dezvoltare – ceea ce face ca, în absența sensibilității, a căutării unor repere care să echilibreze rațiunea și instinctul de conservare cu ascultarea sufletului, de dragul păstrării bunătății, vor ajunge să divinizeze șobolanul.

<sup>15</sup> Todorov (2009, 75), citat de Afloroaei în *Fabula existențială* (2018, 185).

<sup>16</sup> Todorov (2009, 76), citat de Afloroaei (2018, 187).

deliberată a unor „forme de purificare morală și religioasă” (187). Din această perspectivă, șobolanii din piesa lui Matei Vișniec apar ca identici cu omul prin căutarea relației, a recunoașterii în celălalt, prin „creierul comun”. Este situația în care, potrivit explicației lui Ștefan Afloroaei, trăirea se amestecă cu existentul, coexistență prin care existentul cade în indistinct (187), cunoscut fiind faptul că, într-o comunitate istorică, ființa umană se poate supune fenomenului „servituții voluntare” (200). Omul poate trăi fără să existe ca atare, el se „supune unui curs al vieții, dar nu există într-un mod propriu” (199), el „poate să caute singur și să prefere «adăpostul» facil al unul mod impropriu de existență” (200). Unii se pot trezi doar în situații limită, alții nu se trezesc deloc: „A trăi fără a exista înseamnă a ignora, de pildă, actul propriu de libertate și abisul pe care acesta îl generează, neliniștea pe care o ascunde” (208).

La Matei Vișniec, personajele apar astfel în adevărata lor lumină. Cele cu nume generice se încadrează în indistinct, în vreme ce Eric Nowicki are zvâcniri de libertate, de conștientizare. Până și medicul Kunz, cu mulțimea lui de specializări, se pierde în indistinct prin faptul că, fiind total absorbit de știință, de partea rațională a existenței, rămâne blocat în minte. Religia, credința în șobolanul salvator, devin o formă de îngrădire dublată de o adâncă ironie. Șobolanul zeificat se transformă în lecție de viață cu substrat metafizic, în avertizare. Fabula filosofică devine o provocare existențială.<sup>17</sup>

Prin *Omul din care a fost extras răul*, de o ironie amară, dureroasă chiar, Matei Vișniec atrage atenția asupra unor aspecte esențiale cu care se confruntă azi umanitatea. „Jocul” pe care ni-l propune alături de alte modalități de observare lucidă a

---

<sup>17</sup> La Ștefan Afloroaei, noțiunea de fabulă trece dincolo de „narațiunea morală sau alegorică” (2018, 8), devenind o „reprezentare dramatică a lumii” (8), experimentând un posibil sens și făcând loc unor noi întrebări. Din această perspectivă, piesa *Omul din care a fost extras răul* ar putea fi percepută ca o poveste cu câteva fațete prin care se perindă umanitatea. Ne întrebăm dacă această perspectivă ar putea duce la înțelegerea piesei ca fabulă filosofică în ficțiune jurnalistică și mai apoi la o eventuală catalogare ca fabulă existențială.

## Călătorii în imaginarul literar

realității, scoate în evidență, o dată în plus, rolul salvator al culturii, al literaturii.

### Referințe:

#### Texte

Vișniec, Matei. (2014). *Omul din care a fost extras răul*. In *Omul din care a fost extras răul*. București: Cartea Românească, pp. 7-175.

Vișniec, Matei. (2017). *Șobolanul rege*. In *Ioana și focul. Șobolanul. Reverii pe eșafod. Cuvintele lui Iov. Teatru*. București: Editura Tracus Arte, pp. 129-246.

Vișniec, Matei. (2017). *Reverii pe eșafod*. In *Ioana și focul. Șobolanul rege. Reverii pe eșafod. Cuvintele lui Iov. Teatru*. București: Editura Tracus Arte, pp. 247-326.

Visniec, Joëla & Matei. *Matei Visniec et son personnage (Comment lire une étiquette ?)*. Avec et de Joëla et Matei Visniec. Réalisation Andra Badulesco. Fond sonore : Astor Piazzolla: „La Tarde del adiós” (Remastered). Licențiat de către You Tube, Orchard Music, SonoSuite, MRC (în numele Non Stop Music). Durată: 0.02.28.

<https://www.youtube.com/watch?v=PXJGChpVotE>

Accesat la 02.01.2020.

#### Suport critic

Afloroaei, Ștefan. (2018). *Fabula existențială. Cu privire la distanța dintre a trăi și a exista și alte eseuri*. Iași: Polirom.

Antonescu, Romulus. (2009), *Dicționar de simboluri și credințe tradiționale românești*. Ediție Digitală 2016. Tipo Moldova. În ediția digitală, DLRM, p. 835.

<http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Dictionar-de-Simboluri-Credinte-Traditionale-Romanesti-r-z.html>. Accesat la

22.04.2021.

Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain. (1982). *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont.

Echipa Bioclinica. (17.07.2020). „Somatizarea, emoțiile care ne provoacă boli psihice”. *Bioclinica. Analize medicale*. <https://bioclinica.ro/pentru-pacienti/articole-medicale/ce-este-somatizarea-si-cum-se-poate-trata>.

Accesat la 04.06.2021.

## Călătorii în imaginarul literar

- Lupșa, Cristian. (28.03. 2009). „Întrebare de weekend: Jurnalism sau ficțiune?”. In *A Scrie. Despre scris și despre povești*.  
<http://www.ascrive.org/2009/03/28/intrebare-de-weekend-jurnalism-sau-fictiune/>. Accesat la 24.05.2021.
- Jalobeanu, Doina, Cioabă, Cătălin. (2017-2018). „Filosofia în limbajul fabulei”. *Filosofie & literatură*. Curs opțional, semestrul II, Facultatea de Filosofie, Universitatea București.  
<https://sites.google.com/g.unibuc.ro/filosofiesiliteratura/filosofia-%C3%AEn-haina-literaturii/filosofia-%C3%AEn-limbajul-fabulei>. Accesat la 22.05.2021.
- „Rat et souris dans la culture”. In *Wikipedia*. (14.09.2021).  
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Rat\\_et\\_souris\\_dans\\_la\\_culture](https://fr.wikipedia.org/wiki/Rat_et_souris_dans_la_culture). Accesat la 22.09.2021.
- Ryngaert, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- „Biographies. Matéi Visniec.” (09.01.2012). *Théâtre contemporain.net*.  
<https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Matei-Visniec/presentation>. Accesat la 21.03.2021.
- Ștefan, Sanda. (2012). *Arta vindecării învățată de la Valeriu Popa, Integrarea armonioasă a aspectelor fizice, mentale, spirituale*. București, Editura Dharana.
- „Tango – istoria unui dans pasional”. (17.11.2010). In *Istории regăsite*.  
<https://istoriiregaseite.wordpress.com/2010/11/17/tango-istoria-unui-dans-pasional/>. Accesat la 02.07.2021.

~~~~~  
**Rodica Gabriela CHIRA.** With a PhD in Philology (Babeș-Bolyai University, Cluj, 2002), her fields of interest imply the history of French literature and civilization, comparative literature, imaginary studies, interdisciplinary and intercultural studies.

She authored 5 books: *Cyrano de Bergerac – du burlesque à la science-fiction* (Alba Iulia: Ulise, 2002); *Incursiuni literare*, (Sibiu: Imago, 2003); *Littérature et idées au Siècle des Lumières* (Sibiu: Imago, 2005, 2008); *Autres mondes. Approches SF* (Iași: Ars Longa, 2015), *Connecting Worlds Through Science Fiction* (Alba Iulia: Aeternitas, 2020). She (co-) authored 10 books, 1 dictionary, over 60 articles and book chapters published in

## Călătorii în imaginarul literar

international and national publications such as: *Caietele Echinox*, *JoLIE*, *Trictrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *Columna. Finnish & Romanian Culture*, *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, *Cahiers Tristan l'Hermite*. Translator from French into Romanian (Mircea Eliade, *Sacrul și profanul*, București, Editura Humanitas, 1992 Michel Ducobu, *Un belgian la capătul plajei*, Cluj-Napoca, Limes, 2012), Horia Liman, *Scadența* (Iași: Ars Longa, 2019), le recueil *Des hommes et des cages* (Iași: Ars Longa, 2020), 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 directed 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, a pseudo-journal, *Casa mea de sticlă*, Ars Longa, 2018 and several tales for kids.



## THE OTHERNESS OF THE SEXED, RACED, AND CLASSED BODY IN MIRCEA ELIADE

**Maria-Ana TUPAN**

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

email: maria.tupan@uab.ro

**Abstract:** *For a long time modernists were blamed for their aloofness from the world of common people and from lived history, willingly shutting themselves up in ‘Axel’s Castle’ - the title of Edmund Wilson’s negative assessment of high modernism at the end of the decade which had seen its bloom (1931).*

*Recent revaluations, however, such as Christopher Butler’s ‘Early Modernism’, 1994, have focused on an underlying ideological agenda which shows modernist artists’ involvement in current issues, such as Empire politics, gender conflicts, race prejudices, apprehensions about revolutionary threats to the existing class hierarchy and property ownership or the consequences of the Great War. A re-reading of Mircea Eliade’s works has reclassified his work as that of a cultural anthropologist rather than a dogmatic historian of religion. Even his inroads into the fantastic are accompanied by echoes of the tensions working up people in an age of tremendous changes in politics and social relationships. Our paper is probing into the ideological unconscious of three of his fanatasy writings: ‘Miss Christina’ and the classed body, ‘At the Gypsies’ raced bodies, and Les trois graces, or the woman body cast in flesh and in word. The encounter of characters belonging to different categories of social class and status plunges into trauma and spectrality. The gypsy skin carries signs of witchcraft, irrationality, libidinal energy, and the intersection with civilization causes exit from history. The eternal femininity is associated with sin, seduction, doom, and a male’s need of escape from its calling is the otherness of signs, of meaning and semiotic ubiquitousness, which ranks the same and follows the same logic as the Biblical trinity.*

**Keywords:** Mircea Eliade; modernist fantasy; identity studies; poetics of otherness; critique of representation.

Characteristic of the early 21<sup>st</sup> century is the proliferation of concepts and schools of theory on poetics and aesthetics. In the earlier half of the last century there was a modernist cult of form, of art for its own sake— even if an increasing number of revisions enroll canonical figures, such as Conrad, Forster, Joyce and Woolf, let alone Waugh, Huxley, Auden and Orwell, among the subtlest anthropologists and social critics of late modernity. The post-war era knew a shift from aestheticist to semiotic poetics, which after the turn of the century exploded into an uncontrollable map of offshoots. We speak now of a poetics of space, a poetics of the novel, of the plot, of being, of the press, or even of “unnatural narrative” ... Relational poetics (which emphasizes collective modes of art production and distribution, and is socially oriented) has already earned itself a well-established niche on the map of contemporary critical theory, probably due to its frequent appeals to social or cultural anthropology.

No wonder if, in this motley landscape, we come upon what Jonathan Hart calls “poetics of otherness” (Hart 2015: web). Its definition is etymologically derived from the Sanskrit – *tara*, an Indo-European suffix expressing the differences between two things in terms of location. The author will study the making of words, language, in light of a poetics of space (of here and now) and a poetics of time, of now and then, otherness referring to the “hiddenness of place and the unknown of the future”.

The conclusion is that there is a part of language woven into text which lies outside the area perceived as other, that ordering, therefore, being a question of deictics.

The meaning of otherness adopted here is closer to Lacan’s theory thereof in the Seminar XIV, “Logic of the Phantasm” (also translated as “The Logic of Fantasy”). Lacan considers that “the Other [...] is eliminated “qua closed and unified field”:

What is this Other, the big one, there, with a capital O? What is its substance? Huh?

## Călătorii în imaginarul literar

I allowed myself to say - for in truth, even though in truth, you must believe that I allow myself to say it less and less, because one no longer hears, anyway, I no longer hear: it no longer comes to my ears - I allowed myself to say, for a time, that I camouflaged under this locus of the Other, what is called agreeably and, after all, why not, the spirit. The trouble is that it is false.

The Other, when all is said and done, and if you have not already guessed it, the Other here, as it is written, is the body! (Lacan 1966-67: 129).

The other is not the spirit reified in language, but the body inscribed by the intersubjective order of discourse, the Law of the Father, a normative language whose letter is written in the unconscious. It is only the pre-linguistic human being that cherishes illusions of autonomy while contemplating their body in the mirror. After joining the discourse community, one's own body and any other body is written over by anthropological narratives, ideological stereotypes, cultural constructs, etc. This seems to have been the philosophy behind Mircea Eliade's representations of the body in three of his stories written according to generic scripts of fantasy or even science-fiction.

Unlike the romantics' utopia of a Universal Spirit informing individual souls like an all-inclusive monad, although with them the prioritization of the subject over the other was rather the case, modernists exchange, under the influence of physiological psychology, Hegelian universality with Jamesian multiplied versions of the self as perceived by social others with whom they interact. Or, as Nicolas Bourriaud comments on Gombrowitz's *Ferdydurke*,

“This form comes about in the borderline area where the individual struggles with the Other, so as to subject him to what he deems to be his 'being'. So, for Gombrowicz, our 'form' is merely a relational property, linking us with those who reify us by the way they see us, to borrow a Sartrean terminology. When the individual thinks he is casting an objective eye upon himself, he is, in the final analysis, contemplating nothing other than the result of perpetual

## Călătorii în imaginarul literar

transactions with the subjectivity of others” (Bourriaud, 2002).

For Machado, for instance, the Narcissus figure of the self contemplating itself is replaced with a reified version of the self as a site of the encounter of the self and the other, of the one objectified in a body which is to be read, and the other reading that body and being read in its turn:

Antonio Machado

*Dedicated to Jose Ortega y Gasset*

I

The eye you see is not  
an eye because you see it;  
it is an eye because it sees you.

II

To talk with someone,  
ask a question first,  
then — listen.

III

Narcissism/is an ugly fault,/ and now it's a boring fault too//  
But look in your mirror for the other one,/ the other one who  
walks by your side.//

V

Between living and dreaming  
there is a third thing.  
Guess it.

VI

This Narcissus of ours  
can't see his face in the mirror  
because he has become the mirror

The third one who walks by your side is also mentioned in T.S. Eliot's *The Waste Land*, identified with Jesus on the way to Emmaus. Christ's body in this passage is post-apocalyptic, purified, but semiotic: the signs of crucifixion on his body are the only hints he offers to his disciples' recognition. Between the ideal realm of dream, and the factual reality, there is this third ontological level: the symbolical.

The body displayed for reading may thus be removed from actuality, its existence being relegated to a realm of fantasy as

## Călătorii în imaginarul literar

the trysting place of life and death, of sanity and madness, of myth and reality.

In the Machado poem, the repellent Narcissistic body, delighting in its own image, is displaced by the locus of inscription whose meaning is shared by the self objectified in it and the other contemplant it. This troping coincides with the birth of Bloom as narrator in Joyce's *Ulysses* (the Ithaca episode). Narcissus is no longer his own image in the mirror, but an artefact, a statue in his room. Bloom the canvasser is hypostasied in his narrative of himself, wherein he is not cast in the body of wise Ulysses, but of merchant Sindbad, excelling in exchanging goods and senseless signifiers (Sinbad the Sailor and Tinbad the Tailor and Jinbad the Jailer and Whinbad the Whaler and Ninbad the Nailer and Finbad the Failer and Binbad the Bailer and Pinbad the Pailer and Minbad the Mailer and Hinbad the Hailer and Rinbad the Railer and Dinbad the Kailer and Vinbad the Quailer and Linbad the Yailer and Xinbad the Phthailer). The charade is resolved in a signifier which replicates the rhyme but also fills up with sense in that analytical language (predication meaning the same as that of which it is predicated) which has also characterised the previous catechism of Bloom and his teacher, Stephen, the artist: "Going to dark bed there was a square round Sinbad the Sailor roc's auk's egg in the night of the bed of all the auks of the rocs of Darkinbad the Brightdayler".

This semiotic third, a Hermeneutic mediator, may have had several epistemological roots: Peirce's Interpretant, William James's social self and symbolic interactionism, or the Vienna Circle of analytical philosophy – Rudolf Carnap, Moritz Schlick, Hans Hahn, a. o.

As well as functionalism, the language philosophy of pragmatism and semiotics differed from the specifically modernist, structuralist binaries and cult of the autonomous, self-sufficient spacious form.

By contrast, the fantastic is based upon conventions of openness, vagueness, metamorphoses, split personalities, unbounded bodies that transgress not only their limits but the frontier between life and death, races, ontological levels, etc.

A typology of otherness similar to that identified by John Jervis in the western tradition (*Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness*, 1999) can also be used as interpretive frame of Mircea Eliade's inroads into the world of fantasy, gothic and the supernatural. John Jervis equates otherness first of all with carnival pleasure and the spectre of misrule threatening social order. Next in line come modernity's others –uncivilized nations, women, nature – in the name of the European civilization, patriarchic values and cult of technological progress (conquest of the physical world). Thirdly, the othering experience is triggered by non-European races, blacks and hybrids.

Eliade's exercise in fantasy entitled *Three Graces* is an ingenious intertext whose allusions are not random but generative of a semantic field centred on an incremental motif: the unity and diversity of being, the vacillation between monad and sprawl, coherence and chaotic proliferation.

The unity vector is confined to the realm of culture. Bookish allusions are replications of an original, core meaning. Uncontrolled proliferation emerges in the realm of nature. The conflict between the two is never resolved. The natural body will always resist rationalization, patterning. Eliade's title, *The Three Graces*, applies both to myths and to women in the world. The former are stable in their meaning and representation: the Three Graces (Euphrosyne, Aglaea and Thalia ) the Fatal Sisters (Clotho, Lachesis and Atropos) sending further reverberations into the resonance chamber of Paul Valery's *La Jeune Parque*. The cultural object will always carry with it some justification, it will not yield to randomness, and the attempt to extrapolate this etiology to the realm of nature is absurd.

The four male protagonists – scientists who had once yielded to the lure of writing poetry – are trying without success to remember an event of their student years in Switzerland: their encounter with three young women whom they had baptised the three graces. Their falty memory causes contradictions, among which a remark about the story not being possibly real before the publication of *Two or Three Graces* by Aldous Huxley. Their reconstruction of those scenes is unconsciously driven by the desire to make it fit into the Huxley precedent. In

## Călătorii în imaginarul literar

Huxley's story, the four male characters enter upon various relationships with a woman, Grace, who does not seem to have a stable character of her own. She changes radically as she passes from one lover to another, and, as in the absence of a male's influence she lacks any distinctive features, it is impossible for her companions to say whether there is a third Grace after all.

Eliade uses the Huxley plot as an allegory of life's uncertainties and lack of substance. His male characters, Professor Filip Zalomir, a specialist in botanical physiology, engineer Hagi Pavel and two doctors, Aurelian Tătaru and Nicoleanu, are the erudite members of a circle of narrators, the narrative scene being often dramatized in modernist novels (Conrad's *Heart of Darkness*, Joyce's *Ulysses*, Edith Wharton's *The Eyes*) as a display of male love of the intellect in counterdistinction to women's domestic or sexual concerns. Tătaru is a Faustian figure, a doctor doubled by a researcher obsessing with the possibility of healing cancer. He believes that the chaotic proliferation of tumours is due to a loss of the cells' teleological drives. The opposite case is the replication of an archetype, such as Goethe's *Urpflanze*. His experiments in forcing cells back into their teleological evolution are analogous to the alchemist's search for the elixir of life. He manages, not only to heal tumours, but even to reverse the process of aging. It happens, however, that the dogmatic and atheistic political regime in Romania at that time, acting through the secret police, is alarmed at the Professor's mythological talk about the eternal youth of Adam and Eve before the fall. The experiments come to an end, and Tataru's patients' condition is arrested middle way between youth and old age. For half a year they look old, whereas the other half restores them to their youthful look and desires. The three patients are nature which is but an imperfect copy of the prototype. Their names sound similar to those of the mythological Graces, but with a difference: Aglae, Frusinel, and Italia instead of Aglae, Euphrosyne, and Thalia. In this way they too may be said to be "two or three Graces..." Euphrosyne is modelled on Huxley's heroine:

## Călătorii în imaginarul literar

“Frusinel, that is, Euphrosyne, **used two or even three names**. She had been married twice, divorced the first time, but the second man kept her,” and Comrade Euphrosyne changed her ID as she saw fit.” (our emphasis)

One more triad paralleling the Three Graces is what Shakespeare calls “Hecate’s triple team:” Cynthia (the moon), Diana (on earth) and Hecate (in the underworld). They are believed to enter the world of mortals as in *A Midsummer Night’s Dream*, that is, at the summer solstice. One of the three patients, Euphrosyne, imagines herself as one of the Whitsun Rain Makers. As she feels the vigour of youth breathing life into her aged body at Pentecost, she advances “naked, like a mad dandelion, with dishevelled hair, with her dress clutched in her hand” scaring Dr Tataru who takes a step back falling to his death down a sloping path. As well as Frankenstein, he is killed by his own unwise creation.

Stuck at the chalet by the ensuing inquiry, Zalomit takes a walk nearby coming upon a copper tablet which reads: *Les trois graces*. He feels relieved: “Obviously, I understand now!” he whispered happily. “They are three and yet one; same body, although they are separate. A perfect, serene beauty; no other name would have suited them ...”

The “one and the same body”, though, is not of flesh and blood but a semiotic body, an inscription. It is the phrase designating them - *Les trois graces* – that resolves multiplicity of meaning into unity of the signifier.

The second text we are having in view is a short novel, *Miss Christina*. The plot is based upon a historical event, the peasants’ uprising of 1907, when the landlady going by this name is killed, apparently not by the rebellious mob, but by a steward jealous of her lecherous ways. Miss Christina has been haunting her family for some time when a painter and an archeologist are invited to visit their house. Possessed by the sexually aroused ghost, Simina, a nymphet, is herself playing a game of seduction on the painter.

Eliade is once more faithful to the ambiguity of the natural/supernatural superposition in a fantastic plot. Haunting, is



## Călătorii în imaginarul literar

suggested, may very well be a local superstition, lying in the abyss of the human psyche in the same way in which archeological findings of prehistory had been collected by historian Vasile Pârvan.

The plot is cast on a scale similar to a story in the author's *Memoirs* (1980); as a teenager he had competed for a literary award writing a piece of fantasy whose holistic ambitions send our minds thinking about Borges' *Aleph*:

Soon after that I started a fantastic novel, planned on cyclopean dimensions: *Memoirs of a lead soldier*. [...] It was a novel of reckless proportions, encompassing not only universal history, but the whole history of the cosmos, from the beginnings of our galaxy to the present. The earth, the origin of life and the appearance of man. [...] For fragments of the lead of which it was made had witnessed the most important events in human history: the conquest of India by the Aryans, the destruction of Nineveh, the death of Cleopatra, the crucifixion of Jesus, the devastation of Rome by Alaric, the flight of Muhammad to Medina, the first two crusades and so on, to this day, when I also introduced recent events; for example, the battle of Marasesti. But before history, lead had existed - in the form of gas - in various cosmic conflagrations that led to the composition of the solar system and of the Earth. Her remembered the millions of years without life, he remembered the appearance of the first living things, the battles between the monsters of the Tertiary era and so on, until the appearance of man and the birth of the first civilizations ...

It is not the painter's fear of Cristina that prevails as the worst of all in his unusual experience of the supernatural. He feels he is being looked at by an absolute other, "unseen and unknown." As he recovers the strength of his will, the terror of the other subsides, which means that the other is buried in his unconscious.

The novel ends with a repeat situation - a threat of the peasants' rebellion as in times of old - and an apocalyptic fire. The painter feels he is being carried on some strangers' arms through the rooms of that boyar's mansion and his visions are

## Călătorii în imaginarul literar

scenes of the life that had been lived there a long time before the Parliamentary reform had dispossessed the big landowners of their lands and before they themselves had decayed in dignity and morality:

Around him, enchanted rooms kept changing. He passed through a large ballroom with gilded polycandres and crystal arrows, [...] he met elegant pairs looking as if they had just stopped dancing, who looked at him confused, surprised. Gentlemen in black clothes, women with silk fans ... Then a strange room with lots of green tables and strangers playing cards without talking. Everyone looked at him in amazement, watching how he was being carried in the arms of some unseen men. Now they were going up the steps to a living room with old wooden furniture. [...] "The other house has caught fire now!" he heard a voice saying.

[...] He closed his eyes.

- How the boyars have all perished! ...

A whole social class had departed to another world: the painter and the boyars were strangers to one another. The apocalyptic fire reveals to the protagonist the reality that had vanished into empty images with a legend sounding like an epitaph.

The third text under consideration is the story *At the Gypsies'* which was written in Paris in 1959.

The nature/ culture conflict is still in place. The script of the protagonist exiting the historical world and turning back much later to an unfamiliar environment where nobody recognizes him is known from works as different as *Peter Rugg, the Missing Man*, by William Austin, *Rip Van Winkle*, by Washington Irving, *A Pebble in the Sky*, by Isaac Asimov, or *La planète des singes* (1963) by Pierre Boulle. All of them are allegories of some wrong political choice: they remain royalists in a country which had become a republic, free from the king's rule, they expose humanity to extinction through dangerous technological experiments, or allow themselves to sink to a subhuman condition.

## Călătorii în imaginarul literar

Borrowing the main narrative thread, Eliade plays on the wrong choice as well, which this time is of an ethical nature.

A young piano teacher, Gavrilescu, leaves his sheet music behind at his pupil's home. The incident already suggests departure from art, from harmony and creation. He gets off the tram planning to return and recover his scores. On his way, he stumbles into a place he had already heard about as being some brothel run by gypsies. He goes inside thinking he might escape the hot air outside. He is invited to stay and choose a mistress. He chooses three women who ask him to guess their ethnicity. Gavrilescu applies his list of stereotypes, and is surprised to be told that he had guessed wrong. Nature is unpredictable:

Of course he guessed them the moment he saw them. The one that stepped towards him, completely naked and very dark, with dark hair and dark eyes, was undoubtedly the gypsy. The second, naked as well, except for a pale green voile, had an unnaturally white body and shining like ivory and in her feet she was wearing golden shoes. This could only have been the Greek woman. The third was the Jewish woman. She had a long skirt of dark red tafeta which squeezed her body in the middle, leaving her chest and her shoulders naked. And the thick hair, bright red, was bound and braided in a complex braid at the top of her head.

Rejected by the historical world, Gavrilescu returns to the brothel where he has the chance to choose the decent woman he had once loved and deserted. If previous scenes had vaguely hinted at his shallow character and moral fallacy (he loses his garments which leave naked a decayed body much older than his actual age, or he gets wrapped up in curtains which look like shrouds), this time he is taken by Gerhard – his former love – in a coach whose driver is a messenger of death.

If the natural body is permanently breaking loose from patterns and attempted order and signification, a dead body in a grave will be marked by a sign, *sema*, as in ancient Greece. Gavrilescu's death is an allegory of his meaningless life since the moment he had drifted away from the righteous course. For the

third time otherness takes the form of a negatively assessed body, whether gendered, classed or raced.

**References:**

- Bourriaud, Nicolas. (2002). *Relational Aesthetics*. Les presses du reel. [www.lespressesdureel.com](http://www.lespressesdureel.com)
- Hart, J. (2015). Introduction to *The Poetics of Otherness*. Palgrave Macmillan, New York. [https://doi.org/10.1057/9781137477453\\_1](https://doi.org/10.1057/9781137477453_1)
- Jervis, John. (1999). *Transgressing the Modern: Explorations in the Western Experience of Otherness*, John Wiley and Sons Ltd, United Kingdom.
- Kleiner, Elaine L. (1992). "Romanian 'Science Fantasy' in the Cold War Era (La "Science-fantaisie" roumaine pendant la guerre froide). *Science Fiction Studies*, vol. 19, no. 1, 1992, pp. 59–68. JSTOR, [www.jstor.org/stable/4240121](http://www.jstor.org/stable/4240121).
- Lacan, Jacques. (1966). THE SEMINAR OF JACQUES LACAN. BOOK XIV. *The logic of phantasy*. 1966-1967. Translated by Cormac Gallagher from unedited French manuscripts. <http://www.lacaninireland.com/web/wpcontent/uploads/2010/06/THE-SEMINAR-OF-JACQUES-LACAN-XIV.pdf>
- Layton, Robert. (2011). *Aesthetics: The Approach from Social Anthropology*. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780199691517.003.0012
- Park, Jeong O. (2009). *The Specifics of Mircea Eliade's Fantastic Novels*. International Area Studies Review (IASR), Volume: 12 issue: 3, page(s): 169-179 <https://doi.org/10.1177/223386590901200310>
- Schellekens, Elisabeth and Peter Goldie. (2011). *The Aesthetic Mind: Philosophy and Psychology*. Published to Oxford Scholarship Online: January 2012
- Trouillot, M.R. (2003) *Anthropology and the Savage Slot: The Poetics and Politics of Otherness*. In: Global Transformations. Palgrave Macmillan, New York. [https://doi.org/10.1007/978-1-137-04144-9\\_2](https://doi.org/10.1007/978-1-137-04144-9_2)

~~~~~  
**Professor Dr. Habil. Maria-Ana TUPAN** is currently appointed to the Doctoral School of Alba Iulia University, Romania ([m\\_tupan@yahoo.com](mailto:m_tupan@yahoo.com)). From 1991 to 2014, Tupan taught courses in the history of British literature and in applied literary theory at Bucharest University. Senior Fulbright

## Călătorii în imaginarul literar

Grantee in 1994-5. Member of *The Romanian Writers' Union*, and of *Die Gesellschaft für Fantastik Forschung*. Author of 15 books, book chapters and articles published in Romania, U.K., Germany, India, Australia and U.S.A.. Papers read at conferences in Athens, University Park (Penn State University), Madrid, Manchester, Salzburg, Vienna, Dresden, Graz, Rome, Cologne. Member on the Editorial Board of Cambridge Scholars Publishing, *Rupkatha Journal on Interdisciplinary Studies in Humanities* (E-ISSN 0975-2935), *Journal of Humanistic and Social Studies* (ISSN 2067-6557), Associate Editor of *The International Journal of Learning in Higher Education* - Volume 23. Awards from the Romanian Writers' Union and literary reviews. Publications in the fields of literary history and theory, comparative literature, genre theory, discourse analysis, and cultural studies. Relevant titles include: *The Shakespearean Search for Archetypes*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020, *The Key to Change. Interdisciplinary Essays in Cultural History* (Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017), *The Kantian Legacy of Late Modernity* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2016), *Realismul magic* (Bucuresti: Editura Academiei Române, 2013), *Relativism/ Relativity: The History of a Modern Concept*. (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2013), *Modernismul si psihologia. Încercare de epistemologie literara. Modernism and Psychology. An Inquiry into the Epistemology of Literary Modernism* (Bucuresti: Editura Academiei Române, 2009); *Genre and Postmodernism* (Bucuresti: Editura Universitatii din Bucuresti, 2008).

## NATURE VS. REASON – HETEROTOPIAS AND THE DICHOTOMY OF MASCULINE AND FEMININE SYMBOLIC GEOGRAPHY IN NEGATIVE UTOPIAS

Niculae Liviu GHERAN

Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca, Romania

email: [gheran.niculae@yahoo.co.uk](mailto:gheran.niculae@yahoo.co.uk)

**Abstract:** *Much has been discussed about the issue of symbolic geography in negative utopias. I aim to prove within this paper that in the case of many authors, we are dealing with a symbolic dichotomy between nature and reason connected with a gendering of space that splits the texts' geography into feminine and masculine areas. On the one hand, we thus have central urban environments that always seem to be associated with reason and ruled by a patriarchal father figure (Big Brother, The World Controller, the Benefactor, etc.) These are spaces gendered as masculine and are subject to the direct critique of the authors. On the other hand, we can also observe in a multitude of negative utopias, too many to ignore from the perspective of a critical analysis of the genre, peripheral geographic spaces associated with nature, and the feminine characters that inhabit/make use of them). These alternative geographic locations can be viewed as heterotopian in a Foucauldian sense, having in mind the philosopher's definition in his essay "Des espaces autres". The aim of this paper is thus to highlight these peripheral spaces and then comment on the source of this type of spatial construction, which in the case of negative utopias I believe to be 19<sup>th</sup> Century literary spatiality. The gendering of space often employed by the Romantics, the direct association between nature and a feminine symbolic principle seems to have also influenced the construction of the marginal geographic locations present in negative utopias. These locations seem to allude to a type of symbolic geography gendered as feminine that directly opposes the way the dystopian city is constructed. To achieve my goal, I have made use of theoretical arguments such as*

those presented in works such as Lowy and Sayre's "Romanticism Against the Tide of Modernity", Nicole Pohl and Brenda Tooley's "Gender and Utopia in the Eighteenth Century" as well as Philip E. Wagner's "Utopia, the Nation and the Spatial Histories of Modernity".

**Keywords:** symbolic geography, gender, spatiality, reason, nature, dystopia, negative utopias

### **The Foucauldian Heterotopia**

In his essay, *Des Espaces Autres* Foucault mentioned different types of marginal topographies present in the real world he qualified as being heterotopias. The philosopher split these into different categories such as crisis heterotopias, heterotopias of deviance, heterochrony or heterotopic compensation spaces. For example, people who manifest a behavior considered deviant, a departure from the norms of what society deems acceptable, are placed within heterotopias of deviance (people in retirement houses, psychiatric wards, prisons, etc.) (Foucault 1984:5) Another point made by the philosopher is that heterotopias can be valued differently throughout society's evolution. Foucault gives the example of graveyards placed in central urban areas, in the backyard of churches between the 17th and 18th centuries to prove his point. These were, however, moved on the periphery of the city starting with the 19<sup>th</sup> Century. This movement was due to the changing ways people viewed death and their perception of it as an illness. The living felt threatened by eventual contamination and therefore desired a marginalization of this type of symbolic geography.) Thus, graveyards stopped being built in sacred locations, becoming cities in themselves, necropolises within which everybody was to look for and find their eternal resting place. (Foucault, 1954:6)

Foucault also observes that heterotopias are frequently linked to different temporal segments, thus becoming what the philosopher calls heterochrony. Museums and libraries have become such heterotopias in which time itself is accumulated, kept, and condensed continuously. The idea of constructing spaces that function to preserve memory, immune to the

passage of time, is particular to 19th-century western culture. The philosopher gives in this sense the example of tourist destinations that seek to create imitations of Polynesian villages. These promise the tourist a return in time to the origins of humankind, a few weeks of relaxation through the abandonment of modern lifestyle and taboos about nudity. Such places are in the endways of evoking history and fulfill functions similar to libraries and museums. (Foucault 1987:7) A final important observation is that heterotopias are developed in relation to the central space from which they are delimited. This characteristic is designed around two radically opposite poles. Thus, the heterotopia creates an alternative topos in symbolic opposition to the central one, which is so perfectly, meticulously constructed, and arranged that the other is anarchic, disorderly, and imperfect (or vice versa). This last type is considered by Foucault a heterotopic compensation space. (Foucault 1987:8)

Heterotopias are spaces belonging to alterity. This alterity can be temporal, geographical, symbolical, historical, cultural, ideological, or related to gender, the borders being defined precisely by the differentiation from the central symbolic geography. In *The Badlands of Modernity Heterotopia and Social Ordering*, Kevin Hetherington mentions the radically different ways in which heterotopias organize the social world. This specificity marks them as belonging to alterity and constructs them as a specific way of doing things. (Hetherington 2003:viii)

### **Foucauldian Heterotopias and the Symbolic Geography of Negative Utopias**

There isn't any particular reason for which we cannot discuss the symbolic geography of a literary text through the lens of Foucault's theory of heterotopias. Authors, particularly those that place importance on issues of spatiality, tend to include in their texts different types of symbolic geography, some of which are central and some marginal. Of course, the two types of geography need to be present in the same literary work. In other words, for us to be talking about heterotopias, a particular symbolic space needs to be heterotopic in relation to another one. Heterotopias cannot exist by themselves; they are always



perceived, contrasted, and analyzed in relation to other spatiality types that are coded differently from a symbolic perspective.

The literary genre to which I will be referring is that of 20<sup>th</sup> Century negative utopias. I aim to highlight from the start that within the symbolic geography characteristic of these works, we also have to deal with heterotopias, alternative spaces that are coded radically different from a symbolic point of view than the type of geography that occupies the center of the negative utopia. A discussion is thus in order about the nature and origin of these marginal symbolic locations. Firstly, we will have to analyze the exact geographic positioning of these locations. Much has been discussed about the symbolic geography of the dystopian city, how it reflects a modern manner of organizing space, and the author's anxieties about the evolution of totalitarian political systems or the effects of modernity on the environment. We can undoubtedly claim that this type of spatiality dominates the symbolic geography of negative utopias. This urbanized space is associated with a modern ethos, an ethos subject to excessive rationalization, fixed geometrization, the mechanization of the individual and society etc.

On the other hand, and this is what I aim to discuss, we also deal with a type of symbolic geography situated on the periphery of the primary urban geography. These are spaces mainly associated with nature, with symbolic associations set in contrast to those of the primary type of symbolic geography. It is these symbolic locations that I believe qualify as being heterotopias. If we analyze the texts carefully, we will encounter all the heterotopias defined by Foucault, whether we talk about heterotopias of deviation, compensation, or heterochrony. It is fascinating that these spaces repeatedly appear in a wide range of negative utopias. We are thus not talking about an isolated case but rather about a phenomenon that can be observed within the whole literary genre, certainly within the canon of English negative utopias. For example, we can mention the forest on the outskirts of the city where Winston Smith and Julia meet in Orwell's 1984, the savage reservation from the novel *Brave New World* by Aldous Huxley, or the forest in which

## Călătorii în imaginarul literar

the protagonist of Ray Bradbury's novel, *Fahrenheit 451* chooses to retreat. We can also mention the forbidden forest, a place of refuge for the main character of the novel *Anthem* by Ayn Rand. The number of examples abound.

The main question is thus, where does this inclination, if not obsession with constructing symbolic spaces on the periphery of the modern dystopian city, come from? What lies behind the aesthetic choice of so many authors feeling the need to sketch this type of geographic typology? Why choose it as a retreat for their main characters again and again and again? Are they gendered in any particular way?

These locations are small in size compared to the central urban geography but radically different from a symbolic perspective. The fact that their appearance is recurring within 20<sup>th</sup> Century negative utopias is again highly relevant because they serve a clear purpose. Their appearance is not haphazard within the texts. We cannot say that their role is unimportant or that they don't have a specific aesthetic or ideological aim. But if they do have a purpose, we might then rightly ask what that purpose is?

I think we can answer this question starting from the premise that negative utopias are critiques of modernity in its different manifestations. Among the negative aspects of modernity that have often been highlighted in connection with negative utopias are: the critique of totalitarian systems, excessive urbanization to the detriment of natural environments, the critique of instrumental reason, of the uniformization of urban social life, bureaucratic dominance, the mechanic state, the dissolution of relationships between humans, the decline of qualitative, social or religious values or the diminishment in the importance of imagination. All of these features of modernity have been discussed by critics such as Max Weber or Charles Cooley. (Lowy and Sayre 2001:19) It is interesting to note that, by examining how the peripheral heterotopian geographies are coded symbolically, we can state that they are not associated with the negative aspects of modernity mentioned earlier. In fact, on many occasions, they do not even belong to the same historical epoch, remaining faithful to a premodern paradigm that seems to signal the

author's nostalgia for the premodern symbolic organization of space, thus becoming heterochrony from a Foucauldian perspective. Therefore, we are dealing with an urban modernity which we shall see is gendered masculine that is being contrasted with an extra-urban heterotopic environment, reduced in size but which maintains its presence as inevitable. However, this latter type of topos is gendered feminine. This feature makes us ask many questions about the esthetic or ideological source by which such premodern constructs end up being tangled in the critique of modernity made by authors of negative utopias.

If we think about historical modernity, rather than just literary modernism, authors of negative utopias undoubtedly were not the only critics of modernity. They were not the only ones who placed pre-modernity and modernity at opposite poles. In fact, this happened again during the 19<sup>th</sup> Century, in the Romantic era. Michael Lowy and Robert Sayre have already made a very good argument about the Romantic critique of modernity in their book *Romanticism Against the Tide of Modernity*.

In my opinion, there are sufficient reasons to take into consideration the similarities between the critiques of modernity brought forward by the Romantics, particularly against enlightenment values, and a few fundamental aspects of the critique of modernity made by authors of negative utopias. For example, one of the central features of modernity that the Romantics rebelled against was the idea of a mechanized and rationalized environment. They preferred the dynamic, the natural, and the organic to the mechanical. They reacted against the mechanizing tendencies of the age as famously described by authors such as Thomas Carlyle in works like *The Signs of the Times*. Carlyle notes that: “*Were we required to characterize this age of ours by any single epithet, we should be tempted to call it, not a Heroical, Devotional, Philosophical, or Moral Age, but, above all others, the Mechanical Age. It is the Age of Machinery, in every outward and inward sense of that word.*” (Carlyle 1888:235)

In politics, the Romantics saw the modern state as a mechanical system that was artificial, inorganic, geometrical,

lifeless, and soulless. Schelling, for example, complained in *Das älteste System des Deutschen Idealismus* (The Oldest System of German Idealism), arguing that "We must go beyond the State! For every State necessarily treats free human beings like a mechanical system of gears [*mechanisches Räderwerk*." Novalis similarly noted that "in no State has the administration so perfectly resembled a factory as in Prussia since the death of Friedrich Wilhelm I." (Lowy and Sayre 2001:39) Twentieth century authors of negative utopias are themselves skeptical of the idea of mechanism and in favor of dynamism instead. For example, Owen Gregory's negative utopia *Meccania*, written in the first half of the 20<sup>th</sup> Century, alludes precisely to Germany's implementation of Enlightenment policies and the dystopian results achieved. All prominent authors of dystopias are weary of the idea of mechanism, clockwork universes, and prefer dynamism instead. Yevgeny Zamyatin's *We*, one of the novels that had a significant impact on prominent English authors of negative utopias such as George Orwell (but not only him), delimitates between the two concepts quite clearly at the level of symbolic space. For Zamyatin, the natural world of the MEPHI that lies beyond the Green Wall surrounding the city is associated with 'Energy.' In contrast, everything within the city itself is associated with 'mechanism'. This 'Energy' resembles the Romantics' emphasis on dynamism and organicism very much. In fact, Zamyatin points out that one of the authors censored by the World State in his dystopia is the Romantic poet Alexander Pushkin. Authors make other similar 'subtle' allusions of negative utopias to works belonging to Romanticism.

### **The Dichotomy of Nature vs. Reason**

It is a well-known fact that within Romanticism, we are dealing with a gendering of space. Nature, impulse, and irrationality were associated with a feminine symbolic principle. As Anne K. Mellor notes in her book *Romanticism and Gender*, nature is gendered as feminine within the Romantic canon. It is necessary to note that a very similar type of topographic gendering can be observed in many negative utopias; therefore, parallels might be drawn in this particular theoretic segment as

well. We should ask ourselves if any geographical environments act as counterpoints to the dominating rationalized modern city gendered as masculine. If this hypothesis would check, it follows that the counterpoint repressed alternative spaces would be feminine. And indeed it seems they are, for if feminine identity has been culturally constructed in relation to the idea of nature and irrationality, opposed to male rationality, as Susan Griffin points out in her book *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* we can't help but notice that all the repressed, peripheral spaces beyond the boundaries of the dystopian city, the wilderness beyond Zamyatin's Green Wall, the forest beyond Orwell's London, etc., are natural environments symbolically and traditionally associable with a feminine symbolic principle. The city is in almost all cases gendered as masculine; it is rationally organized, associated with stasis, and often dominated by a patriarchal figure (World Controller, Big Brother, Benefactor, etc.). On the other hand, the peripheral topographical reminiscences associated with the natural world seem to be gendered as feminine. They are associated with nature, irrationality, and impulse. Also, there are many negative utopias where we can directly connect these peripheral locations and important feminine characters present in the novels. Dystopian authors started from the 'island' model, a space cut off from the outside world by clear boundaries. Geographical and ideological otherness was thus constructed as uncanny and potentially subversive dark continents.

A powerful wave of outrage and criticism can be felt when the question of gender construction is tackled within the context of some dystopian fictional spaces. The reason has a lot to do with the assumption that feminine characters have been imagined and constructed according to certain gender stereotypes deeply embedded in our culture. While some of this criticism is well-founded in the case of some dystopian fictional spaces, some would probably need a reassessment.

Throughout the ages feminine identity has been socially constructed in relation to nature, chaos, and irrationality, while male identity has been built around concepts like reason, order, and organization. Within such a symbolic narrative, a hierarchy is incorporated, placing male and rationality above the female,

irrationality, and nature. The hierarchy enforces the narrative because masculinity symbolically fulfills the role of organizer, taming the wild nature of the irrational feminine dimension and, of course, geographical space. In tackling negative utopias however, some analysts are more fortunate than others because sometimes, the failure to correctly consider the intersection between gender and space can make a considerable difference. For example, the case of George Orwell is associated by some critics with this narrative that modern feminism has put into question.

For the record, I do not claim that critics did not correctly underline the symbolic connection between masculinity, reason, and order on one hand and femininity, irrationality, and nature on the other at the level of character construction within the two texts in question. However, I do claim that there is *no reason to assume the presence of a hierarchy* between the two gender constructs confirming the narrative and delimitating rational masculinity as superior to the feminine and irrational (within the novels). There are many reasons why this particular gender narrative is being tampered with in the two dystopias, if not reversed altogether. Furthermore, I claim that this can be proven only by analyzing the novels at the intersection between gender construction and the nature of the symbolic geography it inhabits. Therefore, it is insufficient to assume character construction as the sole ground on which conclusions are to be drawn without an appropriate discussion of symbolic textual geography and its association with issues of gender.

The two initial starting points in proving such a theory would have to be, firstly, the essential elements regarded as fundamental to the construction of a utopian/dystopian space. Secondly, we have to consider the reasonable assumption that in the case of the two novels mentioned, we are dealing with gendered spaces, that is, spaces symbolically linked to either masculine or feminine constructs of gender. Most importantly, one should pay extreme attention to how these gendered spaces relate to their construction and symbolic function within the two fictional worlds. Furthermore, I believe that one should leave aside the baggage of gendered spatial hierarchies that are at work in our daily lives when analyzing these texts because

they may get in the way of noticing that the gender dynamic may be coded differently at a spatial level within many novels. It may just be that we are not dealing with exact reiterations of traditional hierarchies to which we are used, such assumptions ultimately leading us to faulty conclusions. It makes all the difference because in the process, what can be read as a subtle critique of traditional masculinity's pretense at superiority by the symbolic association with reason, as I aim to show, often is, misread as a complete subscription of the authors to a discriminative narrative.

One of the main characteristics of utopian space that the dystopian authors considered when constructing their anti-utopias was that they started from the 'island' model, an area cut off from the outside world by clear boundaries in which a different kind of social order could be constructed. Thomas Morus' *Utopia* was a land where the emphasis was placed on order, rationality, and discipline rather than freedom. This 'superior', self-sufficient, transparent space needed to be the mirror image of its inhabitants. Michel Foucault in *The Eye of Power*, notes: "What in fact, was the Rousseauist dream that motivated many of the revolutionaries? It was the dream of a transparent society, visible and legible in each of its parts, the dream of no longer existing zones of darkness." (Foucault 1980:107).

Nicole Pohl and Brenda Tooley argue in *Gender and Utopia in the Eighteenth Century* that this 'superior', transparent space needed to be the mirror image of its inhabitants but most importantly that "this concept of transparency derives directly from the Cartesian division between a rational mind and an irrational body." (Pohl and Tooley 2007:108). More specifically, this implies that if gender was coded by associating masculinity with reason and femininity with irrationality, it would also mean that masculinity was associated with the mind while femininity with the body, placing the masculine mind above the irrational feminine body incapable of order. Some utopias are sexist because the 'darkness' Foucault refers to as being the factor that utopians wanted to eliminate, is automatically associated with the body, irrationality, and femininity.

## Călătorii în imaginarul literar

The need to isolate this type of space from other geographical locations was a natural consequence because any outside element that would not submit to the utopian plan threatened to destabilize the fragile social order. Geographical and ideological otherness was thus constructed as uncanny (dark continents in the Freudian sense), monstrous in nature, and potentially subversive because of irrationality and, following the classic gender coding, femininity.

While utopian authors may have believed that geographic isolation was for the better, modern dystopian authors outlined the problems this social and geographic spatial ordering may pose. Thus, while utopian authors envisioned the island as a 'good place' – (gr. eu-topos) and portrayed alternative spaces as monstrous geography, it follows as a simple deduction that writers of anti-utopias would reverse this geographical construction, drawing the island itself as a monstrous 'bad place' and that they would endow potential alternative symbolic geographical space with a powerfully positive meaning, its former monstrous, uncanny and subversive potential and otherness becoming an alternative in the fictional universe.

Philip E. Wagner notes in *Utopia, The Nation and The Spatial Histories of Modernity* something extremely important. He mentions the fact that in novels such as Yevgeny Zamyatin's *We*, a work which inspired the geographical setting of many famous Anglophone negative utopias, including *1984*, the One State is the result of a two hundred years war 'between city and the village,' (Wegner 2002:151) between modernity and pre-modernity, from which the state and modernity emerged – temporarily – victorious. About Zamyatin's novel, he argues that:

*“The valences between the terms of the modern city and premodern countryside have been reversed: the latter is now the positive pole, as the world of the MEPHI seems to promise the possibility of individual self-realization unavailable within the enclosure of the One State.”*  
(Wegner 2002:151).



## Călătorii în imaginarul literar

The issue of gendered spaces becomes fundamental when analyzing the symbolic contrasts and dialectic between alternative space and the monstrous geography of the dystopian city. Firstly, we should consider that many dystopian universes, not only the two in question, are constructed as clockwork universes gone bad. They are critiques of the enlightenment idea that having only reason and rationality as guiding light, man may, in the end, construct a better society. One of the main reasons for underlying the dystopian city as a monstrous geographical space is the portrayal of the failure of such an attempt at reorganizing the environment. Secondly, we must be aware that reason and rationality have been socially constructed as strictly masculine attributes for centuries in our culture. The over-rationalization of the dystopian city becomes thus a direct product of male rationality and the dystopian city itself a monstrous space, gendered as masculine. The city would thus not only be associated with excessive rationalization but also with masculine identity and not in a small extent with the repression of the feminine dimension from within its walls. As one of Zamyatin's characters indirectly points out, the world inside the confines of the wall is constructed as rational and enlightened while the one outside is primitive:

*Personally I see nothing beautiful in flowers, or in anything belonging to the primitive world long exiled beyond the Green Wall. Only the rational and useful is beautiful: machines, boots, formulas, food, and so on.*  
(Zamyatin 1993:30).

If the hypothesis that the space within the dystopian city is gendered as masculine, then it follows that the counterpoint repressed alternative geographical spaces represented from those living in the dystopian city as dark primitive continents would be feminine ones. And indeed it seems they are, for if feminine identity has been culturally constructed in relation to the idea of nature and irrationality as feminist critics pointed out, we can't help but notice that all the repressed spaces beyond the boundaries of the dystopian city, the forest beyond Orwell's city and many other examples from Anglophone

## Călătorii în imaginarul literar

literature that can be taken into account, are environments symbolically and traditionally associable with a feminine symbolic principle. Such a gendered spatial dynamic can hardly be accused of placing male rationality in a position of symbolic superiority above irrational femininity in the two texts. Quite the opposite, it is precisely male rationality that is being put into question and on trial for the direct consequences of the attempt at spatial hegemony and rationalizing the natural environment, and isolating/eliminating the otherness associated with alternative geographical locations constructed as feminine spaces. These spaces manage to evade the totalitarian dystopian discourse. The simple existence of such geographical topoi poses a massive problem to characters like Orwell's Big Brother or Huxley's World Controller because they threaten the social fabric and organization. The topographies mentioned fracture the city's carefully guarded spatial cohesion, geometricity and threaten the power positions of characters such as Big Brother. Such alternative geographical spaces are why dystopias isolate themselves in the first place from outside geographic influence. The fact that these alternative spaces are gendered as feminine signals gender and feminine identity as a potential point of fracture in the cohesion and organization of the dystopian city associated with masculinity, order, and reason.

Of course, one would be right in claiming that the feminine is associated with nature and irrationality within the two texts. However, one must also observe that, because these gender constructs are situated in a fictional geographic space used by the authors to underline the utterly disastrous consequences of the failure of enlightenment reason and rationality in constructing a better world, the association with nature does not signal a position of ontological inferiority but rather quite the opposite. The traditional gender hierarchy collapses within the dystopias, and the gender dynamic underlined by Susan Griffin is reversed. This can also be seen at the level of character construction but most poignantly in a discussion of gendered spaces.

Having discussed the theoretical argument, the split between two types of gendered locations in the two dystopias

that is - a feminine topos associated with irrationality, nature, otherness, impulse, chaos, freedom, Energy that is threatening to a masculine one associated with extreme rationalization, order, control, entropy, unfreedom – we should go forward to specific examples from the texts as well as trying to observe how feminine identity is constructed in relation to these spaces in the two novels. Authors of dystopias place a powerful emphasis on the image of certain female characters. However, we should note that we are not dealing with the idea of the quiet, passive muse in natural surroundings, but rather another type of identity, also explored by the Romantics, particularly P.B Shelley, the woman as Energy, as nature in revolt. There is an active principle involved within the construction of this particular type of female character's identity. Therefore yes, their image is associated with nature, but this is a nature that is untamed, powerful, wild, irrational, and therefore utterly subversive, uncanny and threatening to the rational clockwork dystopian space. Some female characters even seem to have the capability to cancel the pressure and influence exercised by the monstrous geography of the dystopian city. They seem to be capable of altering the connection between mental and geographic space in the case of certain characters who are otherwise under the control of the negative urban environment and replace it with a different connection, a connection with the alternative symbolic geographical locations. Their role is thus potentially liberating, Promethean in nature by challenging the rule of entities such as Big Brother over the fictional space and having the potential to be stronger in this respect.

Furthermore, if we perceive characters like Big Brother, the Benefactor and so on as the fictional Godheads of these reverse-gardens of Eden (to be noted that, similarly to Christian myth, in dystopias, thoughts by themselves can be sinful) then it follows that female characters such as Orwell's Julia, to continue the analogy, become 'satanic challengers,' as they trespass and encourage the trespassing of the Godhead's commandments. However, the dystopian authors overturned the classic mythical structure and portrayed these 'satanic trespassers' in a positive light. In the case of characters such as

## Călătorii în imaginarul literar

Julia or I-330, we deal with personifications of wild nature in revolt to reorganize the environment. Many authors such as Orwell used the symbolic dimension of natural, irrational, feminine alternative gendered space as a counterpoint to the excessively rationalized dystopian city. Of course, in the end, it is a matter of perspective at the level of discourse, for one person's dark, uncanny female figure is another person's freedom fighter. When we see the secret organization MEPHI lead by the female character I-330, managing to create a breach in the Green Wall, what happens at the level of spatial cohesion is that the dominating discourse associated with the monstrous space of the dystopian city is being challenged and undermined, all the repressed concepts making themselves felt in the space of the city.

*Is it possible that the sheltering, age-old walls of the One State have toppled? Is it possible that we are once again without house or roof, in the wild state of freedom, like our distant ancestors? Is there indeed no Benefactor? People were against on Unanimity Day? But then who are they? And who am I? "They" "We", do I know? [...] No one knows what tomorrow will be. Do you understand? I do not know, no one knows tomorrow is the unknown! Do you understand that everything known is finished? Now all things will be new, unprecedented, and unconceivable. (Zamyatin 1993:60).*

In George Orwell's 1984, Winston Smith imagines 'the place where there is no darkness', dreaming about a place in nature where he can escape the influence of Big Brother. The one who facilitates all this is his imagined girl with dark hair:

*The girl with dark hair was coming across the field. With its grace and carelessness, it seemed to annihilate a whole culture, a whole system of thought, as though Big Brother and the Thought Police could all be swept into nothingness by a single splendid movement of /of the arm. (Orwell 1987:80).*

## Călătorii în imaginarul literar

However, as the story progresses, we see that this inner vision of a location without telescreens will materialize with the appearance of Julia and their coupling at Julia's meeting place near a forest outside London and later in the old room or the church tower.

The room itself where Julia utters the phrase '*In this room I am going to be a woman not a Party comrade*' is first and foremost a robust manifest at the level of space and gender. A manifest comparable in meaning with the one made by Virginia Woolf, one that clearly puts into opposition feminine identity with the gender role and conduct assigned arbitrarily. The words themselves signal a breach in the symbolic cohesion of the monstrous dystopian space caused by the subversive potentiality of gender.

Therefore, rather than simply calling the gender constructs present in many Anglophone negative utopias as symptomatic to the traditional narrative described by Susan Griffin, we have seen that the issue is more complex and changes significantly when discussing the issue of spatiality. This issue points towards gender as a subversive element towards a collapse in the hierarchy at work in the narrative and a reversal of its poles. This happens more often than not in negative utopias, particularly in the Anglophone one but definitely not limited to them as we have seen in Russian literature as well the case of Yevgeny Zamyatin.

### References:

- Clarence, B. (1993) ed. *Yevgeny Zamyatin's We*, New York: Penguin Books.
- Carlyle, T. (1888) *Signs of the Times*, in *Critical and Miscellaneous Essays*, London, Chapman and Hall.
- Foucault M. (1984) *Of Other Spaces*, in *Architecture, Mouvement, Continuïte*, trad. Jay Miskowiec, October, 1984. Retrieved September 10, 2021.  
<https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>
- Foucault M. (1980) *The Eye of Power*, in Gordon, Collin ed. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1987-1977*, New York, Pantheon.

## Călătorii în imaginarul literar

- Hetherington, K. (2003) *The Badlands of Modernity*, New York, Routledge.
- Lowy M and Robert S. (2001) *Romanticism Against the Tide of Modernity*, Durham-London, Duke University Press.
- Orwell, G. (1987) *Nineteen Eighty-Four*, Boston and New York, Houghton Mifflin Harcourt.
- Pohl, N. and Tooley, B. *Gender and Utopia in the Eighteenth Century: Essays in English and French Utopian Writing*, Hampshire, Ashgate, 2007.
- Schelling, W.F in Lowy, M. and Sayre R. (2001) *Romanticism Against the Tide of Modernity*, London and Durham, Duke University Press USA.
- Wegner, P. E. (2002) *Imaginary Communities: Utopia, The Nation and the Spatial Histories of Modernity*, Berkley, University of California Press.

~~~~~

**Niculae Liviu GHERAN** is a researcher, currently a collaborator as Assistant Professor at the Department of Foreign Languages for Specific Purposes, Babeş-Bolyai University. He has a PhD in Comparative Literature on the influences of the 19th century symbolic geography on the 20th century negative utopias. The author has edited post-conference volumes on the topic of Monstrous Geography, published in Oxford, UK, as well as presented several papers on similar topics at conferences in the United Kingdom, the Czech Republic and Romania.

**LITERATURA DESPRE PANDEMIE.  
REPERE ROMÂNEȘTI<sup>18</sup>  
LITERATURE ABOUT THE PANDEMIC.  
ROMANIAN POINTS OF REFERENCE**

**Alina BAKO**

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu/ “Lucian Blaga” University  
of Sibiu

email: alina.bako@ulbsibiu.ro

**Abstract:** *The state of isolation is experienced differently, not only according to the individual and his psychic features, but also at the level of the community and the mentality generated by the geographical space to which this individual belongs. Through a short geographical-historical-literary foray, this paper deals with the way in which isolation manifested itself in the area of South-Eastern Europe, more specifically, in the Romanian space.*

**Keywords:** geocritical studies; Romanian Culture; novel; character; pandemic.

În articolul publicat în nr. 6 (1) din „Literary Geographies”, *The Cube of Loneliness: Literary Geographies in Isolation* de Sheila Hones se întreba dacă geografia literară poate găsi ori poate fi un răspuns pentru așa-numita „izolare socială” (2020: 11). Faptul că textele ficționale oferă tipare spațiale concrete și multiple implică, în viziunea autoarei, o posibilă salvare din izolare, chiar și când suntem „cuburi locuite de singurătate” (14). Cu toate acestea, starea de izolare este trăită diferit, nu

---

<sup>18</sup> Articolul a fost parțial publicat în limba engleză în revista *Literary Geography*, vol.6 (2), 2020, cu titlul „Living in the Balkans: From ‘Caragea’s Plague’ to the Coronavirus Pandemic”.

## Călătorii în imaginarul literar

numai în funcție de individ și trăsăturile sale psihice, ci și la nivelul comunității și mentalității generate de spațiul geografic cărora le aparține. În acest sens, eseul de față abordează, printr-o scurtă incursiune geografico-istorico-literară modul în care izolarea a funcționat în zona Europei de Sud-Est, în Balcani și, mai specific, în spațiul românesc. În eseul de față vom avea în vedere observarea unui model structural asociat mentalului colectiv, cu care este comparată orice epidemie, în zona est-europeană, chiar și în secolul al XXI-lea. De asemenea, vom observa un aspect paradoxal, acela al întoarcerii în țară a peste un milion de români, de la munca din străinătate (plecarea echivalează cu *bejenia* din secolul al XIX-lea, așa cum vom demonstra prin exemple literare), din cauza pandemiei și dubla izolare a acestora, precum și raportarea țaranului român, din secolul al XIX-lea, la izolarea generată de epidemii (ciumă, holeră, tifos) așa cum reiese din scrierile narative ficționale, dar și atitudinea balcanicului în general.

Astfel, în mentalul colectiv românesc, orice epidemie trimite la un tipar narativ generat de ciuma care a lovit Țara Românească în 1813. Numită și „ciuma lui Caragea”, după numele domnitorului din acea vreme, epidemia care bântuise Constantinopolul este descrisă în scrierile literare, ca etapă de referință. Astfel, în scrisorile lui Ion Ghica, un scriitor pașoptist, se pomenește despre faptul că

„A fost în multe rânduri ciumă în țară, dar anelele României nu pomenesc de o boală mai grozavă decât ciuma lui Caragea! Niciodată acest flagel n-a făcut atâtea victime! Au murit până la 300 de oameni pe zi și se crede că numărul morților în toată țara a fost mai mare de 90 000. Contagiunea era așa de primejdioasă, încât cel mai mic contact cu o casă molipsită ducea moartea într-o familie întregă, și violența era așa de mare, încât un om lovit de ciumă era un om mort” (Ghica, 2004: 190).

Despre carantină și izolare se amintește în sensul că domnitorul fusese nevoit să stea în izolare începând cu 25 noiembrie până pe 12 decembrie (Nistor, 1946: 360). În documentele istorice sunt amintite spațiile transformate în locuri de carantină, precum mănăstirea Văcărești, Băneasa, Colentina, precum și



## Călătorii în imaginarul literar

restricționarea intrării în oraș, accesul fiind permis doar prin locuri precum Podul Mogoșoaiei sau al Herăstrăului, Podul Cleiului, sau drumul Târgoviștei, Podul Calicilor sau drumul Antim, drumul de la Izvorul Filaret și Podul Șerban Vodă.

Însă, în spațiul Țărilor Române, carantina este reglementată de-abia în 1833, o dată cu prima lege ce joacă rol constituțional, *Regulamentul organic*. Prin actele oficiale constatăm astfel că se polarizează două centre spațiale mari, pe de o parte Constantinopolul, reprezentând Orientul de unde veneau molimele și care concentrează astfel o componentă malefică și, pe de altă parte, Bucureștiul, văzut ca spațiu protector, invadat de elementul oriental, distrugător, reprezentat de ciumă și de domnul fanariot (fanarioții, denumire de la cartierul Fanar, erau cei numiți de sultanul pe tronul Țărilor Române, considerate vasalele Imperiului Otoman). Robert T. Tally Jr constată, la finalul analizei unor romane că

„The figural use of the verb ‘orient’, which once meant ‘to turn towards the east’, is itself a sign of the interplay between writing and mapping. The storyteller, like the mapmaker, determines the space to be represented, selects the elements to be included, draws the scale, and so on. In producing the narrative, the writer also produces a map of the space, connecting the reader to a totality formed by the narrative itself. In a sense, all storytelling is a kind of mapping” (Tally, 2018: 223).

În acest sens, în Evul Mediu și mai târziu, până în secolul al XIX-lea inclusiv, Imperiul Otoman era perceput drept producător de angoase și aducător de molime. Observăm astfel, că în mentalul colectiv, harta produsă la nivel conceptual suprapunea Orientul, prin exotismul său, unui regim al bolii, aduse de străini. În secolul al XVII-lea, un învățat din spațiul țărilor române, Nicolae Milescu Spătaru, întreprinde o călătorie în China, inimă a Orientului, pe care o descrie în detaliu în două volume (*Jurnal de călătorie în China și Descrierea Chinei*, importante pentru analiza felului în care era perceput Estul în perioada respectivă. În *Jurnal de călătorie în China*, observând că de la ei au învățat europenii „folosirea busolei în navigație” (1974: 103), autorul care face acest drum pe parcursul câtorva

## Călătorii în imaginarul literar

ani începând cu 1675 amintește de mai multe ori de leacurile utilizate de medicii chinezi, regăsite în cărți „desenate” cu ierburi și pietre, iar cele două volume, promovând un fel de geografie literară, conturează o hartă a călătoriei spre Est, prin Rusia, luând contact cu triburile mongole și ajungând în Împărăția Chinei, până la Beijing, la curtea împăratului. Este bine cunoscută distincția lui Edward Said: „The Orient was almost a European invention” (1978: 197), iar călătoria învățatului este analizată prin ochii europeanului. Spațiul descris este exotic, iar observațiile sunt pertinente: de la descrierea zidurilor care asigurau protecția în fața invadatorilor mongoli, până la obiceiurile alimentare precum mâncatul liliacilor „cât găinile”, ceaiul care le garantează lipsa pietrelor la rinichi și folosirea remediilor naturiste din ierburi, șerpi sau minerale. Așadar, incursiunea în China, prin ochii omului din secolul al XVII-lea produce un efect scontat, de uimire și, implicit, de comparație cu spațiul autohton. Considerate printre primele scrieri literare din cultura românească, textele lui Milescu Spătaru construiesc o imagine a unui spațiu izolat prin granițe naturalele ale râurilor și mărilor, la care se ajunge greu. Fascinația și, în același timp, teama față de un tărâm necunoscut determină astfel de incursiuni, datelor concrete alăturându-se interpretarea subiectivă a autorului. Aproximarea de China se face și mai târziu, de exemplu, Mircea Eliade oferă în 1938 o traducere din limba engleză în limba română a bine cunoscutului roman *Înger luptător* de Pearl S. Buck, având drept cadru amplu viața din China rurală.

Privirea europeanului din Balcani, la începutul anului 2020, s-a îndreptat spre zona Chinei și a analizat evoluția situației sanitare, în contextul coronavirusului. Acesta a fost perceput drept un element exotic, distrugător, înveșmântat în straiele acelorași fascinații și temeri, ca acum câteva sute de ani, pentru orientalii care aveau contact, în piețe, cu lilieci, șobolani și alte animale ce nu intrau în spectrul civilizației europene. Oamenii au început, încetul cu încetul să se retragă din activitățile cotidiene, să reducă socializarea, în fața unui pericol necunoscut, reacția provocată având 3 etape: prima a fost cea de încremenire, urmată de o reclusiune în zona familiei, o izolare forțată ce ulterior a generat uneori nevroze, alteori o stare de

## Călătorii în imaginarul literar

introvertire sau dorința de a eluda reglementările impuse, în lipsa accesului la spațiul devenit parte a universului individual. Ultima etapă, pe care am trăit-o după relativa relaxare a măsurilor, a generat frustrări și mai mari, din cauza alterării libertății comunicării cu spațiul geografic relativ îndepărtat de casă. În contextul mass-mediei, cel mai des instrument folosit, același ca în geografia literară, a fost harta. O hartă a lumii pătată în diferite culori, cu procente și imagini derutante. Lumea reală s-a suprapus peste o lume cartografiată prin contaminarea cu acest coronavirus. Spațiul a devenit, dacă ar fi să folosim un termen de specialitate impus și teoretizat de Robert Tally Jr. „topophobia”

„Topophobia is not a disease, properly speaking, it is a condition of 'disease' something of the sort that Freud indicates in his use of the term Unbehagen, which is similar to the French term *malaise* and is translated as 'discontent' in *Civilization and Its Discontents*, the English title given to *Das Unbehagen in der Kultur*” and „Topophobia represent (...) an existential comportament toward the world (...) a certain identifiable 'place mindedness' that informs our activities and thinking” (Tally, 2018: 23),

căci acest disconfort a fost generat de o maladie.

O dată cu izbucnirea pandemiei, mulți români plecați în Europa pentru a lucra, au revenit în țară. Se estimează că în jur de un milion de oameni s-au întors în primele luni ale anului 2020, mulți dintre ei stând în izolare la domiciliu sau în spațiile special amenajate de autorități. Dacă analizăm câteva dintre scrierile autorilor canonici români, constatăm o multiplicare a spațiilor de acest tip și în literatura ce descrie vremuri îndepărtate. Izolarea și/sau fuga din spațiul propriu ori străin, în căutarea unuiia securizat, în zona Est-Europeană au fost generate fie de episoade de molime precum ciuma sau holera, fie de incursiunile armatelor Imperiului Otoman, precum în textul autorului canonic Mihail Sadoveanu. În nuvela *Vremuri de bejenie*, descrie fuga din spațiul protector al casei sau satului și pârjolirea acestuia în fața atacatorilor, o părăsire dureroasă, dar necesară. Același autor folosește tiparul narativ pentru a

## Călătorii în imaginarul literar

descrie epidemia de ciumă din Florența, regăsit în *Decameronul* lui Boccaccio, pentru a crea o povestire în ramă, *Hanu-Ancuței*, pretext pentru o suită de povestitori de a-și expune istoriile trăite, auzite sau la care au fost martori. În acest spațiu de la Nord de Dunăre, trăirea în izolare și carantina se supun, într-o anumită măsură, unei foarte cunoscute afirmații „nous sommes ici aux portes de l’Orient, où tout est pris à la légère...” era concluzia proferată de către Raymond Poincaré, pe care o regăsim și în romanul lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, publicat în 1929. Frescă a unui peisaj balcanic, lipsit de reguli, o lume decadentă aflată la crepusculul existenței, acest roman baroc conține o imagine ce amintește de amenințarea ciumei. Personajul Pirgu desenează pe pereții camerei de hotel, de pe Calea Victoriei, imagini mistice, printre care și chipul Sfântului Haralambie, cu „ciuma în lanțuri, sub picioare”. Folclorul românesc înregistrează acest simbol religios, pe teritoriul actual al României aflându-se biserici cu hramul Sfântului Haralambie, cel despre care legenda spune că a îndepărtat „ciuma lui Caragea” din Bucureștiul începutului de secol XIX.

De fapt, impunerea carantinei și a izolării s-a făcut mai cu seamă în secolul al XIX-lea când holera făcea ravagii pe teritoriul actual al României. Într-o nuvelă aparținându-i lui Ioan Slavici se remarcă, din analiza replicilor personajelor, că epidemia de holeră nu este luată foarte în serios, mai importantă fiind strângerea roadelor pământului. Personajul Busuioc din *Pădureanca* ignoră epidemia despre care auzise: „se ivise holeră-n țară, iar Busuioc nu voia să știe de ea. Holeră-n timpul secerișului?!” (Slavici, 1965; 127). Munca agricolă, principala ocupație a țaranului român, acaparează gândurile personajului, nelăsând loc fricii de epidemie. Transilvania aparținea, la momentul 1873, când este confirmată istoric pătrunderea unui nou val de holeră, Imperiului Austro-Ungar, iar autoritățile impuneau restricții ferme pentru protejarea populației. Istoricii susțin că migrațiile generate de seceriș, așa cum este și cea descrisă în nuvela lui Slavici, au dus la răspândirea epidemiei. Revolta împotriva stăpânii este surprinsă tot de autor, puterea mulțimii constând în numărul mare al celor care voiau să muncească și puneau în balanță două situații

## Călătorii în imaginarul literar

opuse: pe de o parte, foametea, dacă nu ar fi strâns grâul, iar pe de altă parte, moartea. Concluzia personajului din *Pădureanca* este surprinzătoare:

„Apoi tot mai bună e holera. Parcă dacă mi-a fi dat să mor de holeră, stăpânirea o să șteargă data mea de acolo unde s-o fi aflând! Ți-e scris, ți-e scris; nu ți-e scris, nu ți-e scris, și sănătate bună” (Slavici, 1965: 102).

Situarea sub semnul destinului, a aceluia *fatum* grecesc, care apare foarte des în folclorul românesc, acea resemnare în fața unor situații care nu pot fi controlate determină considerarea spațiului sub semnul *topophrenia*. În acest sens, este relevantă și mărturisirea unui călător străin în Țările Române, care observă că spațiul era bântuit de molime: holera, difteria sau tifosul. J.W. Ozanne observă că epidemiile de febră erau iscate de „măștinile fetide” care înconjurau Bucureștiul, descriind orașul drept un spațiu insalubru, balcanic, ostil străinilor care nu scăpau de „a plăti acest tribut” (2015: 32). Tot pe seama Orientului, pune scriitorul Alecu Russo și epidemia de holeră, despre care scrie în capitolul *Holera* din *Cântarea României*. „Dogma zisă a Orientului”, legată de fatalitate, este ceea ce caracterizează atitudinea românului în fața holerei, în viziunea scriitorului: „De este să fie, tot a fi...” (1985: 79). Scriitorul însuși rămăsese orfan, epidemia afectându-i întreaga familie, în copilărie. Constată cu amărăciune că izolarea nu funcționează în cazul locuitorilor, căci el constată că „Doi prieteni întâlnindu-se se strâng mai tare de mână”, iar atitudinea este de socializare chiar și în fața morții, căci aceștia „fac o adevărată libație a morții” (1985: 92).

Atitudinea în fața molimelor și a morții se caracterizează în această parte de Europa, prin două elemente importante: pe de o parte, o raportare schizoidă la spațiu, o viziune topophrenică, locul generând sentimente contradictorii, un fel de *malaise*, care fascinează și înspăimântă în același timp, iar, pe de altă parte, fatalismul, regăsit atât în literatura scrisă, cât și în descrierea mentalității balcanice, verificată chiar și în momente extreme, precum este cel al epidemiilor. Alte două elemente specifice spațiului românesc și extinse la spațiul balcanic sunt:

## Călătorii în imaginarul literar

nevoia de reprezentare sub forma unor ființe supranaturale, atât pentru ciumă, cât și pentru holeră, și recursul la elementul religios, prin atribuirea de abilități în a vindeca ciuma unui Sfânt al Bisericii Ortodoxe. Venerarea Sfântului Haralamb se regăsește și în țări balcanice precum Grecia sau Serbia, însă nu implică vindecarea de ciumă, introdusă ca reprezentare în icoana românească, ciuma sub forma unei femei înlănțuite, cu o coasă și foarte slabă. Se constată astfel că, în imaginarul balcanic, epidemiile sunt trăite la un alt nivel, determinat de mentalitățile specifice. Și în contemporaneitate, în spațiul sud-est european, pandemia de coronavirus nu înglobează sensul izolării, în aceeași măsură în care o face în alte zone ale lumii, iar fatalitatea rămâne factorul dominant în definirea atitudinii față de aceasta. A trăi pandemia în spațiul cultural descris impune alte coordonate, generate mai degrabă de o viziune balcanică asupra existenței, așa cum a fost descrisă prin cele trei elemente caracteristice.

### References:

- Gămănescu, Ș. (1984). Epidemia de holeră din 1873 în Banat și Transilvania (The cholera epidemic of 1873 in Banat and Transylvania). În *Apărarea sănătății ieri și azi* (coord. Gh. Brătescu). București: Cartea Românească.
- Ghica, I. (2004). *Scrisori către Vasile Alecsandri (Letters to Vasile Alecsandri)*. București: Humanitas.
- Hones, S. (2020). The Cube of Loneliness: Literary Geographies in Isolation. În *Literary Geographies*, Vol 6 (1).
- Negulescu, P, Alexianu, G. (1944). *Regulamentele Organice ale Valahiei și Moldovei (Organic Regulations of Wallachia and Moldova)*. București: Întreprinderile „Eminescu” S.A.
- Nistor, I.I. (1946). Ravagiile epidemiilor de ciumă și holeră și instituirea cordonului carantinal la Dunăre (The ravages of the plague and cholera epidemics and the establishment of the quarantine cordon on the Danube). În *Analele Academiei Române. Memoriile Secției Istorice*. tomul XXVII. București: Monitorul Oficial și Imprimeriile Statului.
- Ozanne, J. W. (2015). *Trei ani în România (1870-1873) [Three years in Romania (1870-1873)]*. București: Humanitas

## Călătorii în imaginarul literar

- Russo, A. (1985). *Cântarea României (Song of Romania)*. București: Minerva
- Sadoveanu, M. (1930). *Vremuri de bejenie (Times of Flight)*. București: Cartea Românească
- Said, E. (1978) *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*. New York: Pantheon Books.
- Slavici, I. (1965). *Pădureanca (The Forest Woman)*. București: Editura pentru Literatură
- Spătaru Milescu, N. (1974) *Jurnal de călătorie în China (Chinese Travel Journal)*, București: Editura Eminescu
- Tally Jr. R.T. (2018). *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Indiana University Press.

~~~~~

**Alina BAKO** Assistant Professor, Department of Romance Studies, Faculty of Letters and Arts, “Lucian Blaga” University of Sibiu. Postdoctoral studies at Academia Română (2014-2015). Member of several research centers among which: the Center for Intercultural and Philological Research in Sibiu, the “Speculum” Center for the Research on the Imaginary in Alba Iulia, the European Narratology Network (ENN), Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages. Volumes: *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc*, 2012 (Prize of the Writers' Union, Cluj section, Prize of the Writers' Union, Sibiu section, for Critical début); *Voies et voix de l'imaginaire roumain: Le groupe des poètes oniriques. Leonid Dimov, Emil Brumar, Vintilă Ivănceanu, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea*, Sarrebruck, Allemagne, Éditions universitaires européennes, 2012; *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)*, 2015. Contributions in collective volumes abroad: *L'exil onirique. Dumitru Tsepeneag et Leonid Dimov*, in *Exils et transferts culturels dans l'Europe moderne*, Cahiers de la Nouvelle Europe. Interest in the geocritical studies: the article *Geocritical Readings of Romanian Literature: Maps and Cartography in Rebreanu's Canonical Fiction*, in the indexed Web of Science Journal „The Slavonic and East European Review”, Volume 99, number 2, 2021. Collection du Centre Interuniversitaire d'Études Hongroises et Finlandaises, no 21, 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*

## Călătorii în imaginarul literar

*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, metáforas*, 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 etc. Chief Editor of the journal „Caietele Lucian Blaga”. 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).



# *Folclor, simbol și literatură*



## “OLD DEVIL MOON”: TIME, MEMORY AND OBLIVION IN THE NARRATIVES OF CATABASIS AND ABDUCTION

**Sibusiso Hyacinth MADONDO**

University Of South Africa  
email: madonsh@unisa.ac.za

**Abstract:** *In many folktales, lays and medieval romances, the hero is lured to the Other Worlds by a fairy mistress and they end up married to each other. They spend good time together and through enchantment of the fairy maiden, the hero does not realize the time he spends in the alter orbis. Whilst thinking that he has just spent few days with his wife, he is shocked to learn that he has spent hundreds of years. After some time, he seeks the permission of his fairy wife to visit his family and friends. She reluctantly allows him and tells him what to avoid in order to return safely in the Land of Perpetual Youth. Returning upon earth, he finds that all his relatives are dead. He forgets the interdict by the fairy mistress and does the opposite of what he was told to avoid; the immortality of the Land of Youth abandons him, he becomes decrepit and turns to dust. In modern times, the narratives about the occupants of the UFOs have replaced those of the fairies who were notorious for abducting people to join in their nightly round dances. The narratives about the occupants of the UFOs display the same pattern of abduction of human victims into the spaceship, regaling them with sex and oblivion by the victims who must be hypnotized to be able to remember the proceedings in the spaceship.*

**Keywords:** Moon; Fairies; Other World; Memory; Oblivion; UFOs; Spaceships.

**Moon, time, memory and oblivion**

## Călătorii în imaginarul literar

One cosmic body that undergoes pathological changes like man is the moon which appears, wanes and disappears. Like man, the moon is born, grows old and dies, only to be born again. For three full days the moon disappears from the sky. For this reason, the moon is capable of controlling all cosmic rhythms: water, fertility and vegetation. It has tremendous influence on man's pathology and psyche. It is credited with both therapeutic and nefarious powers. It has a cathartic effect on the female body and at the same time it is considered to be capable of transforming man's humour by inducing lunacy or amnesia. This could be the reason why an African healer is known as *inyanga*, a word that also designates the moon. Like the moon, the *inyanga* can magically heal and destroy. In this regard, the moon is personified as masculine and therefore the bringer of fertility. The woman's monthly rhythm which is regulated by the moon's cycle is cogent proof of the connection between the two. In many societies young girl's menstruation is considered to be the result of her contact with the moon at night. In fact, the word menstruation is linked to the moon as it contains the root *men* which means "to measure" which is the function of the moon:

In other languages, too, words for menstruation and for moon are either the same or are closely related. German peasants call the menstrual period simply "the moon"; In France is called *le moment de la lune*. [...] the Mindago use the word *carro* for both moon and menstruation; in the Congo *njonde* has a similar double meaning. In the Torres straits and in India the same word is used for menstrual blood and for moon. The Maori call menstrual *mata marana*, which means moon sickness (Harding, 1973: 55).

As male personification, the moon seems to play the role of a husband, of a woman and it tends to interfere with everything she does such as the fertilization of plants she grows etc. The Eskimo virgins never look at the moon for fear of becoming pregnant and in Brittany, the same belief prevails. This is in fact universal as it is found among the Hebrews, Hindus, Persians, Hottentots, Japanese and Abyssinians (Durand, 1969: 112-113). Menstrual flux is therefore linked to lunar demise and is

therefore impure and that is why the Leviticus prescribes expiated conduct to be followed during that time. All in all, the disappearance of the moon for three days and the cleansing of the feminine body shows strong affinities with the Christian salvation: Christ's three days death, his catabatic descent into the nether world followed by the harrowing of hell. Like the moon, Christ is the master of time, the Alpha and the Omega or the beginning and the end. In many cultures, words designating time derive from the word "moon" because it is used to measure time: *mâs* (Sanskrit), *mâh* (Avestic) *mah* (Old Prussian), *menu* (Lithuanian), *ména* (Gothic) *méne* (Greek), *mensis* (Latin) (Eliade, 1954: 139-140). In many civilizations, time was measured at night and feasts such as that Christmas, Easter, Pentecost, as well as that of Saint John were celebrated during the night. The three days of lunar demise are cathartic to women and also link its symbolism to the hibernating snake, the bear which appears and disappears and the snail which take its horn in and out. Lunar divinities were usually depicted in a form of a shell. Since the moon is also linked to fertility, most of the lunar goddesses Diana, Artemis, Anaitis (Anahid) and Freya had gynecological attributes.

The lunar catabasis calls to mind the hero's descent to the *alter orbis* as one has already alluded to the Christ's *descesus ad inferos*. In many narratives of the descent to the lower regions, the hero loses his memory and count of time in the same way as described by Pythagoras's theory of birth from the Milky Way:

About this journey of souls along the Milky Way Pythagoras explains that since milk is the first food of the newborn. It is therefore from the zone of milk that the souls receive the initial impetus which pushes them towards earthly corporeality. But along the way the soul is transformed. On gaining the outer limits of heaven where the zodiac and the Milky Way come together the soul discards its spherical form, which proclaims its divine nature by lengthening and flaring to conical shape. On entering the sign of the Lion (which follows that of Cancer), the soul learns about earthly life. Changing its shape entails loss of attributes, memory in particular. [...] The incarnation of the soul in the body makes it lose its celestial light. On incarnation the soul enters into the

## Călătorii în imaginarul literar

shadow state of the body, and the Latin verb for this process is *obumbrare* (to obumbrate or darken). In the Bible this verb denotes Christ's assumption of human form. It suggests that the incarnation by assuming this form causes the soul to lose part of its divine light (Walter, 2009: 50).

Orpheus finds himself compelled to venture in the Other World of no return to retrieve his wife, Eurydice (or Argiope) who was abducted by the prince of darkness. He braves all perils, charming beasts and other infernal entities with his lyre. He reaches her and gets permission to take her back home on condition that he does not look back at her before he exits the infernal realm. When he is about to enter the earthly realm, memory betrays him as he turns back to see if she is still following him and thus breaks the pact entered into with Persephone. Eurydice disappears for good, Orpheus suffers a tremendous loss due to memory fault. Walter Map's story of Herla, gives an interesting example of the passing of time and memory lapse in the nether world.

### **The fairy maiden meets her mortal lover**

Herla the king of the Britons meets the red-bearded king of pygmies with goat hooves and mounting a goat. They soon strike a boon, to attend each other's marriages at a year's interval. First Herla gets married, the pygmy king attends the event accompanied by his subjects. The dwarf king organizes the marriage so well that Herla's own preparations are not used. When the dwarf king leaves Herla's royal court, he reminds him of their pact to attend the former's marriage in a year's time. A year later, the pygmy king gets married and Herla is forced to attend the event in order to respect the term of the pact. Herla calls his companions and they select gifts and leave for the pygmy land, which they penetrate through "a cavern in a lofty cliff", passed through the darkness into light made by lamps. The mansion of the pygmy king was like the palace of the sun. This is clearly the depiction of the Other World, with fantastic fairy tinge. In Herla's eyes and his companions, the proceedings lasted only three days and they have to go back to their own

country. Before leaving pygmy land, the dwarf king gives Herla some hunting animals and a special small bloodhound and instructs him that no man should alight his horse before the bloodhound jumps down. Some of his retinue, excited to be back home, forget about the instruction and disobey the order not to dismount their horses before the bloodhound does and are turned to dust. Herla and his entourage wait in vain for the small dog to alight from the nags of its bearer. They meet a shepherd who is first surprised by their speech and has to tell them history since the three days passed in pygmy land is in fact in earthly time span equivalent to more than two hundred years. When asked about the queen, the shepherd tells Herla that she eloped with a dwarf into the very lofty cliff they used to descent into pygmy land (Map, 1923: 1-17; 206-207). Does this mean that Herla attended his queen-wife's marriage to the pygmy king?

This is the common pattern of the Morganian tales, reminiscent of the Circean enchantment where the hero is attracted magically to the fairy world and spends hundreds of years enjoying eternal youth and partaking of fairy immortality. When he recovers memory, he remembers his earthly origins and wants to go back and visit his family and friends. The fairy mistress gives him permission and tells him what he must not do to avoid becoming mortal again. Of course, circumstances will force him to do what he is not supposed to do. It may be an old man or damsel in distress that needs his help. As soon as he alights from his steed his fate changes, time catches up with him as the immortality of nether world or perpetual youth leaves him. He discovers the real earthly time that has lapsed when he thought that he had just spent three days in the land of eternal youth. His family is all wiped out; he does not recognize anyone in the world and can hardly understand the speech of those he encounters. Narratives of catabasis and abduction are characterized by a break in the individual's contact with celestial bodies, particularly the moon, which signifies a break in contact with reality and time. This is the case of the victims in the Morganian tales who are seduced and conducted to the Other World (during a hunt, a journey over water, a visit to a cave etc.) by a fairy mistress, where they spend more than hundred years while thinking they have just

## Călătorii în imaginarul literar

spent only a few days (Harf-Lancner, 1984: 243-338). The myths of Proserpina and later that of Tristan and Iseult who spend half the year on earth and the other half in the *alter orbis* undoubtedly represent the alternation of seasons, winter and summer, exactly as in the myths of the bear and other hibernating animals. Orpheus's descent to the other world to retrieve his beloved Eurydice is also marred by the lapse of memory, which leads into the violation of the pact entered into with the Princess of Darkness, Persephone. Orpheus was instructed by Persephone not to turn back and look at Eurydice before exiting the infernal regions but before exiting hell the desire to see if Eurydice was following him made him forget the pact with the chthonian divinity, Persephone, thus hell breaks loose as Eurydice is drawn back to the abysmal regions. In fact, during catabasis, notes Northrop Frye:

The structural core is the individual loss or confusion or break in the continuity of identity, and this has analogies to falling asleep or entering a dream world. The latter is a world of increased erotic intensity, as is obvious from the imagery of romance alone, without reference to psychology. We are often reminded of this type of descent by the imagery of the hunt. A knight rides off into a forest in pursuit of an animal and as he disappears the dream atmosphere closes around him. Sometimes he finds himself in a forest so dense that the sky is invisible. In this threshold symbol of entering a world of sleep all images begin to take on an erotic quality so that the surrounding forest becomes a sexual personality (Frye, 1976: 104).

This is the case of many heroes of fairy lays and tales of the medieval epoch such as Lanval, Ogier, Partenoheu (Partenopex) and Sir Gawain (Coote, 1879: vol. 2: 7-8). This break in normal time during the penetration of the oneiric world is cut by the hero's return to the normal world where time catches up with him. Madame d'Aulnoy's *Histoire d'Hypolite: Comte de Douglas* (Madame D'Aulnoy 1994) was written at the time when French folklore was still *in viridi observantia* and the assailant of the fairy lover declares that his name is "Time". The story is told by Hypolite, who is disguised as Hyacinthe, to amuse the Abbess of



## Călătorii în imaginarul literar

the convent and it is about the adventures of the Russian Prince Adolphe who disappears in the forest after having been separated from his companion during the bear hunt. He is overtaken by the great storm and he is forced to take refuge in a cave. He will soon discover that it is the dwelling of Aeolus, king of the winds and his children. He shares the abode with his mother, West Wind and Zephyrus. When Zephyrus arrives he tells them that he spent the whole day in the garden of Princess Felicity, who was such a lovely and captivating person. The Prince of Russia wanted to know the whereabouts of the Princess's dwelling. Zephyr consents to blow the Prince to the Princess's island the next day. The Princess dwelt in the Island of Happiness (*Ile de Felicité*), with young girls and the eldest was only eighteen years old. He finally meets the Princess who at first mistakes him for a phoenix and later consents to marry him. Henceforth, they pass time immersed in erotic activities and he could not see time passing. When the Princess asked him how much time he had spent in the island, he said only one week. With a laugh, the Princess reveals to him that he has already spent three hundred years. He asks for permission to revisit earth and the Princess reluctantly consents as she has prescience that he may not return. She gives him a courser and weapons and tells him never to alight the horse until he reaches his own country. The steed takes him across the ocean with such speed that he soon reaches land but soon finds his way blocked by a cart laden with cut wings, with an old man sleeping under it. When he is about to jump the hedge the old man implores his help. The Prince who has forgotten the precept of the Princess alights and the old man rose up without assistance and catches the Prince, saying: "At last Prince of Russia, he said in a horrible and menacing voice, I have found you, my name is Time. I have been looking for you for three centuries"<sup>1</sup>. Time puts his hand on Adolphe's mouth and stifles him to death. Zephyr, seeing his friend dead, tries to resuscitate him in vain. He takes him to the Island of Happiness and the Princess is also unable to do

---

<sup>1</sup> "Enfin Prince de Russie, lui dit-il d'une voix horrible et menaçante. Je vous ay trouvé, je m'appelle le Temps, & je vous cherche depuis trois siècles" (Madame d'Aulnoy, 1994: 1).

## Călătorii în imaginarul literar

anything. In fact, this is also the fate of Oisín who is invited by a fairy damsel to the world of youth (*Tír na nÓg*) where he spends three hundred years. One day he finds a spear washed ashore and remembers his knightly exploits. He there and then asks for permission to go and visit the Fenians. She grants her permission on condition that he never alights from a white courser, which she gave him. She warns her three times and predicts his fate should he transgress the interdict:

I say to thee for the third time  
If thou alightest off the steed thyself  
That thou wilt be an old man, withered, blind,  
Without activity, without pleasure, without run.  
Without leap (Anonymous, 1853 Vol. IV: 267).

She then tells him that they have already passed three hundred years together. He rides until he meets an old man whose cart carrying a bag of sand is overturned. The old man asks Oisín's help to raise the bag. He tries to raise it with one hand but failed, he forgets the exhortation of the fairy mistress and alights from the steed and soon becomes a decrepit old man on the spot, the steed flees back to the land of youth. The same fate overcomes the most popular hero of Japanese myths, Urishimako (Shimako) and later known as Urashima Tarō (浦島太郎). Shimako is a fisherman who lives under Emperor Yūryaku. He goes fishing all by himself and passes three days and three nights without catching a single fish. While thinking that his predicament is strange, he catches a five-coloured turtle and puts it on the boat. He falls asleep and when he wakes up, he finds that the turtle has been transformed into a very beautiful maiden. After some exchange of words with the maiden, he agrees to go with her to the nether world and to be her husband. Pronto, they reach the Isle of the Blest. They get married in a great celebration. Three years of life of luxury and pleasure elapse, then memory catches up with the hero. He wants to visit his parents in the world of mortals. Disappointed and reluctant to let him go, the mistress finally accepts his request but before he goes, she gives him a jeweled comb box

(*tamakushige*) and tells him never to open it. He arrives in the village of Tsutsukawa:

When he looked at the village, both people, things had changed, and he found himself quite helpless. He asked a villager, “Where are the people of the house of Urashimako of Mizunoe now?” The villager answered, “Where have you come from to ask about a man of the remote past? As I heard it, the elders handed down by word of mouth that in former times there was a person called Urashimako of Mizunoe. He went to sea alone and never came back. I heard it’s been three hundred years since then. Why do you ask about him out of the blue?” Shimako walked about the village absentmindedly but met no one he knew. Ten days passed. He stroked the comb box yearning after the divine woman. Then, forgetting the promise he had made, he opened the comb box. Instantly, his youthful, beautiful figure, which resembled a fragrant orchid, flew away into the azure sky led by the wind cloud. Shimako, realizing that he would not be able to see her again, having broken the promise, stood turning his head toward the land of immortality and walked around choking in tears, (emphases added)<sup>2</sup> (Mc Keon, 1996: 51-52).

---

<sup>2</sup> Here is the modern version of the legend: Once upon a time, a young fisherman called Urashima Tarō rescued a turtle from the hands of bullying children and released it back into the sea. A few days later, when Tarō was fishing, a turtle swam to his side and offered to take him to the Ryūgūjō (Dragon Palace) in return for his kindness. Riding on the back of the turtle, Tarō travelled through the water and soon arrived at the Ryūgūjō. There Tarō received magnificent hospitality from Princess Oto (*Otohime*) and forgot the passage of time. But one day his concern for his parents compelled him to take his leave. The princess, after trying in vain to detain him gave him a beautiful casket (*tamatebako*) as “a souvenir” (*omiyage*), with the warning that it should never be opened. Tarō returned home riding the turtle, but his village had completely changed and his parents were long dead. He found himself among total strangers. Oblivious to the princess’s words, Tarō opened the casket. White smoke rose from inside it, and instantly Taro became a hoary old man. (Mc Keon, 1996: 47).

## Călătorii în imaginarul literar

In the Italian version the fairy damsel named Fortune does not want to gamble about the life of her lover. To avert the above-discussed fate, she decides to accompany him to earth. He first encounters a woman with a cart full of shoes who pretends to fall from her cart so as to dupe him into helping her. As soon as he tries to intervene, Fortune warns him not to, since the woman was Death. The second time, they encounter the Devil on horseback disguised as great lord riding in style. He also falls from his horse and the young man almost runs to his succor but Fortune tells him to keep away for it was the Devil himself. They managed to reach his country and nobody recognised him and he realizes that on earth, men die but not in the Island of Happiness, so he decides to go back there (Coote, 1879: 15).

In all the narratives cited above the catabasis of the hero leads him to the gates of the *alter orbis*, the youthful fairy maidens who seduce him and lavish him with wealth and regale him copious dishes and unbridled sexual escapades. Under fairy enchantment, he loses sense of time: three centuries become three days<sup>3</sup>. Being so much nostalgic, the hero gets permission to get back to his own land on condition that he does not alight the fairy courser given to him by her mistress but memory betrays him and ends up doing the opposite. Mortal memory is affected by time and distance. The span of three hundred years is too long and tedious for human mind to remember everything. The Other Worlds are located in very far distances which can also be cumbersome and tiring for a human mind. Adolphe had to be lifted by Zephyrus in order to reach the Island of Happiness and to return to the land the fairy mistress gives him a magic horse that travels at the speed of thought, without stopping or resting and it can cruise through the land and sea. Oisín also returns with a fairy horse that leads to his death. When the boy who marries Fortune goes to fairyland, he is wearing shoes that travel hundred miles in a minute and a cloak that renders him invisible and can also provide food. When the

---

<sup>3</sup> For more tales see Edwin Sidney Hartland 1891: *The Science of Fairy Tales: An Inquiry into Fairy Mythology*, Chapter VII: “The Supernatural Lapse of Time in Fairyland”.

boy and Fortune visit land after three hundred years have lapsed they mount a courser that does a year's journey in one minute.

### **Unidentified flying objects and its denizens**

Modern man has come with a new invention of the individuals who live on space, who travel on Unidentified Flying Objects and narratives about them abound and compete with those of the faeries of the past. Part of the story of the fairy Melusine is a prefiguration of the strange individuals from the sky. Melusine marries Raymondin on condition that he does not see her bathing on Saturdays. She brought him wealth and prosperity, but curiosity and oblivion made him break the pact. He made a small opening to spy on her not knowing that she is imbued with powers of clairvoyance. Though Melusine is aware of the violation of the pact, she does not say a word until the day one of their sons is killed during the siege of the monastery of Milliners. Raymondin is enraged about the news and when Melusine rushes to comfort him, he tells her to go away and calls her pernicious and odious snake. When Melusine hears the insulting words, she faints and when she wakes up, she kisses Raymondin goodbye. She flies out of the castle, circling around it thrice and disappears into thin air leaving the impression of her foot on the last stone she touched. At night, the servant rearing her children were treated with the sighting of glimmering figure resembling Melusine, from her waist downwards she had an appearance of a scaly fish-tail enameled blue and white. The glimmering figure of Melusine evokes that of the glittering flying saucers or it is the precursor of UFOs. The shimmering figure of Melusine recalls the story of the Kentucky Glowing Man:

Late one evening in 1955 a farmer was standing outside his farmhouse in a remote part of Kentucky when he saw a flying saucer land behind some trees. He went inside and told his family. Nobody believed his story. An hour later the family were alerted by one of their dogs, which was barking angrily. Two men went outside to investigate and they found what they later described as 'a small glowing man' with large red eyes walking towards the house. This strange sight scared the farmers, but as

## Călătorii în imaginarul literar

they were carrying rifles they began to shoot at their luminous intruder. A metallic sound told them that they had hit their target and they stopped firing, but the glowing man seemed unharmed and simply 'floated away into some trees'. The two men went back into the house and bolted all the doors. A few moments later the glowing man peered in through one of the farmhouse windows. The two farmers rushed outside to chase him off, but their visitor had vanished. They searched all around the outbuildings and suddenly one of the men felt a tap on his head. He looked up and saw a claw-like hand reaching down towards him from a low roof.

The men fled back to the house, packed the family into two cars, and drove off to the local police station to seek help. The police went up to the farm but, in spite of a very thorough search, they could find no trace of the unwelcome guest. The story remains a complete and baffling mystery. (Ryan, 1975: 20-21)

According to Carl Gustav Jung, the spherical objects seen in the sky are the "souls" as intimated in the above quotation of Philippe Walter about the origin of the souls. Later Jung also supposes that they are "Gods-images":

Anyone with the requisite historical and psychological knowledge knows that circular symbols have played an important role in every age; in our own sphere of culture, for instance, they were not only soul symbols but "God-images". There is an old saying that "God is circle whose centre is everywhere and the circumference nowhere." God in his omniscience, omnipotence, and omnipresence is a totality symbol par excellence, something round, complete and perfect. Epiphanies of this sort are, in the tradition, often associated with fire and light. On the antiquity level, therefore, the UFOs could easily be conceived as "gods". They are impressive manifestations of totality whose simple, round form portrays the archetype of the self, which as we know from experience plays the chief role in uniting apparently irreconcilable opposites and is therefore best suited to compensate the split-mindedness of outrage. It has a particularly important role to play among the other archetypes in that

## Călătorii în imaginarul literar

it is primarily the regulator and orderer of chaotic states, giving the personality the greatest possible unity and wholeness. It creates the image of the divine-human personality, the Primordial Man or Anthropos, a *chen-yen* (true or whole man), an Elijah who calls down fire from heaven, rises up to heaven in a fiery chariot, and is a forerunner of the Messiah, the dogmatized figure of Christ, as well as of Kidhr, the Verdant One, who is another parallel to Elijah: like him, he wanders over the earth as a human, personification of Allah. (Yung, 1959: 21).

Indeed the entities of the UFOs are endowed with extraordinary powers like divinities and faeries. They are capable of inducing oblivion and in most cases their victims need to undergo hypnosis to recover memory. Narratives on UFOs are characterized by the same mythemes that are found in the fairy tales such as abduction of human beings by extra-terrestrials (ETs), sexual escapades inside the spaceship which is the equivalent of the *alter orbis*, breaks of terrestrial time and reality in the victim's mind. Such was the experience of the young Brazilian farmer, Antonio Villas-Boas, purportedly abducted by humanoids on 15 October 1957, who first conducted scientific research on him, anointing his body with a strange oily substance, took blood samples from his chin, leaving him naked on the couch and later on he was regaled with sex by a very beautiful fairy-like blonde lady:

He lay naked and frightened on a couch after they left. Then a naked woman appeared, a woman unlike any he had seen before. Soft, blonde hair framed a triangular face with large blue, almond-shaped eyes and a pointed chin.

She had a well-formed figure, a narrow waist, broad hip and long legs. The prisoner thought her the most beautiful creature he had seen before. She smiled down at him, then put her arms round him and began to rub her face and body against him (Boar et al., 1991: 70).

After the encounter, the woman pointed to her stomach and then to the sky, a gesture which Antonio interpreted as an

indication that she was going to bear his baby somewhere in the outer space. The parallel between fairy tales and UFO narratives raises the question as to whether the latter are not the modern man's subconscious expression of the "nostalgia of the origins", to use Mircea Eliade's expression or the desire to return to the good old days, that is always expressed by the phrase in "*illo tempore*" (once upon the time) in the beginning of the fairy tales. In any case, certain ufologists have always identified certain episodes in the biblical narratives with UFO sightings. For them the UFOs have always been there from time immemorial and they are even evoked in the book of Genesis:

I am not a Bible scholar, but I do know that there is not a place anywhere in that collection of documents where it is said, or even implied that Man is the only creation of God to be endowed with soul and intelligence; nor do I remember any statement limiting the race of Man to the surface of the earth. On the contrary, there are many references to visitors of human-like characteristics coming from space. For instance, in Genesis 6 the "Sons of God" are represented as arriving on earth and being so amoured of the females of the human species that they interbred with them producing a race of giants. Such mixing is said to have occurred both before and after the "flood". A similar legend existed in the Andes Mountains. This alone is ample evidence that the space visitors, some of them, at least, were sufficiently humanoid to be fertile when mated with earth women (Jessup, 1956: 52-53).

The intercourse between the quasi-supernatural humanoids or extraterrestrial beings and the human women always produces either a giant or a dwarf, who-, in most cases, are endowed with cryptaesthaetic powers of clairvoyance and are usually assigned a psychopompous role in myth and legend.

The encounters between the homunculi of the UFOs and the mortal women are always followed by the victim's loss of memory of the proceedings and in order to get information from them they must undergo hypnosis. Like fairies, the UFOs are capable of traveling at the speed of light as it was mentioned above when dealing with the fairy steeds. They are capable of transporting a



## Călătorii în imaginarul literar

person to a faraway location in a short space of time. Waiter Carlos Diaz was abducted by UFOs when he was walking home from his work in the very wee early hours of the morning of 4 January 1975, they lifted 10 feet high and he fainted:

He woke up in what seemed to be a bright, glowing sphere. As if in a dream, he saw three silent, green-skinned creatures standing nearby. They plucked tufts of hair from his head, and it did not hurt.

Four hours after he was found lying dazed beside a road in Buenos Aires, 500 miles away. Close to him was a bag containing his working clothes and a newspaper he had bought in his hometown that morning. He was rushed to a nearby hospital, and doctors found him to be in good health, if a little shocked. They could not understand how hair had been tugged out of his head without damaging the roots. (Itturalde, 2017: 84).

The extraterrestrials of the UFOs are therefore endowed with the same power as the fairies that provoked Puck, after confusing the lovers with mistaken identities, to poke fun at human feeble mindedness in a memorable phrase of “what fools these mortals be!” (Shakespeare 2014: Act 3, Scene 2, line 115) T is attribute green skin is the attribute of the characters of the fairy realm and the most memorable character of this nature is the Green Knight in *Syr Gawayn and the Grene Knyght*, and the later poems such as “The Grene Knyght”, “Carle of Carlisle” and “Turk and Gowin” (Madondo. 2012: 2019 et sq.),

### Conclusion

Both fairies and the entities of the UFOs are endowed with supernatural powers that leave mortals envious. They can outwit humans and make them look foolish. Their lives are not controlled by any astral body such as the moon, thus they are not under the influence of time. Fairies do not seem to die as they are born and inhabit the timeless realm of perpetual youth. Unfortunately, it cannot be said the same with the homunculi of the UFOs as nothing is documented about their births, lives and deaths. In fairy tales and medieval romances, whenever a fairy dies, the purpose of his death is to initiate the hero to an

## Călătorii în imaginarul literar

adventure or a series of adventures. This is what takes place in *Syr Gawain and the Grene Knyght* during the game of decapitation. They are just creatures from the sky or the sea if not a creation of a nightmare. As soon as Gawain cuts the head of the green knight, the latter bends to pick it up and reminds Gawain of his appointment the following year to be decapitated in his turn.

The spaceship of the humanoids resembles the steeds of the fairies that can run a very long distance in a speed of thought and never be exhausted. The encounter with fairies and the aliens of the UFOs affect human memory badly. The heroes of the fairy tales forget the pacts entered into with their fairy partners and suffer tragic fates as they lose their lives and wealth. Most victims of the UFO humanoids regain consciousness but do not remember what happened to them and they have to consult hypnotists to regain memory in the same manner as the human heroes who return from the fairy land three hundred year later and do not recognize anyone and can barely understand the speech of those they encounter in their homelands. The major difference is that while the fairies are creatures of the netherworld, cut off from the earth, the UFOs are *said* to be from the sky but nobody has the means to prove it conclusively. They may be gypsy-like people living in their spaceships migrating from planet to planet, as they seem to have enviable supernatural power to do so. They may be the *vimana* or the flying machines containing palaces of kings and queens<sup>4</sup>.

### References:

---

<sup>4</sup> See David Hatcher Childress, *Vimana: Flying Machines of the Ancients* (2013: 52): "The Pushpaka vimana that resembles the Sun and belongs to my brother was brought by the powerful Ravana; that aerial and excellent chariot going everywhere at will...that chariot resembling a bright cloud in the sky... and the King [Rama] got in, and the excellent chariot at the command of the Raghira rose up into the higher atmosphere.

## Călătorii în imaginarul literar

- Anonymous (1853). "The Lay of Oisín in the Land of Youth as he related it to Saint Patrick" in *The Transaction of the Ossianic Society*. Volume IV, Boar, Roger et al. (1991). *The World's Greatest UFO Mysteries*. London: Chancellor Press.
- Childress, D.H. (2013). *Vimana: Flying Machines of the Ancients*, Illinois, Adventures, Unlimited Press.
- Coote, H.C. (1879). "The Neo-Latin Fay" in *The Folk-Lore Record*, Volume 2.
- D'Aulnoy, M.-C. (1994). *Histoire d'Hypolite; Compte de Douglas*. London: Institute of Romance Studies.
- Durand, G. (1969). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*. Paris: Dunod.
- Eliade, M. (1954) *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot.
- Frye, N. (1976). *The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Harding, M.E. (1973). *Woman's Mysteries: Ancient and Modern: A Psychological of the Feminine Principle as Portrayed in Myth, Story, Dreams*. London: Rider and Company.
- Hartland, E.S. (1891). *The Science of Fairy Tales: An Inquiry into Fairy Mythology*, Chapter VII: "The Supernatural Lapse of Time in Fairyland". In *The Science of Fairy Tales: An Inquiry into Fairy Mythology*, London: Walter Scott.
- Harf-Lancner, L. (1984). *Les fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Genève : Slatkine.
- Itturalde, R. (2017). *UFOs, Teleportation, and the Mysterious Disappearance of Malaysian Airlines Flight # 370*. E-book, Case Number: 84.
- Jessup, M.K (1956). *UFO and the Bible*. New York: Citadel Press.
- Jung, C.G. (1959). *Flying Saucers: A Modern Myth of Things Seen in the Skies*. Translated from the German by R F C Hull, London: Routledge and Kegan Paul.
- Madondo, S.H. (2012). « Le remaniement narratif de Sire Gauvain et le Chevalier Vert dans les poèmes anglais tardifs », in *Voix des mythes, science des civilisations*. Hommage à Philippe Walter, Berne, Peter Lang.
- Map, W. (1923). *De Nugis Curialium*. Edited and Translated by M. R. James, London: The Honourable Society of Cymmrodorion.
- McKeon, M.Y. (1996). "The Transformation of the Urashima Legend: The influence of Religion on Gender" in *US-Japan Women's Journal. English Supplement*, No. 10.
- Ryan, P. (1975). *UFOs and Other Worlds*. Illustrated by Ludek Pesek, Harmondsworth: Puffin

## Călătorii în imaginarul literar

Books, “Explorer 17”.

Shakespeare, W. (2008). *A Midsummer’s Night Dream*. Oxford: OUP, Oxford World’s Classics.

Walter, P. (2009). “The Cosmic Gates of Memory and Oblivion: Mythology of Soul and Time”. *Trictrac: Journal of World Mythology and Folklore*, Volume 2.

~~~~~  
**Sibusiso Hyacinth MADONDO** was born in Ladysmith, in the province of South Africa. He obtained a BA degree from the University of Natal (Howard College), specializing in English, French and Spanish Literatures. He was awarded a French government scholarship to study in France, where he obtained a Master’s degree from the University of Paris III (La Sorbonne Nouvelle), DEA and Doctorat de Lettres Modernes from the University of Paris IV (Paris-Sorbonne) specializing on the Medieval romancer, Chrétien de Troyes. He is also involved in the study of comparative mythology and he is the chairman of the Myth Study Group which he founded in 2006. He was the founding editor of the journal, *Trictrac: Journal of World Mythology and Folklore*. He has collaborated with many centers of research and has lectured in the following countries: Germany, England, Wales, France, Réunion Island, Japan, USA, Romania, Iceland, Australia and New Zealand. He is the associate Professor at the University of South Africa (Unisa).

**CE ESTE DEMNOLOGIA?  
O ALTFEL DE VIZIUNE  
ASUPRA ȘTIINȚEI DEMONOLOGICE  
WHAT IS DEMNOLOGY?  
A DIFFERENT VIEW  
ON DEMONOLOGICAL SCIENCE**

**Petru Adrian DANCIU**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*

Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia/ “1 Decembrie 1918”

University of Alba Iulia

email: office.gnostic@gmail.com

**Abstract:** *The article proposes a phenomenological vision on the history of demonology and the demonic imaginary starting with the shamanic model. Three qualities of the shaman are important in the birth of demonology: sense perception, knowledge and self-control. With the passage of shamanic practices to religious practices, these qualities will not be lost. On the contrary, they will survive in the religious cults of polytheism, constituting the three classes of demonological practice: sensorial, gnostic and exorcistic. My research is focused on this perspective. The image I have tried to reshape on the birth of polytheistic demonology is closely related to the pre-monotheistic demonic imaginary, whose "palette" of deities and demons is infinitely larger than anything in as far as the history of religions has managed to recover.*

**Keywords:** Demonology; exorcism; shaman; sacred; profane; demon.

Ne-am obișnuit ca, atunci când vorbim despre demonologie, să o asociem, în cel mai bun caz, strict câmpului de cercetare a spiritualităților monoteiste, ignorând pur și simplu faptul că, în sine, demonologia deține o istorie „personală”, a cărei origine se confundă cu angoasa confruntării primilor oameni cu problema răului, rezumată la încălcarea tabu-ului (oricare ar fi fost acesta) și la consecințele ciclice rezultate din tot acest proces. Demonologia, cel puțin din această perspectivă, se naște plecând de la un posibil monoteism, dacă-l privim doar ca relație Eu-Tu (zeu), încălcat mai apoi prin introducerea lui Acela (Diavolul/ Celălalt) și, implicit, prin constatarea „gustului bun” (v. *Geneză*, 3, 6-7) oferit de *diversitatea manifestărilor non-valorice numinoase* (v. Otto, 1996a: 67-68) ale sacralului ca politeism. În sens „mitic”, atunci când se „pierde” din vedere factorul uman, demonologia se naște ca pură constatare a antagonismului dintre principii, „tradusă” din punct de vedere monoteist în confruntarea deschisă (v. Romanidis, 2017: 87-142), cu efect permanent asupra lui Satan, cel care refuză pocăința<sup>5</sup> „câtă vreme doctrina biblică nu acordă răului o existență eternă, egală cu a lui Dumnezeu” (Stăniloae, 2018: 471) și fără efect asupra lui Dumnezeu.

În planul secund, omul hylîc se simte prins într-un război început, din punctul de vedere al teologiilor dogmatice, cel mai probabil, înainte de a fi fost adus în existență<sup>6</sup>, conflict la care se vede nevoit să participe în urma unei căderi impropriate sau „păcat

---

5 Un mister al „magnetismului” trupului, de vreme ce, ne spune Ioan Damaschin, „Dumnezeu oferă pururea diavolului cele bune, dar acesta nu vrea să le primească” (apud. Stăniloae, 1990: 282).

6 Pe de-o parte, aflăm din scurtul său tratat de demonologie că „Părinții socotesc că îngerii au fost creați înainte de crearea lumii sensibile și a omului” (Stăniloae, 2018: 439), cum, pe de alta, Dumitru Stăniloae omite să indice momentul căderii demonilor anterior ori, din contră, posterior creației protopărinților. Ioan Damaschinul, influențat de apocrifele enohiene, dă de înțeles că Satan a căzut după ce s-a săvârșit creația materiei și nu înainte de aceasta: „Dintre aceste puteri îngeresti, înainte-stătătorul cetei terestre, căruia Dumnezeu i-a încredințat pазirea pământului, (...) n-a suferit luminarea și cinstea pe care creatorul i-a dăruit-o, ci, prin voință liberă... s-a ridicat împotriva lui Dumnezeu care l-a făcut, voind (...) s-a depărtat de bine și a căzut în rău” (Damaschin, 1993: 49).

strămoșesc” (v. Minois, 2010; Romanidis, 2017: 233-260), al cărui principal efect este *moartea* (v. Romanidis, 2017: 114-124). Dacă demonologia este astăzi o știință nepredată în universitățile și seminariile creștine – deși, paradoxal, o găsim asumată teologic (v. Georgescu, 1938: 481-564; Negoită, 1992: 79-85), dogmatic (v. Buzalic, 2010; Matsoukas, 2002), moral (v. Aghioritul, 1996; Bunge, 1998), liturgic – supraviețuirea ei peste milenii se datorează evidentelor efecte persistente și din ce în ce mai profunde, capabile de a afecta creația până la modificarea ei, fără a oferi o explicație pe deplin satisfăcătoare cu privire la misterul *non-* și *existenței* răului (v. Bișa, 2018; Pavel, 1996; Taifas, 2020).

Cu mult înainte de a lua în discuție cele mai vechi sisteme religioase cunoscute astăzi, în proto-istoria umanității, unde ideile și credințele religioase abia se nașteau, demonologia se formează treptat din cumulul experiențelor trăite și mai apoi împărtășite sau asimilate pe cale orală, care apar în urma reacțiilor neplăcute la contactul cu sacrul. Rudolf Otto își focusează cercetarea pe noțiunea-stare de *tremendum*, *frica de necunoscut* identică *fricii de sacru*, depășită doar prin *stările multiple ale trăirii mistice*<sup>7</sup> reduse la „vedere” și „unire”, singurele capabile să „absoarbă” frica (v. Otto, 1996b: 70). Sacrul se opune profanului, în primul rând, prin dimensiunea imposibil de cuantificat, câtă vreme, restrictiv, în limita granițelor auto-impuse, se află doar profanul. Pe de altă parte, pentru primitiv, geografia fizică a spațiului sacru se află într-o perfectă emulație cu geografia spirituală. Între cele două nu există practic nicio diferență. Întrepătrunderea este atât de evidentă, încât totul este viu (animismul)<sup>8</sup>, chiar și ceea ce în profan este inert sau mort. Din

---

7 Stări care, pe de-o parte, au ca principal efect *recunoașterea dependenței* față de zeu sau creator. Implicit, ea *provoacă la depășirea* aceluia (v. Otto, 1993: 154). Or, atunci când, pe de altă parte, procesul „unirii” nu este posibil, actantul uman va trece la *afirmarea independenței*, urmată de *despărțirea* de zeu, moment echivalent cu „o trezire”, o trăire mistică negativă, căci zeul va fi perceput ca *acela, străinul sau dușmanul*. Semnul căderii este frica (*tremendum*-ul) față de Cel de care nu trebuie să-ți fie frică.

8 Teoria hermeneuticii egiptene, din care aflăm că ceea ce este dedesubt (adică lumea fizică) este o reflecție a lumii spirituale, are drept centru teoriile fatalismului astrologic asiro-babilonian.

## Călătorii în imaginarul literar

aceste două motive, omul este conștient de faptul că, odată trecută *granița* în sacru, se va supune de bună voie (va plăti un *pret*) transformărilor comportamentale (boală, nebulie/ posesiune spirituală) până la cele fizice (moarte ritualică sau matamorfoze în plante, insecte, păsări, pești sau animale). Chiar și astăzi, în cercetarea demonologică regăsim parte din acest „bagaj” al unor experiențe, de ce nu?, basmice. Experiența în sacru, mai concret, relația cu actanții săi obligă la schimbarea raporturilor. Astfel, dacă în profan avem un raport *moral* și *social* între membrii comunității, în relația cu actanții sacrului, omul se vede obligat la un comportament *etico-magic*.

Dacă aspectul moral-social este cât se poate de clar pentru viitorul construct spiritual, *religia profanului*, cel de-al doilea, etico-magic, ridică o serie întreagă de probleme de interpretare. Etica magică o vom defini ca pe un *grup de modele comportamentale bazate pe capacitatea de simțire* (senzorialitate) și *raționalizare* (cunoaștere/ gnoză), cu *efect practic în posibilitatea de probare* (sacerdotală) sau *respingere* (exorcism) a *voinței și acțiunii actanților sacrului, priviți pe tot parcursul șederii* (actantului uman) *în sacru, ca identici cu spațiul lor*. În funcție de rezultatul acestor experiențe, unii dintre actanții spirituali devin zei creatori și protectori, după cum alții nu se sinchisesc a-și dezvălui adevărata natură demonică. În fine, există o a treia categorie de spirite, viitorii „îngeri”, care dezvoltă, doar în relația cu omul, un comportament ambivalent, în funcție de capacitatea actantului uman de a-și însuși printr-o cunoaștere ezoterică, dar și exoterică, cunoașterea etico-magică (un fel de *grimoar* primitiv) absolut necesară în coabitarea, fie ea și „temporară”, cu agenții sacrului. Din acest motiv, etica magică o asociem cu cele mai vechi practici, precursorile vrăjitoriei, magiei și ale cultului divin religios și public a ceea ce noi numim „religia sacrului profan”. Astfel, etico-magia poate fi mai degrabă asociată cu noțiunea de șamanism, șamanul devenind „sursa” categoriilor demonologice pe care le vom lua în discuție.

Viziunea noastră asupra demonologiei diferă „istoricește” și, implicit, fundamental, de aceea a teologilor totalitare sau monoteiste, pentru că centrul modelului comportamental de *etică-magică* este extrem de asemănător cu *etica-basmică*. Doar



în câmpul spiritualității profane, ambele modele (de etică-magică/ basmică) au ca efect direct apariția unei triple deschideri (practice) a atributelor inserate de noi în însăși definiția eticii-magice. Mai precis, capacitatea de *simțire* se dezvoltă în cei „senzoriali”, de *raționalizare* în „gnostici”, de *aprobare* sau *respingere* în „preoți” și „exorciști”. Dacă le înțelegem „defalcate” în profan, aceasta nu înseamnă că tot astfel stau lucrurile și în sacru. În funcție de dezvoltarea lor uniformă, șamanul (pentru a folosi, din nou, un termen consacrat) va reuși sau nu în demersul său spiritual de a recupera sufletul victimei din comunitatea umană din care face și el parte. Pornind de la „modelul” șamanic (al sacrului „rebel”) ori, mai nou, mesianic (al sacrului „îmblânzit”), care înglobează cele trei puteri în religiile spiritualității profane, vom constata că atributele în discuție funcționează, mai degrabă, separat decât în relație, situație mai rar întâlnită, și doar atunci când sunt îndeplinite anumite condiții. Important este că, aproape indiferent la ce sistemele religioase mai vechi sau mai noi vom face trimitere, cele trei atribute marchează scopul aparițiilor diferitelor funcții sacerdotale, ori a claselor de magi sau vrăjitori. Pentru noi, acesta este un indiciu important că „diluarea” este, mai degrabă, artificială (mai ales în spațiul politeismelor religioase), decât reală, pentru că, indiferent de termenii folosiți pentru a le exprima, fondul „șamanic” la care fac trimitere, rămâne același. Procesul care marchează „despărțirea” puterilor șamanului în cele trei categorii se poate reduce la două cauze: 1) incapacitatea psiho-spirituală a șamanului de a le deține pe toate trei și 2) dorința de asimilare a atributelor de cei care vor deveni viitorul sacerdoțiu al religiilor spiritualității profane.

### 1. Senzorialul

Sau cel care simte *prezențele* sacrului. Se confundă cu persoana „aleasă” de către spirite când, de fapt, *alegerea* nu este o regulă. În sistemele religioase deja formate, *senzorialul* se identifică cu fetusul, întrucât „alegerea” se confirmă prin *semne* (manifestări ale naturii în ajunul nașterii, profeții, etc.), de unde și *sensul religios* al *predestinării*. În sistemele de inițiere magice, senzoriali pot fi tinerii de la vârsta „consacrării” (adică a

inițierilor puberale, des întâlnite în credințele populare, având ca efect direct deschiderea și relaționarea cu sacralitatea lumii satului), după cum, în practica vrăjitoriei, senzorial devine nou-născutul pus în directă comuniune cu spiritele, prin actul voit al părintelui de „a-l dăru”, variantă blândă pentru jertfele aduse cândva zeului/ demon Moloch. Ca o paranteză, unul din sensurile botuzului creștin este și acela de „a fura” acest start al consacrării demonice a prucului. Indiferent de faptul că avem de-a face cu o „consacrare” sau o „dăruire”, esențială pentru păstrarea unei conexiuni reale și continue cu sacralul este nealterarea sacro-socială a așa-numitei „linii de sânge” sau genealogică. În timp ce senzorialii sunt *generatori* de tradiții magico-religioase, *păstrătorii* acesteia sunt gnosticii. La polul opus găsim tehnica obținerii/ provocării senzorialității prin substanțe halucinogene, aspect care nu interesează cercetarea de față.

Nu toți oamenii vor simți prezența *vie* a sacrului. Pentru cei care nu simt, gnosticii aveau un termen cât se poate de clar: „materie” sau *hylici*. Alții, cei mai puțini la număr, sunt „spiritualii”, *pneumaticii* sau *senzorialii*, iar ceva mai mulți ar fi „gnosticii” sau *psihicii*, o categorie despre care vom discuta mai jos.

Ce este, de fapt, un senzorial? Dacă citim lucrări din domeniul parapsihologiei, ajungem la două posibile concluzii: 1) este o persoană *fără inițiere în domeniul ezoteric al științelor oculte*, care *simte* (primește senzații asociate cu cele ale simțurilor fizice și, nu de puține ori, chiar prin intermediul lor) *prezența* (tradusă printr-o serie întregă de manifestări; cele mai comune, de tip *poltergeist* – germ. „duhuri jucăușe”) sufletelor morților, demonilor ori îngerilor; 2) *deține capacitatea de a le provoca*, prin intermediul *evocației* (aspect cel mai des întâlnit în practicile mantice, unde nu este necesară posedarea senzorialului, ceea ce nu exclude posesiunea lucrurilor) ori/ și (dacă capacitatea este exersată) a *invocației* (practici care impun posesiunea), a acelorași tipuri de spirite, după cum putem ușor discerne din categoriile de medii și tipuri de transe. Pentru cei din prima categorie, senzorialitatea reprezintă marca unui „accident” psiho-spiritual. În cele mai fericite situații, experiențele exotice trăite sunt asociate ultetrior unor lecturi de tip exoteric, precum basmele, lecturi din sfera paranormalului ori, mult mai rar, acolo unde acest lucru mai este încă posibil, din câmpul tradițiilor orale.

## Călătorii în imaginarul literar

Cu toate că, în urma unui contact direct, un hlyic poate constata prezența exotică și chiar manifestarea vizibilă a spiritelor, el se dovedește *incapabil a o fixa permanent la nivelul conștiinței*. Dovada acestei incapacități este dată de respingerea totală a fenomenului real-spiritual ori explicarea lui într-o cheie „ateu” sau forțat științifică, total nepotrivită cu realitatea trăită. Pe de altă parte, experiența exotică, uneori accidentală, trăită în prezența spiritelor de către senzorial este, într-un târziu, *acceptată ca parte integrantă a vieții sale*, fapt ce-l diferențiază de hlyic. În fine, în ultimă instanță, sunt și mai puțini aceia care (avem în vedere cea de-a doua categorie, denumită în sens general medium) reușesc *să asimileze și să uziteze mai apoi de experiența dobândită* pentru a *provoca* sacrul să se manifeste. De aici, *in extremis*, rolul negativ al senzorialului în practica necromantă și în spiritism, pozitiv, în practica demonologică.

Dacă citim cu atenție studii de istoria religiilor, vom descoperi peste tot prezența senzorialului, începând cu practica șamanică, continuând cu cea mantică (asociată cu vrăjitoria)/ oraculară (asociată cu magia înaltă/ cultul religios), terminând cu misticismul marilor sisteme religioase, fapt care ne determină să credem că avem de-a face cu profesioniști ai (contactării) sacrului. În general, senzorialii sunt priviți ca *întemeietori de mari sisteme magico-religioase* sau ai *religiilor de mistere*, adevărați deschizători de drum pentru teologiile sistematice. Ele se vor rezuma la adaptarea exoterică (explicitarea dogmatică) a sacrului pentru profan, constituindu-se în expresii „înteligibile” unei spiritualități profane, hlyice, marcată, mai degrabă, de mecanismul ciclic și, implicit, previzibil al ritului, decât de surpriza unei trăiri mistice.

În fine, misticul este senzorialul convertit la un sistem religios. El este produsul, mai mult sau mai puțin contaminat, al unui „inventator” de religie. Atunci când se află în prezența actanților sacrului, va constata că elemente esențiale din experiența sa religioasă, la care se adaugă credința (termen care definește atașamentul necondiționat față de voința supremă a divinității cu privire la sine) sau speranța în ajutorul divin, îl vor focusa asupra scopului spiritual personal, ajutându-l să facă față asaltului actanților spirituali ai sacrului, nu tocmai încântați de întâlnirea cu o entitate umană păstrătoare a unor potențe

dovedit superioare. Aceste potențe, ascunse în profan de virtutea smereniei, nu mai pot fi ținute ascunse în sacru, motiv pentru care, nu de puține ori, faptele sfinților scandalizează chiar și pe martorii ucenici. Prin metoda *combativă* abordată, misticul transformă *etica magică* în *etică sacră*. Nu putem ști în ce măsură un senzorial poate deveni un preot sau exorcist, dar avem convingerea că invers nu se poate. Acesta este motivul pentru care senzorialitatea, atributul general al sezorialului, este esențială în parcursul unei reale cunoașteri demonologice.

### 2. Gnosticul

Sigur, termenul de *gnosis*=„cunoaștere” este preluat din limba greacă, fără însă a-i păstra sensul conferit de gnosticism. Dacă contactul cu sacru s-a făcut prin intermediul senzorialului, pentru dezvoltarea unei metode este nevoie de o persoană capabilă să opereze rațional pentru spațiul profan atât în sens teoretic, cât și practic toate informațiile primite. Viitoarea funcție de *inițiere magico-religioasă* și mai apoi doar *religioasă* (numită „taină”) se naște din necesitatea transmiterii cât mai fidele a acestei informații precum și din dorința de a proteja profanul de inserțiile insidioase ale sacrului malefic. Câtă vreme preluarea informației și transmiterea ei se produc pe cale orală, capacitatea actantului uman (a gnosticului) de a memora (mnemotehnica) și de a o prelucra (conexa și adapta) se dovedesc a fi esențiale pentru apariția și dezvoltarea cultului divin public, din care nu pot lipsi rugăciunile de protecție și cele de alungare a spiritelor necurate în diferitele etape sau din diferitele momente de încercare a vieții credincioșilor spiritualității profane.

Gnostică este persoana al cărui intelect este capabil să traducă și să adapteze „experiența mistică” a senzorialului nevoilor spirituale umane. La origine, gnosticul se identifică cu șamanul, mai precis, cu partea sa rațională, „trezită” în funcția de *povestitor* al extraordinarelor experiențe trăite în starea de senzorial sau *visător*. Un astfel de cunoscător va fi capabil de a genera, pornind de la compilarea elementelor pre-mitice, primul mit și mai apoi primul basm, într-o perfectă emulație cu viitoarele rituri magico-religioase ale spiritualității profane. În narațiunile religioase unde este expusă în mod explicit facerea

lumii în urma sacrificiului unui zeu-demon ori, în basmele, unde întâlnim lupta directă dintre bine și rău, în incipit, apare un gnostic, un auto-inițiat care s-a aflat, cel puțin o dată, în contact direct cu lumea sacrului.

Mai mult, experiența practică a gnosticului, pe lângă cunoașterea expusă oral (generatoare de mit, teologie și dogmă), oferă un material fertil pentru viitoarele construcții „liturgice” specifice elaboratelor rituri religioase ale spiritualității profane. La rândul lor, ele se constituie ca atribut fundamental al ultimelor două categorii sau funcții despre care vom discuta mai jos.

Nu întreaga cunoaștere gnostică este exoterică, deoarece o bună parte a ei rămâne ascunsă. Motivul apărării ezoterismului gnozei este, fie scandalizarea, fie descurajarea începătorilor (v. Bunge, 2000: 88); acest aspect este valabil și în creștinism, o religie, prin excelență, considerată „exoterică”. Prin extensie, nu există doar o gnoză pozitivă, ci și una negativă, cea din urmă, paradoxal, născută din arta preistorică a magiei vânătorii (v. Bruhl, 2003: 166).

Dintre gnosticii care aleg să devină „vizibili” prin cercetările lor, în funcție de tema, afilierea, respectiv non-afilierea la sistemele magice și/ sau religioase vechi sau noi, se pot distinge mai multe categorii. Din prima categorie fac parte toți aceia care sunt dedicați angelologiei și demonologiei sistemelor religioase actuale. Celei de-a doua categorii îi aparțin cercetătorii independenți ai demonologiei, după cum, cea din urmă este deținută de gnosticii demonolatri, solitari ori sectari. Aparenta ambivalență a gnosticilor se menține, câtă vreme cunoașterea este principala tentație la care se supun de bună voie. Totuși,

---

9 Confuzia care se crează astăzi, mai ales cu privire la cunoașterea basmică, pleacă de la continua permutare a motivelor basmice. Analizate însă în parte (atunci când, măcar în parte, cercetătorul renunță la a mai vedea metafore peste tot), se observă că basmele fantastice se construiesc plecând de la *constatarea* și *exprimarea* contactului primului povestitor cu unul sau mai mulți actanți ai sacrului. Chiar și târziu, în lumea satului românesc, basmul își păstra funcția apotropaică, semn că inițial, el chiar era considerat un puternic *exorcism* (v. Holhoș 2012: 72) împotriva duhurilor rele, dar mai cu seamă împotriva zmeilor, o „specie” de demoni despre care se crede că până la urmă a dispărut (Holhoș 2010: 65).

fără o cunoaștere solidă, nu poate exista cult și, cu atât mai puțin, exorcismul.

### 3. Preotul și exorcistul

După ieșirea din negura preistoriei, aprobarea sau respingerea manifestărilor viului sacral benefic ori malefic devin (odată cu asimilarea pe scară largă a povestirii mitice) principala preocupare a spiritualității profane instituționalizate politic și social. Adaptarea permanentă a cultului la povestirea mitică pe care o găsim suferind succesive modificări sincretice (amintim mitul eroului) este și o consecință a provocărilor continue ale întâlnirii omului cu sacralul. Mai precis, permanentele modificări ale cultului, dincolo de polisemantismul percepțiilor sacralului în profan, nu sunt altceva decât reacții la *permanentele intruziuni ale viului sacral în profan*. Nu doar prin interacțiunea dintre povestirile mitice se poate explica asemănările dintre mituri, ci, privindu-le la începuturile lor ca pe niște modele independente și de cunoaștere asemănătoare, născute în urma întâlnirii omului cu entități spirituale interesate de a transmite aproape același mesaj. Cum altfel am putea înțelege omniprezentul mit al uriașilor, atât de important în cercetarea istoriei demonologiei? Pe de altă parte, varietatea de mituri constituie o „reacție” firească la evoluția (sau involuția) contactelor cu actanții spirituali ai sacralului, aspect concretizat în permanenta dezvoltare a cultului divin public din care nu pot lipsi descâtecul (ca act liturgic) și exorcismul. Dispariția contactului a dus la ruina cultică și mitică, dar, pare-se, niciodată la dispariția lor completă.

Funcțiile-atribut de preot și exorcist funcționau atât împreună, la egipteni, greci și romani (v. Proja 2002: 110), cât și separat, semn că importantă era *stabilirea unui contact*, permanent sau ciclic, cu sacralul. În cultele elaborate, cum ar fi cel asiro-babilonian, aceste funcții existau separat, după cum, în creștinismul primar, a fi exorcist nu avea nicio legătură cu statutul de preot; situația se schimbă treptat până când, în catolicism, nu toți preoții pot fi exorciști, după cum, în ortodoxie, toți preoții primesc această harismă.

Treptat, sistemele religioase construite pe mituri, dar și pe credințe comune (precum cele monoteiste), exclud din dogme și cult, acele *idei religioase* considerate „separate” sau „eretice”.

De vreme ce nu pot fi acceptate, ele cad în dizgrație, „alocate” câmpului superstițiilor, manticii, etc., asociate, mai târziu asimilate, cu practicile interzise.

Odată „curățat” cultul, în absența oricărei garanții a ulterioarelor intruziuni exterioare sau inovații cultice păguboase (v. Danciu, 2019: 19; Danciu, 2021: 77-83), se formează un sacerdoțiu capabil de a asimila toate acele puteri sau harisme de care se bucurau în primele secole creștine mai toți creștinii evlavioși. Calitatea de preot și cea de exorcist, când cea din urmă nu este pusă sub semnul întrebării (v. Amorth, 2011; Stilianakis, 2014: 191-242; Wilkinson, 2007: 129-140), sunt adesea confundate (Horia, 2020: 225-226), chiar dacă nu toți exorciștii sunt și preoți (v. Flueraș, 2020: 107-132) și nici toți preoții nu practică exorcismul (criză care apare când episcopul se opune numirii de exorciști în dioceza sa – v. Fortea, 2017: 239-240). Acest ultim fapt aduce mari prejudicii celor posedați, pentru că se văd obligați să-și caute vindecarea în practicile magice (v. Dumea, 2007: 151).

#### 4. Demonologia

Dincolo de definiția „clasică” a demonologiei, drept știința care se ocupă cu studiul (lucrărilor și metodelor alungării) demonilor, ea ar trebui, mai degrabă, înțeleasă în cele două stadii ale dezvoltării sale, *pre-* și *monoteist*. Adesea asociat greșit cu *demonolatria* (închinarea la demoni), primul stadiu, cel politeist, reprezintă prima formă cultă de demonologie a spiritualității profane. Asocierea ei cu demonolatria este, în faza sa ultimă, un produs al teologiei patristice creștine, pentru a exclude orice asociere ori încercare sincretică cu exorcismul practicat de către creștini. Schimarea paradigmei demonologiei politeiste cu cea a monoteismului celor convertiți este de înțeles în contextul mai larg al luptei apologetice împotriva gnosticismului și a ereziilor care riscau să copleșească, până la extincție, prea tânăra spiritualitate creștină.

Cum convertirea globală la monoteism nu se va întâmpla niciodată, demonologia sistemelor politeiste trebuie tratată ca *existentă și benefică*, motiv pentru care orice construct apologetic creștin ar trebui să se rezume la contracararea atacurilor directe împotriva monoteismului. Demonologia politeistă funcționează

## Călătorii în imaginarul literar

chiar și acolo unde monoteismul pare pe deplin fundamentat. Ea se regăsește în credințele populare încă active la noi. Cu toate că sunt condamnate oficial, se apelează la ele în lipsa prezenței fizice sau a neputinței spirituale a preotului. Nu de puține ori, neputința spirituală a preotului de a exorciza un demon, este compensată de cea a vrăjitoarei *cunoscătoare* (descântătoare) care știe să „scoată diavolii”. Astfel, deloc paradoxal, o parte din aportul la continuitatea lor cu elemente sincretice creștine, vine chiar din mediul creștin. Ceea ce este important de reținut, nu are legătură cu concurența sistemelor spiritualității profane, ci cu faptul că există entități considerate demonice în creștinism care nu răspund la semnele și riturile/ exorcismele deja consacrate (Hedeșan 2000: 172), fapt cunoscut în lumea exorciștilor populari sau „independenți”, cum i-am numit noi. Permanența unei *demonologii paralele sistemelor consacrate* ale spiritualității profane se susține în fapt și nu teoretic. Iată un motiv în plus pentru revizuirea viziunii generale asupra *istoriei demonologiei*, care nu începe cu monoteismul iudaic și nu se va sfârși cu cel creștin, dovadă stând exorcismul islamic (v. Rayan 2018). Dincolo de faptul că *nu* toți exorciștii „ambulanți” („neinstituționalizați” monoteistic) sunt falși, trebuie să recunoaștem că practica lor exista și înainte de convertirea localnicilor la creștinism. Cum nicio împărăție nu se surpă pe sine (Matei, 12, 25), nu suntem atât de siguri că ei scoteau pe demoni cu ajutorul lui Belzebuth (Luca, 11, 15).

Din practica descântecului, care nu a apărut odată cu creștinismul, ci categoric îl precede, vedem că a existat o zeităte feminină (înlocuită cu Fecioara Maria, a cărei autoritate asupra forțelor răului o găsim prelungită și în practica exorcismului – v. Bamonte 2013; 2020: 31-39), o Magna Mater benefică, capabilă de a alunga demonii locali. Noi nu am găsit vreo prezență masculină pozitivă în descântecul popular și, dacă există, trebuie privită ca o inserție de origine creștină. Ceea ce dorim să evidențiem este că nu ar trebui să ne mai grăbim în a cataloga „științific” demonologia precreștină, ca demonică; cel mult, idolatră. De altfel, considerăm forțată și permanenta asociere între idol (icoană) și demon, pentru simplul motiv că exact divinitățile benefice sunt expresii ale proniei divine, într-o lume căzută sub



## Călătorii în imaginarul literar

păcat, dacă ar trebui să avem un punct de vedere aproape teologic asupra acestei chestiuni.

Demonii nu sunt capabili să *inventeze* zeități benefice și, cu atât mai puțin, să *genereze* concepte religios-morale, care să aducă un plus de valoare vieții spirituale umane. Aceasta este viziunea monoteismului radical, dar nu și a celui primitiv (considerate de noi astfel, cel puțin până la apariția primului templu). Cea din urmă reprezintă un construct care, chiar dacă are în vedere o viitoare epurare a elementelor demonice din cultul divin public, acceptă, pentru moment, parțiala coabitare (cultică și implicit oficială) a îngerului rău și nu a demonului Azael/ Azazel cu divinul Creator YHWH (v. Chialda, 1941: 394-412, Georgescu, 1934). Acest aspect este de neconceput astăzi, cu toate că îl regăsim expus aproape „filosofic” de Hristos în „parabola” dinarului: Cezarul/ Samael, „prințul”/ îngerul (rău) al Romeii vs. YHWH (v. *Marcu*, 12, 15-17).

Este firesc să ne întrebăm: în acest caz, cât de stabil-monoteistă rămâne viziunea asupra demonologiei? Confuzia apare încă de la începuturile creștinismului în Noul Testament, unde Iisus Hristos este acuzat deschis că scoate demonii cu ajutorul lui Belzebut (regele „muscă” al demonilor): „Și dacă Eu scot demonii cu ajutorul lui *Beelzebul*, fiii voștri cu ajutorul cui îi scot? De aceea ei vor fi judecatorii voștri!” (*Luca*, 11, 19). Cu toate că nu avem dovezi clare cu privire la practica exorcismului în Vechiul Testament, nu înseamnă că evreii nu au găsit metode de a-i salva pe cei asupriți. Cazul *Tobit* pare elocvent în acest sens. Arhanghelul Rafael se „folosește” de fumigații, fără rostirea de rugăciuni și, cu atât mai puțin, a numelui divin pentru a-l alunga pe demonul, cândva nefilimul Asmodeu.

Nu suntem convinși de faptul că preoții templului din Ierusalim s-au cupat cu exorcismul, mai degrabă avem rabini sau exorciști ambulanți, care aplicau o dublă practică. Pe scurt, se foloseau de versete din cartea Psalmilor sau din profeți, unde numele divin este glorificat, fără să se ferească a apela și la zeitățile benefice ori malefice ale politeismului încă tutelar în acea perioadă. Cu alte

---

10 Conform apocrifelor lui Enoh: *Apocalipsa* 2000: 34-38; *Cartea* 2006: 37-40; *Onișor* 2000: 97-98, 246-248.

11 Identificat cu Satan, v. *Livre* 1989: 126-127.

## Călătorii în imaginarul literar

cuvinte, bănuim că avem de-a face cu un profund sincretism în practica exorcismului la iudei, de unde și confuzia întemeiată cu privire la originea actantului spiritual protector din exorcismul practicat de Iisus Hristos.

Acuza îndreptată împotriva succesului exorcismului practicat de Hristos vine pe fondul întemeiat al rezultatelor sale pozitive și (v. *Matei*, 12, 43-45), greu de obținut până la El de către exorciștii iudei. Era firesc ca succesul Său să fie interpretat astfel: demonii ascultă de stăpânul lor (actantul uman activ) și, prin urmare, o realitate des întâlnită în practica exorcismului de tip magic, practicat chiar și de evrei. Sigur, patrologia și, mai apoi, toate teologiile creștine au interpretat acuza ca un afront adus persoanei divine a Mântuitorului, când, de fapt, cu totul altfel stau lucrurile. Singura acuză era că El ar încerca să-și facă un nume mai presus de *Numele adevăratului Dumnezeu*. Intuiția a fost corectă, de vreme ce Iisus rămâne consemnat drept primul profet care și-a deschis o „școală” de exorcism, având curajul să-și trimită ucenicii să scoată demoni în numele Lui (v. *Marcu*, 16, 17-18; *Ioan*, 14-12). Cum să perceapă iudaismul altfel decât suspectă, dacă nu cumva chiar blasfemitoare, o astfel de poziție?

### Referințe:

- AGHIORITUL, Sf. Nicodim (1996). *Războiul nevăzut (The Unseen War)*. Iași: Editura Buna Vestire.
- AMORTH, D. G. (2011). *Exorciști și psihiatri (Esorcisti e psichiatri)*. Oradea: IHTYS.
- Apocalipsa lui Enoh (The Apocalypse of Enoch)*. (2000). Alba Iulia: Editura Reîntregirea.
- BAMONTE, F. (2013). *Preasfânta Fecioară Maria împotriva diavolului în riturile de exorcizare (La Vergine Maria e il diavolo negli esorcismi)*. Oradea: Editura UHTYS.
- BAMONTE, F. (2020). „Fecioara Maria și diavolul în exorcisme” („The Virgin Mary and the devil in exorcisms”), în coord. William Bleiziffer și Alberto Castaldini: *Demonologia astăzi. Fundamente teologice și aspecte practice (Demonology today. Theological foundations and practical aspects)*. Cluj: Presa Universitară Clujană.

## Călătorii în imaginarul literar

- BIȘA, D.-R. (2018). *Problema răului în limitele doctrinare ale creștinismului tradițional (The problem of evil within the doctrinal limits of traditional Christianity)*. Pitești: Editura Paralela 45.
- BRUHL, L.L. (2003). *Experiența mistică și sibilurile la primitivi (Mystical experience and the symbols of the primitives)*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- BUNGE, Ieromonah Gabriel (1998). *Mânia și terapia ei după avva Evagrie Ponticul sau vinul dracilor și pâinea îngerilor (Her anger and therapy after Avva Evagrie Ponticul or the wine of devils and the bread of angels)*. Sibiu: Editura Deisis.
- BUNGE, Ieromonah Gabriel (2000). *Părintele duhovnicesc și gnoza creștină după avva Evagrie Ponticul (Geistliche Vaterschaft Christliche Gnosis bei Evagrios Pontikos)*. Sibiu: Editura Deisis.
- BUZALIC, A. (2010). *Demonologia creștină. Revelație, tradiție și rațiune (Christian Demonology. Revelation, Tradition and Reason)*. Târgu-Lăpuș: Editura Galaxia Gutenberg.
- Cartea lui Ehon* (2006). (*The Book of Enoch*). București: Editura Herald.
- CHIALDA, M. (1941). *Sacrificiile Vechiului Testament (Old Testament Sacrifices)*. Caransebeș.
- DAMASCHIN, Sf. Ioan (1993). *Dogmatica (Dogmatic)*. București: Editura Scripta.
- DANCIU, P.A. (2019). „Superstiția religioasă sau despre o spiritualitate a disperării” („Religious superstition or about a spirituality of despair”), în *Interferențe*, nr.1/ (4).
- DANCIU, P.A. (2021). „Rugăciunea lumânărilor aprinse” („The candle prayer”), în *Nedeia*, anul 9, nr. 1/ 17, iunie.
- DUMEA, C. (2007). „Diavolul și exorcismele”, în *Dialog teologic*. Anul X, nr. 20.
- FORTEA, J.A. (f.a.) *Summa Daemonica. Tratat de demonologie și manualul exorcistului (Summa Daemonica. Trattato di Demonologia e Manuale dell'esorcista)*. Iași: Editura Sapientia.
- FLUERAȘ, C. (2020). „Despre lupta împotriva demonilor în „Viața lui Antonie”, de Atanasie al Alexandriei” („About the fight against the demons in "The Life of Anthony", by Athanasius of Alexandria”). În coord. William Bleiziffer și Alberto Castaldini: *Demonologia astăzi. Fundamente teologice și aspecte practice (Demonology today. Theological foundations and practical aspects)*. Cluj: Presa Universitară Clujană.
- GEORGESCU, I.V. (1934). *Demonologia Vechiului Testament. Azazel (Demonology of the Old Testament. Azazel)*, București.
- GEORGESCU, I.V. (1938). „Demonologia Vechiului Testament. Satan în profetația lui Zanaria” („Demonology of the Old Testament.

## Călătorii în imaginarul literar

- Satan in Zanaria's prophecy"). În *Biserica Ortodoxă Română*, vol. 56, nr. 9-10/ septembrie-octombrie.
- HEDEȘAN, O. (2000). *Pentru o mitologie difuză (For a diffuse mythology)*. Timișoara: Editura Marineasa.
- HOLHOȘ, M. (2010). *Basmul – lecturi critice (The fairy tale - critical reading)*. Alba Iulia: Editura Æternitas.
- HOLHOȘ, M. (2012). *Basmul: momente de referință (The fairy tale: reference moments)*. Alba Iulia: Editura Æternitas.
- HORIA, Arhim. Nichifor (2020). *Practica exorcizării în Biserica Ortodoxă. Aspecte liturgice, canonice și pastorale (The practice of exorcism in the Orthodox Church. Liturgical, canonical and pastoral aspects)*. Iași: Editura Doxologia.
- Le Livre Hébreu D'Hénoch. Livre des Palais* (1989). Paris: Verdier.
- MATSOUKAS, N. (2002). *Teologie dogmatică și simbolică. Demonologie (Dogmatic and Symbolic Theology. Demonology)*, vol. 4. București: Editura Bizantină.
- MINOIS, G. (2010). *Originile răului. O istorie a păcatului strămoșesc (Les origines du mal. Une histoire du peche originel)*. Iași: Editura Sapienția.
- NEGOIȚĂ, pr.prof. Athanasie (1992). *Teologia biblică a Vechiului Testament (Biblical Theology of the Old Testament)*. București: Editura „Credința Noastră”.
- PAVEL, prof.dr. C.C. (1996). *Problema răului la Fericitul Augustin (The problem of evil in Blessed Augustine)*. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.
- RAYAN, Abu (2018). *Ruqyah. Islamic Exorcism. Protection and Healing. Jinn, Sorcery and Evil Eye*. Tauhdt.
- ROMANIDIS, protopresbiter prof. dr. Ioannis (2017). *Păcatul strămoșesc (Ancestral sin)*. București: Editura Sophia, Editura Metafraze.
- STĂNILOAE, pr. prof. dr. D. (1990). *Studii de teologie dogmatică ortodoxă (Studies of Orthodox Dogmatic Theology)*. Craiova: Editura Mitropoliei Olteniei.
- STĂNILOAE, pr. prof. D. (2018). *Teologia dogmatică ortodoxă (Orthodox Dogmatic Theology)*, t. 1. București: Editura Basilica.
- STILIANAKIS, Arhim. Antonie (2014). *Vindecări ale demonizațiilor (Healings of the demonized)*. Galați: Editura Egumenița.
- TAIFAS, pr. dr. Bogdan C. (f.a.). *Bunătatea lui Dumnezeu și existența răului în lume. Contradiție sau complementaritate? (God's goodness and the existence of evil in the world. Contradiction or complementarity?)*. Iași: Editura Doxologia.
- ONIȘOR, pr. lect. dr. R. (2000). *Cartea lui Enoh și apocaliptica intertestamentară (The book of Enoch and the intertestamental apocalypse)*. Alba Iulia: Editura Reîntregirea

## Călătorii în imaginarul literar

- OTTO, R. (1993). *Mistica orientului și mistica occidentului (West-Östliche Mystik)*. Iași: Editura Septentrion.
- OTTO, R. (1996a). *Sacrul. Despre elementul irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul (Das heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen)*. Cluj: Editura Dacia.
- OTTO, R. (1996b). *Despre numinos (Aufsätze, das Numinose Betreffend)*. Cluj: Editura Dacia.
- PROJA, G. B. (2002). *Uomini, diavoli, evorcismi. La verità sul mond dell' occulto*. Roma: Città Nuova.
- WILKINSON, T. (2007). *Exorciștii Vaticanului. Alungarea diavolului în secolul XXI (Vatican exorcists. The expulsion of the devil in the 21st century)*. București: Editura House of Guides.

~~~~~

**Petru Adian DANCIU**, PhD in Philology with a thesis on the Romanian folk tale at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2018). He graduated the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Orthodox Theology, Universitatea de Vest, Timisoara (1999). Master in History and Philosophy of Religions, Faculty of Orthodox Theology, Aurel Vlaicu University of Arad (2009). Member of the Speculum Research Center of the Imaginary, Alba Iulia. Teacher. Author of the volume *Teologia numelor divine. Egiptul Antic (The Theology of Divine Names. The Ancient Egypt)* (2005), *Demonologia basmului popular românesc. Motivul zmeului (The demonology of the Romanian folk tale. The motif of the dragon)* (2019), *Zmei, draci și strigoii. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc (Dragons, devils and vampire. Essays on the hermeneutics of Romanian folk tales)* (2021). Articles and studies published in *Tibiscum. Ethnography and History Studies and Communications*, in the local journals *Interferențe*, *Gnosis* and in the international journals *Journal of Romanian Literary Studies*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursions into the imaginary*, *TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *SÆCULUM*. He has participated in national and international symposiums in Timisoara, Deva, Alba Iulia, Târgu-Mureș.

**FEMEIA CA OBIECT EMIC  
ÎN POVESTIRILE LUI VASILE VOICULESCU  
THE WOMAN AS AN EMIC OBJECT  
IN VASILE VOICULESCU'S STORIES**

**Iuliana VORONEANU (PĂUNESCU)**

“1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia  
“Regina Maria” National Pedagogical College, Deva  
email: [iulia77sim@yahoo.com](mailto:iulia77sim@yahoo.com)

**Abstract:** *Following the patriarchal tradition, in Vasile Voiculescu's stories, the woman is not the subject of perception, but the passive object of a man's gaze. We therefore deal with illusory perceptions, in accordance with William James' assertions in Chap. XIX of "The Principles of Psychology". The senses do not perceive directly, but according to previous impressions, knowledge, memories. That is why different people perceive the same object differently.*

*In Voiculescu, the perception of a female character is related to the influence of myths and legends, readings, conversation, debate. The perception of female characters in his stories is a complex process of analysis between the image of the woman described to readers, on the one hand, and the fused or combined images and ideas of all women ever seen, on the other; it is a process involving two elements or moments, one existing before the process as an old possession of the mind (the group of ideas or concept, namely), while the other is only presented in the mind as the immediate element of surveillance (impression of sense).*

**Keywords:** identity; self; self-concept; woman; perception; difference; imagination.

## Călătorii în imaginarul literar

În povestirile lui Vasile Voiculescu, conform tradiției patriarhale, femeia nu e subiect al percepției, ci obiect pasiv al privirii personajelor masculine. Întâlnim în *Povestirile* sale o analiză a percepțiilor iluzorii, în concordanță cu afirmațiile lui William James în *Cap. XIX* din *The Principles of Psychology*. Simțurile nu percep direct, ci în funcție de impresii, cunoștințe, amintiri anterioare. De aceea oameni diferiți percep diferit același obiect, aceeași ființă. La Voiculescu, percepția unui personaj feminin este raportat la influența miturilor și legendelor, lecturilor, conversației, dezbaterii. Eroinele întâlnite în *Povestiri* sunt „văzute” diferit de personajele masculine, provenite din medii/ grupuri sociale diferite.

În majoritatea cazurilor personajele feminine din prozele voiculesciene sunt personaje secundare. Toate personajele care apar în opera lui Vasile Voiculescu sunt încărcate de semnificație simbolică. Personajele feminine nu fac excepție de la această regulă, indiferent dacă sunt apariții reale, care par lipsite de importanță, sau plăsmuiri, închipuiri ale altor personaje. Într-o asemenea diversitate de personaje, deși majoritatea masculine, era imposibil să nu se regăsească și personaje feminine. Deoarece în majoritatea povestirilor lui Vasile Voiculescu acțiunea se petrece într-un sat arhetipal, nefixat în spațiu și timp, este aproape imposibil să identificăm un model de feminitate specific unei anumite perioade sau unei anumite viziuni. În *Povestirile* lui Voiculescu regăsim doar ipostaze ale feminității, cum ar fi: femeia credincioasă, femeia ca simplă închipuire, femeia ca întrupare a ispitei, femeia ca victimă a ideatăiei induse, femeia păcătoasă întoarsă către dreapta credință, femeia bătrână, purtătoare a vechilor credințe și magiei albe. Toate aceste ipostaze sunt analizate din perspectiva emică sau cea etică, în funcție de abordare.

Cei doi termeni, *emic* și *etic*, utilizați cu precădere în antropologie, folcloristică, științele sociale și comportamentale, se referă la două tipuri de cercetări efectuate, respectiv la cele două perspective complementare în abordarea unui sistem socio-cultural, sau a unui element din alcătuirea acestuia, respectiv *emic*, din cadrul grupului social/ din perspectiva subiectului, și *etic*, din exterior /din perspectiva observatorului. Acești doi termeni au fost creați de către lingvistul american

## Călătorii în imaginarul literar

Kenneth Pike, în 1954, desprinzând desinențele cuvintelor “phonemics” și “phonetics” și atribuindu-le o existență și utilizare proprie.

Abordarea emică investighează modul în care gândesc membrii aceluiași grup social/ comunități, modul de percepție și de clasificare a lumii, regulile lor de comportament și reacție în așa- numitele situații limită ale existenței, ceea ce are sens/ semnificație pentru ei și cum își imaginează și explică lucrurile (Kottak, 2006:47).

Abordarea etică, din punct de vedere al oamenilor de știință, comută atenția de la observații, categorii, explicații și interpretări locale la nivelul antropologului, subliniază ideea conform căreia membrii unei comunități, a unei culturi, sunt adesea prea implicați în ceea ce fac, pentru a-și interpreta culturile în mod imparțial. Când folosește abordarea etică, etnograful subliniază ceea ce consideră important (Kottak, 2006:47).

O comunitate are gesturi, credințe, practici specifice, cu sensuri mai generale, care pot fi înțelese/ interpretate/ analizate de către toți indivizii, inclusiv cei din exteriorul comunității, dar care dețin un nucleu de sensuri care nu pot fi înțelese decât dacă aparții comunității, dacă te situezi în interiorul/ înlăuntrul grupului. Întâlnim astfel opoziția „în-lăuntru” și „în-afară”, fără de care cunoașterea la acest nivel ar fi mult mai săracă, chiar dacă pragul dintre cele două coordonate nu e întotdeauna vizibil, bine demarcat sau ușor de indicat. Emicul desemnează astfel fapte, atitudini care sunt reale și au sens pentru membrii unei comunități, având o perspectivă analitică în antropologia modernă rezonând astfel cu ontologia, cu studiul valorilor, cu relativismul cultural, prin abordarea sistemului din interiorul lui, plasându-se în domeniul moralei.

Pe baza experienței sale, Pike definește unitatea emică ca „un element fizic sau mental sau un sistem tratat de persoane din interior ca fiind relevant pentru sistemul lor de comportament ca aceeași unitate emică, în ciuda variabilității etice.”/ (...) the emic unit as ” a physical or mental item or system treated by insiders as relevant to their system of behavior as the same emic unit in spite of etic variability.” (Pike, 1990:28).



## Călătorii în imaginarul literar

Aceași persoană poate fi percepută din diferite unghiuri de către oameni diferiți; sinele este un individ perceput a fi el însuși o persoană proprie. Fiecare individ are un ansamblu de idei care se referă la propria persoană și interese, și un altul, legat de societate. Astfel, conținutul mental al fiecărui individ, constă din arii de interes, cercuri de cunoaștere incluse în mod similar și din care fiecare include cercuri mai mici în sine. Mediul social și modul în care sunt indivizii percepuți de către ceilalți devine definitoriu pentru comportamentul în societate. Este un fel de programare socială urmată de efectele sale asupra modului în care membrii unui cerc de cunoaștere, imită comportamente, pentru a fi acceptați. Acest raport emic reprezintă o descriere a comportamentului sau a unei credințe, în mod conștient sau inconștient, pentru un membru al comunității, din cadrul culturii respective.

Percepția personajelor feminine din *Povestirile* analizate este un proces între imaginea femeii descrise cititorilor, pe de o parte, și cele fuzionate sau imagini și idei întretesute ale tuturor femeilor văzute vreodată, pe de altă parte; este un proces între doi factori sau momente, dintre care unul a existat înainte de proces și a fost o posesie veche a minții (grupul de idei sau concept, și anume), în timp ce celălalt este doar prezentat în minte, fiind factorul imediat de supraveghere (impresia de simț).

Având la bază concepția emică a sinelui pe care William James a evidențiat-o în capitolul său despre *Conștiința Sinelui*, sinele personajelor feminine, care este identificat subiectiv de către personajul feminin, are o dimensiune empirică ce constrânge identificarea subiectivă a acesteia. Ca obiect emic, sinele nu este nici sinonim cu ființa feminină, nici echivalentul conceptului de sine; mai degrabă, este unitatea existenței empirice a ființei și percepția sa asupra acelei existențe. Sinele este propria persoană a femeii privită din punctul de vedere al acelei ființe, care poate diferi de ceea ce percep alții din punctele lor de vedere distincte.

Problema obiectivității apare în momentul în care privim „eul social” al unui personaj feminin, ceea ce implică subiectivitatea interioară a observatorilor din exterior. James definește viața socială a unui individ ca „recunoașterea obținută

## Călătorii în imaginarul literar

de el din partea celor din jur.”/ “the recognition which he gets from his mates” (James, 1950: 293).

În aceeași tonalitate, James este de părere că „un individ are la fel de multe euri sociale câți indivizi îl recunosc, și care au în mintea lor imaginea acestuia [...]. A răni oricare dintre aceste imagini înseamnă a răni imaginea acestuia.” (James, 1950: 294).

Eul nu este doar o percepție a individului. Percepția unui obiect și obiectul percepției nu sunt același lucru; sinele este un obiect perceput, care este unitatea existenței empirice a unui individ și percepția acelei existențe de către același individ.

În loc de definirea sinelui ca un obiect de percepție, adică existența empirică a unui individ, această abordare definește sinele ca percepții ale unui obiect, adică gândurile și convingerile personajului feminin despre propria persoană. Diferența dintre cele două este subtilă: în primul caz, sinele este o entitate empirică existentă în afara minții unei persoane; în al doilea caz, însă, sinele este o construcție abstractă existentă în mintea unei persoane.

Se presupune că ființele umane posedă cele mai avansate capacități de auto-acceptare. Pentru acceptarea/adoptarea sinelui este necesară interpretarea existenței cuiva ca un obiect al reflecției și al acțiunii, recunoscând că obiectul pe care îl percepem este el însuși, că acesta deține mai mult decât ceea ce se poate percepe, și că este posibilă o schimbare/ modificare a obiectul într-un fel prin propria acțiune.

Utilizarea conceptului de sine în literatură a fost marcat cu ambiguitate și inconsecvență semantică. Problema nu este atât de mare pentru că *Sinele* a fost folosit pentru a denumi lucruri diferite de către scriitorii diferiți, la fel cum același termen a fost folosit diferit de același scriitor în cadrul aceleiași opere. De exemplu, un scriitor poate începe prin a afirma că sinele este un proces psihologic reflexiv prin care individul uman devine un obiect pentru el sau pentru ea însăși; apoi descriind sinele ca pe conceptul de sine și / sau sentimentul de sine, adică ceea ce gândește și simte un individ despre el sau despre sine; și încheind spunând că eul este de fapt modul în care un individ acționează și se prezintă pe sine altora. În acest caz, termenul „sine” a fost folosit pentru a desemna (a) un proces psihologic, (b) conceptul de sine și (c) imaginea de sine prezentată. În alte

situații, „sinele” poate de asemenea, fi folosit pentru a se referi la „persoană”, „personalitate” și alte concepte asemănătoare (Gecas, 1982: 1-33), (Katzko, 2003: 83-114), (Leary, 2004: 1-3), (Strawson, 1994: 405-428).

În literatura română, o astfel de abordare emică întâlnim și la scriitorul Gib Mihăescu, care urmărește ilustrarea idealului feminin în romanul *Rusoaica* (1933). Ideea unică ce însuflețește acțiunea transmite sugestia unei obsesii a tipului de femeie ireală, așa cum o vede eroul principal al romanului: o nălucă *ru-soaică* parcă desprinsă din lectura unor romane dostoievskiene. (Lovinescu, 1981: 110). Deși nu a întâlnit-o încă, acesta o va recunoaște, imaginându-și deja trăsăturile fizice și unele morale, fără a-și putea imagina chipul întreg. Tocmai acesta este motivul pentru care își proiectează o varietate de substitute feminine.

Vasile Voiculescu a reușit să surprindă în *Povestirile* sale, din perspectiva emică, cum sunt conectate sistemele de credință mentală, limbajul și comportamentul în sine în personajele feminine strecurate în acțiune sau în declanșarea conflictului. În altă ordine de idei, interpretarea afirmațiilor/ a credințelor, a acțiunilor deliberate, a gesturilor, oferă o idee fidelă a motivelor comportamentului personajelor respective și oferă abordări care pot fi utile și complementare pentru înțelegerea comportamentului social.

O ipostază a femeii ca obiect emic, este prezentă în povestirea *Schitul de ceară*, cu adânci implicații religioase, contradicții morale, provenite din credințe ale comunității, înrădăcinate în mentalitatea personajului analizat.

Rutina vieții văduvei cu copii, a cărei singură sursă de venit sunt stupii din prisacă, este dezechilibrată de un element anormal, perceput ca un blestem, „o dihonie și o nebunie aduseră sărăcia și ruina” (Voiculescu, 1998:381) acesteia. Anormalitatea o determină pe Profira să oscileze între credință și necesitatea traiului, „văicărindu-se năucă de la popă la învățător după povește, căci prisaca era singurul ei avut, din care își ținea copiii. Popa și învățătorul deschideau cărți, puneau tacticos ochelarii și citeau...Dar molifte și sfaturi se dovedeau fără putere și de prisos.” (Voiculescu, 1998:381).

## Călătorii în imaginarul literar

Credința zdruncinată de neascultarea rugăciunilor o determină pe femeie să aleagă o altă cale. „Văduva nu mai avu încotro. Urgisită de cer, istovită de rugăciuni neascultate, trebui, după îndemnul tuturor, să alerge la vrăjitoarea satului, de care până atunci, ca femeie cu frica lui Dumnezeu, se ferise ca de ciumă.” (Voiculescu, 1998:382). Autoritate recunoscută de sat, dar total ignorată de văduvă până la momentul de răscruce, vrăjitoarea are șansa de a-și lua revanșa. „Bisericoasa Profira, care se ținea așa de grozavă parcă ar fi avut rudenie de-a dreptul cu sfinții, și pe ea, ca pe o păcătoasă, n-o băga în seamă, îi căzuse acum în mână. Avea să se răzbune cum nici satana n-ar iscodi în chip mai drăcesc.” (Voiculescu, 1998:382).

Soluția nefirească oferită de vrăjitoare, aceea de a fura împărtașania din altar și de a stropi stupii, îi induce Profirei un sentiment dureros, renunțarea la credință în favoarea vrăjitoriei având efecte dramatice asupra psihicului femeii, concretizându-se într-o luptă strânsă între dragostea față de Hristos și înfăptuirea cu voie a păcatului.

Sentimentul de culpabilitate o împovărează, femeia se zbate între conștient și inconștient, simțindu-se o proscrisă. Femeia este sfâșiată de luptă internă pentru acceptarea/ negarea lui Dumnezeu, sau a vrăjilor necurate, pentru bunul mers al stupilor și implicit, bunăstarea familiei.

Apare astfel o luptă între dragostea față de Hristos și păcatul devenit culpă, o luptă între conștient și inconștient, personajul feminin simțindu-se un proscris în urma săvârșirii acestei *hybris*: „vina” de a-și dori mai mult decât ceea ce destinul i-a atribuit, fără a anticipa suferința și pedeapsa care rezultă acestui fapt. Luând în considerare sensul atribuit conceptului de către Aristotel, din punct de vedere filosofic și moral, în comportamentul femeii este sesizabilă o anume nebunie, o greșeală nesăbuită, pusă în relație cu *moira*, echivalentul grecesc pentru *destin*. Și în cazul Profirei apare o alterare a comportamentului, o schimbare semnificativă de personalitate în sens negativ, având urmări și consecințe la nivelul funcțiilor mentale și al conștientului.

În religia creștină, divinul trimite la o perspectivă *emică*, la o raportare la faptul religios, din interior, acceptând și păstrând toate tensiunile și ambiguitățile inerente credinței. Din punctul de vedere al antropologiei creștine, omul credincios este un *insider* și se raportează la faptul credinței de pe o poziție *emică* (Ghioancă, 2018: 157-163). Perspectiva *emică* surprinde esența

## Călătorii în imaginarul literar

credinței creștine, fiind necesară dorința permanentă pentru regăsirea relației cu Dumnezeu, deoarece numai așa poate fi înțeles sensul crucii. Numai o autentică empatie cu omul cel nou (creștin) poate să ducă la o viziune emică asupra credinței creștine. Sau, în cazul nostru, este nevoie chiar de ceva mai mult decât o empatie. Nu este suficient „să *fi* în pielea omului creștin”, este necesar „să *fi* un om creștin” (Ghioancă, 2018: 4).

Drumul spre reconciliere, spre împăcarea cu Dumnezeu, ca urmare a recunoașterii păcatului, presupune nașterea unei noi femei, asemenea unei înnoiri continue după chipul lui Dumnezeu: „Nu vă mințiți unul pe altul, fiindcă v-ați dezbrăcat de omul cel vechi, dimpreună cu faptele lui, și v-ați îmbrăcat cu cel nou, care se înnoiește, spre deplină cunoștință, după chipul Celui Care l-a zidit (...)” (*Biblia sau Sfânta Scriptură*, 1975: 1323).

Acest traseu spiritual este absolut necesar pentru ființa umană:

Căderea îl reorientează [pe om], îl aduce într-o condiție tragică, dezvăluindu-i dimensiunea temporală, aruncându-l, cum s-a spus, în Istorie, adică lăsându-l în voia sau pradă propriei libertăți. Tragedia lui începe când se așază în sensul contrar direcției determinate de *chipul lui Dumnezeu* din el. Dar rămâne cu ceva extrem de important, cu darurile *chipului*: dragostea, demnitatea, libertatea, voința, simplitatea sufletului, ideea oricărui bine – daruri care nu se pierd și se manifestă ca o dorință permanentă chiar și în sufletul cel mai pierdut și mai îndepărtat de Dumnezeu (Pop, 2015:71-72).

Eul Profirei dezvoltă strategii sub forma unor mecanisme de protecție, ca formă de apărare împotriva unui impuls inacceptabil, respectiv adoptarea unui comportament în totală contradicție cu puternicul impuls inconștient. Definirea acestui impuls ca fiind inacceptabil este rezultatul unei interziceri sub forma normelor morale impuse de inconștientul colectiv sau a unei cenzuri exercitate de SupraEu.

Credința în Dumnezeu este mai puternică, și văduva, în loc „să cheme vrăjitoarea să-i descânte”, „canonită făr’ de răgaz de muștrările cugetului, trimise în sfârșit după popă, care veni cu cartea învăluită în patrafir.” (Voiculescu, 1998:383), Preotul o

determină să se confeseze, asemenea unui psihanalist, și „femeia, cu sughițuri, povesti frânt și încâlcit isprava ei. Amesteca pe vrăjitoare cu grijania și stupii cu potirul, bătându-și pieptul că a fost o neroadă și s-a lăsat târâtă de diavol în pierzanie, încât duhovnicul nu înțelesese mai nimic.” (Voiculescu, 1998:383). Explorând teama față de divinitate, Voiculescu analizează zonele ascunse ale sinelui, surprinzând formele frustrării și efectele dramatice la nivel psihic.

Se poate susține ipoteza conform căreia Voiculescu a blocat el însuși interpretarea religioasă, mitică, prin portretele vrăjitoarei și al preotului. În ambele cazuri, nu este vorba de agenți sau intermediari ai sacrului. Vrăjitoarea este o impoștare fără scrupule care profită în mod deliberat de credulitatea femeii, jucându-i acesteia o farsă. Preotul este și el puțin convins de menirea sau harul său și încă și mai sceptic față de interpretarea supranaturală dată de Profira întâmplării. Sfintele Taine reprezintă pentru el o rutină, ceva ce administrează pentru a ieși din încurcătură și a o liniști pe femeie, așa cum prescriu medicii medicamente care au doar un efect placebo.

O altă ipostază a femeii ca obiectemic, o întâlnim în povestirea *Șarpele Aliodor*, inspirată de o realitate socială a satului interbelic. O femeie simplă, încredințată fiind că a înghițit un șarpe, dezvoltă o tumoare sub forma acestei vietăți și în final, moare de cancer abdominal. Teama devenită obsesie personală și absența credinței în Dumnezeu, devin cauzele care macină psihic personajul feminin din această povestire, printr-un proces lent, „experiența prezentului modificând, resimbolizând, chiar și datele memoriei.” (Tupan, 2009:102).

Deși identificat a fi „neveninos, un biet șarpe nevinovat de pădure, care nu poate face nici un rău” (Voiculescu, 1998:236), urmează acceptarea șarpelui drept membru al familiei și implicit, dorința mamei este de a-l distruge, „cu încăpățănare”, aruncându-l în foc. Salvat de rugămințile copiilor, șarpele pare un semn, protector al casei, al livezii. Cu toate acestea, „femeia învinuia înverșunată șarpele”, „ieșită din minți, cum îl simțea, țipa de scula toată casa (...), ocăra și blestema până ce adormea(...)” (Voiculescu, 1998:237), mai ales că mezinul

familiei dovedește un atașament pur față de șarpe, spre spaima mamei căreia i se pare de neînțeles acest joc inocent.

Interpretarea greșită a simbolului șarpelui, având la bază asocierea biblică șarpe-păcat-moarte, conduce la o reprezentare eronată și automat, la atribuirea unui rol malefic. Pe lângă temerile sale, femeia casei le ascultă și pe cele ale comunității, asociate cu alte pățanii similare. Tumultul psihologic se amplifică din momentul în care femeia crede că șarpele i-a pătruns până în stomac: „Din acel ceas femeia a început să bage de seamă că o doare și o arde în capul pieptului(...) Își simțise stomacul întors, răzvrătit ca de o bubă. Și sănătatea ei porni să meargă la vale, din rău în mai rău.” (Voiculescu, 1998:238).

Deși medicul încearcă să o vindece prin autosugestie, arătând femeii un șarpe pretins a fi extras în urma intervenției chirurgicale, aceasta nu crede, efectul fiind evoluția în continuare a tumorii. „Însă un lucru straniu. Tumora nu avea forma obișnuită de ciupercă înflorită sau de rac. Ci închipuia aidoma unui șarpe. O cordea cruntă, care după ce își înfipsese capătul mai rotund în stomac, se răsucea peste el și, încolăcindu-l, își aducea coada subțire până la ficatul luat în pleasnă. Sub el aorta se zbătea deznădăjduită.” (Voiculescu, 1998:125). Până și medicul, „un tânăr nu numai cu știință, dar și cu suflet”, este surprins, „înflorat de înfricoșatele puteri ale închipuirii”: „Închipuirea putuse să înlesnească zbucnirea cancerului și să-i întetească creșterea. Dar putere ca să lucreze acum de-a-ndoaselea nu mai avea.” (Voiculescu, 1998:240).

Teama femeii devine o obsesie personală, „apoi o psihoză colectivă, narațiunea alunecând treptat spre relatarea unui caz de obscurantism în lumea înapoiată a satului.” (Zaharia-Filipaș, 1980: 171). Ajunsă acasă, femeia moare și comunitatea învinuiește copiii pentru acest eveniment tragic. Adevărul, însă, se află mai târziu, în timpul „praznicului ritual” ce urmează, conform tradiției, după înmormântare, când șarpele este descoperit mort într-un butoi cu rachiu, singurul care crezuse în nevinovăția șarpelui fiind copilul.

În *Behaviorism* întâlnim o ipostază feminină inedită, o cântăreț la hanuri, femeia de lume, căreia i-a plăcut să trăiască, devenită, în situații necunoscute, călugăriță. Într-o situație

## Călătorii în imaginarul literar

limită, când schitul de măicuțe unde se afla, este invadat și jefuit de un grup de tâlhari, maica Pelaghia, pe numele real, Păuna, își dezvăluie abilitățile nebănuite de curaj, viclenie, înțelepciune, ingeniozitate. Deși scriitorul folosește doar câteva cuvinte pentru a descrie femeia, portretul acesteia se creionează la fel de strict ca pentru o apariție monahală: „o vlăjgană de călugăriță”, „cu îndrăzneală mare”, „autoritară” la vorbă și în atitudine, „subțirică și mlădioasă,(...) ca odinioară în bâlciurile unde cânta balada lui Copală, tâlharul.” (Voiculescu, 1998:125).

Doar datorită planului ei de acțiune, al „ așa- zisului comportament al fiecărui individ dintr-un grup pus într-o situație primejdioasă... Sau reacția fiecărui ins în parte în fața aceleiași grele încercări” (Voiculescu, 1998:115), hoții cad în propria capcană. Deși este sesizabilă o relație de neîncredere față de Pelaghia, tâlharul încearcă să își ia toate măsurile de prevedere.

Gestul suprem al uciderii cu sânge rece a căpeteniei tâlharilor denotă personalitatea puternică a Pelaghiei, interpretat ca unică măsură de a elimina posibilitatea desecretizării statutului ei anterior, necunoscut celorlalte măicuțe.

Comportamentul revelatoriu al personalității călugăriței rămâne o enigmă, nefiind înțeles sau chiar greșit interpretat de cei din jur., „ Stareța, nițel scrântită de emoție, n-a înțeles niciodată fapta Pelaghiei, care rămânea pentru ea o mare nelegiuită...Dar pentru tot schitul ea era acum mai mult decât un idol.” (Voiculescu, 1998:126).

În final, este posibilă o descoperire de sine a Pelaghiei, ca urmare a situațiilor și confruntării cu ceilalți, urmate de alegerea opțiunilor. Ea realizează gradul de responsabilitate care i-a revenit, ca urmare a situațiilor limită în care se confruntă cu stări contradictorii, de vinovăție, de exprimare și simțire a credinței, de conștientizare a pericolului și a iminenței morții. Pelaghia este determinată să confrunte astfel încredințarea interioară despre ceea ce este, cu aparențele comportamentului propriu, așa cum le apare celorlalți.

Voiculescu propune astfel un tablou al femeii cu aură de mister, femeia salvator, care în final luptă pentru a apăra consoartele și schitul, în care recunoaștem cu ușurință imaginea



## Călătorii în imaginarul literar

haiducului în ipostaza feminină. Este o prezență feminină cu caracter puternic, care nu cunoaște legea supunerii, ci numai pe cea a dreptății, un fel de Mesia neconvențional. În acest portret feminin incomplet, am putea spune, deoarece nu sunt oferite detalii clare ale înfățișării Păunei, recunoaștem o ipostază a femeii de lume, decăzută, care renaște prin faptele ei, asemenea păcătoaselor cărora Iisus le iartă păcatele în urma unei pocăințe vădite.

În abordarea emică, personajul feminin surprins de Vasile Voiculescu este prezentat și analizat pornind de la modul de percepție a comunității, a comportamentului și reacțiilor în așa-numitele situații limită ale existenței, evidențiind modul cum își imaginează și explică lucrurile, ceea ce are sens/ semnificație pentru sine. O reinterpretare a afirmațiilor și a credințelor, a acțiunilor și a gesturilor, oferă o idee fidelă a motivelor comportamentului personajelor respective și oferă abordări care pot fi utile și complementare pentru înțelegerea comportamentului social.

### Referințe:

- Biblia sau Sfânta Scriptură* (The Bible or Holy Scripture) (1975). București: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă al Bisericii Ortodoxe Române
- Gecas, V. (1982). "The self-concept". In *Annual Review of Sociology*, 8
- Ghioancă, C. (2018). Paradigma emic-etic: o aplicație în antropologia creștină (Emic-ethical paradigm: an application in Christian anthropology). In *Timotheus*, vol. 5, nr. 1
- Flanagan, O. (1991). *Varieties of moral personality*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Pop, R. (2015). „Oportuniștii cerului și experiențele comuniunii. Dumnezeu ca etichetă” (The opportunists of heaven and the experiences of communion. God as a label). În Gabriela Blebea Nicolae (Coord.), *Credința în epoca secularizării* (*Faith in the age of secularization*). București: Editura Arhiepiscopiei Romano-Catolice
- James, W. (1950). *The principles of psychology*. New York, NY: Dover.
- Jopling, D.A. (2000). *Self-knowledge and the self*. New York, NY: Routledge

## Călătorii în imaginarul literar

- Katzko, M.W. (2003). *Unity versus multiplicity: A conceptual analysis of the term "self" and its use in personality theories*. *Journal of Personality*, 71
- Kottak, C., (2006), *Mirror for Humanity*, New York: McGraw Hill
- Leary, M.R. (2004). Editorial: What is the self? A plea for clarity. In *Self and Identity*, 3
- Lovinescu, E. (1981), *Istoria Literaturii Române Contemporane (History of Contemporary Romanian Literature)*, volumul al III-lea, București: Minerva
- Pike, K.L. (1990). Pike's Reply to Harris. In T.N. Headland, K.L. Pike, & M. Harris (Eds.), *Emics and etics : The insider/outsider debate*. Newbury Park, CA : Sage
- Seigel, J. (2005). *The ideal of the self: Thought and experience in western Europe since the seventeenth century*. New York, NY: Cambridge University Press
- Strawson, G. (1994). *The self*. In *Journal of Consciousness Studies*, 4
- Tupan, A.-M. (2009). *Modernismul și psihologia: încercare de epistemologie literară (Modernism and psychology: a literary epistemology attempt)*. București: Editura Academiei Române
- Zaharia-Filipaș, E. (1980). *Introducere în opera lui Vasile Voiculescu (Introduction to Vasile Voiculescu's work)*. București: Editura Minerva

~~~~~

**Iuliana VORONEANU (PĂUNESCU)**. PhD student at the University 1 Decembrie 1918 in Alba Iulia, the Philology Doctoral School. She graduated from "Lucian Blaga" University of Sibiu. She is a teacher of English at "Regina Maria" National Pedagogical College, Deva, with several important responsibilities in the pre-university field. During the last years, she has published several articles in specialized periodicals and participated in international conferences. She is author of auxiliaries for teaching English, and a keen researcher in Romanian fantasy literature, especially in Vasile Voiculescu's Stories.

**THE ASCENSION INTO THE REAL WORLD:  
PRÂSLEA THE BRAVE AND  
THE GOLDEN APPLES (PETRE ISPIRESCU)**

**Alexandra GRUIAN**

PhD., ASTRA National Museum Complex, Sibiu  
alexandra.gruian@muzeulastra.com

**Abstract:** *In folk tales, I have rediscovered the joy of evasion. In order to truly understand tales, we have to resort to the unconscious, to the things “we know, but we don’t know that we know”, according to Slavoj Zizek’s phrasing. They have to be brought to light. In “Prâslea the Brave and the Golden Apples”, from Petre Ispirescu’s collection, the hero’s journey will involve both the regression to the earth’s belly and the return trip to the world of origin. His ascent will be as dangerous as the descent, involving the presence of an auxiliary animal, the mother eagle. Prâslea is the civilising hero, the one making Cosmic the space that belonged to Chaos. “The journey to the centre” leads him to a spectral, intermundian space, which eludes both inner and outer reality. From here, the hero starts on his self-knowledge journey that includes a descent into the “chaotic preontological reality”.*

**Keywords:** civilising hero; Romanian folk tales; Petre Ispirescu; imaginary of descent; golden apple; imaginary of return.

The imaginary of descent, dominated by the Great Goddesses, doesn’t signify “the ascent to the heights”, but “the entrance to a centre and the ascending techniques will be followed by digging techniques” (Durand, 2000: 201). Wings are replaced with the breastplate, “meant for defence and parrying”, since “the descent risks at any moment to coincide with and turn into a fall. It has to be incessantly doubled,

expressly in order to quiet it down, by the symbols of intimacy. (...) If the ascent is an appeal to exteriorization, to a world beyond the bodily existence, the axis of descent is an intimate, fragile and delicate one. The imaginary of return is always a 'coming back', more or less coenesthetic and visceral." (201-202).

*Prâslea the Brave and the Golden Apples*, from Petre Ispirescu's collection (Ispirescu, 1984: 67-78), is the typical tale for the "Hesperides Type", "the Cycle of *Infernal Descents*" in Lazăr Șăineanu's classification (Șăineanu, 1978: 288-294). The hero's journey will involve both the regression to the earth's belly and the return trip to the world of origin. His ascent will be as dangerous as the descent, involving the presence of an auxiliary animal, the mother eagle. The beginning of the tale is dominated by the description of a Hesperides' Garden, belonging to "a great and mighty emperor". He "had around his palaces a beautiful garden, rich in flowers and greatly ornate! Such a garden nobody had seen before in those places. In the back of the garden there was an apple tree that bore golden apples" (Ispirescu, 1984: 67). But every year, "after seeing them first in bloom, then growing into fruit and maturing, someone would come in the middle of the night and steal them when they were about to ripen." (67). The place where the apple tree with golden apples is located is not the centre of the garden, but its edge, the outer limit. The apple tree seems to delimit the garden, the known and built space, from another space which is unknown, unexplored. None of the guards sent to watch had managed to find out who the thief was, because they were incapable to pass the trial of sleep, a trial of a spiritual nature.

The eldest son, confident that he will be capable of apprehending the thief, asks for his father's permission to keep watch over the apple tree. "Then, the emperor's son started to guard the apples, and he did that for a whole week", but one morning "he showed up saddened before his father, and confessed that he failed because one night he couldn't fight a deep sleep that came over him around midnight, making him drop like he was dead". Midnight is an ambivalent time, a crossroads in the night, a halfway mark. It is the peak of the

manifestation of evil spirits, which will be gradually banished as the dawn approaches.

Sleep, *Hypnos*, the twin brother of *Thanatos*, is assimilated with death and ignorance. “This is an archaic, universally spread symbolism. Victory over sleep and the prolonged watch constitute a pretty typical initiatory confrontation.” (Eliade, 1999: 452). The emperor’s eldest doesn’t have the strength to resist that initiatory trial.

The following year, the second son meets the same fate as his elder brother, and the emperor decides to have the apple tree cut down. The youngest son convinces his father to let him try too. “I do not dare say I will catch the thieves’, said Prâslea, ‘but one more try couldn’t hurt anyone’.” His request is met with great distrust by the emperor (“I wish to hear no more about this, you fool’, said the emperor. ‘Your elder brothers and so many brave men couldn’t do a thing about it, and you think that you, a snotty little brat, will succeed?’” (Ispirescu, 1984: 68) In most tales, the characters who are credited with the smallest chances to achieve something are those who surpass their condition. This is what Vasile Lovinescu called “the reverse analogy: what is greater on a higher plane appears inferior on the lower plane.” (Lovinescu, 1996: 108). Only the wise can see beyond the appearances and distinguish the real power of the person deemed a “fool”.

Prâslea’s watch begins way earlier than the time when the fruit ripen. “Prâslea often walked in the garden, circled the apple tree and kept making plans.” (Ispirescu, 1984: 69). When a new cycle is complete, that is when the apples ripen one more time, the youngest son sits near the tree, with “books to read”: “he chose a watching spot in a corner, close to the tree, stuck two spikes in the ground and sat between them, so that one was in front of him, and the other behind him” (69). The emperor’s son carefully prepares his watch. The spikes have the role to delimit a space. They are synonymous with the circle drawn by travellers at crossroads or in the woods, to protect them from evil spirits; they play an apotropaic role. One night, “right after midnight, he felt the soft touch of a sweet-smelling breeze intoxicating him (...) but every time he started to doze, he hit the spikes that stung him, so he remained awake,

and at the crack of dawn, he heard a faint swoosh in the garden.” (69).

Andrei Oișteanu speaks of the drowsy state given by the closeness to the Chaos, and the thief of the golden apples belongs to the chaotic space, is a manifestation of Chaos in the cultural space (Oișteanu, 2004: 29-30). With his bow ready, Prâslea shoots three arrows in the direction of the tree, and then hears a moan, followed by “an unearthly silence”. All these happen under cloud of night. Only then the day breaks and the youngest son picks several apples, puts them on a gold platter, and takes them to his father.

The bow, and especially the arrows, are symbols belonging to “the diurnal regimen of the imaginary”. “Many times, the technological image of the arrow takes over the natural symbol of the wing.” But “the *ray* [author’s emphasis] corresponds to the arrow; the ray is a reversed arrow since in descent it knows how to maintain its speed and rectilinear direction. (...) Especially by its assimilation with the ray, the arrow unites the symbols of purity with those of light, and the rectilinear nature and speed will frequently go hand in hand with enlightenment.” (Durand, 2000: 134).

As bearer of the bow and quiver, Prâslea legitimizes himself as a solar hero and takes a first step to enlightenment (initiation). He has the vision of transcendence, possesses the power to aim at the nothingness and to touch the root of evil with his arrow.

Through his nights of watch, he triumphs over physical tiredness and “proves his spiritual strength. Staying ‘awake’, being completely conscious, means: *being present in the world of spirit.*” [author’s emphasis] (Eliade, 1999: 452). The anabasis is now achieved, but for the journey to be complete, the catabasis must follow. For it, the hero has to follow Ariadne’s thread, the streak of blood left by “the thief of apples”. He departs accompanied by his brothers, who “were so bitter and jealous of him because he had proven himself worthier than them, that they wanted to get rid of him for good. That was the reason why they accepted to go with him.” (Ispirescu, 1984: 70). The proof that the golden apple tree is a defender of the threshold separating the created, cosmic universe from the increate and the Chaos, in other words from the Other World, is given by the fact that,

on their journey, the three brothers “kept going until they got into the wilderness and further more until they reached a precipice, where the trace of blood ended.” (70). None of the eldest brothers is capable to go down into the earth’s belly; only Prâslea is able to descend, on a rope, into the precipice.

Once on the other realm, “he took a shy look around him, and to his great amazement, saw that everything was different: the ground, the flowers, the trees, and the beasts that lived there. At once, he felt a little frightened”. The other realm is perceived as a space built differently, which could mean that it has another Demiurge and it functions by other rules. It isn’t better or worse than this realm, but its novelty is a source of fear. The descent into the unknown frightens. Prâslea arrives at a copper palace. Copper is a sacred metal, which was used by the Romans to delimit spaces and mark borders (Chevalier, Gheerbrant, 1995: 122). Once he enters the copper palace, the emperor’s son completely delimits himself from the world he had come from. Here, he encounters a young princess, who tells him that “this is the land of three dragon brothers, who have kidnapped us from our parents; there are three of us, sisters and daughters of an emperor from the realm you came from.” (Ispirescu, 1984: 70). The dragons “move heaven and earth to do all their biddings”, so that the girls would marry them.

The dragon who owns the copper palace announces his arrival for lunch by throwing his mace “when he is half a day away, and the mace hits the door, then the table and finally it hangs on the wall on its own.” The mace is a symbol of brutal, primitive force. Throwing the mace, a custom preserved in the folk dance called *căluș*, is considered an initiatory trial, by which the young men have to prove their prowess (Eliade, 1980: 28). The dragon uses the mace to mark the threshold, the door and the spiritual centre of the house – the table – on which the offerings are brought to him. Prâslea takes the mace and throws it farther than his adversary. This is a first show of force, before the encounter proper. Then, the two of them wrestle, „and they wrestled and they wrestled until the Dragon stuck Prâslea into the ground up to his ankles; But Prâslea gathered his strength and he stuck the Dragon into the ground up to his knees and cut his head off.” (Ispirescu, 1984: 71). A two-day period follows,

when the hero regains his strength, and then he departs for the silver palace. Here, he is greeted by the second sister of the princess from the copper palace. Prâslea defeats this dragon too, although he was stronger than the first, and after a week's rest, he departs for the golden palace.

Its master is the dragon he had hit with the arrow in his father's garden. This third dragon had the strength to throw the mace "from one day and a half's distance", but the emperor's son throws the mace even farther. The fight between the two of them proves extremely hard, and it seems impossible to have a winner, that's why "at noon, both of them turned into big fires and they continued fighting. Meanwhile, a crow kept circling them, croaking." (72). Both the dragon and Prâslea asked it to get some suet in its claws and throw it on them to keep the fire burning. "Crow, oh crow! Prâslea said to the bird, 'if you put the suet on me, I'll give you three corpses.'" The crow is a bird with a contradictory symbolism. Considered by the Greeks a *messenger* of Apollo, to the Celts "it has a *prophetic role* and also the role of a *civilising hero*" [author's emphasis], and for the Dacians, it has the symbolism of a "solar, but at the same time dark bird, a bird of life and death, an apotropaic and funerary bird" (Vulcănescu, 1987: 530). A divinatory bird, the crow is an aid of the solar hero. This is how it also appears in this tale, the crow being the one who helps the hero. It is "superdetermined by its connection with the solar flight and by the onomatopoeia of its name, linking it to the stones of the solar cult." (Durand, 2000: 131). The dragon and Prâslea turn into two fires and each asks the crow to put some suet on him. The fire burning the grease does nothing but make a sacrifice to the gods – similarly to the offerings brought in temples – to whom it asks for the strength to defeat its enemy. The encounter with the crow occurs at midday, a crossroads moment under the patronage of the sun, to which the two fires bring tribute.

Towards the evening, the emperor's daughter is asked to bring water to one of the two combatants, each of them promising to marry her in return. The girl chooses to marry the emperor's youngest son. Twilight is a time of day intensely ritualized by all the peoples of the world, being associated with



the realm of death. “An hour separating the day from the night, twilight symbolizes the end, but also the beginning of a new cycle.” (Evseev, 1997: 26). The water the hero receives from the hand of the virgin has a curative role: it is untasted water or live water. Thanks to it, Prâslea “squeezed the Dragon until his bones cracked, stuck him into the ground up to his neck and cut his head off”. If he had to stick the other dragons in the ground only up to their knees, he has to bury the third dragon completely.

After the killing of the dragons, the rescued princesses transform, with the use of a whip, the palaces into three apples – made of copper, silver and gold, respectively. The whip is “a symbol of the power to right the wrongs, but also of legitimized terror, of oppression.” (49). The whipping has an apotropaic function and is used to cast out evil spirits, especially in the rites related to the New Year. The theft is considered in folk tradition a ritual with magical valences. “The object acquired through this kind of ‘alienation’ is attributed sacral valences, because from the ranks of ‘profane’, trivial objects, it migrates to the category of ‘miraculous’ realities, coming from another world. The magical power of a stolen object was greater if the latter came from a person who rejoiced a certain mythical or religious prestige” (154). The golden apples stolen from the emperor’s garden and taken to the other world thus gain new connotations, become sacral objects. By striking with the whip at the four cardinal points, the princess who used to be captive in the golden palace gathers the energies dissipated in the four winds and condenses all of them in the golden apple, the one the entire story began with. From this perspective, the construction is closed. On the other hand, that fruit is considered “the world egg”, a symbol of origin. Each girl takes an apple for herself, except for the youngest sister, who entrusts hers to Prâslea. He must be the keeper of the golden apple, of supreme knowledge, since he is the one who was able to protect the tree of knowledge from the Hesperides’ Garden.

The four depart for the precipice, the access gate to the White World. There, Prâslea pulls on the rope, and the girls are taken to the surface. But when it’s his turn, he ties a rock to the

rope, and puts his hat on it. His brothers, thinking it was the youngest son, drop the rope, “which fell swiftly, making the brothers believe that Prâslea had died.” Then they leave for their father’s palace and get married to the eldest sisters, “as Prâslea had arranged”. Although they believe him dead, they recognize his authority and observe his “arrangements”.

Left behind on the realm of the dragons, apparently lacking any possibility to return to the White World, the emperor’s youngest son suddenly hears “a desperate cry, which filled him with sorrow. (...) and he saw a huge snake climbing a tree to eat the chicks of an imperial eagle.” (Ispirescu, 1984: 74). The snake “embodies the chaotic forces of the universe and man’s basic, untamed instincts.” (Evseev, 1997: 45). The imperial eagle is a bird resembling the golden eagle, but in folk tales, its size is impressive; this tale, for instance, mentions that, in their attempt to hide the hero from their mother, who would swallow him out of joy if she saw him, the chicks hide the hero under a feather. A voracious creature, a divine messenger and courier, the Imperial Eagle has the attributes of the Simorgh bird from the Persian tradition, the one that nests in the tree of knowledge, has the gift of human speech and the capacity to transport heroes between the two worlds (Oișteanu, 2004: 170 and the following). Upon their mother’s arrival, the chicks send her to the four corners of the realm below to look for their benefactor, in order to thank him. The tree in which the little eagles sit acquires the meaning of Centre of the world below, since it is the landmark, located near the precipice that is the entrance to the realm of the dragons. The precipice is isomorphous to the door of the alchemic oven, which “bakes” the impure substances to turn them into pure, processed matter. The emperor’s son, descending into the earth’s belly, prepares his symbolic rebirth.

In gratitude for the killing of the snake, the mother eagle agrees to take the hero to the White World, although she admits it to be a difficult task. (“What you’re asking is very difficult (...). Have 100 chunks of meat of two pounds each, and 100 loaves of bread ready for me.”) The hero climbs on the back of the mother eagle with all the food and the ascension may begin. “When they were close to the edge of the

precipice, the magical bird asked for more meat, but the meat was already gone. Prâslea didn't lose his temper, but pulled his broadsword and cut a piece of his own flesh from his thigh and fed the eagle." Only after making an offering of his own, the hero can return to this realm. But the bird had felt that the last piece of meat received had been different. Discovering it was human flesh, "she threw it out, put it in its rightful place, licked it and glued it back to his bones with her spit." (Ispirescu, 1984: 75). Saliva is considered a secret substance, "just like other bodily secretions, it is intimately connected to a person, it bears their 'mana'; this is why it is a symbol of connection, being present in communion rites and in sacred vows." (Evseev, 1997: 422). It is also a remedy for illnesses, having an apotropaic function. By the gluing of flesh with saliva, a profound connection is established between the bird and the hero. The eagle becomes a "soul bird", represented on the burial poles from Transylvania, a vehicle of the soul to the world above, the world of origin (Pavelescu, 1942).

This episode leads us to the idea that the mother eagle is a totemic bird participating in the initiation rite of the hero. After the precipice swallows Prâslea, this event being synonymous with an initiatory death, it's the turn of the psychopomp bird to swallow a small piece of his body, that it will give back to the hero, as a sign of his rebirth, once he returns to the White World. "In the beginning, there were the birds. They existed before mankind, before gods, and they weren't waiting for anyone. Many cosmogonies mention the existence of an egg that was the primal form of the world: a bird's egg, such as the one of the great noisy gander which in the Egyptian mythology gave birth to the world, or such as *Hiranyagarbha*, the Golden Embryo the entire world originated in, according to the Vedic tradition. In front of this egg, birds assisted to the birth of the world. Therefore, they know all its secrets." (Walter, 2007: 181).

The catabasis is completed, the monsters within the unconscious have been defeated and their estates transformed into the fruit of the world tree, the apple tree. Going through the concentric circles that lead to the centre of the subterranean world, Prâslea recovers the power to ascend to his point of origin. His ascension had been anticipated by

him being “buried” under the wing of the eagle chicks, because “the ascension instrument by excellence is *the wing*” [author’s emphasis], the bird being only an accessory of the wing (Durand, 2000: 131). Through its flight, the mother eagle connects the world above with the world below, can travel between the two worlds, proving once more a totemic and psychopomp animal.

After his arrival in this world, Prâslea becomes Tota-Puri, the naked, primordial, reborn, transfigured Man. This is symbolized in the text by his “cheap” clothes, which make him unrecognisable to everyone. Arriving at his father’s kingdom, he finds out about his brothers’ marriage to the eldest princesses and about the youngest daughter’s refusal to wed. The latter is forced to take as her husband a “very beautiful” prince, nevertheless not Prince Charming! The girl asks for the same thing that she had requested from the dragons, “a distaff and spindle made entirely out of gold, which would spin by itself” (Ispirescu, 1984: 75). What the girl wants is, as a matter of fact, an unwinding of her destiny. Attribute of Clotho, the Moirae spinning the thread of life, the distaff also used to appear in feminine initiation rites, as well as in the wedding ritual, as a symbol of prosperity and fecundity.

Prâslea becomes a silversmith’s apprentice and, since no one had managed to fulfil the girl’s desire, and the punishment for failure was death, he promises to bring the distaff and spindle, but asks to be given, for three nights, a room to work in all by himself, and “for each night, a small bag of hazelnuts and a glass of fine wine.” (Ispirescu, 1984: 76). Hazelnuts are, like the apples that contain the palaces of the dragons, microcosms. From the golden apple, that emperor’s youngest son had kept, he takes the gold distaff and spindle. The princess recognizes them, and then asks for a golden hen and chicken. If the spindle referred to wedding rites, the hen and chicken are a symbol of maternity. The lad brings them too from inside the apple and is asked to come to the palace, at the girl’s request. He is immediately recognized by the princess, but not by his parents, because “he had changed greatly”. The death and resurrection ritual transfigures the character. “Taking a better look at him, the

emperor also recognized him” and, after hearing his story, he calls for his eldest sons to come and be punished by Prâslea.

Prâslea, instead, invokes the divine punishment: “Father, I forgive them, let them be punished by God. We will go out on the palace steps and we will each shoot an arrow up and God, in case any of us had made a mistake, will punish us.” (Ispirescu, 1984: 77). The place the youngest son picks for the act of justice is the steps of the palace, a crossing space, a boundary separating the exterior from the interior. “*The ray* [author’s emphasis] corresponds to the arrow; the ray is a reversed arrow” (Durand, 2000: 134). According to this symbolism, the three brothers are testing the transcendence with their bows, but their arrows turn, like divine lightning bolts, against them and “fall right on the top of their heads, killing them, while the youngest son’s falls before him.” (Ispirescu, 1984: 78)

Prâslea is the civilising hero, the one making cosmic the space that belonged to Chaos, the other world. His action is justified by the theft of the apples. This time around, the Chaos, by its representative, the dragon, is the one invading the world of humans to kidnap the daughters of emperors and steal fruit from the forbidden tree. The dragon’s action can be deemed a cosmocrator act, by which he tries to turn his own universe into a cosmic one, following the archetypal model of this realm, created after the primordial theft from the tree of knowledge.

"In the *beginning* [author’s emphasis], both in the cosmic and in the anthropological dimension, there was a fullness that contained all the virtualities", the chaos, where contraries are abolished, and reality is "androgynous", all-encompassing. Creation means the splitting, breaking of "the cosmogonical egg", of the *unity-totality* (Eliade, 1995: 108). It brings constraints, frustrations, but also knowledge, which engenders an attitude, that of order in accordance with the existential.

### References:

Chevalier J., Gheerbrant, A. (1995). *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere* (Dictionnaire

## Călătorii în imaginarul literar

- des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres / A Dictionary of Symbols*). Vol. I-III, București: Editura Artemis
- Durand, G. (2000). *Structurile antropologice ale imaginarii. Introducere în arhetipologia general (Les structures anthropologique de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale / The Anthropological Structures of the Imaginary)*. București: Editura Univers Enciclopedic.
- Eliade, M. (1999). *Mitul eternei reîntoarceri. Arhetipuri și repetate (The Myth of the Eternal Return: Cosmos and History)* București: Editura Univers Enciclopedic
- Eliade, M. (1980). *De la Zalmoxis la Genghis-Han. Studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei orientale (Zalmoxis, the Vanishing God. Comparative Studies of the Religions and Folklore of Dacia and Eastern Europe)*. București: Editura științifică și enciclopedică, 1980.
- Eliade, M. (1995). *Mefistofel și androginul (Mephistopheles and the Androgyne: Studies in religious myth and symbol)*. București: Editura Humanitas
- Evseev, I. (1997) *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească (Dictionary of Romanian Magic, Demonology, and Mythology)*, Timișoara: Editura Amarcord
- Ispirescu, P. (1984). *Legende sau basmele românilor (Romanian Legends or Folk Tales)*, Timișoara: Editura Facla
- Lovinescu, V. (1996). *Creangă și Creanga de Aur (Creangă and the Golden Bough)*. București: Editura Rosmarin
- Oișteanu, A. (1999). *Cosmos vs. Chaos. Myth and magic in Romanian traditional culture. A comparative approach*. București: Fundația Culturală Română
- Oișteanu, A. (2004). *Ordine și Haos. Mit și magie în cultura tradițională românească. Ediție ilustrată (Cosmos vs. Chaos. Myth and magic in Romanian traditional culture. A comparative approach. Illustrated edition)*, Iași: Editura Polirom
- Pavelescu, G. (1942). *Pasărea suflet. Contribuții pentru cunoașterea culturii morților la românii din Transilvania (The soul bird. Contributions for the knowledge of the culture of the dead among the Romanians from Transylvania)*, Academia Română, „Anuarul Arhivei de Folklor”, VI. Publicat de Ion Mușlea, București, Monitorul Oficial și Imprimeriile statului, Imprimeria națională
- Șăineanu, L. (1985). *Basmele românilor în comparație cu Legendele antice clasice și în legătură cu Basmele popoarelor învecinate și*

## Călătorii în imaginarul literar

*ale tuturor popoarelor romanice – Studiu comparativ (Romanian fairy tales in comparison with the ancient classical legends and related to the fairy tales of the neighboring peoples and of all the Romanesque peoples - Comparative study)*, București: Litp-Tipografia Carol Gobl

Șăineanu, L. (1978). *Basmele române în comparație cu legendele antice clasice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice. to the fairy tales of the neighboring peoples and of all the Romanesque peoples - Comparative study*, București: Editura Minerva.

Vulcănescu, R. (1987). *Mitologie română, (Romanian mythology)*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România

Walter, P. (2007). *Limba păsărilor. Mitologie, filologie și comparatism în mituri, basme și limbi ale Europei (The language of birds. Mythology, philology, and comparativism in the myths, fairy tales, and languages of Europe)*. Cluj-Napoca: Editura Dacia

~~~~~  
**Alexandra GRUIAN**. Senior Curator of the collection of old ethnographic photography and of glass plates at ASTRA National Museum Complex, Sibiu. PhD in 2013 with the thesis "The Thresholds - the Exceeded Limit, explore the theories of passage between the realms in the Romanian folk tales". Since 2010, a member of "Speculum" Research Center on the Imaginary, Alba Iulia. Articles published in: "COLUMNA Finnish & Romanian Culture", University of Turku, Finland; "Transilvania", Sibiu; „Incursiuni în imaginar, Alba Iulia; „Annales Universitatis Apulensis” – Series Philologica, Alba Iulia, „Cibinium”, Sibiu, etc.





# *Literatura și geografia*



**IMAGINEA LITERARĂ ȘI TURISTICĂ  
A TRANSILVANIEI  
CA SPAȚIU GEOGRAFICO-ISTORIC  
ȘI DESTINAȚIE DE CĂLĂTORIE  
THE LITERARY AND TOURIST IMAGE  
OF TRANSYLVANIA  
AS A GEOGRAPHICAL-HISTORICAL SPACE  
AND A TRAVEL DESTINATION**

**Cosmin-Gabriel PORUMB-GHIURCO**

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca/ „Babeș-Bolyai”

University, Cluj-Napoca

email: cosmin.gabriel.porumb.ghiurco@ubbcluj.com

**Abstract:** *The Transylvanian geographical space has always been an exceptional challenge for the imaginary. Thus, in the Romanian national imaginary, Transylvania has always been associated with attributes such as sacredness, nobility, seriousness and diligence, while internationally we are dealing with a geo-literary substance, involving the registers of myth, mystery, supernatural, initiatory and revealing journey. Analysed as a literary and geographical space or as a geo-literary space, Transylvania also involves tourism studies, since it is one of the most famous 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. This paper is an analysis of the interconnectivity between Transylvania's tourist image and its famous literary image.*

**Keywords:** Transylvania; literary image; tourist image; geo-literary space; travel destination.

### 1. Preambul

Literatura este atât o sursă inepuizabilă, cât și un instrument eficace al cercetării geografice. Emergența geografiei literare, aflată la interfața geografiei cu literatura, este un fapt cât se poate de edificator în privința relației mutuale, de complementaritate și interdependență, dintre cele două domenii.

În această secțiune, ne propunem să oferim o imagine de ansamblu a unei *destinații geoliterare faimoase – Transilvania*. Afirmarea largă a faimei europene și internaționale a acestei foste provincii istorico-geografico românești a devenit un truism, aceasta devenind, de la sine, un brand turistic universal unanim recunoscut.

De ce raportul *ficțiune-realitate*, și nu *realitate-ficțiune*? Simplu: pentru că, de cele mai multe ori, imaginea formată pe filieră ficțională (literară), precede imaginea formată prin descinderea efectivă în realitatea sau spațiul geografic(ă) vizat(ă).

### 2. Abordarea geocritică

Geocritica, constituie, la modul succint, studiul spațiului reflectat în artă, dar și inversul fenomenului și anume împrumutul de valoare de la artă înspre spațiile reale. Acest domeniu este în mod evident unul parageografic, o inițiativă născută în afara geografiei, dar care încearcă să se apropie de aceasta. Bertrand Westphal (2005), în eseuul său despre geocritică, dezvoltă ideea cartografierii spațiilor artei. În spiritul ideii că orice tip de spațiu, nu doar cel fizic, este obiectul de studiu al geografiei, geocritica propune studiul spațiilor virtuale din literatură, în special, și din domeniul artistic, în general, conform aceluiași Westphal (2007). Se remarcă unele încercări de îmbinare a fictivului cu realul, precum harta lumii lui Tolkien, suprapusă peste Vechea Europă. Cititorii romanului „Stăpânul Inelelor” au putut să remarce suprapunerea *Mordor*-ului peste Transilvania, pe care unii nu o consideră tocmai fericită, dar care întărește și mai mult reputația mitico-literară a acestui spațiu.

### 3. Abordarea din perspectiva imaginarului

În demersul de explicare și cercetare a modului în care se construiesc imaginile ambalate în fantasmе și de edificare asupra procedeeleor de producere a imaginilor din timpurile clasice sunt analizate în cărțile de imagologie și de studii asupra imaginarului.

Pe fondul ascensiunii imaginarului – una dintre trăsăturile cele mai marcante ale sensibilității intelectuale din zilele noastre –, un domeniu destul de fărâmițat, dar care face recurs la domenii convergente ale cunoașterii, trasând punți între diverse axe de cercetare, are loc o reevaluare și o reinterpretare a mitologiei – descinzând din imaginariile istorice – și o jalonare a unor itinerarii fascinante.

### 4. Imaginarul geografic

De-a lungul timpului, dar și în prezent, în geografie s-a făcut uz de imaginație, de imaginar. În temeni mai practici, inclusiv rețeaua geografică sau cartografică, formată din meridiane și paralele, având ca elemente de referință Meridianul Zero (Greenwich), respectiv Ecuatorul, reprezintă un sistem de linii imaginare, datorită căreia se poate determina poziția oricărui punct de pe suprafața Pământului. Până la epopeea Marilor Descoperiri Geografice, „imaginația naștea monștri” – *hic sunt dracones/leones* – în sensul că teritoriile încă neexplorate se încadrau în registrul fantasticului colectiv de inspirație mitologică. De-a lungul timpului, elemente imaginate au fost inclusiv sistemele calendaristice, ca modalități de măsurare a subdiviziunilor principale de timp, prin stabilirea unor unități naturale elementare: un an, rezultatul mișcării de revoluție, și o zi, rezultatul mișcării de rotație.

Știința modernă a imaginarului conferă un suport teoretic și metodologic inter-, multi- și transdisciplinar cercetărilor antropologice, culturale și sociale. În lumină teoretică și metodologică, se distinge dimensiunea completitudinară a conceptului de *imaginar*. Orizontul vast, îndeplinirea funcției complexe de totalizator și catalizator al cunoașterii umaniste, îndeplinită de imaginar.

## Călătorii în imaginarul literar

Conform literaturii imaginare, tot mai bogată și mai variată în ultima perioadă, raporturile noastre cu lumea pot fi reduse la imaginile formate sub impulsul imaginareului ca forță psihică ce determină toate formele culturale. Transferată în zona spațiului geografic, această aserțiune generalizantă invocă un adevărat psihism al imaginareului geografic, o psihogeografie.

Se pare că avem de-a face cu un atlas de imagini, de reprezentări ale spațiului geografic care diferă de la o epocă la alta, de la o cultură la alta și care sunt predispușe unor metamorfoze de substanță, extrem de interesante. Imaginarea modelează continuu aceste reprezentări, în conformitate cu dinamica mitică și simbolică care le conține, într-un spectaculos joc de oglinzi. Evoluția reprezentărilor spațiale geografice urmează însăși evoluția cognitivă. Prin urmare, conform conform aceleiași literaturi de specialitate, se disting mapamonduri antice, medievale, renescentiste care aparțin categoriei magicului și fantasticului, veritabile „lumi vrăjite” (*terra incognita*), după care urmează reprezentări cartografice cu o evidentă pregnanță cognitivă și tehnică. Conștiința este elementul esențial al spațializării; un spațiu geografic poate fi așadar reificat, populat de obiecte până la un punct absolut, extrem, sau poate fi expus unei „operații fantastice”, în care este eliminată determinarea obiectual-spațială în favoarea ficțiunii și utopiei, a mitului. *Omne ignotum*

de specialitate din domeniul



**Fig. 1.** Suprapunerea Mordorului peste Transilvania pe harta Ținutului de Mijloc al lui J.R.R. Tolkien, care coincide cu Vechea Europă, în romanul și filmul *Stăpânul inelelor*

Sursa:

[https://www.researchgate.net/figure/Tinutul-de-Mijloc-al-lui-JRR-Tolkien-suprapus-peste-Vechea-Europa-sursa\\_fig15\\_320739627](https://www.researchgate.net/figure/Tinutul-de-Mijloc-al-lui-JRR-Tolkien-suprapus-peste-Vechea-Europa-sursa_fig15_320739627)

*pro magnifico*<sup>1</sup>, *Terra mirabilis* (țara minunilor), *hic et nunc* (aici și acum) și *hic sunt leones* (aici sunt lei) sau *hic sunt dracones* (aici sunt dragoni) constituie expresii latinești foarte sugestive pentru imaginarul geografic.

Omul este atras de tot ce iese din cotidianul urban al societății de consum, iar natura îi pune la îndemână, cu prisosință, astfel de locuri. În general, rolul reliefului este foarte important în percepția peisajelor și în crearea **unei imagini de marcă (publicitare)** (Muntele, Iașu, 2006: 47).

**Munții ocupă un loc important în imaginarul multor civilizații**, grecii antici, indienii sau japonezii fiind exponenții câtorva dintre acestea. Deși vreme îndelungată munții au fost percepuți ca un loc repulsiv sau chiar periculos, în perioada modernă, **munții au început să fie percepuți drept forma pură a naturii originale**, creditați cu valori terapeutice, igieniste (Debarbieux, 2006: 130). Astfel, turistul modern este mai atras de înălțimi decât de platitudinea câmpiilor, altitudinea și pantele devenind un element major al multor spații turistice (Muntele, Iașu, 2006: 47).

### 5. Imaginea imaginată – o geografie literară a Transilvaniei

În eventualitatea în care s-ar realiza o geografie literară a Transilvaniei propriu-zise (regiunea geografico-istorică, intercarpatică), aceasta ar fi, cu certitudine, o cercetare pe cât de interesantă, pe atât de vastă și de complexă. Portretul literar al acestei regiuni a determinat, determină și, foarte probabil, va determina în continuare imaginea turistică a acesteia, precum și valorificarea vocației sale pentru turism și destinul său turistic.

În anul 2011, în cadrul Facultății de Litere din cadrul Universității „Babeș-Bolyai”, a fost organizat un colocviu internațional sub genericul **Geocritica Transilvaniei: abordări multiculturale**. În cadrul său a participat și reputatul profesor universitar francez Bertrand Westphal, de la Universitatea din Limoges. Este interesant și edificator punctul său de vedere asupra Transilvaniei ca spațiu literar:

---

<sup>1</sup> *Tot ce e necunoscut ni se pare miraculos* (trad. din lat.).

## Călătorii în imaginarul literar

„(...) Transilvania este pentru cititorul obișnuit și un pic temător în ceea ce privește propria-i viață, fieful contelui Dracula, ale cărui aventuri morbide au fost cântate printru dinți de Bram Stoker și alții. (...) Dar acest personaj nu este singura fantomă care bântuie castelele din Transilvania. Chiar înainte ca Bram Stoker să dea o aură modernă vampirului său, Jules Verne făcuse din straniul baron Rodolphe de Gortz stăpânul Castelului din Carpați și inventatorul hologramei. (...).

În ceea ce mă privește, ghidul spiritual și ideal pe care l-aș alege în călătoria mea prin Transilvania ar fi Claudio Magris, cu al său Danubio... Magris mi-a permis să intru în țara minunilor, evocând Transilvania și multiculturalismul ei deși viziunea lui era un pic pesimistă, fiindcă pentru el Transilvania, ca și Cluj-Napoca, Brașov, Sibiu și toată Europa aparțin unei lumi trecute, pierdute. (...)” (Westphal, 2013).

### 5.1. Transilvania în literatura română – semnificații

În istoria literară românească s-a meditat adesea pe marginea contribuției Transilvaniei la dezvoltarea generală a literaturii noastre. Din cei care au consacrat studii speciale acestei teme se numără Nicolae Iorga, O. Densușianu, D. Popovici (cu un studiu purtând exact acest titlu, publicat în 1943) sau Ion Breazu, care în *Literatura Transilvaniei* (1944), prezenta capitolele unei sinteze pe care nu a apucat să o termine. Vasile Băncilă este cel care face un portret metafizic Transilvaniei. Criticii literari și-au aplecat atenția asupra fenomenului ardelean – de exemplu apariția năvalnică alui Octavian Goga în poezia românească.



Fig. 2. O carte-metaforă literar-geografică despre regiunea studiată  
Sursa: Mircea Zăciu, *Ca o imensă scenă, Transilvania...*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996 (coperta – față)



## Călătorii în imaginarul literar

A fost unanim recunoscută energia explozivă pe care această (fostă) provincie românească o aduce, începând cu Școala Ardeleană, atât în mișcarea de idei a națiunii, cât și în fertilizarea unor capitole literare precum poezia ori romanul și în propularea epicului, a socialului, a etnicului și a eticului, categorii majore, atât de necesare unei literaturi tinere deseori căzute ispitei mirajelor venite de departe sub forma unei integrări în ritmuri europene.

Conform lui Mircea Zăciu,

„Între «tradiție» și «modernitate», bătălie reluată la epoci diferite, cu alți protagoniști, dar esențial aceeași, Transilvaniei i s-a rezervat fieful Tradiției printr-o îndelungată prejudecată. Ea vroia să probeze conservatorismul estetic și rezistența la «nou» în formele sale calofile, a ardelenilor. Paradoxal, valorile acestui ținut rămân însă mereu actuale și uneori foarte *moderne*, în vreme ce altele, ostentativ moderne, n-au rezistat dintelui vremii” (Zăciu, 1996: 16-17).

Autorul exemplifică, folosind un ton retoric, cu autorii moderni Budai-Deleanu, Codru-Drăgușeanu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu și Lucian Blaga.

Așadar, nu este de mirare că pe măsură ce se formează națiunea română modernă, literatura ei face apel la Transilvania, făcându-se simțită angajarea forțelor ei sub același steag al unității de neam (18).

Transilvania nu este numai leagănul nașterii românilor. Ea este, de asemenea, și un leagăn de cultură. În nordul ei s-au produs primele tălmăciri bisericești; de aici provin primele semnalări ale comorilor poeziei populare, motivul „ciobanului care si-a pierdut oile” – atestat aici încă din secolul al XVI-lea –, cel al „stânei prădate”, al Zburătorului sau al celebrei balade Miorița, de o neașteptată circulație și cu o răspândire deopotrivă în nordul (e.g. Țara Lăpușului) și sudul provinciei. O baladă precum *Toma Alimoș*, atât de cunoscută în celelalte provincii, a fost notată pentru întâia oară în 1831 în sudul Transilvaniei. În acest sens, sunt revelatoare unele descoperiri făcute de folcloriști.

Tot de aici provin primele tipărituri; „în limba lui Coresi recunoaștem aluatul graiului muntenesc altoit pe tulpina celui

din Țara Bârsei, fuziunea armonică a unei limbi risipite, dar niciodată înstrăinată” (18). Până către anul 1634, toate cărțile de căpătâi ale culturii noastre vechi, au apărut în Transilvania. Mai apoi, tot ce s-a scris, s-a scris pentru întreaga românie, idealul fiind cel de cuprindere sub seagul unității, după cum o arată *Dacia literară* și alte publicații, în chiar titlul și programul lor.

Transilvania a fost locul de refugiu al materialelor incendiare care nu puteau fi tipărite la Iași sau București; al ideilor revoluției din 1948, dezbătute la Brașov sau pe Câmpia Libertății; al revoluției în sine, „când Bălcescu spera să reaprindă focul ei din flacăra ce ardea în munții Iacului” (18).

Sensul de *matcă* a românilor căpătat de Transilvania, primea tonuri grave, întrutotul justificate, în versiunea *Ardeal*. Justificare era cuvântul de ordine, forța motrice a întregii mișcări de Renaștere ardeleană, lupta acerbă pornită de Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Șincai. Tot justificare era și visul legendar al lui Mihai evocat în patetica viziune a lui Bălcescu, „unde se află și *grandioasa descriere a pământului transilvan văzut ca un eden al visului*. Matcă a visului, uneori nesăbuit (...). Visul trebuia corectat la parametrii realităților pozitive, readuse pe pământ” (18-19).

Odată cu Eminescu, „*Transilvania își recapătă dimensiunile legendare și dreptul ei la legendă de asemeni*. E «mica Romă» a erudiției și austerității, dar și ținutul păduros unde sufletul romantic al lui Toma Nour își astâmpără setea de libertate; *e inima legendei*, cu apariții titaniene în *Mureșanu*, în *Horia*; alteori *spațiu senin al unei Arcadii autohtone*, ca-n *Sarmis* și *Miradoniz*. E și *îndreptățirea legendei*, singura în stare să dea putere de supraviețuire seminției mult amenințate” (18-19).

Conform aceluiași Mircea Zăciu, „*Transilvania e acum – cu Carpații – coloana de susținere a boltei de templu ce trebuie durat*”. Astfel, ea apare ca fiind investită cu puterile regenerării, precum în episodul romanului lui Duiliu Zamfirescu, „Îndreptări”, unde eroul meditează în spirit eminescian: „În tot ținutul vechiului pământ al Daciei, acolo unde românul se simte băștinaș, crescut parcă din inima solului, ca goronii, n-avea cap să trăiască! el stăpânul adevărat, al cărui sânge îngrășase brazda, ai cărui strămoși, de mii de ani,

## Călătorii în imaginarul literar

umpluseră gropnițele” (20). La fel gândesc și Ion Ghica, C. Negri, Andei Mureșanu, O. Goga și Nicolae Iorga.

După Marea Unire din 1918, către Transilvania s-au îndreptat scriitorii dornici să dea o nouă orientare și un alt suflu literaturii postbelice derutate de experimentalism.

„Transilvania trăiește între cele două războaie mondiale o efervescentă culturală demnă de marile ei tradiții, fără să excludă, ci dimpotrivă, permițând în cea mai largă măsură afirmarea scrisului maghiar și săsesec prin numeroase cercuri literare, reviste, case de editură și prin afirmarea câtorva foarte interesanți prozatori și poeți. Era și drept să fie așa. (...) În «Alma Mater Napocensis» e chemat să-și desfășoare gândul temerar de filosofie românească Blaga (...). De aici pornise Rebreanu. Când s-a produs îndepărtarea de permanențele naționale, în numele noutăților importante, Transilvania își revendică, fie și numai prin Lucian Blaga, dreptul său străvechi de matcă a culturii” (20).

S-a spus, totuși, că Transilvania n-a avut răgazul necesar pentru a-și oferi desfătarea reală a artei. S-a invocat spiritul ei în permanență solicitat de nevoia stringentă a apărării, asaltat de pericolele înstrăinării prin forme rafinate ori prin deznaționalizare brutală. Acest spirit se formase prea mult în direcția acțiunii (Iancu), a gândirii publice (Bărnăușiu), a filosofiei istorice concepute ca armă în recunoașterea existenței sale istorice (Samuil Micu, Petru Maior, Gheorghe Șincai, Timotei Cipariu, August Treboniu Laurian). Însăși teologia a fost coborâtă din amvonul sacerdoțiului și angajată în scopuri laice, de educație politică, pentru dobândirea de drepturi și ieșirea din starea de servitute.

„Prima imagine a Transilvaniei e așadar una gânditoare, culturală, corespunzând spațiului de idei ale «luminării». Când însă geniul ei literar izbucni, în homerismul (..) lui Budai-Deleanu, «Georgiconul» lui Coșbuc, Iosif, Goga, în forța telurică a lui Rebreanu ori în marea elegie de seară a lui Blaga – s-a putut vedea potențialul ei de a simți artistic și a pipăi cu verbul

## Călătorii în imaginarul literar

dimensiunile existenței, cu toate întrebările ei neliniștitoare” (21).

Mircea Zăciu găsește o admirabilă conotație a spiritului transilvan, pe care o reproduce în maniera umătoare:

„Iată, cred, accentul unei noi semnificații transilvane: darul *constructiv* al artiștilor ei. «El are arhitectonică» spune Blaga despre sine, vorbind intenționat la persoana a treia, ca în numele unei colectivități estetice, ca un exponent. A construi o istorie, a construi o filologie, apoi o epopee națională, un «Georgicon» al satului românesc, o arhitectură proprie romanului modern, o filosofie proprie plaiurilor acestea, a-i crea până și spațiul de manifestare, n-a fost aici mereu sensul de cultură, de artă, al acestei provincii?” (22)

Scriitorii transilvăneni au cunoscut cu toții așa-numitul „**paradox al conștiinței**”, „când conștiința speciei, respectiv conștiința etnică, îi răscolea împotriva tuturor zăgazurilor ce li se puneau în calea liberei afirmări” (23), fapt bine zugrăvit de autorul citat în textul de mai jos:

„De altfel, **conștiința istorică** mi se pare **componenta dominantă a spiritului transilvan**. Împreună cu ea s-a vorbit nu o dată despre eticism, militantism, predispoziție spre intelectul benedictin, de unde subsumarea esteticului la istoric, etic, cultural etc. Vin acestea din formația culturală, vin ele din straturile țărănești de unde cresc toți scriitorii Transilvaniei care rămân, în fond, toată viața lor niște țărani-cărturari? Nu trebuie neglijată aici nici **comunicarea permanentă cu Occidentul, refuzul spiritului «balcanic»**, socotit inferior și păgubos pentru spirit, **refuzul cetăținului ca formă a oprimării** (căci orașul este «străin»), dar **identificarea cu tot spațiul românesc**, aderarea la o **orașenizare superioară, visul unei cetăți-bibliotecă**, loc de instruire și afirmare cărturărească” (23).

Este foarte înrădăcinată ideea de educație greu dobândită, mai întâi ca drept elementar de a-și potoli setea de cunoaștere,

## Călătorii în imaginarul literar

făurită în atmosfera „luminilor” secolului al XVIII-lea și în focul nevoilor de ridicare pe toate căile a neamului.

„Orașul, să nu uităm, e pentru țăranul român spațiul unde si-a dus copilul la învățătură și, cu tot sentimentul de «dezrădăcinare» (explicabil istoricește), cu literatura sa atât de răspândită la ardeleni, respectul pentru orașul-citadelă a școlii nu slăbește” (23).

Dorința de instruire este atât de profundă, încât literatura (și ideologia literară) nu i se pot sustrage, după cum afirmă undeva Liviu Rebreanu:

„Arta acestor creatori (ardeleni, n.n.) nu e niciodată un simplu joc de cuvinte, sunete sau intenții. **Scriitorul ardelean**, mai mult parcă decât cel din alte părți, **se simte legat cu pământul și socotește arta sa ca un apostolat**. De aceea și literatura aceasta reoglindește mai puternic sufletul poporului, cu dorurile, bucuriile și speranțele sale” (24).

Concluzia autorului citat este una remarcabilă, atât ca substanță, cât și ca formulare, cu un caracter literar-geografic, în stil comparativ-metaforic. Astfel, caracterul de osatură a spațiului transilvan în cadrul celui românesc, în integralitatea sa, este dublat de caracterul de nucleu literar de profunzime, matcă cultural-identitară și vatră istorico-spirituală pentru literatura română:

„Prin toate acestea, **Transilvania** departe de a se rupe, se confundă mai profund însă în ansamblul literaturii românești. **Toată existența ei spirituală e orientată în direcția mișcărilor de dincolo de munți, în dorința de a vărsa în șuvoiul comun apele ei de munte, limpezi și proaspete**. Ea tinde să dea un accent particular, autentic, demonstrându-și și prin aceasta o vechime, o geneză identică, o continuitate și o unitate spirituală. **Dorința ei rămâne mereu confluența. Ca și apele ei, care străbat Carpații, curg prin câmpia fertilizată astfel, ca să se verse apoi în Dunăre și Mare – tot așa spiritul ei...**” (25).

### **5.2. Imaginarul geografico-literar asociat spațiului transilvan**

Spațiul românesc a stat din cele mai vechi timpuri sub imperativul unui imaginar popular și cult extrem de prolific, ambele categorii debordând de fantezie creatoare, ajungând să fie, în consecință, depozitarul unui *mithos* remarcabil și leagăn al unei mitogeneze străvechi și prolifică. Se impune și se detașează net necesitatea unei incursiuni în problematica mitului vampirului, care pentru spațiul transilvan, în special, și cel românesc, în general, se instituie într-un veritabil *corolar* al *imaginarului folclorico-mito-istorico-literaro-cinematografic*. Miturile și legendele sunt încărcate cu simbolistici nuanțate, unele ezoterice, altele exoterice, însă toate sunt mostre ale unor credințe ancestrale, care, beneficiind de aportul unei imaginații strămoșești dezinvolve, s-au transformat în tipare arhetipale identitare și perene.

Spațiul geografic transilvan a constituit dintotdeauna o sursă excepțională de provocare a imaginarului. Dacă în imaginarul național românesc, Transilvania a fost mereu înnobilită cu atribute (mai precise) precum sacralitate, noblețe, bună organizare și hărnicie, imaginarul internațional este unul de substanță geoliterară, regiunea intrând în registrul mitului, al misterului, al supranaturalului, al călătoriei inițiatice și revelatoare.

### **5.3. Imaginea Transilvaniei în literatura de călătorie românească**

Literatura de călătorie românească, inclusiv cu referire la Transilvania, se bucură de contribuții numeroase și valoroase. Se remarcă Alexandru Vlahuță, cu celebrul său volum de proză *România pitorească* (1901) și Bucura Dumbavă, cu *Cartea munților*. Primul este un veritabil atlas geografico-turistic comentat al României, dar, întrucât autorul călătorește și-l publică înainte de Marea Unire din 1918, el călătorește doar în România și Moldova, relatând doar sporadic despre Transilvania, precum în fragmentul de mai jos.

## Călătorii în imaginarul literar

„Cum intri în Transilvania, pe frumoasa șosea ce s-așterne pe vale, ai, în stânga, clădirile mari ale gării ș-ale vămii, în dreapta – o cascadă de vile ce se revarsă pe sub poalele codrilor în jos pe tăpșanul verde, întins ca un covor la soare. Aici e Predealul, sat mare, așezat în curmătura munților pe unul din cele mai înalte podișuri din marginea țării” (Vlahuță, 2007, 94).

Cartea Bucurei Dumbravă, care a fost publicată în 1924 închinată deopotrivă naturii și divinității –, este mai bogată în relatări ale experiențelor și impresiilor de călătorie îndeosebi din spațiul montan al Transilvaniei (Munții Făgăraș, Retezat, Parâng):

Referindu-se la Transilvania, Bucura Dumbravă descrie foarte bine ceea ce s-ar putea numi o experiența multiculturală, multilingvistică în munții din această regiune:

„Îndată ce vorbim despre turism, limba călăuzelor de dincolo ne vine în minte, limba lor nostimă și pitorească, împestrită cu cuvinte germane sau ungurești, strâns legată de amintirile noastre din munții Negoilului, Parângului sau Retezatului” (Dumbravă, 2015: 25)



**Fig. 3.** Lacul Bucura și Vârful Peleaga

Sursa: Bucura Dumbravă, *Cartea munților și alte scrieri*, Editura România pitorească, București, 2015, p. 92.



**Fig. 4.** Cabana Parâng

Sursa: Bucura Dumbravă, *Cartea munților și alte scrieri*, Editura România pitorească, București, 2015, p. 88.



**Fig. 5.** Munții Retezat

Sursa: Bucura Dumbravă, *Cartea munților și alte scrieri*, Editura România pitorească, București, 2015, p. 89.

### 6. Precizări conclusive

Afirmația că dacă vrei să descoperi un spațiu geografic, fie el un continent, o țară, o regiune, un oraș sau un sat, este imperios și neapărat trebuincios să te cufunzi în literatura care face referire la spațiul respectiv, pe care dorești să (pre)cunoști sau să (post)aprofundezi. Orice tur turistic într-un spațiu geografic presupune a te însoți cu cărți, ghiduri și chiar romane despre acesta, închinat acestuia. Iată legătura indisolubilă, indiscutabilă, inechivocă și biunivocă dintre literatură și turism.

Mulți străini elogiază Transilvania, care le este inoculată, (pre)configurată și relevată, preexperiențial, ca o entitate deopotrivă literară și geografică, fictivă și abia apoi reală. Cu certitudine că elogiul în sine contează, însă rămâne aproape redundant și necapitalizat fără un demers sistematic de dezambiguizare, fără înălțarea unui edificiu susținut de piloni identitari fermi, care să sprijine o imagine turistică de ansamblu unitară și legitimă, construită pe filieră literară, dar ancorată, în mod imperios necesar, în autenticitate.



### Referințe:

- Debarbieux, B. (1995). *Tourisme et montagne*. Paris: Economica
- Dumbravă, B. (2015). *Cartea munților și alte scrieri*. București: Editura România pitorească
- Muntele, I., Iașu, C. (2006). *Geografia turismului: concepte, metode și forme de manifestare spațio-temporală*. Iași: Editura Sedcom Libris
- Vlahuță, A. (2007). *România pitorească*, București: Editura Vox
- Pușcaș, P., Trifescu, V., Molnar, S., Ilyes, V. (coord.) (2014). *Geografii identitare. Identități culturale, Simpozionul multicultural „Diva Deva”*. Vol. I. Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană
- Zaciu, M. (1996). *Ca o imensă scenă, Transilvania...* București: Editura Fundației Culturale Române
- Tinutul de Mijloc al lui JRR Tolkien suprapus peste Vechea Europa*, disponibil pe [https://www.researchgate.net/figure/Tinutul-de-Mijloc-al-lui-JRR-Tolkien-suprapus-pest-vechea-Europa-sursa\\_fig15\\_320739627](https://www.researchgate.net/figure/Tinutul-de-Mijloc-al-lui-JRR-Tolkien-suprapus-pest-vechea-Europa-sursa_fig15_320739627), accesat la data de 15 august 2021

~~~~~

**Cosmin-Gabriel PORUMB-GHIURCO** is a teacher and a postdoctoral researcher at the Department of Human Geography and Tourism, Faculty of Geography, “Babeș-Bolyai” University, Cluj-Napoca. His doctoral research was on the touristic image of Transylvania, also involving a literary perception. As a poetry writer, he is a member of the “Vox Napocensis” Literary Club and of the Writers’ Association from the County of Sălaj. As author and co-author he signed over 40 books, studies, papers, articles and reports. He also is a member of the “Speculum” Centre for the Research of the Imaginary, “1 Decembrie 1918” University of Alba-Iulia.



# *Literatura reflexivă*



**DESPRE FRUMOS, FANTASME EROTICE ȘI  
COMPLEXE ÎN „ELOGIU MAMEI VITREGE”,  
DE MARIO VARGAS LLOSA  
ABOUT BEAUTY, EROTIC PHANTASMS  
AND COMPLEXES IN “EULOGY TO THE  
STEMOTHER” BY MARIO VARGAS LLOSA**

**Liliana DANCIU**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia/ „1 Decembrie 1918”  
University of Alba Iulia  
email: liliana.danciu70@yahoo.com

**Abstract:** *A strong human and artistic personality, Mario Vargas Llosa has often imposed his will, desires and artistic vues. In everyday life, he scandalized both public opinion and family by transgressing boundaries. In his literary creation, he abandoned all hypocrisy, approached uncomfortable aspects of everyday life, such as incest and the love triangle, the phenomenon of violent imposition of government, even if democratic, against the will of the many. In his essay The Perpetual Orgy: Flaubert and Madame Bovary, Llosa confesses that man's vocation, his own implicitly, is to break the rules, even if that way of acting is called Evil. Because the taboos existing in Emma Bovary's times remain and they need to be surpassed.*

*Beauty (from Plato to Thomas Mann filtered by Nietzsche's philosophy) and its interference with erotic fantasies (dreamlike and artistic ones) experienced by the heroes of the novel Eulogy to the stepmother represent the main challenge of this paper. This challenge leads towards the analysis of the psychological complexes manifested by Don Rigoberto (Kandaules), Dona Lucrecia (Venusian) and the prepubert Foncin (the tendency to castrate the father and the double complex manifested towards the mother (Oedipal and Don Juan). The*

## Călătorii în imaginarul literar

*libido is understood in the Jungian sense, as a psychic energy, which, related to the final phantom images projected by the psyche, reflects the uncontrollable desires and impulses of individuals. In Eulogy to the stepmother, the adult couple deals with sexual desires, while the kid is guided by a conscious desire towards vengeance and humiliation, then falls under the influence of the libido understood as sexuality. The rich mythological references help us in this psychoanalytic and mythocritical approach.*

**Keywords:** Llosa; erotic triangle; libido; incest; beauty; psychological complex.

Mario Vargas Llosa este o personalitate umană și creatoare puternică, care și-a impus de cele mai multe ori voința și concepția artistică. În viața de zi cu zi, a scandalizat opinia publică și familia prin *transgresarea interdictului*, comun și unanim acceptat, căsătorindu-se cu o mătușă, apoi cu o verișoară. În creația literară, în descrierea scenelor erotice a abandonat orice ipocrizie, a abordat aspecte incomode din cotidian (incestul și triumghiul amoros, ca necesitate în „condimentarea” relațiilor de dragoste) și din istorie (surprinderea fenomenului de impunere violentă a unor forme de guvernământ, chiar dacă democratice, împotriva voinței celor mulți).

În opinia lui Llosa, vocația omului este

„aceea de a încălca regulile, vocație pe care Bataille o numea Răul. (...) Dar și acum, ca și pe vremea Emmei Bovary, se mai mențin aceleași tabuuri - și, în această privință, dreapta și stânga politică își dau mâna - care refuză în mod universal oamenilor dreptul la plăcere, la realizarea dorințelor” (Llosa, 2001: 15).

Asemeni personajelor sale, care luptă să-și impună voința și puterea, răsturnând prin violență poziția celorlalți, Llosa impune prin romanele sale o altfel de viziune asupra realității, vieții, condiției umane și cu privire la marile probleme existențiale. Din această perspectivă, relația incestuoasă din romanul *Elogiu mamei vitrege* poate fi privită ca încercare a

fiului de a uzurpa poziția dominantă a tatălui prin luarea în posesie a femeii sale, dar și drept complot concertat împotriva străineii ce luase locul mamei. Implicațiile morale ale lecturii nu conduc, însă, spre o punere la index a incestului, ci depășește morala comună despre bine și rău. Implicațiile se dovedesc de ordin filosofic, psihologic, mentalitar și țin de complexitatea naturii umane, câtă vreme trimit la zone greu de sondat ale minții și imaginarului uman. Scriitorul sud-american sfâșie vâlul tabu-urilor și pre-judecăților de orice natură (mitică, religioasă, culturală, literară etc.), ca să dezvăluie esența cathartică a dualității umane. Omul există concomitent în două lumi, în afara sa și în interior. În lumea reală a imediatului cotidian, se simte încorsetat de reguli și norme sociale artificiale menite a-i restricționa libertatea, dar în cea imaginară, bogată în trăire autentică, individul se descoperă pe sine în lumina unui adevăr esențial, nemistifica(n)t. Pentru a putea supraviețui realității, omul se folosește de vocația sa creatoare și inventează ceea ce Mario Vargas Llosa numește „minciuni adevărate”. Individul ficționalizează realitatea până la metamorfozarea ei esențială în „poveste”, *story*, literatură.

În *Elogiu mamei vitrege*, personajele triumphiului amoros ficționalizează nu numai realitatea, ci și identitățile proprii, proiectându-se imaginar în roluri și scenarii mitice esențiale în configurarea adevărului despre sine. Romanul urmărește povestea unui cuplu de adulți, don Rigoberto și dona Lucrecia, aparent puternic sudat printr-un erotism constant. Aparenta armonie va fi distrusă de Alfonso, băiețelul de numai șapte ani al bărbatului, provenit dintr-o căsătorie anterioară. Cu o fețișoară inocentă de prunc lisus, clișeu vizual cu impact emoțional puternic în pictura religioasă, copilul incită și manipulează sexualitatea debordantă a femeii de patruzeci de ani. Uimită și măgulită, la început, excitată, de avansurile sexuale ale celor două figuri masculine, șantajată emoțional cu sinuciderea de micul amoretz, dona Lucrecia se abandonează cu toată ființa fericirii plene, dar interzise, de a iubi un băiețel și un bărbat, tatăl și fiul. Conform modelului educațional platonician, iubind două corpuri, dona Lucrecia s-ar înălța la un nivel superior pe scara iubirii frumosului ideal. Judecat prin prisma moralei creștine contemporane, comportamentul femeii

este condamnat pe toate planurile și într-o altă epocă istorică chiar ar fi fost arsă pe rug. Din înaltul unei împliniri totale, care o oglindea în ipostaza de zeiță a frumuseții, dona Lucrecia se va prăbuși în agonia rușinii de a-și contempla monstruoșitatea în oglinda judecății morale a bărbatului ei. Fără o motivație rațională anume, dintr-un pur amuzament al celui ce-și testează puterea de dominație, copilul viciază iremediabil raporturile stabilite inițial între cei doi adulți, subminând autoritatea masculină a tatălui atât în spațiul domestic, cât mai ales în patul conjugal.

În paralel cu acțiunea principală, care urmărește îndeaproape comportamentul celor trei, succedându-se unui capitol sau altuia, se produc digresiuni, prin „suspendarea temporală, în sensul că timpului din discurs nu-i corespunde niciun timp ficțional” (Bodiștean, 2009: 150). Digresiunile apar în mai multe capitole: *Candaules, regele Lidiei* urmărește fantezia erotică a lui don Rigoberto, un puternic și viril rege african, îndrăgostit de formele rotunde și generoase ale soției sale, Lucrecia; *Diana după scăldat* dezvoltă „visul voluptuos” (Llosa, 2011: 56) al doinei Lucrecia, subjugată de „farmecele lui [Foncin – n.n.] fizice, de mic zeu viril” (63); în *Venus cu amor și muzică* este urmărită fantezia copilului, un Amor „mititel, plăpând, trandafiriu și înaripat, am mii de ani și sunt neprihănit ca o libelulă” (87); în ultimele două digresiuni, *Scurtă biografie omenească* și *Labirint de iubire*, imaginarul fantasmatic este transpus, pe de o parte, pictural, în tablourile *Cap I*, de Francis Bacon și *Drumul spre Mendieta 10*, iar, pe de altă parte, ficțional, în descrieri antropomorfe ale imaginii artistice: monstrul din fantezia lui don Rigoberto, respectiv proiecția, inedită și reală, a femeii privită „perseverent și fără prejudecăți, cu libertate și dorință” (141).

Fanteziile erotice și artistice ale personajelor survin la final de capitol, introduse printr-o frază-cheie, care face trimitere la digresiunea următoare. De exemplu, finalul primului capitol –

„-Cine sunt? întrebă ea oarbă. Cine spui c-am fost? - Nevasta regelui din Lidia, iubirea mea, izbucni don Rigoberto, pierdut în visul său” (Llosa, 2011: 18) – face trecerea spre următorul, care debutează cu fraza „Sunt



## Călătorii în imaginarul literar

Candaules, regele Lidiei, o țară mică situată între Ionia și Caria, în inima aceluiași teritoriu care, multe veacuri mai târziu, se va numi Turcia” (23).

Pe de altă parte, o astfel de înlănțuire narativă seamănă izbitor de mult cu o „mise en abîme”, deoarece finalul unui capitol se produce printr-o replică sau frază a unui personaj, pregătind pătrunderea în universul de fantezie al acestuia, devenind totodată o posibilitate de-a urmări psihologia lui. Înglobarea capitolelor-fantezie, care, fiecare în parte, se bazează pe descrierea unui tablou reprezentativ, după cum sugerează titlurile, echivalează cu tot atâtea povestiri în ramă. „Rama” amplului tablou românesc este constituită din povestea celor trei. Cu *story*-ul, fanteziile, visele și propriile drame existențiale, personajele se cufundă, la rândul lor, în interiorul ramei unui tablou mai amplu și complex, numit „comedia umană”.

În acest articol ne vom ocupa de bogata problematică a Frumosului, într-o viziune interdisciplinară, evidențiată de lectura hermeneutică a romanului *Elogiu mamei vitrege*. În dubla sa calitate de categorie filosofică și estetică, Frumosul este experimentat erotic și mistic, deopotrivă, de personajele romanului. Experiența Frumosului este surprinsă la interferența dintre filosofie, psihologie, artă și mitologie în ceea ce am putea numi ficționalizarea fantasmelor umane (erotice, onirice, mistice și artistice). De la Platon la Thomas Mann, filtrată prin filosofia lui Nietzsche, până la viziunea lui Mario Vargas Llosa, ideea de Frumos suferă transformări, dar își prezervă puterea de fascinație irezistibilă asupra sufletului uman.

Vom analiza complexele de natură psihologică manifestate de don Rigoberto (kandaucic), dona Lucrecia (venusian) și prepuberul Foncin (tendința de castrare a tatălui și dublul complex manifestat față de mama, reală și vitregă, œdipian și donjuanic). Aceste manifestări/ atitudini amprentează psihismul și izvorăsc din libidoul eroilor triumphiului erotic incestuos. Libidoul va fi înțeles atât freudian, ca energie sexuală, cât și jungian, ca energie psihică, care, relaționată cu imaginile fantasmatiche finale proiectate de psihic, reflectă dorințele și impulsurile incontrollabile ale indivizilor. În *Elogiu mamei vitrege*, în cazul cuplului adult, e vorba despre dorințe sexuale,

în timp ce în cazul puștiului, avem de-a face, în primul rând, cu o dirijare conștientă a unei dorințe de răzbunare și umilire, și, abia în al doilea rând, cu libidoul înțeles ca sexualitate. Bogatele trimiteri mitologice ne vor ajuta în acest demers psihanalitic și mitocritic.

### 1. Despre Frumos

În *Banchetul* platonician, au loc mai multe intervenții teoretice și laudative cu privire la natura și manifestările zeului Eros. Monologurile dispuse dialogic se dovedesc un necesar pretext teoretic pentru valorizarea superiorității concepției filosofice despre ideea de Frumos. Apelând la o argumentație de ordin mitologic, Fedru subliniază esența primordială a zeului care aduce omului plăcerea și asigură perpetuarea speciei prin iubirea sexuală, naște curajul și puterea de sacrificiu în sufletul îndrăgostitului. Iubirea lui Ahile pentru tovarășul de arme, Patroclu, este considerată superioară iubirii lui Orfeu pentru Euridice, câtă vreme cântărețul dionisiac nu a îmbrățișat sacrificiul suprem pentru a-și revedea iubita în Hades, ci a coborât viu acolo pentru a scoate umbra în lumină. Moartea eroică (masculină) a lui Ahile ar fi net superioară sfâșierii suferite de Orfeu prin furia bacantelor (moarte nedemnă provocată de femei).

Pausania teoretizează pe tema erosului, operând o clasificare prin diferențiere valorică: zona instinctelor puternice și sfera spiritului ar corespunde celor două forme de eros, implicit, două Afrodite, cu origini diferite: erosului trupesc îi corespunde Afrodita Obștească, născută din mamă, iar erosului celest îi revine o Afrodita Cerească, ivită spiritual din rațiunea masculină. Devine limpede că femininul e conotat negativ ca sursă a unui rău existențial perpetuat la nesfârșit care, în gnosticism, va cunoaște forma cea mai radicală de manifestare. Tot ce se naște în materie, din femeie, se supune hazardului și, pentru că, prin întrupare, sufletul cade în uitare și ignoranță, săvârșește deopotrivă binele și răul, fără discernământ. Erosul spiritual e mai vechi, lipsit de patimă, insuflând individului superior iubirea pentru frumusețea iubitului. Dragostea de femeie e considerată o vulgară, dureroasă și necesară datorie socială, în timp ce iubirea pentru chipul frumos al unui tânăr e

superioară, o virtute. Pausania preamărește iubirea spirituală dintre filosof și neofit, iubirea pedagogică, necesară „pentru dobândirea virtuții și atingerea frumosului” (Platon, 1996: 93).

Eriximah echivalează frumosul cu necesarul, în cazul particular al „amorului sănătății”, și cu armonia, în cazul muzicii, prețuind deopotrivă și alte arte, precum astronomia și mantica (96). Excesul degustării plăcerilor amorului carnal este asociat satisfacerii patologice a plăcerii de a mânca. Primul exces generează desfrâul, celălalt, patima. În imaginarul masculin, natura „rea” a femeii este legată de o sexualitate insașiabilă, iar sexul ei ascuns și misterios va fi asociat cu o gură enormă care asimilează și consumă energia masculinului. Asocierea în imaginarul masculin a sexualității cu alimentația va fi cercetată în studii de mitocritică (Roger Caillois, Jean Delumeau) și psihologie (Sigmund Freud și C.G. Jung).

După ce expune etapele tragi-comediei androgenului, Aristofan subliniază cele două funcții ale erosului, compensatorie și remedială. Prin refacerea temporară a perfecțiunii și unității androgine, Eros încearcă să aline nefericirea naturii umane, produsă de zeii invidioși și temători prin fragmentare și înstrăinare. Zeul iubirii devine expresia înaltă, spiritualizată a refacerii unității primordiale pierdute. În cuvântarea lui Agaton, Eros este cel mai tânăr, bun, frumos și jucăuș dintre zei, cel mai delicat, cu o înfățișare fluidă, atras exclusiv de tinerețea plină de viață, ale cărui atribute sunt dreptatea, cumpătarea și puterea absolută (într-o înfruntare dintre Eros și Ares, zeul iubirii pune stăpânire pe zeul războiului). Printr-o delicată luare în stăpânire a îndrăgostitului, Eros predispune la creativitate, după cum, prin insuflarea dorinței și pasiunii de a cunoaște, mijlocește iluminarea, iar prin iubirea de Frumos, îi eliberează pe zei și pe oameni din constrângerile atotputerniciei Destinului. Pentru înțelept, Eros devine pur obiect de contemplare, agent al păcii spirituale, „Tată al îndestulării, al Delicateții, al Toropelii, al Harurilor, al Dorinței, al Patimii aprinse (...)” (106).

Efectul benefic al lui Eros se limitează exclusiv asupra celor buni, bărbații filosofi, idee răspândită în toată lumea antică. În *Eneida* lui Vergiliu, Amor produce Didonei *furor*, chiar dacă e vorba despre o femeie-lider, întemeietoare și conducătoare a

## Călătorii în imaginarul literar

cetății. Amor nu-i aduce îndeostulare spirituală, dorință arzătoare de contemplare și cunoaștere, ci răscolește dorințele pătimașe ale trupului, nevoia de posesiune. Plecarea bărbatului iubit prăbușește femeia într-o neagră disperare și naște rușinea care determină liderul să pună capăt unei vieți devenită inutilă. Peste secole, călăuzită de fantasmale erotice țâșnite vulcanic din sfera inconștientului, dona Lucrecia se va lăsa acaparată de ceea ce am putea numi „amor pentru Amor” pentru a se abandona în capcana propriei senzualități. Frumosul exercită o fascinație și o atracție magnetică irepresibile, traduse prin grila pulsionilor sexuale. În romanul lui Thomas Mann, *Moarte la Veneția*, atins de o inconștientă presimțire a morții, imaginarul creator al lui Gustav Aschenbach, reprimat și cenzurat timp de cincizeci de ani de tirania intelectului, proiectează asupra unui copil de paisprezece ani frumusețea apolinică a lui Eros. Atracția devine obsesie, fascinație, boală, răscolire viscerală a unor impulsuri sexuale considerate demult adormite. În toate manifestările lui, carnale și creatoare, „viul” se revoltă și își cere drepturile refuzate atâta timp, mai ales în proximitatea morții. Vizualizarea exterioară a frumosului trezește „geniul inimi”, zeul viului, Dionysos, care-și proiectează supusul ca personaj în propria tragedie existențială. În spirit nietzschean, pentru Aschenbach, „viața este un spațiu privilegiat pentru a deveni o operă de artă” (Voica, 2016: 46). Nietzsche propunea ca formulă salvatoare a filosofiei moderne refacerea unității pierdute dintre gândire și viață, în tandem cu recucerirea tridimensionalității ființiale (profet, interpret, artist) a filosofului (Troc, 2006: 47-48). Mario Vargas Llosa consideră că reluarea conexiunii vieții cu esteticul este indispensabilă supra-viețuirii omului și umanității sale într-o lume tot mai uniformizantă.

Înainte de a-și expune viziunea, Socrate opune două modalități diferite de a înțelege lumea: pe de o parte, retorica, bazată pe un limbaj prețios, dar subiectiv și encomiastic, pe de altă parte, filosofia, caracterizată prin dorința de a accede la adevărul etern și universal, atins ca urmare a unei contemplării atente și directe. Subiectivismul concepțiilor anterioare, în viziunea lui Socrate, corespunde unui adevăr individual, limitat, lipsit de obiectivitatea atât de necesară generalizării conceptuale. Pornind de la presupuziția că omul iubește și duce

dorul a ceva ce nu posedă încă sau de care nu este sigur, iar Eros este „iubirea frumosului și nicidecum a urâtului”, iar ceea ce este frumos este deopotrivă bun, Socrate demontează afirmațiile antevorbitorilor, concluzionând că zeul „nu-i nici frumos, nici bun (Platon, 1996: 113-115), dar nici urât sau rău. Neputând încadra ceva într-o categorie sau alta, înseamnă că reprezintă o categorie intermediară, „ceva între muritor și nemuritor” (117), mai exact, *un daimon*, care intermediază comunicarea dintre zei și oameni. Daimonii umplu spațiul gol produs de ruptura dintre lumea de sus, ideală, și cea de jos, imperfectă. Ei transmit mesajele zeilor așa-numiților „bărbați inspirați”, în stare de veghe sau somn, și duc rugămintele oamenilor la zei. Socrate apelează la un personaj intermediar, înțeleapta Diotima, pentru a face cunoscut auditoriului mitul „filosofic” al nașterii lui Eros, materializare a dorului mamei (Penia) de a avea ceea ce-i lipsește, dar prisosește tatălui (Poros). Conceput la banchetul oficiat la nașterea Afroditei, zeița frumuseții, marcat de dorința transmisă prin natura mamei de a dori ceea ce nu are, Eros va fi pentru totdeauna îndrăgostit de frumos. Ambiguitatea daimonului determină coexistența sărăciei traiului cu bogăția cunoașterii și setea continuă de a învăța, căci „el este la mijlocul drumului dintre înțelepciune și neștiință” (118). În calitate de „iubire pentru tot ce-i frumos”, Eros devine însuși iubitorul științei, iar modelul său uman este filosoful poziționat între cei ce știu și ignoranți. În acest sens, filosoful se dovedește un imitator al zeului care călăuzește omul spre contemplarea științifică a perfecțiunii. Binele și frumosul sunt dorite dintotdeauna de om și perpetuate atât în cetate, la nivel obștesc, cât și în sufletul fiecărui individ. Creația întru Frumosul etern este singura care poate elibera omul de marea durere a procreării, de suferința cauzată de „boala iubirii”. Doar prin meditație consecventă, poate fi împiedicată uitarea și potențată accesarea unor adevăruri interioare esențiale capabile să activeze creativitatea și să se atingă stadiul superior al clarvizionii. În acest stadiu spiritual superior, omul înțelege că frumosul formei este inferior frumosului esențelor: cel dintâi cunoaște grade diverse, decade și piere, celălalt e nemuritor, deplin. Pentru a contempla Frumosul în sine, e nevoie de o adevărată inițiere, realizată prin etapizarea admirației și

## Călătorii în imaginarul literar

contemplației, de la un obiect la altul, de la frumusețile lumii de aici la Frumosul suprem. Această „știință a Frumosului” trebuie să devină însuși rostul existenței umane, pentru că presupune depășirea capcanelor materiei pentru a cunoaște delicile iubirii esențelor. Această scară platoniciană a Frumosului are patru etape: 1. Frumusețea fizică; 2. Frumusețea morală; 3. Frumusețea cunoștințelor; 4. Frumosul Absolut. Orice blocaj într-una dintre etape îl împiedică pe individ să acceadă la statutul de autentic creator de frumos, împărțându-se doar de așa-numitele „măști ale artei”.

Frumosul absolut se reflectă parțial, niciodată în totalitate, în celelalte modalități de manifestare. Platon conjugă două teorii, matematică și filosofică, pentru a distinge frumosul formelor fizice de frumosul esențelor ideale. În spiritul geometriei pitagoreice, frumosul mundan se regăsește în armonia liniilor geometrice, a proporțiilor părților și echilibrul vizual al formelor care redau vizual structura corpurilor. Conform filosofiei platoniciene, prin strălucirea unică a dimensiunii sale ideale, Frumosul Absolut are o existență autonomă, aparte. Trupul este o peșteră întunecată și perisabilă care întemnițează sufletul și-l face sclavul simțurilor și limitelor. Doar prin exersarea frumosului moral, practicarea ascezei intelectuale și învățarea artei de a filozofa, omul se poate desprinde din mirajul spectacolului umbrelor pentru a ieși în lumina adevăratei cunoașteri. Orice încercare a sufletului de a cunoaște realitatea esențială, cea de dincolo de formă, prin mijlocirea simțurilor trupului este sortită eșecului. „A fi mort” constituie condiția ideală pentru a cunoaște frumosul în sine și binele. Din perspectivă socratică, dona Lucrecia s-a lăsat fascinată de frumusețea unui corp frumos, a nesocotit toate avertismentele sufletului, și-a pierdut stăpânirea de sine și, parafrazându-l pe Socrate în dialogul cu Alcibiade, a primit aramă în loc de aur, îmbrățișând „umbra frumuseții”.

În timp ce idealul educației socratice era acela de a fi în egală măsură bun și frumos, sub influența moralei creștine, bunătatea a devenit calitate a sufletului, iar frumusețea, a corpului. Cum între corp și suflet dihotomia se adâncește tot mai puternic, conflictul devine ireconciliabil. Frumusețea formelor, concentrată în imagine și considerată superficială, trebuia

## Călătorii în imaginarul literar

camuflată în veșminte bogate, iar mișcările corpului, atent studiate, pentru a nu incita. Niciodată contemplată direct de eternul îndrăgostit, cântată și elogiată de trubaduri prin apel la imaginație, frumusețea fizicului părăsește sfera umanului și se idealizează în literatură și artă. De-a lungul epocilor istorice, viziunea artistică asupra frumosului va urma două direcții opuse: cea oficială, conformă normelor morale și sociale, cealaltă subversivă, contrară. Frumusețea devine mască pur comercială, și ideal absurd sub presiunea uniformizantă a globalizării, iar erotismul involuează spre pornografie și exhibiționism ieftin (Han, 2014: 153-157). Din dorința de control și manipulare extinse la nivel global, autoritățile au reușit să golească individul de persona(litate), în sens etic și social deopotrivă, transformat într-o identitate lipsită de esență identitară (Agamben, 2014: 67-75).

Literatura scrisă de Mario Vargas Llosa nu urmează, nici schema idealismului platonician, nici pesimismul filosofilor contemporani ai culturii, ci valorifică o viziune antropologică, conform căreia omul, prin slăbiciunile, fantezmele și dorințele lui ascunse, devine protagonistul unui act tragic de (auto)cunoaștere. În Antichitate, Platon propunea disciplinarea corpului prin intermediul minții, în postmodernitatea inflaționistă sub aspect vizual, Byung-Chul Han, „«raționalizarea» dorinței” și (auto)educarea fanteziei întru „negativitatea sustragerii vizuale” (Han, 2014: 161). Ficționalizând realitatea, proiectându-și fantezmele într-o poveste, omul își exprimă dorința de a o depăși, de a trăi într-o altă lume, în care imaginația face posibil imposibilul. Propensiunea spre ideal a sufletului uman rămâne neschimbată, doar că trupul nu se mai lasă ignorat, ci își impune dorințele atât de violent reprimare de-a lungul mileniilor. Instinctele primordiale – supraviețuirea, foamea, sexualitatea –, condamnate de morala filosofică, religioasă și socială, refulate și aruncate în groapa de gunoi a inconștientului individual și colectiv, își reclamă întâietatea, dreptul de a decide soarta individului. Deși a asigurat supraviețuirea speciei umane în vremuri de restriște și a impus definitiv supremația acesteia, pe măsură ce se descoperă ca ființă culturală, omul se rușinează de propria animalitate și le condamnă până la negare totală. Mario

Vargas Llosa crede în ființa umană totală, în a cărei unitate tridimensională, trupul joacă un rol la fel de important ca spiritul și sufletul în înțelegerea lumii și a sinelui. Expresie a fanteziei umane și a „minciunilor adevărate”, universul literar e la fel de real ca însăși realitatea imediată, iar în actul creației și al interpretării, scriitorul și cititorul exprimă eterna propensiune spre libertate a ființei umane.

### **2. Fantasmemele erotice și complexele psihologice ale noului *Homo Aestheticus***

*Elogiu mamei vitrege* este un roman de o complexitate unanim recunoscută. În funcție de direcțiile hermeneutice distinse, poate fi citit ca roman erotic, socio-antropologic, estetic și artistic, artă poetică postmodernistă etc. Diversitatea planurilor interpretative se evidențiază, în exclusivitate, prin intermediul raportului dintre Eros și Frumos, prin mijlocirea trupului, în planul fanteziei. În cheie antropologică, erotismul cuplului de adulți poate fi receptat în mai multe moduri: drept manifestare debordantă a unei sexualități mature, epurată de nesiguranța și frustrările tinereții; poate fi „tradus” psihanalitic, ca exteriorizare tacită a unor complexe tiranice și proiecții imaginare fantasmaticale ale inconștientului; în direcție estetică, ar putea surprinde irezistibilă atracție exercitată de Frumosul Absolut asupra sufletului, atracție exercitată fatalmente prin filtrul simțurilor (văz, auz, miros, gust, pipăit); ca artă poetică, relația erotică triangulară soț-soție-fiu, cu varianta fantezist voyeuristă Candaules-regină-Gyges, ar simboliza raportul estetic complice manifestat de artist și receptor asupra frumosului, „spectacol demn doar de zei”, în opinia lui don Rigoberto-Candaules (Llosa, 2011: 30).

Aflat în posesia frumuseții ideale, împărțându-se zilnic din deliciale acesteia, creatorul simte nevoia tainică să împartă cu cineva „din afară” tainele acestui dar divin, să fie admirat și invidiat pentru acesta. Vanitatea, care animă titanice spiritul celui înzestrat cu darul divin al contemplării frumuseții, îi strecoară acestuia iluzia că harul e *datum* definitiv, de care se poate folosi oricum și oricând. Prin asumarea identității miticului rege lidian, don Rigoberto face mai mult decât să exprime o fantezie erotică, întrucât depășește limitele



psihanalitice ale unei fantasme sexuale, pe care o „estetizează”. Două mituri esențiale ale omenirii, căderea luciferică și pedepsirea lui Narcis, sunt valorificate pentru a evidenția atitudinea celui aflat în posesia Frumosului. În ambele situații, eroii plătesc scump aroganța de a se fi confundat cu însăși sursa frumuseții și nesăbuința de a fi neglijat pericolul. Pe de altă parte, intenția personajului lui Llosa de a împărtăși frumosul unui semen pentru ca acesta să-i poată simți plăcerea este un gest pur estetic, corespunzător unei tendințe interioare irezistibile de a transgresa interdicțiile prin comunicare de sine: „plăcerea estetică în ansamblul ei este un amestec de plăcere spirituală și senzorială, care corespunde amestecului de natură și cultură, inconștient și tehnică din cuvântul de spirit” (Zamfirescu, 2016: 179). Creator și receptor, deopotrivă, se bucură de Frumosul operei de artă, dar se raportează critic și fantezist în mod diferit la ea. „Întotdeauna se întâmplă așa: deși plăsmuirea și adevărul au același miez, chipurile lor sunt precum ziua și noaptea, precum focul și apa” (Llosa, 2011: 26), declară don Rigoberto, alias Candaules. Împărtășit privirilor avide ale unui străin, frumosul nu mai aparține în exclusivitate și în totalitate unuia, căci fiecare îi va interioriza un aspect. Dincolo de viziunile subiective, variantele care redau mai mult sau mai puțin fidel adevărul, Frumosul în sine rămâne unic, mereu aceeași sursă ideală și nepuizabilă de bucurie și plăcere pentru om.

Receptat prin intermediul simțurilor, frumosul ideal exaltă spiritul, tulbură echilibrul chimic al corpului și suferă o „interpretare” personalizată de nivelul cunoștințelor, gradul de moralitate, poziție socială etc. Adesea, omul cade victimă propriului demers hermeneutic. Cu premeditarea subtilă a esteticianului, Mario Vargas Llosa deschide și închide romanul cu două episoade în oglindă: *Ziua de naștere a donei Lucrecia*, respectiv *Flăcăul trandafiriu*. În ambele capitole, protagoniste sunt două femei, dona Lucrecia și fecioara Maria, viitoarea mamă a Mântuitorului Lumii, o femeie matură de patruzeci de ani și o adolescentă inocentă, aparținând unor epoci istorice și spații culturale diferite. Amândouă trăiesc aceeași experiență – întâlnirea para-normală cu Frumosul –, una, în plan erotic, cealaltă, mistic, manifestând aceeași reacție inexplicabilă a

## Călătorii în imaginarul literar

corpului de a se deschide spre a-l îmbrățișa, pe fondul blocajului oricărui avertisment al rațiunii. În acest sens, personajele lui Llosa manifestă permanent, la toate nivelele existenței, analogia simbolică erotic-mistic: pătruns de o profundă venerație, într-o atitudine de umilință religioasă, don Rigoberto îngenunchează în fața femeii sale goale pentru a gusta însetat din seva nemuririi; la limita climaxului, dona Lucrecia întrevide supliciu martiric al Sfântului Sebastian, pentru ca extazul să-i înlocuiască identitatea reală cu una simbolică. În prezența „îngerului întruchipat”, dona Lucrecia se simte înduioșată și emoționată, iar sărutările nepermise ale copilului, deși trezesc senzații erotice năucitoare, nu sunt respinse sau admonestate. Dona Lucrecia se lasă dominată de ideea platoniciană devenită prejudecată comună în modernitate, conform căreia frumusețea formei este un reflex al frumuseții esențiale, interioare:

„Oare Fonchito înțelege ce face? Trebuia, oare, să-l îndepărteze dintr-o smucitură? Dar nu, nu, cum ar fi putut exista cea mai mică umbră de viclenie în zburdălnicia năstrușnică a acestor buze poznașe care de două-trei ori, hoinărind pe geografia chipului ei, întârziară o clipă pe ale ei, strivindu-le cu nesaț” (Llosa, 2011: 14).

O altă judecată greșită, larg răspândită în mentalitatea comună, combătută de către autor în toate scrierile sale, se referă la vârsta potrivită pentru prima dragoste. Se crede că imaturitatea psihologică, emoțională și cognitivă este specifică unui copil de șapte ani, care nu ar avea nici discernământ, nici o inteligență superioară, nici autonomie în gândire. Împărtășind donei Lucrecia confesiunile copilului despre experiențele voyeuriste legate de îmbăierile mamei vitrege, Justita o avertizează cu privire la sentimentele de dragoste ale copilului. Reticența încărcată de prejudecată a femeii este contracarată inteligent de tânăra angajată cu o întrebare retorică: „Oare pentru iubire există o anumită vârstă doamnă? Unii încep să iubească la vârsta lui Fonchito. Și mai ales pentru el care e atât de nerăbdător pentru toate” (51). În ambele dimensiuni ale existenței, reală și fantasmatică, dona Lucrecia alias Diana/

## Călătorii în imaginarul literar

Artemis experimentează aceeași stare de fericire extatică la gândul că Foncho, respectiv „micul zeu viril” Amor, îi admiră în ascuns, cu timiditatea și pasiunea unui artist, frumusețea și o adoră. În ființa donei Lucrecia, ipostazele sociale și cele intime ale femininului intră într-un conflict devastator: mama vitregă și soția intuiesc pericolul ruinării căsniciei și nu doresc pierderea acestor roluri sociale onorabile, dar femeia profundă, frumoasă și îndrăgostită de propria imagine, le subminează inconștient eforturile și nu rezistă plăcerii de a fi contemplată și adulată.

Devine evident că, sub aspect psihologic, dona Lucrecia manifestă un interesant complex al Afroditei: magnetismul erotic, conștient dirijat pentru seducerea bărbatului, se răspândește aparent inconștient asupra fiului acestuia, pentru a căpăta consistența imaginii în fantezii erotice mitologic articulate. În limbaj jungian, arhetipul Zeiței Frumuseții a irupt în conștientul donei Lucrecia pentru a proiecta un univers fantasmatic al plăcerilor necenzurate de Eu, în care interdicțiile sunt inexistente. Veritabile tipuri intuitive introvertite, fanțași și visători, Dona Lucrecia și don Rigoberto interiorizează puternic fiecare experiență din lumea reală, creează lumi imaginare, în care se transpun cu duble identități, sociale și simbolice, aplicând mecanismul *reificării* realității (Jung, 2004: 422-423). Fiecare devine creator și protagonist în propriul univers imaginar populat de imagini inconștiente de o indubitabilă consistență reală. Fericirea autentică, plenară nu poate fi trăită de om în lume, în mijlocul societății restrictive, pe baza unui comportament amputat de cenzura conștiinței și a educației, ci în intimitatea alcovului, în actul iubirii eliberate de inhibiții și norme, implicând sinceritatea armonioasă a trupului. Un corp îndrăgostit de un alt corp nu minte, nu se preface, ci urmează mișcărilor interioare ale sufletului fericit, în extaz.

Preocuparea obsesivă a lui don Rigoberto pentru igiena minuțioasă a corpului său (fiecare zi a săptămânii era dedicată unor abluțiuni ritualizate aplicate unei părți anume) este cauzată de nevoia interioară de a-l cunoaște și a-l iubi ca pe un dar unic și irepetabil. Într-o societate egalitară, care tinde să uniformizeze omenirea printr-o nocivă educație procustiană, această cunoaștere socratică reinterpretată erotic devine

imperativă: „Trupul meu este acel ceva imposibil: societatea egalitară” (Llosa, 2011: 75). În lumea modernă transpusă ficțional de scriitorul sud-american, tragicul condiției umane se rescrie în conformitate cu mereu același deziderat al „ființei întru moarte”, perfecțiunea absolută, inaccesibilă și imposibilă. Cu un corp supus degradării naturale, omului nu i-a rămas decât lupta zilnică cu timpul, purtată cu armele cosmeticii, nu din vanitate narcisiacă, ci dintr-o adâncă nevoie sufletească. Fundamental tragic în gratuitatea demersului său, Don Rigoberto devine un legendar cavaler medieval care, în numele iubirii, luptă din rășputeri cu însăși Natura, pentru a se arăta demn și proaspăt Doamna Inimii sale. Quijotismul cavalerismului său implică același refuz dârz de a capitula în fața inevitabilului, de a se resemna. Ritualizarea unui demers igienic cotidian produce o neașteptată *metamorfoză* interioară, căci, în imaginarul bărbatului, trupul se spiritualizează până primește profilul ambivalent al unicornului (amestec simbolic de inocență absolută și și erotism sublimat). În esență, devine evident că, prin personajele sale, Mario Vargas Llosa trimite la acea *aphrodisia* de extracție moral platoniciană, legată de o cunoaștere de dincolo de actul natural, posibilă printr-o plăcere intensă, provocată de o înclinație spre exces și răzvrătire împotriva condiției comune (Foucault, 1995: 184).

În evocarea întâlnirii Mariei cu îngerul, predomină interogațiile și exclamațiile retorice menite a surprinde șocul emoțional produs de contemplarea Frumosului Absolut. Privirea e saturată de imaginea perfecțiunii, sufletul și trupul se tulbură deopotrivă sub vraja răspândită de „flăcăul trandafiriu” și fata simte „dogoare care nu vine din afară, ci dinăuntrul trupului, din adâncul inimii” (Llosa, 2011: 162). Focul spiritual aprinde viscerele și arhetipurile se trezesc la viață. Portretul micului Amor peruan și chipul arhanghelului Gabriel se suprapun simbolic, pentru a contura însuși arhetipul Frumosului Absolut, după cum și atitudinea față de ființa fascinată constă în aceeași valorizare a unicității alesei. Întâlnirea supra-naturală cu Frumosul deschide ființei perspectiva spre propriile angoase, iar bucuria de a fi fost aleasă se transformă în teamă și presimțire a viitoarei suferințe cumplite. În poetica filosofică a lui Lucian Blaga, cunoașterea

rațională e alimentată de lumina difuză și misterioasă a celei intuitive, la Llosa, posibil pe filieră nietzscheană, însuși frumosul apolinic trezește demonii cărnii, dionisiacul, pentru a provoca „ieșirea în afară” și înălțarea ființei prin durere. Asemeni femeii de patruzeci de ani, tânăra Maria nu dorea decât un soț cinstit și o viață liniștită, dar întâlnirea cu Frumosul transformă o femeie obișnuită („Eu aproape că nu exist”, mărturisește fecioara – Llosa, 2011: 165) într-o stăpână a lumii, o regină spirituală. Din nefericire, percepția *superficială* a Frumosului, prin mecanismele gândirii raționale specifice ființei sociale, nu este însoțită de un obligatoriu act hermeneutic practicat de ființa profundă pentru a înțelege sensurile adânci, respectiv consecințele tragice. Fascinația împiedică receptarea corectă a mesajului, căci frumusețea are efect hipnotic. Fata simplă și modestă, aparent fără apetit pentru mărire socială, nu pătrunde sensul profund tragic al cuvântului Aleasă, dar înțelege conotația superioară a statutului de Regină a Lumii. Uimită de minunatele cuvintele rostite de neobișnuita făptură, ea se simte specială, unică, pregătită să fie ceea ce a fost dintotdeauna, dar fără s-o știe. Are loc un adevărat act de creație. Urmând modelul divinității creatoare, care a ordonat forțele germinatoare, dar dezordonate, ale haosului și a creat universul, îngerul trezește potențele inconștiente ale tinerei fecioare pentru a le metamorfoza într-un Destin tragic, unic și superior.

Într-o altă ordine de idei, urmând inconștient viziunea schopenhaueriană despre „rădăcina” pulsională a admirației masculinului pentru frumusețea corpului femeii, don Rigoberto alias Candaules demonstrează justetea afirmației că „frumusețea feminină nu poate fi efectul instinctului sexual” (Weinger, 2009: 221). În *Elogiu mamei vitrege*, iubirea nu apare drept o proiecție filosofică ideală, iar femeia nu poate fi încadrată categorial în mamă sau prostituată, sfântă sau „stricată”, căci bărbatul iubește o femeie în carne și oase, instinctual și fantezist, nu o abstracțiune normată. „Căderea” donei Lucrecia este hotărâtă tocmai de amestecul exploziv de dragoste maternă și irezistibilă fascinație erotică, resimțite pentru micuțul băiețel cu chip angelic. Frumusețea generează o emoție atât de violentă, încât „des-cumpănește” ființa, o „scoate din țâțâni”, cum ar spune un personaj al lui D.R. Popescu, iar gândul țâșnit

## Călătorii în imaginarul literar

salvator din sferile conștiinței raționale, trece complet ignorat: „«Copilul ăsta mă corupe», se gândi descumpănită” (Llosa, 2011: 56). Modelul cultural gnostic susține că superbia formei constituie cauza căderii spiritului în capcana materiei, unica modalitate de eliberare fiind gnoza. Versurile lui César Moro, postate ca motto la începutul romanului, subliniază nu numai tragismul condiției umane, ci și necesitatea eliberării omului din constrângerile unei culpabilități cultivate mii de anii. Cu indiferența elegantă a regalității, fără ostentație vulgară sau nedemnă, omul trebuie să-și accepte profilul de ființă purtătoare de vicii:

„Il faut porter ses vices comme un/ manteau royal, sans hâte./ Comme une auréole qu'on ignore,/ dont on fait semblant de ne pas s'apercevoir./ Il n'y a que les êtres à vices/ dont le contour ne s'estompe/ dans la boue hialine de l'atmosphère./ La beauté est un vice, merveilleux, de la forme” (7).

Dacă don Rigoberto și dona Lucrecia manifestă complexe (candaulic și al Afroditei) de natură estetică, prepuberul Foncho pare expresia literaturizată a unui Hans postmodernist, un nou „mic Oedip”, care, spre deosebire de micuțul nevrotic tratat de Freud, nu se lasă dominat de puterea paternă. În practica clinică a părintelui psihanalizei, Hans este un băiețel de cinci ani, a cărui fobie de animale mari este interpretată drept ambivalență afectivă față de tată, dragoste și ostilitate, teamă și protecție, strâns legate de dorința pentru mamă și faptul că tatăl împiedică satisfacerea acesteia. Complice este mama care participă amuzată la jocurile sexuale ale copilului, fără să realizeze dorința inconștientă a celui mic de a-și izgoni tatăl din pat spre a-i lua locul. În concepția lui Freud, mama trezește sexualitatea copilului, realitate și fantasmă deopotrivă (Chartier, 1998: 33-34). Observațiile sale clinice cu privire la comportamentul băiețelului vor fi publicate sub un titlu interesant, *Romanul de familie al nevrozelor*, la granița dintre literatură și știință (Perron, 2005: 45-53).

Pe alocuri, *Elogiu vitrege* nu se dovedește transpunerea ficțională a unui „jurnal” de psihanalist freudian?

## Călătorii în imaginarul literar

Ținând cont de faptul că, din perspectivă culturală, perversiunea conține o judecată de valoare negativă la adresa unui comportament natural, specific naturii umane, micul Hans cade victima unei nevroze. În timp ce copilul dorește să-și satisfacă în continuare, fără opreliști, toate plăcerile legate de prezența mamei, normele culturale vin să interzică și să anuleze această libertate considerând-o negativă. Astfel ne explicăm inocența atitudinii lui Foncho, fiul de șapte ani al lui don Rigoberto, în raport cu mama vitregă și tatăl său. Copilul are un comportament eminent natural și nu comite o perversiune decât în ochii adultului care a aderat cu toată ființa lui la cultură. În acest caz, tatăl nu și-a exercitat funcția coercitivă de educator, iar mama vitregă s-a dovedit victima unui complex afroditic. Eventual, incestul se consumă în planul imaginarului, al inconștientului copilului, care, prin mama vitregă, o mângâie pe mama adevărată, decedată, de care îi este dor. Nu cunoaștem informații privitoare la prima copilărie a lui Foncho, relația lui cu mama, relația adulților și a băiețelului cu tatăl. Discuția purtată de micul amarez cu Justita, în *Epilog*, pe de o parte, confirmă, iar pe de alta, infirmă posibilitatea enunțată mai sus. Lipsa cauzei și a oricărui motiv din demersul copilului sugerează natura inconștientă, pur animalică a faptelor sale, urmarea împlinirii dorinței de a fi fericit, în absența oricărei morale, indiferent de consecințe. Acesta ar fi Omul Natură. Pe de altă parte, în ciuda inocenței afișate, ușor agasat de nenumăratele întrebări, dar mereu amuzat, copilul o amenință voalat pe Justita că se află în pericolul de a repeta soarta mamei vitrege. Aceasta este dovada comportamentului agresiv conștient, premeditat, al unui sociopat, lipsit de empatie, narcisist, egocentric, care disimulează permanent. Omului nu-i este dat să pătrundă esența Frumosului sau a Erosului, de unde păreri multiple, niciodată adevărul unic.

Actul copilului de seducere a femeii pare complet gratuit. El nu își pedepsește tatăl, pentru că a îndrăznit să fie fericit alături de altcineva decât mama sa, ci vrea să guste din fericirea pe care adultul o păstrează egoist pentru sine. Visul micuțului pare să completeze fantezia mamei vitrege: deși lipsește din tabloul calde Diane, prezența micului zeu este simțită din afara cadrelor acestuia, mai exact, din fantezia copilului, descrisă în

## Călătorii în imaginarul literar

digresiunea *Venus cu amor și muzică*. Într-o atmosferă ambivalentă, dona Lucrecia, don Rigoberto și copilul joacă roluri mitice specifice unui alt triunghi mitic transpus în artă, Venus, stăpânul și micul Amor. Cuvântul cheie este din nou plăcerea, mistică și erotică, spirituală și carnală, deopotrivă, care, prin extaz, golește ființa umană de răul cotidian și înalță sufletul. Pentru copil, Frumosul se confundă cu universul intimității feminine, receptat prin toate simțurile sale, interpretat auditiv, prin sunetele muzicii de orgă, și vizual, prin convertirea notelor muzicale în culori și forme, frăgezimi și protuberanțe pufoase, transparențe trandafirii și fatale, circumferințe sculpturale și rotunjimi apetisante. În imaginarul fantasmatic inocent al micului Amor, masculinitatea bărbatului matur este percepută negativ, inestetică și dezgustătoare. Copil și preadolescent deopotrivă, Foncho se auto-ipostaziază în două variante simbolice, ambele reprezentând aspirația pentru Frumosul Absolut: zeu al iubirii, mereu însetat de Frumuseșea Afroditei și în calitate de viitor călugăr, atras de frumuseșea absolută a divinității. Prin prisma acestor identități ideale, el oscilează între două tipuri de reprezentare a masculinității tatălui. Una, ambiguitantă, eminent sexuală, lubrică și dezgustătoare:

„O preafrumoasă păstoriță, așezată pe genunchii unui bătrânel lasciv și burtos, își scoate masca dintr-odată. Cine să fie oare? Unul dintre flăcăii de la grajduri! Ori fătălăul androgin al satului, cu mädular de bărbat și țâțe de muiere” (Llosa, 2011: 89).

Cealaltă imagine a masculinității tatălui trimite la statutul acestuia de stăpân al casei și al femeii, sugerând potență posesivă și punitivă. În imaginarul copilului, adultul împrumută profilul unui tiran oriental, cu drept de viață și de moarte asupra supușilor, care veghează asupra celui mai de preț bun al său, frumuseșea soției. Sugestiile psihanalitice ale acestei digresiuni deschid ferestre hermeneutice spre tematica esteticului și funcția sa vital(ist)ă în existența omului, care, pus să aleagă între aspirația de frumos și dorința de a trăi pur și simplu, optează pentru a viețui în proximitatea frumosului,



bucurându-se vizual de imaginea lui supra-firească. Acțiunea este reciprocă, întrucât nu doar artistul se împărtășește de absolutul frumosului, ci și frumosul exaltă sub acțiunea contemplatoare a celui care posedă „darul de a vedea”:

„Dar, pe când atinge clapele, are dreptul să privească. E un privilegiu care-l onorează și-l exaltă, care-l face să se simtă monarh sau zeu. Se folosește de el cu o satisfacție voluptuoasă. Mai mult, privirile lui îmi ușurează și-mi completează sarcina, fiindcă doamna, bănuindu-i fervoarea și jinduirea care cotropesc ochii acelui chip imberb și presimțindu-i febrilele dorințe pe care le trezesc în acest adolescent sensibil voluptuoasele sale forme albe, nu poate să nu se simtă mișcată și pradă plăcerilor trupești” (90).

### 3. Concluzii despre noul *Homo Aestheticus*

În viziunea umanistă a scriitorului și esteticianului Mario Vargas Llosa, omul nu poate trăi într-o lume ternă, lipsită de frumos și imaginație. El visează cu ochii deschiși pentru a conferi realității funcție estetică pentru a o face suportabilă. Când o fantezie se dezintegrează sub presiunea nemiloasă a realității, individul cu valențe estetizante, atins de frumosul absolut, va țese o nouă reverie, în conformitate cu noile date, dar niciodată nu se va opri. Este cazul lui don Rigoberto care, văzându-și spulberată lumea de vise erotice și dorințe nocturne, își reorganizează bogata fantezie pe noua temă existențială, a solitudinii caste: „Da, da, acesta era el. Anahoretul, sfântul, călugărul, îngerul, arhanghelul care suflă în cereasca trompetă și care coboară în grădină să ducă minunata veste sfintelor fecioare” (156). Pe urmele lui Johann Wolfgang Goethe care, în *Ucenicia lui Wilhelm Meister* trasa direcția culturală a Secolului Luminilor, Mario Vargas Llosa indică unica posibilitate de eliberare a omului (post)modern din constrângerile unei educații uniformizante. Pentru Goethe, era educația permanentă, autodidactă, prin experiență directă, pentru Llosa, fantezia, cultivarea imaginației creatoare, depășirea limitelor realității și supra-viețuirea în și prin estetic.

Privite sub lupa psihanalizei, poveștile imaginate de personajele triumphiului erotic din *Elogiu mamei vitrege*

dezvăluie personalități grav afectate de manifestări psihice patologice. Dacă acceptăm ideea că fundamentul esențial al personalității umane este afectivitatea, iar „gândirea și acțiunea sunt doar simptome ale afectivității” (Jung, 2005: 45), devine limpede că unii indivizi trăiesc o viață intensă sub influența unor impresii vii. Dintre acestea, cele mai puternice sunt generate de convingerile religioase și complexe sexuale, consideră deopotrivă Freud și Jung. În dubla lor personalitate, mundană și simbolică, personajele triumphiului erotic din *Elogiu mamei vitrege* ilustrează propensiunea estetică a ființei umane, dorința de a transforma viața într-o operă de artă. Mai mult, prin ele, Llosa scoate la iveală resorturile intime ale creativității, rolul primordial al conținuturilor inconștiente în construcția conținuturilor conștiente reductibile, la rândul lor, la conținuturi refulate. Scriitorul operează fantezist cu simboluri variate, „expresii ale unei concepții încă neformulate altfel sau care ar putea fi formulată mai bine” (Jung, 2007: 73). Cum opera de artă nu este o maladie, ea nu poate fi analizată decât prin prisma sensurilor închise acolo de autorul ei, în deplină libertate creatoare, identificându-se cu însuși procesul creator și indistinct de ea (75). Asemeni personajelor sale posedate de „daimonul” fanteziei, în timpul conceperii operei, scriitorul cade pradă unui extaz în care se lasă invadat și posedat de imagini și fantasmе, independente de voința și intenția conștientă, pură expresie a Sinelui.

Ca expresie a Frumosului Absolut, opera de artă capătă o autonomie formală proprie, urmând a colecta esențele inconștiente creatoare într-o îmbrățișare supremă. Mario Vargas Llosa plusează pe marginea concepției jungiene despre creativitatea artistică și consideră că fiecare individ uman, odată atins de frumos, prin cultivarea fanteziei, poate deveni un creator. Prin intermediul imaginației și creativității, banala și terna viețuire întru moarte poate fi și trebuie convertită într-o supra-viețuire asumată estetic și mistic. El își re-crează viața și se re-crează pe sine, în universul fanteziei, liber de constrângerile morale și limitele societății, într-un nou raport de voință și putere. Supraomul nietzschean, filosoful-artist, unic și exemplar, devine pentru Mario Vargas Llosa creativul *Homo Aestheticus*, omul dotat cu imaginație, care poate transforma viața în artă.

### Referințe:

- AGAMBEN, G. (2014). *Nuditatea (Nudité)*. București: Editura Humanitas.
- CHARTIER, J.-P. (1998). *Introducere în psihanaliza lui Sigmund Freud (Introduction to Sigmund Freud's psychoanalysis)*. București: Editura IRI.
- CUETO, A. (2012). Romanele lui Mario Vargas Llosa. O teologie a puterii (The novels of Mario Vargas Llosa. A theology of power), în „Observator cultural”, septembrie, nr. 641. Disponibil pe <https://www.observatorcultural.ro/articol/romanele-lui-mario-vargas-llosa-o-teologie-a-puterii-2/>, accesat la 22 aprilie 2021.
- BODIȘTEAN, F. (2009). *Poetica genurilor literare (The poetics of literary genres)*. Iași: Editura Institutul European.
- FOUCAULT, M. (1995). *Istoria sexualității (The History of sexuality)*. București: Editura de Vest.
- FREUD, S. (2001). *Opere*, vol. 6. *Studii despre sexualitate (Works, vol. VI. Studies on sexuality)*. București: Editura Trei.
- ECO, U. (1991). *Lector în fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative (Lector in fabula. Interpretive cooperation in narrative texts)*. București: Editura Univers.
- HAN, B.-C. (2014). *Agonia erosului și alte eseuri (Müdigkeitsgesellschaft)*. București: Editura Humanitas.
- JUNG, C.G. (2004). *Opere complete*, vol. 6. *Tipuri psihologice (Complete works, vol. 6. Psychological types)*. București: Editura Trei.
- JUNG, C.G. (2005). *Opere complete*, vol. 3. *Psihogeneza bolilor psihicului (Complete Works, vol. 3. Psychogenesis of mental illness)*. București: Editura Trei.
- JUNG, C.G. (2007). *Opere complete*, vol. 15. *Despre fenomenul spiritului în artă și știință (Complete works, vol. 15. About the phenomenon of the spirit in art and science)*. București: Editura Trei.
- LLOSA, M.V. (2011). *Elogiu mamei vitrege (Praise of the stepmother)*. București: Editura Humanitas.
- LLOSA, M.V. (2001). *Orgia perpetuă Flaubert și „Doamna Bovary” (Flaubert's Perpetual Orgy and "Mrs. Bovary")*. București: Editura ALLFA.

## Călătorii în imaginarul literar

- PERRON, R. PERRON-BORELLI, Michèle (2005). *Complexul Oedipian (The Oedipal Complex)*. București: Editura Fundației Generația.
- PLATON (1996). *Dialoguri (Dialogs)*. București: Editura IRI.
- TROC, G. (2006). *Postmodernismul în antropologia culturală (Postmodernism in Cultural Anthropology)*. Iași: Editura Polirom
- VOICA, F. (2016). *Friedrich Nietzsche. Filosofia ca pathos tragic și exercițiu de sobrietate (Friedrich Nietzsche, Philosophy as a tragic pathos and exercise in sobriety)*. Oradea: Editura Ratio et Revelatio.
- WEININGER, O. (2009). *Sex și caracter (Sex and Character)*. Iași: Editura Institutului European.
- ZAMFIRESCU, V. D. (2016). *Filosofia inconștientului (The philosophy of the unconscious)*. București: Editura Trei.

~~~~~

**Liliana DANCIU**, PhD in Philology, with a thesis on the novel "The Forbidden Forest" by Mircea Eliade at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2017). She graduated from the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, University of Craiova (1995). MA in Romanian Language and Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies, Aurel Vlaicu University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher, Romanian Language and Literature Department. Member of the Research Center on the Imaginary "Speculum", Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de sânziene, de Mircea Eliade (The Novel in the novel: "The Forbidden Forest" by Mircea Eliade)* (2017), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc (Zmei, devils and undead. Essays on hermeneutics of the Romanian folk tale)* (2021). She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the *Journal of Humanistic and Social Studies, Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica, Incursions into the Imaginary, Journal of Romanian Literary Studies, TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore, SÆCULUM, Gnosis*. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc., in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).

**DUS-ÎNTORS, RUTE ALE PERSONAJULUI  
ÎN SPAȚIUL LITERAR (ROMANUL COPIII DE  
PE VOLGA, DE GUZEL IAHINA)  
GUZEL IAHINA'S "MY CHILDREN" –  
THE BACK AND FORTH VOYAGE OF  
THE CHARACTER IN THE LITERARY SPACE**

**Maria HOLHOȘ**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*  
Universitatea „1 Decembrie 1918” Alba Iulia/ “1 Decembrie 1918”  
University of Alba Iulia  
email: holhos\_maria@yahoo.com

**Andra Gabriela HOLHOȘ**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*  
Sports High School, Alba Iulia  
email: andra\_g\_avram@yahoo.com

**Abstract:** *Jakob Ivanovici Bach, the main character of the novel “My Children” by Guzel Iahina, impresses the reader by the dominant back and forth journeys made in the evolution of the action. Gradually, the novel combines representations of concrete geographic realities with spaces situated under the grand impact of imaginary. It passes from the factual, olfactory, auditory or visual reality to an imaginary geography reflected on a troubled historical period that is the beginning of bolshevism. Bach, a German teacher in Gnadental, a colony on the bank of the river Volga, helped by a remarkable emotional trait of his nature, lives in a certain special way his reference to space. Tormented by the desire to have his own space, an absolute refuge, far away from any external threat, he is forced to spend most of his life on back and forth*

## Călătorii în imaginarul literar

*journeys in order to survive. The space structures of the novel can be perceived in their multidimensional aspect through those departures and coming-backs materialized in: routine travel, travel of adjustment to a fairy tale realm, travel of returning to the native space, of acceptance of an unknown space, travel to discover the space metamorphosis or an uncompleted travel.*

**Keywords:** space; journey or route; back and forth; reality; imaginary.

Romanul *Copiii de pe Volga* (2018) al autoarei ruse de etnie tătară, Guzel Iahina, a fost apreciat, la fel ca romanul de debut, *Zuleiha deschide ochii* (2015), cu premii în țară (Bołșaia Kniga, 2019, Premiul al III-lea; tot în 2019, Premiul cititorului) și în străinătate (în 2019, Marele Premiu Ivo Andrić). Dedicat bunicului, profesor de limba germană în mediul rural, autoarea surprinde prin acest roman viața coloniei germane Gnadental în perioada 1920-1930, după instaurarea bolșevismului în Rusia. Complexitatea evenimentelor politice din această perioadă este prezentată ca un comentariu critic, fără obsesia pentru acuratețea detaliilor istorice, favorizează apartenența operei la categoria *literatura reflexivă despre istorie* care „funcționează ca un metatext al pre-textului furnizat de istorie/realitate” (Braga, 2020: 78).

Titlul romanului primește o valență istorică, face trimitere indirectă la o reformă a împărătesei Ecaterina a II-a (Manifestele din 1762 și 1763) prin care germanii și alte naționalități sunt invitați să se stabilească în Rusia. Dintre privilegiile promise mai determinante erau: eliberarea de serviciul militar, autonomie, ajutor financiar, scutiri de impozite, treizeci de hectare pentru fiecare familie stabilită în Rusia, păstrarea limbii materne, a culturii și religiei. Ecoul acestei invitații a fost îmbucurător, în primii cinci ani de la semnarea manifestul au venit aproximativ treizeci de mii de

---

2, „Bunicul a fost profesor de germană, de la el mi se trage interesul față de această limbă. Mai târziu am devenit eu însămi profesoară de germană (după terminarea institutului pedagogic), am lucrat toată viața cu companii germane și la proiecte germane. Așa că limba germană este una din marile mele iubiri” (Grădinaru, 27 aprilie 2020).

## Călătorii în imaginarul literar

persoane, în majoritate etnici germani, stabiliți ulterior lângă Sankt Petersburg, la nordul Mării Negre și pe malul fluviului Volga<sup>3</sup>, unde au fondat peste o sută de sate. Formula de adresare folosită de Ecaterina cea Mare (ea însăși fiind germană, născută la Stettin, azi Szczecin în Polonia, cu numele Sophie Augusta Fredericka de Anhalt-Zerbst) la întâmpinarea grupului de etnici germani a fost *Copiii mei*. În romanul semnat de Guzel Iahina se poate atribui o nuanță ironică acestui titlu, având în atenție abuzurile bolșevice și repetatele deportări ale etnicilor germani în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Titlul primește și o nuanță anticipativă-afectivă a personajelor-copii, Anntche și Vaska, adoptați și crescuți de profesorul Bach și a căror evoluție este prezentată în roman. Ei ilustrează unele destine ale celor născuți în satele coloniei germane de pe malul fluviului Volga, crescuți după normele statului comunist, așa cum s-a întâmplat cu alți mulți copii ruși despărțiți de părinții lor și instituționalizați pe diferite motive (etnice, religioase, politice).

Profesorul Bach, personajul principal al romanului, surprinde cititorul prin rutele dominante dus-întors parcurse în evoluția acțiunii acestei opere epice. Treptat, romanul îmbină reprezentări ale unor realități geografice concrete cu spații situate sub grandioasa amprentă a imaginarului. De la realitatea haptică, olfactivă, auditivă sau vizuală se trece la o geografie fantastică, grefată pe un zbugiumat segment istoric: instaurarea bolșevismului. Torturat de dorința de a avea un spațiu propriu, un refugiu absolut, situat în afara oricărei amenințări exterioare,

---

3 După victoria Revoluției ruse din 1917 a fost proclamată Republica Sovietică Socialistă Autonomă a Germanilor de pe Volga (1924-1942), capitala fiind orașul Engels (Pokrovsk). În timpul războaielor napoleoniene numărul coloniștilor germani depășea o jumătate de million. În perioada 1870-1912 o parte a germanilor de pe Volga au emigrat în Statele Unite sau Canada de teama mobilizării militare. S-au așezat în principal în Marrile Câmpii: Alberta, estul Colorado, Kansas, Manitoba, estul Montana, Nebraska, North Dakota, Saskatchewan. Urmașii acestor emigranți, referindu-se la originea lor, își spun *germani din Rusia*. După 28 august 1941 Stalin a ordonat relocarea către est a cetățenilor de origine germană (istoria-etnicilor-germani-din-rusia, 3.08.2021).

## Călătorii în imaginarul literar

este nevoit să-și petreacă cea mai mare parte a vieții pe rute dus-întors pentru a supraviețui. În ansamblul lor, aceste drumuri se transformă, pentru personaj, într-un labirint, un tărâm „al traseelor sinuoase și obstaculare, al răspântiilor imprevizibile...” (Oișteanu, 1989: 263). Structurile spațiale prezente în roman pot fi percepute în pluridimensionalitatea lor prin intermediul acestor plecări și întoarceri concretizate în călătorii: de rutină, de evadare din cotidian, de a descoperi necunoscutul, de acomodare la un tărâm de basm, de reîntoarcere în spațiul natal, de acceptare a unui spațiu necunoscut, de a descoperi metamorfozarea spațiului, de întoarcere spre sine, o călătorie incompletă (spre moarte).

**Călătoriile de rutină.** Jakob Ivanovici Bach era profesor, *Schulmeister*, în Gnadental, colonie germană de pe malul Volgăi, aflată în inima Povolgiei, și răspundea de educația celor aproximativ șaptezeci de copii din colonie precum și de clopotul localității care suna de trei ori pe zi, la ore fixe: la șase, la douăsprezece și la douăzeci și unul. Prezența profesorului Bach în comunitate era destul de discretă: „avea un glas liniștit, o constituție plăpândă și o înfățișare atât de puțin remarcabilă, că pur și simplu nu găseai nimic de spus despre ea. Ca, de altfel, despre viața lui în general.” (Iahina, 2018: 10). Lecțiile erau desfășurate cu toți elevii, rar se grupau pe vârste pentru diferite activități practice. Monotonia se instalase rapid în sufletul profesorului, singurele momente emoționante erau cele în care preda texte lirice scrise de Novalis, Schiller, Heine, primind prospețime și vigoare în glas. Drumurile scurte din camera profesorului până în sala de clasă, aflată în aceeași clădire, erau dese, mai ales că el făcea focul în sobe și asigura ordinea în școală. Viața profesorului avea să cunoască încă două etape cu drumuri de rutină, străbătute din dorința de a ajuta pe Anna, căreia i se alătură și Vaska.

Călătoriile pentru obținerea laptelui din Gnadental au devenit obișnuințe, salvând viața micuței care s-a născut în mod ciudat în familia profesorului. Bach nota sau ducea direct scrise legende asu alteori explicații despre colonia natală și zonele geografice din apropiere. La început le citea în gând Klarei neînsuflețită, aflată sub bucățile de gheață, apoi micuței făpturi



## Călătorii în imaginarul literar

pentru care se străduia să obțină recompensa dorită, laptele atât de vital pentru ea.

Basmele scrise devin prilej pentru drumurile săptămânale la Gnadental. Cu acest prilej Bach constată schimbările impuse în colonie de reprezentanții puterii. În sufletul lui se împletesc diferite stări: de uimire, de groază, de liniște, de spaimă, de revoltă, de deznădejde. Lumea nu-l mai accepta ca profesor, doar indirect participa la viața coloniei. După o perioadă cu recompense materiale pentru scrierile sale, chiar și Hoffman renunță la serviciile sale scriitoricești. Deși nu mai scrise de mult timp, Bach își continua călătoriile la Gnadental, fiind martorul exagerărilor politice și măsurilor inumane luate și în această colonie: pedepsirea lui Dürer și a lui Hoffman, conflictul dintre generații. Întorcându-se spre fermă, Bach încerca să întrevadă înspăimântătorul viitor pentru el și fetiță: „Știa că n-o să mai vină în Gnadental. Că n-o să mai inventeze povești. Că n-o s-o lase pe Anntche printre oameni. Niciodată.” (279).

Mai târziu, drumurile săptămânale la Pokrovsk, la cei doi copii duși cu forța la orfelinat, îi ofereau lui Bach posibilitatea să cunoască multe momente spontane sau relatate din viața celor doi copii. Aducea alimente și fructe, în schimb își umplea sufletul cu vorbele și privirile copiilor atât de mult doriți. Pentru Bach a rămas un singur lucru cu adevărat important, copiii. La gândul că după ce vor crește se vor întoarce la amintirile copilăriei și vor vizita ferma, Bach, cu puterile slăbite, repară tot ce se poate și adună provizii de lemne și alimente. Pe ușa clădirii a scris cu vopsea *Casa de copii Internaționala a treia*, o idee neîmplinită a lui Hoffman, activistul care l-a Îndemnat să scrie basme. Ultima vizită la Pokrovsk anihiliază orice urmă de speranță din sufletul profesorului. Cei doi copii, ajungând la o anumită vârstă, și-au asumat propriul destin. În sufletul lui Bach, drumurile spre orașul orfelinatului au fost încheiate cu insuportabilă brutalitate.

**Călătorii scurte de evadare din cotidian.** În compensație, aproape zilnic avea *ore de vizite*, deplasându-se, pe jos sau cu cămila, spre piața din centrul localității, spre malul fluviului,

## Călătorii în imaginarul literar

spre repere din apropiere<sup>4</sup>. Direcția deplasării era stabilită cu strictețe: în zilele cu soț spre Volga, iar în cele fără soț se îndrepta spre întinderea nesfârșită de pământ a stepei. Cu fizicul parcă transfigurat, deși avea doar treizeci și doi de ani, „cu genunchii veșnic îndoți, cu spatele înțepenit și capul cufundat între umerii gârbovi” (17) dorea să vadă culoarea și transparența undelor cristaline ale fluviului, iar în perioada rece admira strălucirea gheții în bătaia palidelor raze ale soarelui, stratul de zăpadă care acoperea podul de gheață al fluviului sau ochiurile de apă ivite în dantelăria gheții de la mal. Nu uita să guste apa din Pârâul Soldatului care nu îngheța nici în iernile cele mai crunte. În zilele de primăvară sau vară, contrar sătenilor preocupați să se adăpostescă atunci când se declanșa o furtună, profesorul Bach avea o adevărată ciudățenie: iubea furtuna, trăind din plin descătușarea fizică și psihică în unison cu dezlănțuirea naturii, „o anumită iubire de furtună trădează o nevoie existențială de intensitate și o fugă de banalitate.” (Chevalier, Gheerbrant, 1994.: 80). Imaginea solitarului profesor aflat în plină furtună din imensitatea stepei ne amintește de motivul biblic *scara lui Iacob*, semnificând vibrația omului între cei doi poli. Ea ne reamintește că „evoluția Omului, însăși viața sa, se înscrie între pământ și cer” (Souzenelle, 2021: 79). Bach era singurul care mergea în stepă:

„își sfâșia gulerul cămășii, descoperindu-și pieptul fragil, își arunca fața în sus și deschidea gura.” (Iahina, 2018: 20). Revenindu-și, într-un târziu, cu hainele murdare de noroi, cu zgârieturi pe față și pe mâini, cu părul plin de scaieți, Bach „se ducea acasă, de obicei descoperind că toți nasturii de la cămașă îi erau smulși.” (20).

Viața la fermă în prezența Klarei avea un anume farmec. Profesorul se simțea copleșit de prezența tinerei soții, se bucura de liniștea și tenacitatea naturii, se mulțumea cu tot ce primea

---

<sup>4</sup> Podul Cartofilor, Pârâul Soldatului, Gropile Porcilor, Malul de Lemn-dulce, Râpa celor Trei Boi, Groapa Murelor, Vâlceaua Țanțarului, Dealul Morii, Lacul Păstorului, Mormântul Diavolului – toponime sugestive pentru specificul zonei geografice și preocupările localnicilor.

## Călătorii în imaginarul literar

de la viață. Cu toate acestea nu poate renunța la Gnadental. A plecat de la fermă până nu s-au revărsat zorii și a trecut pe gheața care stăpânea apa fluviului. Ajuns în colonie este surprins de imaginea unor case pustiite din colonie printre care și cea a morarului Wagner. Nedumerit de cruzimea prin care „colonia mică de pe Volga fusese lipsită de cele mai prospere gospodării” (85), Bach se grăbește să ajungă la fermă înaintea răsăritului, convins că era periculoasă ieșirea pe drum.

Timp de un an de zile cât a durat Războiul Civil<sup>5</sup> (86) profesorul nu s-a mai întors în colonie. După ce au încetat intervențiile militare în zonă, Bach mai încearcă să ajungă la pastorul Händel cu speranța că va primi încuviințarea pentru căsătoria religioasă cu Klara. Dorea să-i aducă soției o bucurie și speranța că poate vor avea un copil. Imaginea satului îl înfiora, „distingea semne că nu vremea, ci războiul își făcuse mendrele aici: și ferestrele, și pereții, și gardurile erau lovite de gloanțe și obuze.” (87). Apogeul înfiorării a fost când a ajuns în piața tarabelor de odinioară. Acestea lipseau, locul lor fiind luat de un abator improvizat unde au fost sacrificate cu bestialitate animalele localnicilor confiscate de oficialii din zonă. În această colonie, unde cruzimea a înlocuit viața liniștită și organizată, Bach nu mai dorea să-și aducă soția.

După câțiva ani, teama lui Bach că cei doi copii, Anntche și Vaska, se îndepărtează de el îi dădeau fiori. Nu poate stăvili gândurile lor de a cunoaște împrejurimile cu toată întristarea care îi apăsa sufletul. Pe neașteptate Anntche o zbughește spre adâncul pădurii, urmărită îndeaproape de Vaska. Zona aceasta, necunoscută încă fetiței, i-a atras atât de mult că ziua întreaga au cutreierat desișurile spre disperarea profesorului. Întoarcerea celor doi copii, cu chipurile zâmbitoare și mulțumite, a mai temperat, pentru o scurtă perioadă, temerile adultului.

După terminarea muncii în fermă, Bach se retrăgea la malul fluviului și își depăna gândurile. Se bucurase că fetița a început să vorbească cu sprijinul băiatului, dar se și temeă că cei doi ar fi în stare să îl părăsească într-o bună zi. Își pregătea, în timpul

---

<sup>5</sup> În perioada 1918-1919 au avut loc multe evenimente-cheie, în zona coloniei germane Gnadental s-au deplasat peste 200 de vase de război și nave aeriene.

## Călătorii în imaginarul literar

acestor ieșiri la malul apei, tot felul de strategii prin care să împiedice plecarea fetei. Întârzia pe malul apei, alteori rămânând noaptea întregă, prins de neliniștea viitorului fetei. Aici l-a văzut un activist de partid care cerceta zonele izolate pentru a duce copiii neșcolarizați la Pokrovsk, la casa de copii Clara Zetkin. Sosirea neașteptată a celor doi, Anntche și Vaska, în acest moment neprielnic declanșează nenorocirea. Copiii sunt luați în barcă de tânărul activist și duși la orfelinat. De acum alte drumuri își vor face loc în sufletul lui Bach.

**Călătorii de a descoperi necunoscutul.** Invitația trimisă de Udo Grimm îl determină pe profesorul Bach să renunțe la prudența de a călători spre ținuturi necunoscute, cu toate că semnele din acea zi prevesteau o primejdie. Scrisoarea a devenit o adevărată provocare pentru profesor. A plecat la debarcadier și, însoțit de kârgâzul Kaiser, cel care adusese scrisoarea, cu chipul sobru și posac, traversează fluviul, ajungând la un povârniș greu accesibil. Apa fluviului este mereu prezentă în călătoriile profesorului, dovedindu-se „simbolul energiilor inconștiente, a puterilor nedeslușite ale sufletului, al motivațiilor secrete și necunoscute.” (Chevalier, Gheerbrant, 1994: 116). Cu dificultate, cu nenumărate căzături, profesorul urcă muntele. Cei doi pătrund într-o întunecoasă pădure de stejari, paltini și plopî ceea ce-i dă apăsătoare temeri profesorului, dar în prima poiană întâlnită descoperă casa lui Udo Grimm, situată parcă într-un tărâm mirific, izolată de tumultul civilizației. Bach acceptă propunerea lui Udo Grimm, fără condiții, timorat de îndrăzneala acestui om înstărit, incisiv și hotărât, dar complăcut într-o hrubă a mizeriei<sup>6</sup>. Drumul la întoarcere nu i s-a mai părut așa de chinuitor profesorului. Într-un moment de încântare, a admirat întinderea de apă „orbitor de albastră, strălucitoare, plămădită numai din scânteierile soarelui de amiază, de la o zare la alta.” (Iahina, 2018: 33). Dincolo de bariera acvatică se întindea „stepa acoperită de aburul verde al primelor ierburi, și pâraiele șerpuint prin stepă, și depărtările de un albastru întunecat....” (33). Emoționat de

---

<sup>6</sup> La fel cum percepușe Oliver Twist casa unui client al dricarului Sowerberry, pe care îl însoțea într-un cartier al săracilor.

## Călătorii în imaginarul literar

frumusețea naturii descoperită într-un loc așa de ascuns privirii, profesorul își pierde echilibrul, rostogolindu-se pe râpă în urma kârgâzului. A constatat că acest loc de basm poate fi neașteptat de primejdios, dacă ignora prudența.

O altă provocare a necunoscutului pune stăpânire pe gândurile profesorului. Chinuit de despărțirea de cei doi copii, Bach pornește spre Pokrovsk. Speră să găsească orfelinatul și să-i revadă pe cei care timp de câțiva ani i-au luminat viața. Ieșit din izolarea autoimpusă la fermă, Bach vroia să se ferească de mulțime: „Dacă ar fi fost după voia lui, s-ar fi făcut nevăzut pe loc ori s-ar fi transformat într-un șoarece, ca să se furișeze neobservat pe pământ – atât de tare se dezobișnuise de priviri străine îndreptate spre el și de forfota mulțimii.” (385). La orfelinat reușește să-i vadă pe cei doi copii aflați la o repetiție a unei scenete. Tunși, cu haine la fel, șablonizați, cu vocea înstrăinată, Anntche și Vaska s-au obișnuit cu noul cămin. Retras din sala de repetiție, Bach se consolează cu ideea că lui i-a mai rămas doar șansa de a-i păstra doar în suflet pe „acești copii ciudați și străini, care, cine știe de ce, își imaginase că sunt ai lui..” (289).

### **Drumurile de acomodare într-un tărâm de basm.**

Profesorul Bach, după primul drum spre ferma lui Grimm, cu gândul de a preda limba germană fiicei acestuia, era încântat de priveliștea minunată și cuprins de un optimism inexplicabil. Paravanul fixat de Grimm cu gândul să-și protejeze fiica îl descumpănește pe Bach. Încearcă să plece de la fermă, rătăcindu-se însă într-o zonă mai măloasă a grădinii. Balta și mълul, ca materie informă, „marchează starea precară, nediferențiată de unde poate răsări germenul vieții [...], dar de unde începe și dezagregarea, moartea” (Evseev, 1994: 20). Locurile acestea în care rătăcește Bach parcă anticipează momentele cruciale din viața sa. Stângăcia în mișcări, dezorientarea îl înspăimântă și astfel locul de basm se dovedește un labirint din care anevoie reușește să scape. Totul din jur i se părea straniu, neobișnuit fiind cu regulile familiei, supus indirect la aventuri nefericite, Bach cel insingurat nu reușește să facă față provocărilor. Cu greu află câteva detalii despre viața Klarei, rămasă orfană, crescută de doica surdă Tilda

## Călătorii în imaginarul literar

și de tatăl ei preocupat de averi. Împins de curiozitatea de a cunoaște mai multe despre adolescența rămasă după paravanul de pânză deasă din porunca lui Grimm, profesorul repetă călătoriile pe celălalt mal al Volgăi fără să se mai îngrozească la escaladarea povârnișurilor și la prezența evenimentelor nedorite.

**Călătoria, formă de evadare dintr-un mediu al constrângerilor/ fuga de limitări.** Klara devine conștientă de severitatea exagerată impusă în familie de tatăl ei. Venirea lui Bach pentru orele de germană a fost șansa de a cunoaște pe cineva: să-i schimbe preocupările și să-i asculte gândurile. Scurtele mesaje scrise pe marginile cărților cu opere ale clasicilor germani și-au găsit un puternic ecou în sufletul profesorului solitar. Atât Klara cât și Bach așteptau orele de germană, moment de descătușare sufletească. Decizia lui Grimm de a pleca în Germania pare să pună capăt acestei comunicări abia înfiripate. Dacă Bach a așteptat cu deznădejde ocazia să se întoarcă la ferma lui Grimm, după ce citise mesajul Klarei, tânăra a fost mult mai hotărâtă, a fugit din compartimentul trenului în care se afla cu tatăl ei și cu Tilda, servitoarea. Reușește să ajungă în Gnadental, după călătoria cu bacul pe Volga și apoi cu o căruță.

Klara a rămas puțin timp în colonie. Deși a mărturisit că vrea să devină soția profesorului Bach, tânăra nu primește acordul pastorului Händel. La presiunile localnicilor nici părinții nu-și mai duc copiii la școală, starostele Dietrich fiind obligat să aducă alt Schulmeister. Conștientă că din cauza ei s-au nemulțumit localnicii, Klara pleacă din casa profesorului. Bach, slăbănog și fragil, la rândul lui, nu poate accepta constrângerile comunității, părăsește Gnadentalul, urmând-o pe Klara. Tânăra își asumă călătoria spre fermă, renunțând la tot ce avea comunitatea Gnadental, dar de care nu s-au putut bucura. Aflat în fața școlii, „Bach a încremenit pentru o clipă, apoi a pornit spre Volga. Nu știa de ce, i s-a părut că așa era mai bine.” (Iahina, 2018: 72). Amândoi au sperat că prin plecarea din Gnadental vor depăși momentele brutale cu care i-a întâmpinat societatea.

## Călătorii în imaginarul literar

Dar viața își arată fețele ei neprăvăzute pentru profesorul dornic de liniște și tihnă. Copleșit de realitatea brutală, fără soția care se prăpădise la naștere, cu o micuță doar de câteva ceasuri, într-o sărăcie la limita existenței, izolat de lumea bulversată de evenimentele politice și sociale, neacceptat de colonia natală, Bach simte nevoia să se desprindă măcar imaginar de acest loc. Cu gândul se îndreaptă spre Gnadental și celelalte colonii, spre Saratov cu impresionantele lui biserici, spre Kazan cu minaretele colorate, spre imperialul Petersburg, chiar și spre Marea Germanie. Sufocanta tragedie survenită nu-i dă răgaz nici măcar pentru această salvatoare călătorie imaginată, „ în inima lui obosită nu era loc pentru lăcomie și curiozitate.” (130).

Mulți ani mai târziu, Bach ignoră realitatea din țară aflată sub stăpânirea bolșevică și pornește în călătorie pe Volga, încercând să părăsească ferma, cea care îi îndepărta de lume. Și-a propus o călătorie spre *lumea din afară*, dorea să ajungă la Moscova în speranța că va obține pașapoarte pentru Germania Barca veche și foarte mică era o amenințare pentru o astfel de călătorie. Întâlnirea cu un vapor pe apa învolburată ar fi devenit foarte primejdioasă pentru el și Anntche dacă matrozul nu i-ar fi avertizat din depărtare. Traversarea orașului Saratov a devenit prilej de a cunoaște schimbările din societatea rusă petrecute în ultimii ani. Buimăcit de aglomerația orașului, se simte neputincios, și, în disperarea provocată de necunoscut, găsește insolita varianta să o lege pe fetița de el, de teamă să nu o piardă. Sentimentul apăsător era provocat și de pierderea glasului, survenită în urma tragediei de la fermă: moartea soției Klara la nașterea fetiței, cu care a rămas însărcinată în urma violării ei de către niște tâlhari, o neînchipuită catastrofă în spațiul domestic. În gară, la vârsta de peste cinci ani, Anntche articulează primele sunete, spre bucuria părintelui adoptiv. Confruntat cu schimbarea urbană, Bach se simte depășit de aspectele concrete ale societății pe care le percepe în dimensiuni hiperbolice: „...goneau șuvoaie nesfârșite de oameni. Printre ei, ca niște pești mecanici, se strecurau tramvaie și automobile; încet, ca niște raci se târau căruțe și trăsuri; copacii legănându-se golași erau algele; stâlpii de electricitate și felinarele se înălțau ca niște tulpini de plante.” (289).

## Călătorii în imaginarul literar

Înspăimântătorul oraș perceput de profesor ne amintește de o altă imagine dezolantă a orașului modern: „Fiecare mare metropolă este un labirint și fiecare își are monstrul său devorator. Eu nu l-am identificat decât în revărsarea monstruoasă a fluviului inform și bolborositor de idivizi bipezi care nu se mai deosebesc între ei.” (Matei, 2004: 59). În confruntarea dintre adevăr și mister, profesorul optează pentru mister, lăsând posibilitatea imaginației de a alege aspectele care îl fascinează. Aceeași părere despre tainele ascunse de marile aglomerări urbanistice este confirmată, cu alte tonalități, și în alte consemnări: „Orașele [...] sunt fragile, amenințate de rupturi și dezorganizare, într-o continuă căutare a formelor și identității.” (Petrescu, 20014: 76). Dezolat în impactul cu civilizația, profesorul constată că fără bani nu este posibilă deplasarea spre Germania, deoarece mileurile bătrânei Tilda nu au putut fi valorificate. Este nevoit să renunțe, mai ales că strigătul fetiței în gara aglomerată, survenit ca o eliberare de sub cruntele emoții ale călătoriei, i-a provocat o spaimă greu de stăpânit, salvându-se doar prin fugă de milițianul aflat în apropiere. Singura soluție într-o astfel de situație era întoarcerea la ferma de pe malul fluviului Volga.

Dar spațiul casnic abandonat a devenit adăpostul unui copil vagabond, Vaska. În peregrinările sale, atras de liniștea casei, dorea și el să cunoască realitatea: ce se întâmplă acum în ferma neamțului care îngrijea o fetiță albicioasă. Libertatea în care a crescut Vaska îl determină să riposteze la toate normele impune de profesorul Bach, astfel că apar conflicte, deși este acceptat și ocrotit la fermă. Cei doi copii se obișnuiesc cu schimbarea din viața lor, comunică prin semne și se amuză în domesticul ocrotitor cum devenise această fermă, amândoi fiind adoptați de istovitul profesor. Cu toate că a fost acceptat la fermă, îmbrăcat și hrănit, băiatul se simțea constrâns de regulile rigide ale profesorului. După ce a primit cojoc și ghete, gândul lui se îndrepta spre zări cât mai îndepărtate: „Acum, cu echipamentul ăsta, pot să mă duc unde vreau eu! Și-n satul vecin, ba chiar și pân' la Caspica.” (Iahina, 2018: 233). În plină iarnă, cu gândul să nu-i fie luat cojocelul, Vaska se pornește spre pădure. Însoțit îndeaproape de fetiță, cutreieră peisajele de basm fără un gând anume, doar bucurându-se de natura înveșmântată cu straie de



## Călătorii în imaginarul literar

zăpadă. Rătăcesc prin nămeți, dar șuierul crivățului îi împiedică să se îndepărteze. În căutarea lor a venit Bach, speriat și tăcut îi duce în grabă spre casă.

La sfârșitul iernii inevitabilul s-a înfăptuit, Vaska a părăsit ferma. Dorul de libertate îl impulsionează pe Vaska spre lumea cu care el a crescut și părăsește spontan ferma, fără să-și însușească nimic. Dar realitatea care îl atrăgea avea și ea enorm de multe necunoscute pentru acest novice. Anntche a regretat plecarea lui Vaska și a încercat să-l caute în pădure. Deoarece articula doar silabe, strigă în disperare doar pe jumătate numele băiatului: Va! Va! Va!. Aleargă cu trupul ei firav, strigând din răspuțeri cu glasul subțire și anemic numele celui care îi oferise primele bucurii ale copilăriei. Doar în cămașa de noapte, la fel ca profesorul pornit să o protejeze de vitregiile pădurii, fetița alerga fără țintă, cu gândul că îl va întâlni pe prietenul ei de joacă și primul dascăl în dificilele exerciții de vorbire. Lupta cu măcăciunii, cu bălțile, cu hârtoapele, cu gropile, cu buturugile, cu frunzele putrede, cu pârâiașele reci strecurate printre rădăcini ciuntite a sleit puterile celor doi. Vaska nu a fost găsit, iar fetița a fost copleșită de tristețe. Aproape zilnic pornea de acasă în căutarea prietenului plecat pe neașteptate. Fetița împreună cu Bach, plecat să o însoțească, au cercetat pădurea din jur, au sfredelit cu privirea zărilor îndepărtate. Toată împrejurimea s-a transformat într-un spațiu al căutărilor și al istovirii, dar fără să afle vreun detaliu îmbucurător. Terorizat de ideea că i-ar putea pleca fetița, profesorul a blocat ieșirea din cameră, dar constrângerea s-a dovedit inutilă. A spart geamul și tot a fugit în căutarea prietenului. Disperat, Bach a încercat toată noaptea să facă zgomot bătând cu pisălogul într-o găleată de tablă. Nu a găsit fetița și, neputincios, își făcea autocritica pentru egoismul lui în încercarea de a izola această ființă dornică de libertate. Ajuns acasă, a observant fetița adormită pe patul ei, îmbrăcată și încălțată, istovită de drumul chinuitor. Nu s-a mai împotrivit plecărilor ei zilnice, conștient că fetița se obișnuise cu realitatea înconjurătoare, a învățat să se întoarcă singură, să se protejeze, pe cât era posibil, de capcanele pădurii. Fiecare dintre ei, pe rând, a experimentat dorința de evadare dintr-un loc rigid, cu multe reguli obositoare.

## Călătorii în imaginarul literar

La sosirea toamnei s-a întors și Vaska, călătoria l-a maturizat, ajutându-l să decidă că va fi mai în siguranță la fermă. Realitatea în care a evadat s-a dovedit dură după urmele păstrate pe față, semne ale unor altercații cu necunoscuți. Afețiunea pentru profesor și fetiță l-a determinat să le aducă lucrșoare care să-i bucure: câteva bucățele de ciocolată și câteva discuri în limba germană pentru gramofonul învechit. Cu stângăcite le-a pus în bucătărie, evitând momentul oferirii darurilor.

**Călătoriile disperării.** După atrocitățile Războiului Civil, Bach nu a mai părăsit ferma, doar urmărea cu privirea călătorii care încercau să traverseze Volga. Tot mai des a observat oameni precar îmbrăcați rătăcind pe malul apei. A înțeles adevăratul motiv pentru care oamenii își părăseau locuințele și rătăceau prin troiene, erau mânați de foame: „erau atât de istoviți, încât mâinile și picioarele lor, ieșind din zdrențele care le înfășurau trupul semănau cu niște bețișoare, iar chipurile – cu niște măști mâhnite.” (Iahina, 2018: 92). Mulți și-au pierdut viața rămânând cu trupurile înțepenite pe malul apei. Bach, care se considera un ateu, a dorit să rostească o rugăciune luterană și să le îngroape trupurile neînsuflețite, preluând misiunea unui sacerdot. Foametea cumplită<sup>7</sup> (93) a schilodit și ucis mulți copii porniți în căutarea hranei pe malul Volgăi sau încercând să treacă spre celălalt mal: „Chipuri mici, bătrânicioase, priviri mohorâte, animalice, dinți înnegriți de scorbut, cefe ca blana de câine râios, mâini ca niște gheare costelive de pasăre” (93). Lipsa hranei transforma copiii în niște arătări deznădăjduite, mulți pierzându-și viața înainte să-și pună în gură o fărâmă de mâncare în această călătorie a deznădejzii.

Sosirea unui grup de tâlhari înarmați la fermă a zguduit sufletul lui Bach. Distrugerile materiale provocate erau neînsemnate față de ceea ce a zguduit echilibrul afectiv al familiei: violarea Klarei de către acești tâlhari. Neputincios, trântit la podea de către tâlhari, amenințat cu moartea, lovit cu

---

<sup>7</sup> Foametea din Povolgia, în perioada 1921-1922, a răpus aproximativ 5 milioane de adulți, rămânând peste 1,5 milioane de copii fără părinți, adăpost și hrană.

brutalitate, Bach își pierde cunoștința în timpul acestui cumplit moment. Când și-a revenit, și-a revăzut soția goală, iar „brațele ei subțiri se odihneau pe pântecul rotunjit, acoperind și apărând. Ochii îi erau închiși, trăsăturile feței neclintite – dormea. Iar buzele ei surâdeau” (103). Dorința Klarei de a avea un copil o determină să transforme această dramă într-o speranță, dar Bach nu a putut înțelege, devenind pentru el o puternică traumă. De atunci el nu a mai articulat nici un cuvânt. Sarcina Klarei i-a dezlănțuit „gândurile lui oribile și fanteziile lui dezgustătoare” (107). Dar faptul că pentru Klara sarcina era o bucurie era de ajuns pentru sufletul lui Bach. Deși era epuizat de „gânduri și sentimente, de îndoieli și reproșuri față de sine” (107), cu toată neliniștea copleșitoare din suflet, Bach asistă și își ajută soția la naștere. Cu sufletul copleșit de emoție și dezgust, Bach se retrage din casa în care abia se născuse fetița și a pornit spre râpa ce îl ducea spre fluviul înghețat. Oprit la mijlocul apei înghețate nu știe ce să facă. Orgoliul bărbătesc și rațiunea se confruntau cu duritate. Asemeni lui Iacob (Lefebvre, 2020: 58), nu găsește un răspuns convingător pentru familie. Ia o decizie de moment. Acceptă până la urmă varianta să se întoarcă și să aprindă focul în sobă pentru a veni în ajutorul soției slăbite după naștere. La fermă îl aștepta o pedeapsă a gândurilor acuzatoare. Soția lui murise din cauza hemoragiei și Bach s-a văzut neputincios în fața tragediei familiale și cu un copil nou-născut care trebuia adăpostit și hrănit. Conflictul interior este brusc înlocuit de dor și regret pentru pierderea soției. Încercarea de a se ocupa de ordinea din casă nu a reușit să-l consoleze, „dorul adormit undeva înlăuntrul său se trezea, săgetându-l dureros în cap și în piept.” (Iahina, 2018: 129). Retras dincolo de tumultul problemelor din colonie, izolat de lume, obosit și neîndemânatic, a rămas să crească un copil care nu-i aparținea, dar fără vină că venise pe lume.

Urletele fetei înfometate și înfrigorată îl deșteaptă pe Bach din momentele de reverie petrecute în ghețarie lângă trupul neînsuflețit al soției Klara. Fără cele mai sumare informații despre creșterea nou-născuților Bach constată că nu știe ce să facă și pornește cu fetița spre Gnadantal cu gândul să o abandoneze pe scările bisericii. Nu a reușit să lase fetița, care

## Călătorii în imaginarul literar

primise trăsăturile Klarei, nici la biserica deja părăsită, nici la casa parohială, nici la starostele Dietrich, nici la casa pictorului Fromm sau pe scările altei case de oameni înstăriți. Cu gândul la Klara nu a renunțat la acest copil nevinovat. Strădania de a găsi lapte pentru hrănirea fetei îl face să abandoneze orice norme civice sau de politețe. Tăbărând în mai multe gospodării, multe jefuite sau abandonate, cu greu reușește să procure lapte și să se întoarcă la fermă. Repetă această călătorie de a procura lapte fetei, dar a treia oară este prins și tratat ca un hoț. Iertat și sprijinit de activistul Hoffman, profesorul primește lapte de la localnicul Böll în schimbul unor proverbe și zicători scrise și commentate. Mai târziu Hoffman i-a cerut lui Bach să scrie basme, treptat s-au adunat peste o sută de consemnări. Aceste scrieri erau copiate de către Hoffman, semnate cu pseudonimul Hobach, după ce adăugase câteva concluzii ideologice, puse apoi în cutia poștală a tipografiei la ziarului „Volga Kurier” din Pokrovsk. Au fost publicate cu regularitate în rubrica săptămânală dedicată folclorului. Localnicii Gnadentalului erau profund impresionați de farmecul poveștilor, motivați de mesajul lor se mobilizau în nenumărate activități în folosul comunității. Bach se bucura că indirect participă la bunăstarea coloniei.

O altă călătorie nocturnă spre Gnadental o face Bach din disperarea că fetița nu vorbește. Deși avea câțiva anișori, fetița comunica doar din priviri. Speriat că micuța nu se va acomoda societății, Bach pleacă în colonie și „a furat gramofonul și niște discuri (pe unele erau înregistrate versuri de Goethe în interpretarea artiștilor Teatrului Dramatic din Berlin...)” (230). Bach și-a imaginat că fetița va putea învăța să vorbească. Experimentul lui s-a dovedit ineficient. Chinuit de acest gândul că nu poate să ajute fetița să vorbească, Bach o duce cu luntrea peste Volga să o înscrie la creșă. Pe marginea cealaltă a fluviului este cuprins de o teamă năucitoare că o va pierde pe micuță. Copleșit de starea lui maladivă, ajunși pe celălalt mal, o ridică pe fetiță înapoi în barcă: „Bach s-a ghemuit și a împins-o în sus – cu capul, cu pieptul, cu umerii – ca să poată ajunge înăuntru.” (254). S-a întors în grabă spre fermă, ușurat că de data aceasta a reușit să o salveze de pericolul lumii sovietice aflată într-o imensă schimbare ideologică și morală. Durerea i se amplifică

## Călătorii în imaginarul literar

atunci când asistă, aflat în Gnadental, la plecarea pionierilor într-o tabără în stepă însoțiți de un activist de partid. Simțea că sunt duși spre îndoctrinare, pierzanie, fără întoarcere, așa cum au fost duși copiii de către *Fluierașul din Hamelin*.

Disperarea profesorului atinge noi cote când constată că fetița lipsește din casă. O caută înnebunit de spaimă și o găsește șezând pe bancheta din luntre. Lungile alergări în jurul fermei s-au dovedit inutile, plecarea fetiței dădea un puternic avertisment profesorului că nu poate să o izoleze de lume, oricâte primejdii s-ar ivi. Înduplecat de insistența fetiței, Bach pornește cu luntrea pe apa întunecată a fuvii „ca pe o mare de cerneală. Cerneala se lovea de marginile bărcii, cerneala inunda orizontul - și nu se deslușea unde se termină râul și începe stepa, unde se termină stepa și începe cerul.” (261). Frica îl stăpânea pe Bach nu numai pentru primejdiile ascunse ale apei cu valuri unduite, ci și de ungherele întunecoase ale lumii aflate dincolo de ferma lor. Schimbările dure din viața comunității sub presiunile politice îi amplificau și confirmau aceste temeri.

Singurătatea ajunsă la dimensiuni insuportabile îl determină pe Bach, contrar hotărârii luate cu câțiva ani în urmă, să călătorească din nou spre Gnadental. Liniștea apatică din corpul lui Bach, instalată după plecarea copiilor, confirma gândurile de împăcare cu lumea, recunoscând-și neputința de a influența cu ceva tot ceea ce primise o altă evoluție în ultimii ani. Cuprins de un dor răvășitor, asemeni dorului de călătorie care stăpânesc personajele lui Panait Istrati, și profesorul Bach trece din nou Volga în plină noapte. Cutreieră străzile coloniei cu o absență în suflet, fiind purtat de gândul de a merge mai departe. Constată începerea furtunii, dar nu-l mai sperie, parcă ar întoarce spatele tuturor, își vede liniștit de drum: „...nu era în sufletul lui nici spaimă, nici emoție - privea stihia dezlănțuită indiferent, fără nici cea mai mică tresărire. Nu îi era frică” (398). Cu sufletul împietrit după toate câte au trecut peste el, Bach se întoarce spre casă. La fel ca pentru eroii din basmele lui Creangă, și pentru Bach casa primește diverse valențe, „poate fi considerată fie un punct de plecare, fie punct de întoarcere, voiajul fiind o fugă, un exil.” (Chiciudean, 2004: 48).

**Călătoria spre sine.** Tragedia din familie, refuzul lumii de a-l accepta și abuzurile suferite îi provoacă o închistare în propriile gânduri. În timp, conflictul cu lumea se diminuează, ajungând să dispară, eliberându-se de teroarea ideologiei care confisca creierile. Se retrage în preocupările de la fermă, încercând să se distanțeze tot mai mult de oameni. Timpul calendaristic<sup>8</sup>, restrâns la universul vieții din Gnadental, de fapt, este o radiografie a evenimentelor din întreaga țară aflată sub dictatura comunistă. Izolarea devine o formă a refuzului față de indoctrinarea în masă a populației. Bach remarca în societatea nouă două categorii de oameni: cei fricoși și cei tăcuți. Îl dezgustau aceste atitudini ale oamenilor și nu se regăsea în rândurile lor deoarece „îl plictiseau: și oamenii-șoareci – mărunți, neliniștiți, și oamenii-pești – gravi, cu ochii bulbucați, semănând cu niște crapi leneși.” (Iahina, 2018: 410). Acceptă ideea că toate bunurile materiale vor fi lăsate celor care vor locui la fermă. Ia decizia că e timpul să înfrunte realitatea, împăcat cu tot ce i-a oferit viața.

**Volga sau călătoria prin istorie.** În călătoria ei nesfârșită, apa fluviului Volga a fost pentru Bach martor, element benefic, dar și necruțător ucigaș. Primele două aspecte au pondere considerabilă. S-ar crede că sunt ținute cu avariție de apele fluviului toate detaliile despre ceea ce s-a întâmplat în sufletul acestui călător purtat de gândurile lui dezinteresate, atât în apropierea fluviului, la suprafața apei sau în adâncurile ei. Trăirile sufletești au fost învăluite de răcoarea stropilor, de undele răsfrânte în cercuri line, de strălucirea întinderii de apă cu licăriri în variate nuanțe. Alteori, parcă apa fluviului a

---

8 Calendarul lui Jakob Ivanovici Bach: cuprinde două decenii (1918-1938), este așezat la sfârșitul romanului și cuprinde denumirile anilor: 1918-Anul Caselor Nimicite, 1919-Anul Smintirii, 1920-Anul Vițeilor nenăscuți, 1921-Anul Celor Flămânzi, 1922-Anul Copiilor Morți, 1923-Anul Mușeniei, 1924-Anul Întoarcerii, 1924-Anul Oaspeților, 1925-Anul Recoltei Nemaivăzute, 1926-Anul Presimțirilor Rele, 1927-Anul Grânelor Tăinuite, 1929-Anul Fugii, 1930-Anul Răzvrătirii, 1931-Anul Marii Minciuni, 1932-Anul Marelui Zăgaz, 1933-Anul Marii Flămânziri, 1934-Anul Marii lupte, 1935-1938, Anul Veșnicului Noiembrie, Anii Peștilor și ai Șoarecilor (Iahina, 2018: 439).

## Călătorii în imaginarul literar

amplificat temerile, neliniștile sau spaimetele din sufletul lui, luându-și o culoare închisă, rece și apăsătoare. Volga cunoștea și tănuia toate trăirile vieții lui Bach: optimismul sau timiditatea, împlinirile sau eșecurile, cutezanța sau indiferența, implicarea sau revolta, bucuria sau amărăciunea, consolarea sau deznădejdea. De la spaima că va fi strivit sub sloiurile de gheață la începutul primăverii, că înghite trupurile celor sfâșiați de foame, că ia sufletul singurului ajutor, fiind vorba de Hoffman, că va atrage zburdălnicia celor doi copii crescuți cu mult sacrificiu, la puținele momente de împăcare sufletească, Volga îl ajuta să păstreze legătura cu lumea aflată în complexitatea evenimentelor politice. Trăirile lui Bach erau strânse în valurile fluviului și purtate fără urmă, lăsându-i un gol imens în suflet

**Călătoria în adâncuri acvaticе.** Aflat la malul apei, descumpănit din cauză că pierduse legătura cu cei doi copii transferați de la orfelinat, Bach încearcă să-și limpezească unele gânduri ce-i dădeau năvală. Prezența unei bărci în apropiere îi confirmă teama că este urmărit. Îndreptându-se spre urmăritori, alunecă de pe o piatră înclinată și este cuprins de lăcomia apei. Clipele petrecute în adânc s-au dovedit de o durabilitate uimitoare. Asemeni personajului Martin Eden, chiar și a scriitorului Jack London, se lasă vrăjit de universul acvatic. Parcă se derulau în fața ochilor secvențe cu persoanele și obiectele prezente în viața lui chinuitoare, realizând un spectacol terifiant susținut de un fantastic vizionar: Grimm, Tilda, tâlharii veniți la fermă, Hoffman. Lor li s-au alăturat : „Trupuri tinere, trupuri adulte. De bărbați și femei. De bătrâni și copii. [...] Zăceau și în aval, și în amonte, la dreapta și la stânga – oriunde-i poposea privirea. Leșurile acopereau fundul Volgăi – sau, mai bine zis, îl compuneau.” (433). Consolat că sfârșitul se apropie, eliberat de zbuciumul vieții, Bach a dorit să rămână în adâncul apei cu care corpul, parcă, dorea să se contopească. Acest episod epic se încadrează, la fel ca scrierile lui Théophile Gautier și nuvelele lui Guy de Maupassant, într-un

„fantastic puternic interiorizat” (Glodeanu, 2020: 249).  
Imaginile fantastice sunt brusc secerate de cei doi

## Călătorii în imaginarul literar

kârgâzi. Îl scot repede din apă, împiedecând împlinirea dorinței lui Bach de a rămâne pentru totdeauna în valurile netezitoare pentru trup și istorie. Aceste secvențe descriptive ilustrează teoria despre spațiul imaginarului: „atât cât poate fi definit, dacă are continuitatea, nu are și omogenitatea spațiului; iar dacă determinarea ca și concretețea lui, îl înrudesc cu întinderea, finitudinea manifestărilor sale nu-l împiedică să fie organic nelimitat.” (Burgos, 2003: 46).

**Călătoria fără întoarcere.** Bach este dus în barcă de doi kârgâzi, unul fiind Kaisar de la ferma lui Grimm, cunoscătorul detaliilor despre viața și preocupările profesorului. Bach a fost îndelung urmărit și, asemeni legendarului arhitect Hiram, este trădat doar din ignoranță, invidie și fanatism. Călătoria pe Volga devine o eliberare pe care o simte în adâncul sufletului. Nu cere lămuriri, este conștient că nu se poate opune arestării. Corpul lui reacționează eliberându-se de toate constrângerile emoționale: dispăre mușenia care îl chinase ani în șir. La întrebarea adresată de unul dintre kârgâzi colegului său dacă pot pleca, răspunde Bach eliberat de orice fel de emoție, pregătit să înfrunte ultima parte a calvarului vieții: „-Eu sunt gata.” (Iahina, 2018: 436). Deși Bach era perceput de societate ca o persoană decadentă, un Cicicov, el a fost simbolul unor stări de conștiință excepțională. Cei doi copii adoptați de profesor ilustrează idealul de supraviețuire printr-un imens sacrificiu dus până la jertfa pentru viața altora, pentru continuarea vieții prin alții, amintind de legendarul nordic Ymir, numit și *gigantul vieții*.

### Concluzii

Romanul se dovedește un interesant periplu cu zări filosofice, istorice sau fantastice, surprinzând metamorfozele timpului, reconstituind culoarea locală și atmosfera epocii. Manifestarea insolitului este pregătită minuțios, trecând de la un fantastic natural (al furtunii, al pădurii, al apei) spre dimensiuni fabuloase, o fascinantă incursiune în lumi imaginare, astfel și în această creație epică „fantasticul a constituit un refugiu în lumea imaginarului.” (Glodeanu, 2020: 6). Secvențele mirifice sau cele apocaliptice completează și



diversifică decorul dominant patriarhal în care profesorul Bach ar fi dorit să se izoleze într-o viață edenică.

Și în acest roman se poate observa că naratorul nu poate evita considerațiile despre istorie, conturându-se, ca și în alte texte narative, „o amplă și, totodată, tragică juxtapunere de evenimente, cu o mișcare a timpului modelată de memoria naratorilor și de meditația lor, supremul indiciu al desfășurării epice.” (Vlad, 2004: 45). Analizat din perspectiva cronotopului, în scenariul romanului se pot identifica, asemeni unei hărți, drumuri îndepărtate sau mai apropiate, diurne sau nocturne. Sunt rutele dus-întors parcurse de personaje, drumuri asumate sau impuse, drumuri parcurse cu încredere sau deznădejde, din curiozitate sau din disperare. Ele devin un răspuns al provocărilor determinate, fie de climatul familial, fie de cel social. Plecarea sau întoarcerea semnifică atitudinea personajului în complexul univers politic din care face parte și simbolizează căutarea libertății. Bach, intelectualul conștient de pericolul instaurării bolșevismului, încearcă să-și depășească teama, asumându-și rolul de opozant. Idealul său a fost supraviețuirea morală într-un sistem politic de șablonizare până la anihilarea particularităților individuale creative.

Drama profesorului este amplificată de constrângerile ideologice și, atunci când rutele reale nu mai pot fi parcurse, se transformă, datorită imaginației, în rute fantastice. Îmbrăcând mantia basmului, ideile profesorului îi oferă șansa de a critica vehement tarele societății în totalitarism. Conștient că, probabil, ecoul atitudinii sale poate fi ne semnificativ, nu renunță la convingerile sale ideologice. Înfruntă cu ultimele puteri vehemența regimului, dovedind că nu se teme și acceptând cu seninătate, poate la fel ca Quetzalcoatl (Matei, 1986: 15), impunerea unui drum fără întoarcere. Este călătoria spre lagărul de reeducare, condamnat fiind la cincispezece ani de captivitate.

Constatăm că și în arhitectura acestui roman, „călătoria e un simplu pretext, o invenție ca la Montesquieu în *Scrisori persane*, iar accentul principal nu cade pe natură, pe peisaj, ci pe critica socială.” (Popa, 1974: 7). Romanul se înscrie în galeria operelor moderne prin inițiativă, imaginație, inventivitate, părți componente ale creativității (Călinescu, 2005: 356), bazate pe

## Călătorii în imaginarul literar

acuitatea propriei percepții a scriitoarei și concretizate prin combinarea dintre reînnoire și inovare în tehnica narativă. Punerea în evidență a idealului profesorului Bach (părții) în detrimentul mentalității coloniei germane (întregului), la fel și reîntoarcerea spre teme istorice asigură apropierea creației epice de postmodernism.

### Referințe:

- Braga, C. (coord.) (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. vol. I Imaginar literar (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. I. Literary imaginary)*. Iași: Polirom.
- Burgos, J. (2003). *Imaginar și creație (Imaginary and creation)*. București: Editura Univers.
- Călinescu, M. (2005). *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism (Five faces of modernity. Modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism)*. Iași: Polirom.
- Cristea, V. (1979). *Spațiul în literatură. Forme și semnificații (Space in literature. Forms and meanings)*. București: Editura Cartea Românească.
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1994). *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere (Dictionary of symbols. Myths, dreams, habits, gestures, shapes, figures, colors, numbers)*. I, II. București: Editura Artemis.
- Chiciudean, G. (2004). *Incursiune în lumea simbolurilor (Incursions into the world of symbols)*. Sibiu: Editura Imago.
- Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale (Dictionary of cultural symbols and archetypes)*. Timișoara, Editura Amarcord.
- Glodeanu, G. (2020). *Între real și imaginar. Incursiuni în proza fantastică franceză din secolul al XIX-lea (Between real and imaginary. Incursions into nineteenth-century French fantasy prose)*. Cluj-Napoca, Editura Eikon.
- Grădinaru, M. (2020). *Viața și istoria germanilor de pe Volga. Oricât vrei să fugi, istoria te prinde din urmă, chiar dacă e istoria lui Stalin (The life and history of the Germans on the Volga. As much as you want to run away, history catches up with you, even if it's Stalin's history)*. Disponibil pe <https://ziare.com> > Cultura > istoria culturii si civilizatiei, accesat în 3.08.2021

## Călătorii în imaginarul literar

- \*\*\*, (2020). *Istoria-etnicilor-germani-din-rusia (History-of-ethnic-Germans-from-Russia)*. disponibil pe <https://www.dw.com>, accesat în 3.08.2021.
- Lefebvre, Ph. (2020). *Afirmății intempestive ale Bibliei despre familie (The Bible's untimely statements about the family)*. București: Editura Spandugino.
- Matei, H. (f.a.). *Literatura și fascinația aventurii (Literature and the fascination of adventure)*. București: Editura Albatros.
- Oișteanu, A. (1989). *Motive și semnificații mito-simbolice în cultura tradițională românească (Mythological-symbolic motifs and meanings in the traditional Romanian culture)*. București: Editura Minerva.
- Popa, M. (1974). *Spații literare. Articole de istorie literară (Literary spaces. Literary history articles)*. Cluj: Editura Dacia.
- Souzenelle, de A. (2021). *Simbolismul corpului uman (The symbolism of the human body)*. București: Editura Herald.
- Vlad, I. (2004). *Romanul universurilor crepusculare: Thomas Mann, Robert Musil, Herman Broch, Witold Gombrowicz, Günter Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, L.-F. Céline (The novel of twilight universes: Thomas Mann, Robert Musil, Herman Broch, Witold Gombrowicz, Günter Grass, Curzio Malaparte, Heinrich Böll, L.-F. Céline)*. Cluj-Napoca: Editura Eikon.

~~~~~  
**Maria Holhoș**, PhD, with *The Fairy Tale - source of knowledge* (2009). Member of The Research Center on the Imaginary “Speculum” (2007). Author of the volume *Basmul - lecturi critice* (2010), *The Fairy Tale - moments of reference* (2011), *Lecturi sumare* (co-autor) (2020).

Articles and critical studies published in collective volumes (*Incursions into the Imaginary*, 2007-2011, 2017, 2018; *Education from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models*, 2013-2019), in cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș).

**Andra Gabriela Holhoș**, Teacher of English and Spanish at Sports High School, Alba Iulia. She graduated from the Faculty of Letters in Cluj Napoca (2010), master degree (2012). Member of the Research Center on the Imaginary “Speculum” (2015). Articles and critical studies published in collective volumes

## Călătorii în imaginarul literar

(*Incursions into the Imaginary*, 2017, 2018; *Education from the Perspective of Values. Ideas, Concepts, Models*, 2014-2019), in cultural and scientific periodicals (*Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, Alba Iulia, *Journal of Romanian Literary Studies*, Târgu Mureș). Co-autor *Lecturi sumare* (2020).

## LIRICA LUI ADRIAN ALUI GHEORGHE

**Sonia ELVIREANU**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*  
email: sonia\_elvireanu@yahoo.com

**Abstract:** *In decrypting Adrian Alui Gheorghe's lyrics (a poet of the 1980s), we discover a romantic nucleus and pathos, as well as a postmodernist technique. His poetic debut takes place in 1989, under the burden of a serious communist censorship. With an elegiac basis, his poetry does not blend with the textualism of the poets in Bucharest or with the western biographical style through which the 1980's poets were trying to reconnect themselves with the western lyricism by breaking the official canon. Alui Gheorghe's poetry focalizes his lyrics on the society-poetry-divinity relationship. The seriousness of his lyrical discourse is attenuated by a ludic attitude, by the humor, a humor specific to his nature, manifested through irony and parody. His epical lyricism, visible from the very beginning, together with the dramatization, both in unison with the poet's intention to banter reality in a skeptical vision, represent a constant of his creation.*

**Keywords:** Adrian Alui Gheorghe; reflexive lyricism; the 1980's poets, postmodernism; epical lyricism; skepticism.

### Introducere

Destinul literar ți-l asumi în virtutea unei vocații, cu certitudinea că nu poți fi altceva decât ceea ce ți-a hărăzit soarta. Adrian Alui Gheorghe crede fără ezitare în destinul său literar, nu se abate de la această cale, devine un scriitor proteic: poet, prozator, eseist, publicist, editor.

Poetul aparține generației optzeciste, care a reușit reconectarea literaturii române la postmodernismul occidental

## Călătorii în imaginarul literar

prin exploatarea prozaicului, autobiograficului, ludicului, parodicului.

Primele volume de poezie *Ceremonii insidioase* și *Poeme în alb-negru* văd lumina tiparului sub „sabia lui Damocles” a vremii, cenzura ideologică. Adrian Alui Gheorge „opta pentru lectura sceptică a realității, în orizontul unei lucidități cu infiltrații suprarealiste și al figurilor moderne ale ambiguității și indeterminărilor melancolice. Poetul vorbea deschis despre sine, într-un nou cod liric, îndoindu-se de utilitatea ontologică a lucidității [...] și despre melancolie, ca stare îngemănată cu tristețea colocvială a tinereții.” (Bârsilă, 2006: 179).

Încă de la debut, poezia lui Adrian Alui Gheorge se diferențiază de aceea a optzeciștilor din Ardeal, de exemplu, ancorați prea adânc în real, ori a textualiștilor bucureșteni din jurul lui Nicolae Manolescu. Poetul află formula potrivită temperamentului său locvace și ironic într-un lirism reflexiv în cheie ludică, după cum remarcă Răzvan Voncu: „Poezia lui Adrian Alui Gheorge nu era deloc o clonă a textualismului bucureștean, ci amestec omogen de luciditate latină și de căutare a unei spiritualități, de joc și meditație, de poezie și reflecție pe marginea poeziei, propunea o renaștere a lirismului, în plin dictat al *poeziei realului*” (Voncu, 2016: 5-6).

Adrian Alui Gheorge preia recuzita postmodernistă, detașându-se de biografismul congenerilor săi, prin focalizarea liricii sale pe relația societate-poezie-divinitate. Ironia, parodia, ludicul sunt mânuite abil de poet cu o debordantă revărsare a fanteziei, iar gravitatea discursului liric e atenuată de umorul specific naturii sale : „Mizând mai mult pe fantezie și mișcarea inventiv-asociativă a cuvintelor decât pe „realități” și obiecte recuperate plastic în discurs, își trece repede confesiunea într-o reflecție de spectator ca și impersonal, preocupat parcă mai mult de ingeniozitatea jocului de idei și învecinări verbale decât de conturarea unui autoportret individualizat. Metafore numeroase, adesea îndrăznețe, aproximează un univers cu fațete multiple în care reflecția asupra cuvântului și posibilităților sale e când doar sugerată, când explicită ca metatext, iar măștile infinit diversificate de pe scena lumii apar ca tot atâtea proiecții ale unui subiect mereu disponibil” (Pop, 2020: 32).

În poezia „dezvrăjită” a postmoderniștilor, coborâtă brutal în prozaic și denudată de sensibilitate, lirismul lui Adrian Alui Gheorghe nu pierde nota romantic-elegiacă: „Spre deosebire de majoritatea optzeciștilor ce cultivă desensibilizarea și dezafectivizarea (forme ale unei demonii impersonale), Adrian Alui Gheorghe este încă un sensibil și un afectiv” (Grigurcu, 2000: 500-503).

### **Epicizarea și dramatizarea liricului**

După 1990, poetul publică poezie și proză. *Intimitatea absenței* (1992) primește girul criticului Nicolae Manolescu, Mecena generației optzeciste, prin comentariul favorabil din „România literară”, integrat ulterior într-un volum: „*Adrian Alui Gheorghe e un poet adevărat, cu o notă personală rezultată din combinația de banal, prozaic, cotidian cu o fantezie a metaforei care merge de la decadentismul bacovian, simbolist, pînă la insolitul suprarealiștilor*” (Manolescu, 2001: 415-416). Criticul observa, de asemenea, două forme de exprimare a interiorității poetice: „*Mai întâi o poezie de jurnal intim, de notație a impresiilor ori emoțiilor, un fel de confesiune lirică, profundă și dramatică*” [...] *Celălalt tip învederează o turnură mai degradă aforistică. Poetul are, în mod evident, plăcerea definiției, pe care o dezvoltă arborescent*” (416).

Sunt note definitorii ale creației lui Adrian Alui Gheorghe, observabile încă din *Poeme în alb-negru*, unde se pot decela câteva constante tematice: aspirația spre o poezie înaltă, mântuitoare, denunțarea carnavalescului lumii contemporane, intuiția sacralului, interogarea vieții și morții. Glisările dinspre real, cotidianul uneori grotesc, spre metafizic se remarcă la nivelul expresiei poetice, prin trecerea de la prozaismul și colocvialitatea stilului, cu dimensiune apoftegmatică, la insolitul metaforei și viziunile onirice, suprarealiste.

Discursul poetic se pliază pe gama sentimentelor: amărăciune, dezgust, revoltă față de realul grotesc, reculegere în fața divinului: „Un reușit contrapunct între dicțiunea epică, fabulatorie, incisivă, și cea a reculegerii monadice, aproape religioasă” (Vasile, 2002). Sentimentul e dublat de reflexivitate, concentrată aforistic ori dezvoltată epic în parabolă, scenariu dramatic, viziuni onirice. Laurențiu Ulici remarcase și el, în

## Călătorii în imaginarul literar

cronica la cartea de debut, dimensiunea reflexivă a liricii poetului.

În *Poeme în alb negru*, poemele foarte scurte, unde ideea poetică este exprimată metaforic în câteva versuri, o strofă (*Ahile, Baladă, Imn*), alternează cu cele mai ample, structurate în secvențe (*Amintiri dintr-o călătorie amânată, Poeme împotriva seducțiilor tinereții*). Un lirism delicat (*Priveliște anonimă*) și melancolia se strecoară în fluiditatea versului în care poetul vorbește despre sine, iubire, poezie, limbaj, măștile eului, viață, moarte, vinovăție, vis, amăgire, singurătate. Cu irizări intertextuale și metaforice, asocieri insolite de cuvinte, versurile curg între luciditatea conștiinței care nu poate fi înșelată și sensibilitatea poetică ce încă visează. Numai că lumea și visul sunt la antipod, pe axe diferite.

La fel se întâmplă în *Intimitatea absenței*, poemele curg între aceeași poli, ontologic și metafizic, în versuri uneori scurte, aforistice, alteori ample. Discursul liric devine confesiv ori narativ, prin inserarea unor povești despre sine, iubire, viață și artă, cu implicarea livrescului și accente persiflante față de cufundarea lumii în materialitate (*Și femeia a creat bărbatul*).

Cotidianul e tot mai sufocant, redus la trupul de carne, obiecte, uzură, vorbărie sterilă, iar iubirea e joc, „o minge care zboară prin casă”, fericirea un „duh domesticit”, iubita o amintire, „o imagine simbol”, „o zeiță în format mic” (*Duh domesticit între lucruri utile, O zeiță format mic*), cuvântul poetic „ploaia” fertilă. Poemul e un vis, generat mental de spațiul sublunar al nopții, inspirație, risipită în zori, iar arta poetului un ritual similar ceremoniei ceaiului oriental, un ritual care presupune răbdare, calm, amestec de esențe și arome fine ori tari în apa vitală (viața cu irizările și otrăvirile ei), arta de-a crea alt gust și savoare, iluminare ori otrăvire, iluzie ori deziluzie în reprezentarea lumii prin rememorarea trecutului și viziunile despre viitor: „calm voi amesteca ceaiul îl voi sorbi/ otrăvindu-mă cu amintiri neduse (vreodată)/ până la capăt” (*Fragment din ceremonia ceaiului*). Așadar, substanța poetică e preluată din cotidian, memoria afectivă și culturală, interioritatea poetului, într-o neîncetată căutare a sinelui și metafizicului.



## Călătorii în imaginarul literar

Pentru poetul autentic, metaforic „nebul” orașelor, „gătuit de emoție” în fața poeziei, amenințat continuu de neputința cuvântului, aceasta e zeiță, iubită, mamă, fiică. El se află deopotrivă în cotidian, imagine decăzută a alterului, fiindcă a trădat îngerul, coborându-se în prozaic, și în spiritual, prin creație, vinovat de orgoliul artistului care aspiră a se identifica cu Creatorul, într-o complicitate cu ceilalți și cu Dumnezeu, după cum clamează, cu angoasă, invocând ori interogând în *Complicitatei*.

Poemele lui Adrian Alui Gheorghe sunt străbătute de un perceptibil fior thanatic, thanaticul sub multiple forme, biologice, psihice, spirituale: moartea dinainte de naștere și după ea, iubirea, absența, singurătatea, decăderea, viciul. Sub angoasa ei, se inițiază dialogul poetului cu metafizicul. Viața coexistă cu moartea, orizontul ce marchează finitudinea umană, prozaicul cu visul, poetul cu ceilalți, inclusiv cititorul invocat în textul poetic ca prieten ori dușman.

Poetica lui Adrian Alui Gheorghe, exprimată în eseurile și interviurile sale, devoalează polul metafizic al poeziei sale, urmare a înțelegerii raportului om-univers, ambele creații ale divinității: „Poezia fără mistică e ca orizontul fără iluzia nesfârșitului” (Alui Gheorghe, 2012, 123).

În această ecuație existențială, poetul este ființa efemeră prin care se manifestă absolutul sub forma inspirației, iar poezia un „organ al metafizicului”. Poezia e așadar inspirație, nu tehnică scripturală, un mod de trăire lingvistică a absolutului clipei într-o formă stilistică originală. Este deopotrivă act chatarctic și christic. Iar poetul este instrumentul care transcrie Logos-ul divin: „Dumnezeu face toate lucrurile frumoase, poeții vin/ doar și pun hoțește semnătura;// mai mult, fac trafic cu imagini furate din grădinile raiului/ pe care când le atingi se transformă în pulberi de cuvinte.” (Poetul bătrân își declamă faima). (Alui Gheorghe, 2016: 224)

Respirația metafizică din primele volume este mai pregnantă în *Cântece de îngropat pe cei vii* (1993), *Fratele meu, străinul* (1995), *Supraviețuitorul și alte poeme* (1997), *Complicitate* (1998), *Îngerul căzut* (2001), unde poetul deplânge umanul decăzut, desacralizat, pervertit de triumful materialității, rupt de divin, de spiritualitate.

## Călătorii în imaginarul literar

Sacrul e figurat de înger, dar nu unul inocent, ci unul căzut, mefistofelic, care a pierdut paradisul originar, dar nu l-a uitat:

*„Am fost înlocuitorul lui Dumnezeu/ într-un univers derizoriu:/ am furat simbolurile/ am golit apa de curgerea ei/ am despicat carnea fructului/ și cu albul smuls/ am vopsit/ spaima:/ animalul acela care doarme/ cu inima mea sub cap,/ am fost rugăciunea pe care/ o spuneam noaptea/ ca să ajut viermele să/ traverseze crisalida/ sau lingușeala destinului/ am prefăcut-o în smârc/ cu ierburi dulci/ așa cum sufletul lunecă până la capăt, în culcușul cărnii/ voluptuos,/ păcătos”(Îngerul căzut) (143).*

Îngerul căzut în real, pervertit de păcate lumești, a eșuat în tentativa de reconectare a omului la divin, dar n-a pierdut nostalgia sacralului și căutarea unei căi de reconciliere cu divinitatea, în ipostază poetică, christică, poezia fiind însăși revelația sacralului prin harul cuvântului. Un alter ego al poetului, îngerul apare în multiple ipostaze, tot atâtea măști ale omului decăzut într-o lume înstrăinată de sacru, care banalizează transcendentul.

În dialogul poetului cu sine, vocea lirică interogativ-reflexivă e creatoare de viziuni halucinante, precum aceea a divinității din *Piața de carne*, care imolează îngerul, oferindu-l ca fărâme de eternitate lumii decăzute în derizoriu, poetul având o condiție similară.

Cu *Îngerul căzut*, poemele devin tot mai ample, cu trimiteri livrești, „adevărate prozo-poeme dramatico-eseistice în care intră în joc procedee diverse, dătătoare de contraste stilistice savante și violente [...] „densitatea de simboluri și numărul de stiluri diverse deconcertează (Gârbea, 2001).

Epiczarea și dramatizarea liricului, mixarea genurilor literare într-o arhitectura mai complexă a poemului provin probabil dintr-o intenție de discurs epopeic, care camuflează melancolia ca stare poetică. Poetul imaginează parabole ori scenarii halucinante cu personaje sub masca cărora se poate intui multiplicarea eului poetic într-un joc lucid și abil al construcției textuale. Reflecțiile și interogațiile poetului sunt focalizate pe ontologic și metafizic, unele pe relația poet-poezie-lume, metapoemele.

## Călătorii în imaginarul literar

Lirismul poemelor sale se hrănește din melancolie și nostalgia metafizicului, remarcă Al. Cistelean în „Cuvântul”, nr.10:

*„Ca la toți moldovenii, și la Adrian Alui Gheorghe scriitura se străduiește să facă din melancolie o vocație și o voluptate, transformînd-o în principiu fast și dezvoltînd-o baroc. Ea devine o stare de fond extensibilă, contagioasă și progresivă, administrată în cicluri coerente, cu motive dominante transpuse într-o difracție dramatică”* (Cistelean, 2010).

Poetul este el însuși un înger căzut, nostalgic și revoltat. Marin Mincu vorbește de „desacralizarea instanței transcendente prin prozaizarea oricărei solemnități și prin demascarea crudă a oricăror tentative retorice; nu mai există nimic metafizic „într-un cer bolnav de luciditate” (Mincu, 2001). Sacrul e îngropat de economia de piață, de „industria vieții”, poetul își recunoaște neputința de a-l dezgropa din carnea realului. Cum să evadezi din carnavalescul malefic? Ce propune poetul, ce căi de ieșire din realul prea sumbru, decăzut?

Criticul Ioan Holban pare să le intuiască: poezia, somnia, relația teatrală a poetului cu el însuși și cu lumea (Holban, 2003: 117-120). Însă poetul, ipostază a îngerului căzut, recunoaște că poezia și-a pierdut puterea de-a converti lumea, opacă la artă. Nu-i rămâne decât biciul persiflării ironic-incisive, burlescul, jocul cu măști din postura de regizor și scenograf al existenței.

Din perspectiva criticii literare, *dimensiunea religioasă a versurilor* nu-l face pe Adrian Alui Gheorghe un poet religios, poate datorită învolburării etice. Rita Chirian nu se sfiește a-l numi și poet religios, reproșând criticii că

*„a găsit foarte dibace eufemisme, numindu-l ba poet prometeic, ba panteist, ba parabolic și simbolic, când, în fond, nu e vorba decât despre trăire a sacralului. Și, de fapt, la rigoare, experiența thanaticului, omniprezentă în textele nemțeanului, este o experiență religioasă”* (Chirian, 2017: 22-25).

## Călătorii în imaginarul literar

Poemele lui Adrian Alui Gheorghe dezvăluie oscilația poetului între cei doi poli ai realității, material/ spiritual, laic/ sacru. Cotidianul, cu banalitatea și devierile lui împinse spre grotesc, decepționează, lezează poetul. Redresarea, salvarea se află în spiritual, în reîntoarcerea lumii la divin. Poetul știe că poezia autentică e ancorată în spiritual, altfel n-ar fi decât filmul scenelor amare și caricaturale ale vieții, prezente în lirica sa, într-un joc ludic al confruntării infinite a vieții cu moartea. De altfel, pendularea între fizic/ metafizic, între vibrații existențiale joase ori înalte, modelează tonalitățile lirice.

Polii realității cotidiene, material și spiritual, se îngemănează în toată creația sa. Exagerarea prozaicului până la grotesc ori prelungirea lui într-un joc fantezist, delirant, se intersectează întotdeauna cu metafizicul, cu substratul religios creștin. Pe orizontală e acumularea, consumul, deprimarea, deziluzia, moartea; pe verticală e divinitatea, arta, veșnicia.

După *Gloria milei* (2003), „carte despre ipostazele morții, un strigăt în care se dizolvă deopotrivă neputința de a accepta moartea, cu toată construcția familiară în care ea e implicată, și dezamăgirea că viața e o ipostază a ființei căzute” (Diaconu, 2005: 151-156), poetul se îndepărtează de poezie, orientându-se spre proză, teatru, eseu.

După aproape zece ani de publicistică și proză, Adrian Alui Gheorghe revine la poezie cu *Paznicul ploii* (2010), unde își continuă confesiunile despre relația poet-poezie-lume în ipostaza anunțată de titlu. Creatorul de himere se află în aceeași condiție de alienat și contestatar sceptic al realității corupte, ostilă artei, polul ei spiritual. Magia cuvântului poetic nu mai seduce realul prozaic, absorbit de material, se convertește în ironie, persiflare, sarcasm. Visul de resacralizare a lumii prin poezie se spulberă, amăgirea poetului se prefacă într-o amară deziluzie față de neputința ei în fața morții.

Discursul liric se revarsă ca apa din matcă, încorporând livrescul în trimeri spre absurdul kafkian prin chiar titlul unui vast poem, *Metamorfoza*, „poem cultural”, de artă specifică a dramatizării, a punerii în scenă prin intermediul unor personaje-efigii și a unor inserții fals epice” (Lascu, 2010).

Paradoxal, „cavaler al tristei figuri”, „înger căzut”, „paznic al ploii”, „cerșetor”, ostracizat în cetate, poetul rămâne totuși un

## Călătorii în imaginarul literar

mânuitor al cuvântului, singurul care poate deconspira, denunța, înfrunta, răstălmăci, mărturisii, reînvia adevărul, reinvesti lumea cu simboluri, revărsa o picătură de magie a vieții peste realitatea sumbră a morții:

*„Dar poetul? Descult, flămând, cu hainele numai zdrențe/  
Cerșea la poarta dinspre nord, pe acolo pe unde intrau în  
oraș / Învingătorii. Toți îl loveau cu coji de fructe, cu  
semințe de/ vorbe,/ El le prindea din zbor, multă poftă de  
viață îți trebuie/ Ca să pui în cuvinte tot ce prisosește de la  
masa de seară,/ Să împarți adevărurile și cu câinii,  
oscioare pe care firisoarele/ de viață/ Stau ca viermii care  
se visează fluturi./ Cu limba pe aer scria/ Cântecul pe care  
oamenii îl așteptau ca pe-o împărțășanie.”(Cum a dispărut  
orașul grecesc Cnossos sau Poetul bătrân își declamă  
faima) (Alui Gheorghe, 2016: 243).*

Uneori cuvintele debordează într-un fel de orgie imagistică antrenând poetul într-un joc textual creator de viziuni halucinante.

Vasile Spiridon remarca, încă de la primele volume publicate, glisarea poetului între „nostalgia vizionară și apetența pentru cotidian” (Spiridon, 2016: 301), iar Dan Cristea încărcătura metaforică și oralitatea discursului liric:

*„Adrian Alui Gheorghe e în totul un imaginativ, fugos și  
incontinent, iubitor de mari acumulări metaforice  
cantitative, și care se pierde adeseori, cu bună știință,  
printre șiruri de comparații, așa cum se pierd alții în  
reverii. Substratul poemelor sale cred că ar trebui căutat  
în oralitate, în încrederea susținută într-o enunțare  
galopant retorică” (Cristea, 2011).*

### Poet-poezie-societate

În 2016 îi apare *Opera poetică*. În Prefață, Răzvan Voncu remarcă specificul volumelor de după 2000:

*„Poetul este mai înclinat către reflecție, viziunea asupra  
existenței, mai « amară » și, în același timp, textele sale  
devin mai ample, căpătând reverberații de-a dreptul  
filosofice. Aforismul liric se transformă în metaforă și*

## Călătorii în imaginarul literar

versul în interogație a Totului (sau a Nimicului)” (Voncu, 2016: 4-6).

Narativul, povestea au farmecul lor, poetul știe spune povești parabolă, cu simboluri mitologice ori livrești, cu o fantezie uluitoare. Epicizarea la Adrian Alui Gheorghe nu creează autoficțiune, ci viziune a lumii, a relaționării omului cu divinul, cu el însuși, cu ceilalți, într-o insolită răsturnare a realului prin fantezie. În toate e o căutare a sacralului și o interogare a divinului, denaturat de om după chipul și asemănarea cu fiecare. Dar chipul nevăzut și căutat fără încetare i se revelează poetului în imaginea înfloririi corcodușului din *Ispita*: „Iar într-o noapte am întreat becisnicul corcoduș:/ corcodușule, poți să-mi descrii chipul lui Dumnezeu?/ Da, spuse el. Și înflori.” (*Opera poetică*) (Alui Gheorghe, 2016: 237).

Comentând lirica poetului, Mircea Bârsilă înscrie amplitudinea poemelor într-un scenariu de tehnică postmodernistă:

*„Jocul repetiției în poemele ample – un joc menit să mute mereu într-un alt loc centrul poemului - și jocul ce constă în combinarea sensurilor oglindesc ospitalitatea unei gândiri poetice care oferă adăpost atât cruzimii lucidității (negativității romantice), cât și aspectelor figurative a căror forță de semnificație se înscrie în codul poeziei postmoderniste.”* (Bârsilă, 2006: 179).

După *Paznicul ploii* (2010), Adrian Alui Gheorghe se îndepărtează de poezie și se consacră prozei și publicisticii. Revine în spațiul liric după zece ani, publicând *Comunitatea artistică* (2020), în același spirit ironico-umoresc, polemic și parodic din volumele anterioare.

Poetul își focalizează săgețile spiritului asupra aceleași realități contemporane degenerate. Interoghează existența și reflectează mucalit la rostul artei și artistului într-o lume care degradează, banalizează valorile, prin prisma comunității de artiști, o imagine la scară micșorată a lumii contemporane.

Reflexiv și polemic, ludic și fantezist, Adrian Alui Gheorghe își continuă meditația, tot mai sceptică, despre poezie, rostul poetului, lumea artiștilor, sentimentul de zădărnici care îi

leagă într-o societate opacă, indiferentă față de artă, în poeme de mai mică amploare, temperându-și fantezia debordantă a discursului prin concentrarea viziunii.

Poetul nu mai e demult vocea audibilă și credibilă a spiritului revoltat, își reclamă în van puterea vizionară, vârful de lance al cuvântului. Și, totuși, uzat și denigrat, banalizat până la denudare de sensuri în discursuri cotidiene găunoase, cuvântul reînvie neîncetat, ca pasărea Phoenix, iar prin el poetul autentic, hărțuit nu doar de fantasme, ci de pervertirea continuă a relației sale cu lumea sa. Nu poți fi doar praf stelar, fulguind printre vise, dacă ești poet și îți pasă, ci voce care coboară în Agora și glăsuiește, demască, vituperează colocvial, îndulcindu-și ascuțișul limbii prin umor persiflant, cu un *captatio benevolensiae* strecurat abil în poem.

Poetul își reunește poemele în jurul artei și menirii sale, structurându-și volumul în șase părți: *Fericirile, Sfântul, Mc' poezia, Comedia literaturii. Reloded, Ultimele dorințe ale condamnaților la moarte, Obsidianul negru*. Propune o viziune parodică asupra realului, comunității artistice și societății contemporane, îngropată în materialitate, obeză de atâta consumerism, obtuză față de valori spirituale autentice. Demască cu fin umor și ironie devieri umilitoare, adevăruri grave, grotescul existențial.

Volumul se deschide cu un poem scurt *Blues*, urmat de altele cu același titlu, în care respiră suflul dureros și amar al cotidianului: viață/ moarte, uitare, melancolia iubirii, puterea cuvântului, mizeriile vieții, roluri și măști: „*Nu mă mai miră nimic/ din ce se întâmplă în viața de zi cu zi/politicile strâmbe/ și fără de rostul artei/ în spațiul public/ după ce azi am văzut privighetori/ ciugulind/ resturi/ din tomberon*” (*Blues*). (Alui Gheorghe, 2016: 50).

Focalizate pe universul poezilor, poemele radiografiază lumea contemporană în aspectele sale profunde, de dincolo de aparențe, prin privirea lucidă a poetului care denunță comedia vieții, pierderea polului spiritual al societății actuale, degradarea culturii, artei.

Desacralizarea lumii, degradarea, denigrarea sacrului e prinsă în poemul-parabolă *Sfântul*, o ipostază a lui Isus coborât în lume, umilit, batjocorit, condamnat la moarte:

## Călătorii în imaginarul literar

„*l-au batjocorit, l-au umilit, l-au zbrâncit, l-au hulit, / l-au clevetit, l-au trântit, l-au ciupit, l-au chinuit, / l-au lovit, l-au ridiculizat, l-au aruncat, l-au crestat, / l-au împins, l-au întins, l-au bătut, / l-au împuns în coaste, / în pânțele, / în piept, / l-au strâns de gât. // L-au omorât.*” (Alui Gheorghe, 2016: 73).

E imaginea chistică a poetului însuși între semenii săi, exilat veșnic, condamnat la eternitate prin scrisul său (*Biblioteca*). Privilegiul ori drama lui e să intuiască și să trăiască imaginar în lumi paralele, invizibile, să mărturisească despre miracol, sacru, chiar și în van, luat în derâdere. El este însuși „*tărâmul magic*” prin cuvântul creator, față-n față cu opacitatea semenilor.

Despre paradoxul vieții de artist, fascinația poeziei, rostul poetului, artă autentică/ artificială, marea/ mica poezie și cultură, prezență/ absență în cotidian, „*moartea în viață a poetului*”, uitarea sa *ante și postmortem*, despre aspirații la glorie, sacrificiu, deriziunea artei într-o lume surdă, opacă față de spirit, despre devenire pe orizontală/ verticală, ipostaza de rege-bufon-poet, dar și despre ură între artiști vorbește Adrian Alui Gheorghe, persiflând nuanțat realitatea: prozaic, prin enumerare de substantive care denunță defectele societății; dialogic, prin voci din lumi diferite; în poeme-parabolă ori poeme-basm; metaforic, în imagini insolite, cu trimiteri intertextuale; în două proze bizare, care cultivă macabru faptul divers și spectaculosul reportajului.

Vocile din poemele dialogate aparțin „zeilor”, care vând totul, natură și oameni, ori poetului și spiritului unui confrate, un dialog *postmortem* spumos și hâtru între poeți din lumi diferite, cu memorări din trecutul lor pământean și relatări despre viața din lumea spiritelor.

De la un poem la altul, autorul modifică forma, tonul, amplitudinea, intenția, își orchestrează inteligent arhitectura cărții și expresivitatea poetică. De la simpla notare a realului, în vers aforistic ori cu nuanță de jurnal personal, la imaginea metaforică ori la povestea-parabolă, povestea-basm (*Preadepartele și preatârziul*), poetul își îmbracă interogațiile și



## Călătorii în imaginarul literar

cugetările în forme variate, agreabile și comprehensibile pentru un auditoriu larg.

Ion Pop remarcă:

„natura parabolică a câtorva texte ce speculează ironic-ludic, dar aproape întotdeauna și cu o tentă elegiacă, asupra condiției precare a poetului și poeziei, în jocul dintre gravitate și parodiarea ei. «*Poetul era bufonul regelui/ Dar și regele era bufonul poetului/ cum și bufonul era poetul regelui/ Dar și regele era poetul bufonului*» – schimbări și măști și roluri interferente, ambigue, ce sugerează concentrat acest joc permanent dintre credință și îndoiala în materie de scris liric, ca și constrângerile, frustrările, incertitudinile celui care scrie.” (Pop, 2020: 32)

Poeții sunt „*contorsioniști pe-o frunză de brusture/ echilibriști pe dâra lăsată de fulger/ respiră pe nas cuvinte și scot/ curcubeu de ceară/ din metafora încălzită/ la foc cu foc*” (*Dacă poeții ar trebui să facă zi de zi tot ce spun în poeziile lor*) (Alui Gheorghe, 2016: 89). Poezia e o vrăjitoare, o seducătoare crudă de suflete: „*Sufletul îi e o trambulină/carete aruncă direct în iad/ numai dacă intri în raza privirii ei;/ dacă intri în sufletul ei,/ te-ai topit ca lumânarea/ care arde/ îmbătătată/ de umila contribuție la/ despizarea nopții nesfârșite*” (*Vrăjitoarea*) (Alui Gheorghe, 2016: 60). Iar menirea poetului este să scrie Poemul care „*să justifice rostul meu în lume*” (*Rostul*), să fie o „*privighetoare*” care să ucidă „*pisica*”, „*un pește*” care să întoarcă „*fluviul îndărăt*”, un „*om*” care să dea viață „*bulgărelui de pământ*”.

Cum ar reuși o astfel de metamorfoză când „*cuvintele sunt bolnave trec galeșe/ de la un om la altul par să sufere/ de un rău care le subție vigoarea/ nu comunică aproape nimic*” (*Nu te chem, nu te caut, nu îți vorbesc*) (Alui Gheorghe, 2016: 92). Prin puterea lor de transfigurare, care modelează lumile, cu efect de *katharsis*. Fără „*paravanul cuvintelor*”, realitatea ar fi nudă, greu de suportat, „*prezentul ca o tumoare/ care atârnă*” (Alui Gheorghe, 2016: 93).

Adrian Alui Gheorghe pledează pentru o poezie autentică, cu rădăcini în real, nu pentru una abstractă, pentru coborârea în agora și renunțarea la retragerea poetului în turnul de fildeș. De

## Călătorii în imaginarul literar

aici și îndemnul adresat tuturor: „Să fiți vii atunci când scrieți/ morții nu scriu/ morții nu citesc poezie// cât ești viu/ ai un petic de cer în față/ când ești mort devii cerul însuși// În fiecare clipă/ poți descoperi ADN-ul veșniciei” (*Patetica*) (Alui Gheorghe, 2016: 102).

Însă soarta poeziei în lumea contemporană e lamentabilă. Și-a pierdut rolul de far, aspirații la glorie, „*poeti plicticoși, neinspirati, chinuți de cuvinte*” au degradat scrisul, iar literatura a devenit „*un fel de mamă/ care-și sufocă pruncii la naștere,/ cu perna,/ pentru că nu are cu ce să îi crească*” (*Destine*) (Alui Gheorghe, 2016: 123).

Cum poezia funcționează în ecuația poet-operă-cititor, nu putea lipsi din *Comunitatea artistică* cititorul, în forma sa cea mai evoluată de critic literar. Adrian Alui Gheorghe îi prinde și pe aceștia în țesătura unui poem, sub forma unui răspuns la o anchetă literară despre rolul criticii literare, care ar fi să depisteze „*devierile de la calitate*”. În triada menționată mai sus, autorul e grădinarul, opera sa este grădina, iar criticul „*hoțul care pradă grădina*” ori cel care găsește cheia autorului în text, pe când cititorul nevizat e „*călăul operelor noastre*” (*Comedia literaturii. Reloaded*) (Alui Gheorghe, 2016: 134-139).

Printre imaginile generice de poeți și critici, se distinge un portret inedit al lui Aurel Dumitășcu, prietenul scriitorului, dispărut prea timpuriu din lumea literară. E evocat într-un dialog imaginar despre viață și moarte, în timpul unei imaginare vizite pe pământ, la vârsta de șaiszeci de ani, cât ar fi împlinit în 2015. Adrian Alui Gheorghe pune față-n față imaginea cunoscută a tânărului rebel și presupusa sa figură de om matur, fiind deopotrivă interlocutor și observator al acestuia. Astfel poemul *21 noiembrie 2015. Câte ceva despre vizita lui Aurel Dumitășcu când împlinea 60 de ani* se structurează pe două paliere distincte, diferențiate grafic prin caractere diferite.

Proza din partea finală a volumului e bizară. În prima parte, poetul explorează macabru faptul divers, relatând succint sfârșitul și ultima dorință a unor condamnați la moarte pentru a concluziona că „*poetul e un condamnat la moarte/ care își scrie mereu/ cu fiecare pagină/ ultima dorință.*” (Alui Gheorghe, 2016: 157). Partea a doua, despre *obsidianul negru*, pare un reportaj incitant despre lumea extraterestră, cu limbaj diferit, al

sunetelor, care pot fi decodate în semne grafice ce alcătuiesc texte. Și astfel se inversează perspectiva auctorială, omenirea e privită din spațiu de un poet extraterestru ca reminiscență a unor civilizații extraterestre.

În *Comunitatea artistică*, Adrian Alui Gheorghe propune un hibrid, poezie-proză, în proporții diferite. Intertextualitatea literară, istorică, religioasă, filozofică din poeme dezvăluie stratul cultural de profunzime al liricii sale.

### Concluzie

Poezia lui Adrian Alui Gheorghe, cu nucleu și patos romantice, e postmodernistă în tehnică. Fondul melancolic nu rezonază nici cu textualismul bucureștean, nici cu biografismul occidental prin care optzeciștii încercau să se reconecteze la lirica occidentală, să spargă canonul oficial.

Adrian Alui Gheorghe preia recuzita postmodernistă, detașându-se de biografismul congenerilor săi, prin focalizarea liricii sale pe relația societate-poezie-divinitate. Ironia, parodia, ludicul sunt mânuite abil de poet cu o debordantă revărsare a fanteziei, iar gravitatea discursului liric e atenuată de umorul specific naturii sale.

În forma poetică de la începuturile sale, de „jurnal intim, de notație a impresiilor ori emoțiilor, un fel de confesiune lirică, profundă și dramatică” (Manolescu, 2001: 415-416), cu tentă aforistică, predilecția pentru epicizarea lirismului era evidentă. Procedul devine o constantă a creației sale, alături de dramatizare, ambele potrivite intenției poetului de persiflare a realității, prinsă într-o viziune sceptică.

Jocul ludic al fanteziei debordante în viziunile uneori frapante ale realului îl apropie de hiperrealism: „Un hiperrealism sparge lirismul din interior spre a-l restabili într-o viziune conformă cu natura acestuia” (Grigurcu, 2020).

Viziunile poetului au câteva particularități, după cum remarcă Mircea Bârsilă: „Știința de a organiza cinematografic imaginile într-un cadru narativ, de a deforma liric banalul prin grila bizarului, a fantasticului sau cea a absurdului și, respectiv, felul în care freacă afectiv mesajul animat de așa-numita savoare a comunicării sunt aspecte ce particularizează

## Călătorii în imaginarul literar

originalele viziuni lirice ale lui Adrian Alui Gheorghe” (Bârsilă, 2006: 179).

Poetul creează în spirit ludic și fantezist poezie și proză, cu arhitectură complexă, mânuind dibaci recuzita tehnică a postmodernismului: fragmentarismul, hibriditatea genurilor, polifonia vocilor, varietatea tonurilor (ironia, autoironia, persiflarea, sarcasmul).

### Referințe:

- Alui Gheorghe, A. (2016). *Opera poetică (Poetic work)*. Pitești: Paralela 45.
- Alui Gheorghe, A. (2020). *Comunitatea artistică (The artistic community)*. Iași: Junimea.
- Bârsilă, M. (2006). *Poeți contemporani. Generația 80 (I) (Contemporary poets. 80 Generation)*. Pitești: Paralela 45.
- Cistelean, Al.(2001). „Poezia lui Adrian Alui Gheorghe”, În *Cuvântul*, nr. 10.
- Chirian, R. (2017). „Poezia nopților când se topesc continentele de spaimă” (“The poetry of the nights when the continents of fear melt”). În *Vatra*, nr. 3-4, 2017.
- Diaconu, A.M. (2005). *Atelierele poeziei (Poetry workshops)*. București: Editura Fundației Culturale Ideea Europeană.
- Gârbea, H. (2001). „Marchizul și doctoratul în mitologie” (“The Marquis and his doctorate in mythology”). În *Luceafărul*, 18 aprilie 2001.
- Grigurcu, G. (2000). *Poezie română contemporană, (I) (Contemporary romanian poetry)*. Iași: Editura Revistei Convorbiri Literare.
- Grigurcu, G.(2020). „În « universul cel mai concret »” (“In the most concrete universe”). În *Viața românească*, nr.11-12.
- Holban, I. (2003). „Istoria literaturii române. Portrete contemporane, (1) (The history of romanian literature. Contemporary portraits). Iași: Editura Princeps.
- Lascu, I. (2010). „Poeta perennis”. În *Ramuri*, nr.7.
- Manolescu, N. (2001). *Literatura română postbelică, (I) (Post-war romanian literature)*. Brașov: Aula.
- Mincu, M.(2002). „Tranșarea îngerului” (“Cutting the angel”). În *Luceafărul*, nr. 2.
- Pop, I. (2020). „În Comunitatea artistică” (“In the artistic Community”) . În *Steaua*, nr. 10.

## Călătorii în imaginarul literar

- Spiridon, V. (2016). *Fișa de autor (Autor's file)*. În Adrian Alui Gheorghe, *Opera poetică (Poetic work)*. Pitești: Paralela 45.
- Vasile, G. (2002). „Privighetoarea de pe Golgota” (“The nightingale on Golgotha”). În *Luceafărul*, nr. 25.
- Voncu, R. (2016). *Prefață (Preface)*. În Adrian Alui Gheorghe, *Opera poetică (Poetic work)*. Pitești: Paralela 45.

~~~~~

**Sonia ELVIREANU**, poet, literary critic, essayist, prose writer, translator; member of the Speculum Research Center of the Imaginary and of the Francophone Association AMI Alba-La Manche. **Volume de autor:** *Cântecul mării în umbra cocorului*, Iași, Ars Longa, 2020 (poeme); *Le chant de la mer à l'ombre du héron cendré*, Paris, L'Harmattan, 2020; *Măruț și Zmeurica*, Iași, Ars Longa, 2020 (povestiri ilustrate pentru copii); *Piu în grădina mea*, Iași, Ars Longa, 2020 (poeme ilustrate pentru copii); *Le souffle du ciel*, Paris, L'Harmattan, 2019 (poezie); *Șoaptele luminii*, Iași, Ars Longa 2019 (poeme); *Ceața*, Iași, Ars Longa 2019 (roman); *Le silence d'entre les neiges*, Paris, L'Harmattan, 2018 (poeme); *Pe firul Ariadnei*, Iași, Ars Longa, 2017 (critică); *Umbrele curcubeului/Les ombres de l'arc-en-ciel*, Iași, Ars Longa, 2016; *Metamorfoză*, novel, 2015; *Printre priviri de nuferi/À travers des regards de nénuphars*, verse, 2015; *Între Răsărit și Apus/Entre le Lever et le Coucher*, verse, 2014; *Rodica Braga-reprezentarea interiorității*, 2014; *Fața întunecată a lui Ianus*, 2013; *Singurătatea irisului/ La solitude de l'iris*, verse, 2013; *Gabriel Pleșea, O perspectivă asupra exilului românesc*, 2012; *Le retour de l'exil dans le roman L'Ignorance de Milan Kundera*, 2011; *În umbra cuvintelor*, verse, 2011; *Dincolo de lacrimi/Au-delà des larmes*, verse; *Timp pentru doi*, verse, 2010; *Itinerarii literare*, 2009 (coord. vol.). *Translations from French: Giuliano Ladolfi, În mijlocul vadului*, Ars Longa, 2021; *Michel Herland, Tropice urmat de Miserere*, Ars Longa, 2020, ed. bilingvă; *Marilyne Bertoncini, Wanda Mihuleac, Nisip*, Ars Longa, 2019, ed. bilingvă; *Patrick Devaux, Atâta fericire să dai florilor*, Le Coudrier, 2019, ed. bilingvă; *Michel Ducobu, Loc calm. Catrene pentru meditație*, 2015; *Denis Emorine, Dintotdeauna*, 2015; *Translations from Romanian in French: Silviu Mihăilă, Le balancier amoureux*, Iași, Ars

## Călătorii în imaginarul literar

Longa, 2020; *Eva dans la galaxie des couleurs*, Iași, Ars Longa, 2019; Marian Drăghici, *lumière, doucement*, Paris, L'Harmattan, 2018; José Maria Paz Gago, *Manuel pour séduire les princesses*, Skopje, Poetiki, 2010. Articles and studies published in: Cahiers de l'Echinox, Incursiuni în imaginar, Faire vivre les identités francophones. Actes du 12-e congrès mondial de la FIPF, Québec, 2008, Proceedings of The First International Conference on Linguistic and Intercultural Education, Aeternitas, 2008; *Le français, une langue qui fait la différence*. Actes du premier Congrès européen de la FIPF, Vienne 2006; Les presses de Zakład Graficzny Colonel s.c., Krakow, 2008; *Evaluare alternativă*, 2005; *Metodele gândirii critice*, 2004. Numerous book presentations, essays, translations, poems, prose in: *Viața Românească*, *România literară*, *Luceafărul de dimineață*, *Scriptor*, *Apostrof*, *Steaua*, *Tribuna*, *Echinox*, *Neuma*, *Vatra*, *Verso*, *Familia*, *Nord literar*, *Discobolul*, *Caiete silvane*, *Litere*, *Annales Universitatis Apulensis*, *Rupkatha*, *Baaadul literar*, *Boema literară*, *Gând românesc*, *Dialogues et cultures*, *Pietrele Doamnei*, *Théorie et Pratique*, *Nouvelle Approche du français*, *Universul catedrei*, *Glasul*, *Claviaturi*.

**YUKIO MISHIMA, *TUMULTUL VALURILOR***  
**YUKIO MISHIMA, *THE SOUND OF WAVES***

**Lucian Vasile BĂGIU**

Lund University, Sweden/ “1 Decembrie 1918” University, Alba  
Iulia, Romania  
email: lucian\_bagiu@yahoo.com

**Abstract:** *The essay aims at decoding the 1954 novel The Sound of Waves in relation to Mishima’s biography, political and aesthetic theory, arguing that his most serene artistic achievement is, in the end, a desperate self-deluding for various inner contradictions. In a minute hermeneutic approach the article identifies and interprets such defining issues as: suicide, loneliness, individualism, egoism, materialism, decisive action, physical strength, traditionalism, religiosity, providence, knowledge, experience, love, capitulation, etc. The essay proves that, beyond an apparent thin shell of delightful fairy-tale like realm and story, The Sound of Waves is but a show of failed art therapy for the nightmarish inner universe of an idealist.*

**Keywords:** Yukio Mishima; suicide; loneliness; individualism; egoism; materialism; decisive action; physical strength; traditionalism; religiosity; providence; knowledge; experience; love; capitulation.

În aprilie 1954 Yukio Mishima, în vârstă de 31 de ani, termină de redactat romanul *Tumultul valurilor*, considerat atipic, întrucât impresia generală pe care o emană este aceea de optimism, seninătate, luminozitate, în contradicție cu atmosfera sumbră a operei sale. Și, în contradicție cu tumultul interior finalmente imposibil de reconciliat al vieții sale.

În capitolul XII tânărul protagonist Shinji contemplă variantele care îi sunt la îndemână pentru a afla o soluție de ieșire din impasul atingerii fericirii, împlinirii, înțeleasă de el ca

## Călătorii în imaginarul literar

posibilă prin iubire, alături de Hatsue. „Inima lui, care ar fi trebuit să fie plină de bucurie, părea acum strivită, apăsată de neliniște.” (Mishima, 1975: 108). Eliminând opțiunea de a evada (întrucât se află pe o insulă izolată), ingenuul bărbat evocă „soluția de pe urmă”: sinuciderea, urmând exemplul altora.

„Dar era o cale respinsă de solidul bun-simț al tânărului, care-și spunea că tinerii aceia nu fuseseră decât niște egoiști, care nu se gândiseră decât la ei înșiși. Niciodată nu crezuse că moartea poate fi o soluție și, înainte de toate, el avea o familie de întreținut.” (108).

Pe data de 25 noiembrie 1970 idealistul Kimitake Hiraoka (numele real al lui Yukio Mishima), în vârstă de 45 de ani, soț și tată a doi copii de nouă ani, se sinucide ritualic, comițând seppuku. În eseu de față vom încerca să argumentăm că în *Tumultul valurilor* Yukio Mishima s-a aflat atât de aproape cât i-a fost posibil de aflarea fericirii, reconcilierii neliniștii sale lăuntrice prin artă, altfel imposibil de realizat în viața reală.

În capitolul I ne este descrisă în detaliu insula Utajima, iar prezentarea atentă, edulcorată, afectuoasă a acesteia este reluată simfonic pe întreg parcursul romanului. La prima lor conversație dezvoltată Shinji îi spune lui Hatsue: „Insula noastră e cea mai frumoasă din întreaga Japonie. (Toată lumea, în Utajima, avea aceeași convingere.)” (44). Procedeu o impune ca personaj principal al romanului, un univers paradisiac ce a determinat critica literară să apropie *Tumultul valurilor* de ideea de replică la *Daphnis și Cloe*, roman bucolic antic în care doi tineri dintr-un sat se îndrăgostesc unul de altul în deplină armonie cu natura și cu binecuvântarea zeilor. În opinia noastră Mishima, bun cunoscător al literaturii europene, dar tradiționalist prin excelență în privința convingerilor sale idealiste – culturale, politice, morale, religioase – imaginează în Utajima o Japonie în miniatură, așa cum și-ar fi dorit-o el să continue să existe. Imaginea feerică, ireală, de basm pe alocuri tocmai de aici derivă, din faptul că universul imaginat de Mishima era imposibil să mai pară veridic în contemporaneitate.



## Călătorii în imaginarul literar

Exotismul nu este al insulei. Autorul, subtil, ne introduce ca elemente de exotism în insulă tocmai aspecte care vin din afara ei: o viță de vie, cerbul și veverițele persane sculptate pe niște oglinzi, care toate ajunseseră în Utajima spre a-și afla liniștea și fericirea. Locuitorii insulei care pleacă nu își doresc decât să se întoarcă. Copiii care pentru prima oară părăsesc insula cu o excursie școlară pentru câteva zile sunt bulversați de aspecte exotice ale realității aflate afară: pentru ei autobuzele sunt niște dulăi, tramvaiele, scaunele care se pot rabata la cinematograful sunt experiențe care contrastează strident cu stilul lor de viață simplu, armonios, liniștit din micuța insulă perfectă.

Microromanul ascunde multe alte detalii care ne conduc înspre ideea că Yukio Mishima a încercat, aici, să își afle o cale de mântuire a multor aspecte problematice care l-au bântuit în existența sa. Sinuciderea e amintită din nou, oarecum pasager și parcă detaliu pasabil în economia istoriei interne, atunci când mama unei alte tinere fete îndrăgostite de Shinji, pe nume Chiyoko, primește o scrisoare de la aceasta, în care fiica mărturisește păcatul de a fi mințit în legătură cu o presupusă relație fizică între tinerii îndrăgostiți Shinji și Hatsue. Mama în sine este un personaj aparte în umila lume a pescarilor de pe insulă prin aceea că e o femeie foarte citită, bună cunoscătoare a literaturii europene (vagă mască a lui Mishima însuși, așadar). Reacția mamei e puțin disproporționată:

„Se întrebă dacă nu trebuia să facă tot ce-i stătea în putere pentru ca fiica ei, pradă chinuitoarelor muștrări de conștiință, să nu ajungă cumva să-și pună capăt zilelor. Își aminti teribilele exemple din numeroasele cărți pe care le citise – tinere fete care-și luaseră viața pentru motive tot atât de neînsemnate.” (140).

Într-un minuscul roman al purității și al dragostei inocente să introduci de două ori ideea sinuciderii pare a fi un ecou al preocupării îndelungate a lui Mishima însuși, cel care s-a pregătit îndelung pentru a-și lua viața, căutând parcă să afle/să fabrice mai degrabă un motiv cât de cât *însemnat* pentru a recurge la acest gest.

## Călătorii în imaginarul literar

Mishima a fost obsedat și de singurătate, despre care a afirmat că o iubește și o urăște cel mai mult în același timp. În roman autorul încearcă în mod sistematic să confere un sens pozitiv singurătății omniprezente. Un personaj secundar, paznicul farului, om cu inimă bună, trăiește prin excelență în singurătate de treizeci de ani, dar aceasta are un efect benefic: „Singurătatea îl făcuse să uite că oamenii ar putea avea gânduri rele.” (38). Fiica acestuia, amintita Chiyoko, un suflet zbcuiat, chinuit, nefericit prin excelență, mai degrabă prin propria opțiune și pentru că își impune sieși să fie astfel, are și un rar moment opus: „În singurătate, sentimentul de fericire care o învăluisese toată dimineața se desăvârși.” (97). Ambele personaje par a fi fațete ale singurătății autorului, care scrie romanul la treizeci de ani, ani trăiți nefericit, însingurat, iar acum și aici construiește ireal și iluzoriu reversul medaliei.

Printre opțiunile/convingerile sociale și morale ale autorului se numără și disprețuirea materialismului, care căpătase valențe cu totul stridente și nocive pentru Japonia odată cu occidentalizarea acesteia. Către finalul romanului tatăl lui Hatsue, om bogat, care se opusese vehement și îndelung dragostei celor doi tineri, mai degrabă pe motiv că fiica ar fi păcătuit cu Shinji, expediază răspicat aspectul lipsei de avere a tânărului ca temei pentru a stopa fericirea celor doi:

„ - Ceea ce contează la un bărbat e energia. Trebuie ca bărbatul să fie plin de energie. Utajima are nevoie de bărbați energici. Originea și banii sunt lucruri secundare. (...) Iar Shinji e un bărbat energic.” (146).

Tradus, Japonia are nevoie de bărbați energici, iar Kimitake Hiraoka s-a străduit să fie un bărbat cât mai energic imediat după încheierea redactării acestui roman, după cum vom releva în cele ce urmează.

Pe întreg parcursul romanului tânărul Shinji ne este prezentat mereu ca un exemplar masculin superb în energia sa fizică neobosită, dezvoltat foarte bine la trup, făcând față cu plăcere zilnic muncilor grele pe care le presupune viața pe micul vas local de pescuit, dorindu-și neconținut o nouă provocare în acest sens, făcându-i plăcere să înfrunte greutățile

## Călătorii în imaginarul literar

mării și să le depășească prin forța sa pură și brută. Înrolarea ulterioară ca mus pe un vas comercial profesionist a fost interpretată ca o necesară etapă a inițierii prin călătoria în lumea exterioară, o maturizare a sa, care a culminat cu înotul în mijlocul taifunului pentru a asigura vasul cu odgonul de geamandură. Desigur această grilă de lectură e perfect valabilă (în fapt a fost supus unei probe chiar de către tatăl fetei, proprietar al vasului respectiv). Am atrage însă atenția asupra unui alt aspect. Pentru ultimii cincisprezece ani din viață, așadar odată cu terminarea redactării acestui roman, Yukio Mishima a fost un obsedat al culturismului și al artelor marțiale, practicant asiduul al kendo, sport tradițional japonez al duelului cu săbii de bambus, devenind maestru cu centură neagră. În 1967, așadar la 42 de ani, s-a înscris în Army Self Defense Force și a făcut antrenamentul de bază. Un an mai târziu a înființat Tatenokai (Societatea scutului), o armată personală compusă din studenți formați cu ajutorul artelor marțiale și al unei discipline de fier sub tutela lui Mishima. După alți doi ani imaginează și pune în practică un scenariu fantezist al unei lovituri de stat, eșuate desigur, pretext *însemnat* pentru a comite seppuku. Lansăm, ca o propunere, ca fiind posibilă interpretarea creării romanului *Tumultul valurilor* și al personajului Shinji ca o primă etapă, poate încă infrarațională, estetică, pentru îndelungatul și statornicul plan al lui Mishima de a se *oțeli* în vederea sinuciderii rituale paisprezece ani mai târziu (*Soare și oțel* e titlul unui volum al său din 1967 în care proslăvea exercițiul mușchilor pentru edificarea încrederii oarbe în cuvinte...).

Mishima a fost puternic influențat de o operă din sec. XVIII, *Hagakure*, un manual de instrucțiuni pentru samurai, textul de bază al Bushido, pe care a comentat-o în propriul volum *Calea samuraiului*. Printre ecourile acesteia, Mishima a înțeles dizgrația pe care un corp urât o aduce posesorului. O moarte prin harakiri nu e onorabilă dacă corpul este bătrân și urât, imaginea acestui corp fiind indecentă. Pregătirea sa pentru moarte a început prin prelucrarea corpului său. În cuprinsul romanului *Tumultul valurilor* este introdus un personaj episodic, un bătrân neguțător ambulant de *mărunțișuri*, însă descrierea acestuia este edificatoare.

## Călătorii în imaginarul literar

„Era un bătrân uscățiv, cu părul cărunț tuns foarte scurt; anii făcuseră să-i apară pe obraz și pe tâmple pete întunecate. Nu-i mai rămăseseră decât câțiva dinți, înnegriți de tutun, din care pricină era greu de înțeles, mai ales atunci când înălța glasul.” (117).

Faptul că la treizeci de ani, într-o poveste despre frumusețea și puritatea unor tineri, Mishima introduce acest personaj episodic nu poate fi întâmplător. Tot subconștient (cel puțin), autorul își vorbește sieși, imaginându-și ceea ce nu își dorea niciodată să ajungă el însuși: un bătrân vânzător ambulant de *fleacuri*, caraghios, decrepit, dizgrațios. Harakiri la 45 de ani l-a scutit de această perspectivă neonorabilă.

Influența lui Jocho Yamamoto și a sa *Hagakure* este vizibilă la nivelul personajelor din cărțile lui Mishima, al căror ultim scop este cultivarea individuală și nu contribuția lor în favoarea societății. Eroii lui Mishima sunt egocentrice ei neavând nevoie de nimeni pentru a se desăvârși ca oameni. Nici *Tumultul valurilor* nu este ocolit de această idee fundamentală. Egoismul este amintit cu conotații negative în contextul relevat în care Shinji evocă perspectiva sinuciderii. Dar acolo era doar o încercare a lui Mishima de a se minți pe sine însuși, de a se autoiluziona, în linia majoră a acestui roman aparte. Autorul revine asupra considerării egoismului pe parcursul diegezei. Când tânărul se roagă zeului „să-mi dai și mie, așa cum sunt, o logodnică cu o fire bună și frumoasă...” (23) imediat are un moment de cumpănă: „Oare zeul n-o să mă pedepsească pentru o rugăciune atât de egoistă?” (23). Să menționăm și că și-a dorit o căsătorie cu viitoarea soție a împăratului Akihito, iar în 1958, la patru ani de la redactarea romanului, s-a căsătorit, în cele din urmă, cu altcineva; și în acest context putem extrapola și asupra rugăciunii lui Shinji. Egoismul îl preocupa pe Mishima încă din timpul scrierii *Tumultului valurilor*, iar adevărata valență pe care egoismul o are pentru el va răbufni chiar și în aceste pagini, unde ultimele două rânduri, redând gândurile de final ale lui Shinji, sunt edificatoare: „Știa că numai forțele proprii îl ajutaseră să învingă primejdia în acea noapte de neuitat.” (151). Pare că în următorii ani ai vieții sale Mishima a

căutat o modalitate prin care, prin forțe proprii, să depășească o noapte eternă, o primejdie perpetuă. Seppuku s-a dovedit a fi singura soluție, în contradicție cu ceea ce încă încerca să creadă în *Tumulțul valurilor*: „Fără doar și poate că, până la urmă, toate or să ajungă pe fâgașul cel bun. Adevărul învinge, chiar dacă nu răcnește în gura mare.” (94).

Am menționat faptul că insula se instituie ca personaj principal al romanului. Două sunt aspectele din Utajima în jurul cărora se configurează și se desfășoară, ritmic-obsesiv, povestea de dragoste a tinerilor („Acolo două locuri sunt de semnalat pentru frumusețea lor.” (5), a doua frază a romanului): templul și farul. Acestora li se adaugă, secundar/episodic, un al treilea, observatorul militar abandonat. În cele ce urmează vom încerca o interpretare personală a semnificației acestora în relație cu diegeza erotică a *Tumulțului valurilor*, dar și cu tumultul interior al autorului.

Templul shintoist Yashiro „ridicat în apropierea celui mai înalt punct al insulei” (5) e omniprezent în istoria internă, descrierea sa detaliată, cu mențiunea celor două sute de trepte de piatră ce trebuie urcate până la el, fiind reluată adeseori, din prima pagină până către final. Sensul formal al existenței acestui templu este acela de a asigura o cale de intermediere între locuitori și zeul mării, căruia i se înalță mereu rugăciuni „ca marea să fie calmă” (6). În fond Mishima își va orienta constant cele două personaje, Shinji și Hatsue, către acest templu, într-o căutare proprie lui de a afla o mare calmă existenței sale. Revenind neobosit cu povestea înspre templu (și nu întotdeauna cu succes), autorul se străduiește să potolească tumultul propriilor valori interioare.

„Farul învecinat cu vârful muntelui Higashi, care cade abrupt în mare” (6) (așadar nici templul, nici farul nu ocupă chiar ascensiunea maximă a insulei, ambele sunt doar în apropierea/în vecinătatea acesteia...) oferă posibilitatea de a vedea *fizic* înspre îndepărtări considerabile, de a străpunge cu lumina sa strălucitoare întunericul altfel de nepătruns („ferestrele din plin luminate ale farului. Strălucirea lor îl buimăci pentru moment”, 10), de a ghida (formal, vapoarele) pe marea tumultuoasă. Farul, la rândul său introdus atent încă e la bun început în diegeză, va ocupa un loc cel puțin la fel de

important, revenindu-i chiar întâietatea la final (de altfel e și situat ceva mai sus decât templul...). Adesea personajele vor pendula ritualic între cele două, semnificația fiind aceea că Mishima oscilează indecis între modalitatea de a-și lămuri propriile neliniști, pe calea credinței, religioasă, spirituală, morală, sau pe cale rațională. Întrucât, după cum vom argumenta, farul reprezintă, prin lumina sa intensă, o expresie a *cunoașterii*, îndeosebi empirice.

În acest univers *aparent* edenic (în definitiv senzația ce răzbate din paginile romanului este aceea de frig tăios, vântul bate puternic, plouă diluvian etc.) Shinji o întâlnește pe Hatsue, doi străini ingenui, și, deși nimic anume nu se întâmplă inițial între ei (nici nu își vorbesc), Mishima ne prezintă încă de pe acum, subtextual și anticipativ, finalitatea poveștii. Capitolul I se încheie cu evocarea unui pește oferit în dar de Shinji familiei paznicului farului: „sângele care-i ieșea din urechi se răspândea pe albul lucios al pielii.” (11). Sângele pe albul pielii constituie, în interpretarea noastră, evocarea „păcatului edenic”, a consumării iubirii dintre cei doi, cu referire la istoria romanului. Și sângele lui Mishima de la finalul propriei vieți.

Revenit acasă de la far Shinji poartă o conversație *aparent* banală, copilărească aproape, cu mama sa. Chestionat despre satisfacția paznicului cu privire la peștele dăruit de tânăr, Shinji evocă o *experiență* inedită trăită acolo: „mi-a dat să beau ceva de i-a zis cacao. (...) Ceva străin. Aduce la gust cu supa de fasole roșie.” (13). Shinji este neștiutor de felul său, a și picat examenul la școală și ar fi trebuit să rămână repetent. Ingenuitatea sa se traduce însă în alți termeni, dacă e să interpretăm *străinătatea* produsului băut, cacao, ca o expresie a mărunții edenic (Mishima construiește aici o subtilă paralelă cu întrezărirea anterioară a *străinei* Hatsue). Începând cu acest episod și până la final farul va constitui, în special prin lumina sa, o modalitate de cunoaștere pentru Shinji, o ființă altfel destul de plată, lipsită de imaginație cum ne subliniază în mod repetat autorul. Un Adam cam prostuț căruia îi era necesară o Eva. În acea noapte, pentru prima dată, nu poate dormi și, neștiind ce înseamnă să fii bolnav (pur și perfect fiind...), ia în considerare că poate s-a îmbolnăvit. Într-un fel are dreptate, Shinji e deja îndrăgostit, după ce a văzut-o pe străina Hatsue, dar încă nu *știe* asta.

Odată declanșat procesul iluminării prin cunoaștere (de către consumul de cacao/întâlnirea cu Hatsue), acesta devine, treptat, dar sigur, tot mai acaparant pentru tânărul Shinji, inițial la nivel infrarațional, intuitiv. „Sufletul tânărului fu năpădit de un simțământ ciudat. Lumea venea de-acolo, din depărtare, să-l apese cu imensitatea-i la care, până atunci, nu se gândise niciodată. Senzația aceasta, a unei lumi necunoscute, îi ajunse asemenea unui tunet, bubuind în depărtări și stingându-se treptat.” (18). În paralel, inocența sa începe să pălească, este afectată, într-o oarecare măsură: „O mică stea de mare se usca pe punte, la provă...” (. 19). Asumarea cunoașterii, experienței, determină, întotdeauna, într-un fel sau altul, nu doar un pas înainte, dar și o pierdere, o lăsare în urmă. Shinji nu va mai fi, de acum înainte, un simplu monolit frumos și plat, ci o *fință vie*, cu sentimente și trăiri interioare nebănuite. La auzul numelui fetei, Shinji se transformă, se modelează: „Își pipăi obraji fierbinți. Parc-ar fi fost ai altcuiva. Mândria îi era rănită de faptul că simțea în el prezența unei alte ființe, neștiute” (21).

Toată această *devenire* are loc printr-o permanentă pendulare între *lumina* ivită sub varii forme de manifestare în calea lui Shinji (nu neapărat strict legată de far) și omniprezența tutelară a *templului*, adeseori întunecat. Trecând prin fața casei lui Hatsue tânărul constată că „întreg satul este luminat cu aceleași lămpi de ulei, dar ferestrele casei lui Miyata păreau altfel, mai strălucitoare” (22), iar strălucirea aparte a acestora are pentru Shinji un singur sens, îi provoacă direcționat imaginația (el fiind, prin definiție, lipsit de imaginație): „era sigur că flăcările, sensibile la cea mai ușoară adiere, făceau să tremure pe obraji fetei umbrele sprâncenelor ei subțiri și ale genelor lungi.” (22). În fraza imediat următoare Shinji ajunge în fața celor două sute de scări de piatră care duc înspre templu, la finalul cărora „în casa preotului, lumina era stinsă” (22). Rugăciunea înălțată zeului mării repetă de cinci ori dorința lui Shinji de *a ști totul*, iar la finalul atotștiinței multiplicată Shinji o invocă pe Hatsue ca virtuală logodnică ...Fata, dragostea constituie, pentru Shinji, calea de cunoaștere.

Prima întâlnire cu un anumit grad de intimitate dintre cei doi nu se petrece însă nici la far, nici la templu, ci în al treilea reper definitoriu al insulei. Ruinele unui fost post de observație

al armatei, aflate, acestea, sus, pe creastă, în vârful muntelui, în punctul cel mai înalt al insulei, sunt cele care îi vor adăposti pe îndrăgostiți și le vor facilita cunoașterea reciprocă. Cu siguranță Yukio Mishima nu a ales întâmplător această configurație deopotrivă geografică a insulei și internă a istoriei erotice. Care e însă semnificația opțiunii autorului e mai greu de interpretat. În mod evident face trimitere la experiența hotărâtoare (și dureroasă) a Japoniei în timpul celui de-al doilea război mondial, ruinele postului de observație fiind o trimitere clară către ruinele Japoniei ca urmare a acelei experiențe. Constituția impusă ulterior de americani a golit de substanță reală rolul împăratului japonez, iar Kimitake Hiraoka tocmai astfel și-a aflat *un sens* sinuciderii ritualice, punând în scenă o lovitură de stat prin care a cerut reinstituirea puterilor depline ale împăratului. Yukio Mishima a declarat, în nenumărate rânduri, sub influența covârșitoare a *Hagakure*, codul samurailor, că ceea ce definește finalmente caracterul individului este necesitatea *acțiunii*, a *faptei decisive*. Speculativ putem propune ca interpretare insistența asupra acestor ruine militare în *Tumultul valurilor* ca o expresie a unei obsesii definitorii pentru Mishima (și nu numai, între japonezi), capitularea, în urma căreia ruinele nu au fost niciodată reconfigurate, ba dimpotrivă, au rămas etern imprimate în memoria colectivă („însemnările făcute de soldați, cu creta, pe zidurile cenușii mai erau încă vizibile.” (26). Mishima se pregătea și astfel, subconștient, pentru o acțiune decisivă, necesară lui, neuitând aceste ruine chiar și în cel mai inocent roman al său. Deocamdată, printre ruine, imaginează dragostea ca posibilitate de mântuire.

Întâlnirea tinerilor (întâmplătoare, desigur) printre ruine e o surpriză reciprocă, iar descrierea acesteia are toate caracteristicile întâlnirii edenice a primului bărbat cu prima femeie. „Rămăseseră amândoi în picioare, mirați, ca două animale care, întâlnindu-se pe neașteptate față-n față, în pădure, se privesc ochi în ochi, rând pe rând, cu neîncredere și curiozitate.” (26). Postura unor ființe nevinovate, neștiutoare, sălbatică în sensul originarului ingenuu, este dezvoltată în momentul în care, fatal, tânărul descoperă (sau, mai degrabă, intuiește instinctual) sânii tinerei, oarecum accidental, stângaci, dar și ajutat de gesturile acesteia (aparent, nevinovate...).



## Călătorii în imaginarul literar

Puloverul lui Hatsue s-a murdărit, iar fata îl șterge cu mâna pe piept:

„Două ușoare rotunjimi ale puloverului, pe care le-ai fi putut crede susținute de suporturi ferme, începură să salte ușor. Shinji le privea, plin de admirație. Sâniile fetei, pe care ea îi atinsese cu palma, păreau niște animale jucăușe. Băiatul era impresionat de dulcea elasticitate a mișcărilor lor; urma neagră dispăruse.” (26-27).

Desigur, când o va reîntâlni, atenția și interesul acestuia, odată declanșate, se repetă: „Pieptul fetei se ridica și cobora ca după o fugă; Shinji de gândi la tălăzuirea bogată, de un albastru închis, din larg. Neliniștea care-l stăpâna încă de dimineață se risipi.” (35). Din acest moment jocul atracției și al seducției devine explicit, iar cea care îi stabilește ritmul este, indubitabil, fata (astfel asistând la eterna educație sentimentală a bărbatului de către femeie):

„Mă doare, uite-aici.... zise ea, apăsându-și pieptul. Uite-aici mă doare! / – E ceva grav? zise Shinji care, fără să se gândească, puse mâna în acel loc. / – Când apeși, parcă e mai bine, zise fata.” (36).

Primul sărut e curmat de tânăr, dintr-un resort tipic feminin, „alungat parcă de remușcările pricinuite de întâia lui experiență.” (36). Pierderea inocenței e deja un fapt împlinit, chiar dacă, până la finalul romanului, actul sexual în sine nu e consumat. Mishima ne-o prezintă pe Hatsue alergând pe plajă „ca un vânat hăituit” (37), corect, în fond, în fapt, însă, foarte doritoare a fi hăituită. Cât despre Shinji, el tocmai ce a pășit pe drumul descoperirii, cunoașterii, înțelegerii prin experiență:

„o parte din nevăzutul care alcătuiește această natură se strecurase până în străfundurile ființei sale. Se gândi că tumultul valurilor pe care-l auzea se potrivea cu bătaia sângelui său tânăr.” (37).

## Călătorii în imaginarul literar

Mishima amintește că experiența pe care cei doi o trăiesc împreună este predeterminată de o instanță exterioară lor, fără însă a lămuri explicit care e aceasta:

„În fața lor nu mai era nici un obstacol, și cărarea șerpuia (...). Ceea ce se întâmplase în ajun, pe plaja întunecată, nu se întâmplase prin voia lor. Fusese ceva neprevăzut, provocat de o forță din afara lor. Cum se întâmplase? Mister. Își promisese să se întâlnească la observator...” (45).

În fața templului fata suspină, iar satul devine brusc strălucitor, intens, „de-o lumină vie și statornică” (45) întrucât dinamul farului reîncepuse să funcționeze după o lungă vreme. La observator, prin urmare, se vor reîntâlni cei doi, pentru a înainta pe cărarea șerpuită, dar lipsită de obstacole a descoperirii reciproce. „În perfectă armonie cu stihiiile naturii” (57), așadar cu instinctele clocotind, Shinji înaintează printr-o furtună teribilă, ajunge la destinație și adoarme în așteptare. Aflați la mijlocul istoriei romanului, Mishima construiește poate cele mai frumoase pagini ale sale, când ne descrie ceea ce urmează când Shinji se trezește și o zărește pe Hatsue, goală, uscându-și hainele la flacăra *strălucitoare* (bineînțeles) a vreascurilor. Ispita, dorința, inocența, experimentarea sunt prezentate cu autenticitate și artă de prozator, într-un joc al du-te vino dirijat în crescendo de tânăra aparent ingenuă, care, codindu-se fals, îi cere lui Shinji să se dezbrace și el, apoi să se dezbrace *de tot*, apoi să sară prin foc, pentru ca, în ultimul moment, să decreteze, „rușinată”: „Nu se poate! O fată nu trebuie să facă asta înainte de căsătorie!” (63). „Fetele sunt cu adevărat înțelepte, nu-i așa?” (92) va întreba retoric un alt personaj, căpitanul micului vas de pescuit, după alte treizeci de pagini, răstimp în care iubirea celor doi va fi supusă unor probe. Tatăl lui Hatsue interzice tinerilor să se mai întâlnească, iar fata e cea care, deloc surprinzător, găsește o cale de a corespunda în secret cu Shinji, aranjând chiar și o posibilă întâlnire incognito, *noaptea*, la templu. Întâlnirea va fi ratată, Shinji așteaptă pe treapta cea mai de sus, dar Hatsue nu reușește să urce decât primele o sută de trepte, la mijlocul drumului fiind oprită de tatăl ei.

Deși templul este constant amintit (Shinji merge și se roagă la templu și înaintea plecării ca ucenic pe vasul comercial), totuși acesta este mai degrabă o prezență tăcută în fundal. Nu prin intermediul templului cei doi vor dibui calea de a fi împreună, ci a luminii omniprezente, ca simbol al cunoașterii empirice. Prima înfățișare a vasului comercial (vehicul al călătoriei inițiatice): „strălucea în lumina soarelui de după ploaie.” (125). A doua zi după depășirea cu brio a ultimei probe inițiatice, înfruntarea înot, *doar prin propriile forțe, într-o faptă decisivă*, a taifunului dezlănțuit pentru a asigura vasul cu odgonul de geamandură (a se citi înfruntarea destinului potrivit de către Mishima însuși pentru aflarea unui punct stabil de ancorare...): „dansa o rază strălucitoare de soare.” (137). Când soția paznicului farului (opțiunea autorului asupra personajului nu este, iar, accidentală) încearcă o mediere între tatăl fetei Hatsue și Shinji: „Soarele de-afară avea o asemenea strălucire...” (144) etc. etc.

În ultimul capitol, XVI, este edificator parcursul celor doi tineri, cărora în cele din urmă li se îngăduie să fie împreună. Shinji vine la Hatsue, antreul casei este „cufundat în întunericul asfințitului” (146), dar, totuși, se luminează când apare fata, întrucât „albul chimonoului strălucea în întuneric.” (146). Prima lor destinație este templul Yashiro. Tumultul valurilor este, în sfârșit, de bun augur: „Zgomotul valurilor era molcom; se auzea ca răsuflarea regulată și liniștită a unei ființe sănătoase, ațipite.” (147). Dorința tinerilor a fost împlinită „pentru că nu se îndoiseră niciodată de zei.” (147). Un alt detaliu, însă, trebuie reținut. Dacă până acum templul apărea întunecat, „încăperea în care locuia preotul templului era puternic luminată” (147). Formalitatea anunțării logodnei fiind îndeplinită, tinerii își continuă ascensiunea către far. Întreaga acțiune a ultimului capitol, deznodământul, se desfășoară acum în incinta farului. Întrucât Hatsue nu îl vizitase încă, aflăm un bun pretext pentru ca farul să ne fie prezentat în detaliu. „Lanternă farului își lansa fasciculul luminos asemenea unei coloane strălucitoare de ceață are mătura, de la dreapta la stânga, întunericul” (149). Tinerii intră în casa *de pază* (sau *de veghe*) unde admiră echelele și luneta, reprezentări ale cunoașterii raționale. Prin intermediul lunetei cei doi admiră extaziați luminile din depărtare (cuvântul *lumini* este prezent

## Călătorii în imaginarul literar

de șapte ori pe doar câteva rânduri succesive), întreg edificiul construcției romanești trimitând către semnificația contemplării viitorului fericit care îi așteaptă pe îndrăgostiți. „Marele număr al luminilor de pe mare era în armonie cu puzderia stelelor de pe cer” (149). Viața binecuvântată de zei... Ultimul popas al protagoniștilor este sus în vârful farului „într-o odaie mică, circulară, izolată, în care se găsea sursa luminii pe care farul o emitea” (150). Aici, adăpostiți în locașul embrionar, îi părăsim pe tânărul bărbat și tânăra femeie, alături, împreună, încredințați de fericirea și împlinirea lor: „În fața ochilor lor se întindea întunericul de nepătruns, pe care fasciculele luminoase ale farului le (sic!) mătura cu regularitate.” (151). Un aparent happy-end în deplină concordanță cu nivelul prim de lectură a romanului ca un basm feeric al dragostei ingenu.

„În ciuda întâmplărilor prin care trecuseră, erau acum liberi și aveau tot viitorul în față. Protecția zeilor nu se îndepărtase niciodată de ei; deci, grație providenței, în această mică insulă cufundată în întuneric, fericirea lor fusese ocrotită și dragostea lor condusă la un deznodământ fericit.” (151).

Binele triumfă, în cele din urmă, asupra oricăror adversități, declară, prea explicit, vocea auctorială.

De-a lungul romanului astfel configurat vocea lui Mishima se face adeseori auzită, vorbindu-și sieși: „Atâta vreme cât privise necunoscutul de la distanță, sufletul îi fusese în pace, însă de cum se avântase el însuși spre necunoscut, neliniștea, disperarea, confuzia și spaima se uniseră, copleșindu-l.” (108). Se poate considera că, pentru Mishima, terapia *iluzorie* prin artă a constituit punctul culminant în *Tumultul valurilor*, însă chiar și aici a fost perfect conștient că, într-un fel, se dedublează ineficient în disperata sa încercare de a-și stăpâni propriul tumult interior: „Oricât de eficace ar fi fost noul său obicei – de a gândi – bănuie că, acest obicei ascunde în sine și o mare primejdie.” (109). Cunoașterea nu constituie, în cele din urmă, drumul spre mântuire, ceea ce autorul va fi fost perfect conștient încă de la începutul redactării romanului. În primele pagini, introduce o

zicală ridicată la rang de credință a pescarilor de pe insulă, care poate fi considerată metaforă centrală, absconsă, imposibil de eludat, intuită subconștient, a *Tumultului valurilor* și mai ales a destinului lui Yukio Mishima: „Numai orbii pot vedea fundul mării.” (14).

### Referințe:

- Atkinson, D.W. (1989). “Alienation in the Novels of Yukio Mishima”. In *The International Fiction Review*, 16.1
- Chan, S. (1998). “Mishima - Against a Political Interpretation”. In *Contemporary Review*, 247:1436, Sept.
- Hutton, A.H. (1993). “Decay of Mishima’s Japan: His Final Word”. In *The International Fiction Review* 20.2.
- Kato, S, (1998). *Istoria literaturii japoneze (The History of Japanese Literature)*, vol. II. București: Editura Nipponica
- Miller, H. (1972). *Reflections on the Death of Mishima*, Santa Barbara: Capra Press
- Mishima, Y. (1975). *Tumulul valurilor (The Sound of Waves)*. București: Editura Univers
- Napier, S.J. (1989). “Death and the Emperor: Mishima, Oe, and the Politics of Betrayal”. *The Journal of Asian Studies*. 48.1, February.
- Nathan, J. (1975). *Mishima: A Biography*, Boston: Little, Brown, 1974; London: Hamish Hamilton.
- Nemoto, R.T. (1993). “The Obsession to Destroy Monuments: Mishima and Boll”. In *Twentieth Century Literature*, 39.2. Summer.
- Pinguet, M. (1997). *Moartea voluntară în Japonia - de la harakiri la kamikaze (The Voluntary Death in Japan - from hara-kiri to kamikaze)*. București: Editura Ararat
- Scott-Stokes, H. (1975), *The Life and Death of Mishima Yukio*. London: Peter Owen.
- Simu, O. (1994). *Dicționar de literatură japoneză (Dictionary of Japanese Literature)*. București: Editura Albatros
- Yamanouchi, H. (1989). *Privire asupra literaturii japoneze moderne / Consideration on Modern Japanese literature*, București: Editura Univers
- Smith, A.R. (1990). “Mishima’s Seppuku Speech: A Critical-Cultural Analysis”. In *Text and Performance Quarterly*. 10.
- Yourcenar, M. (1986). *Mishima: a Vision of the Void*. New York: Farrar, Straus, and Giroux

\*\*\*. (1997). *Japanese Literature in Foreign Languages 1945-1995*. The Japan P.E.N. Club

~~~~~  
**Lucian Vasile BĂGIU** is a Senior Lecturer in Romanian Studies at Lund University (2020) and has been the journal manager of the *Swedish Journal of Romanian Studies*, Centre for Languages and Literature, Lund University, since October 2016. He received a Ph.D. in Philology (Romanian literature) *magna cum laude* in 2006 from *Babes-Bolyai* University, Cluj-Napoca. He became a member of the Romanian Writers' Union in the same year. He has also occupied the position of lecturer of Romanian language at the Norwegian University of Science and Technology in Trondheim (2008-2011), Charles University in Prague (2012-2013), and Lund University (2014-2017). He is the author of several books on literary criticism, fiction, and language. Relevant publications include the following: *Romania at Lund University*, edited by Lucian Vasile Băgiu, Alba Iulia, Aeternitas, 2019; *Receptarea textului scris și oral. Manual de limba română pentru studenții străini / Understanding Written and Oral Texts. A textbook on the Romanian language for international students*, Alba Iulia, Aeternitas, 2018; *Introduction in the Study of Romanian Language. A textbook for foreign students*, Alba Iulia, Aeternitas, 2018; *Despre Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida și limba română / On Sebastian, Sorescu, Dosoftei, Derrida and the Romanian language* (Iași, TipoMoldova, 2016, award for monograph *ex aequo*, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Lucian Blaga și teatrul. Eseu despre absolutul estetic / Lucian Blaga and the Theater. An Essay on the Absolute Aesthetic* (Iași, TipoMoldova, 2014, award for essay, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Valeriu Anania. Scriitorul / Valeriu Anania. The Writer* (Cluj-Napoca, Limes, 2006, award for criticism and literary history, Romanian Writers' Union, Alba-Hunedoara branch); *Sânziana în Lumea Poveștilor / Sânziana in the World of Fairy-Tales* (Iași, TipoMoldova, 2015); *Bestiar. Salată orientală cu universitari închipuiți / Bestiary. Oriental Salad with self-conceited Academics* (București, Cartea Românească, 2008).

***VARIA***





# SUMMA IMAGINARIES ROMANIAE

**Liliana DANCIU**

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*/ Centre for the  
research of the imaginary *Speculum*  
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia/ „1 Decembrie  
1918” University of Alba Iulia  
email: liliana.danciu70@yahoo.com

**Abstract:** *Under the general coordination of the university professor Corin Braga, towards the end of 2020, it appears at the Polirom Publishing House "The Encyclopedia of Imaginaries in Romania", a collective volume to which teachers of the faculties of the "Babeş Bolyai" University from Cluj-Napoca contributed. The work is structured in five large and dense volumes, thematically designed on a certain type of imaginary (literary, linguistic, historical, religious, artistic), each under the distinct coordination of a specialist in the field: Corin Braga, Elena Platon (with the expertise of the scientific consultant Gheorghe Chivu, corresponding member of the Romanian Academy), Sorin Mitu, Ioan Chirilă, Liviu Malița. The creation of an encyclopedia of imaginaries in the Romanian cultural space is a major and necessary scientific project for (re) articulating the identity profile of Romanian culture, understanding and assuming its place and role in the European and global space.*

*Romanian imaginaries - literary, linguistic, historical, religious, artistic - are approached by the authors of numerous chapters of the Encyclopedia in an interdisciplinary manner, as "fluid forms of heritage and vectors of identity circumscription." Through an extensive collective research of comparative synthesis analysis, with interdisciplinary character, this work in five volumes becomes a true Summa imaginaries Romaniae. The five volumes become as many semantic basins that are based on the imaginary of an individual (creator of the work) and of Romanian society, in different stages and stages of history and culture, respectively a complex universe of ideas and representations about self and world, concepts and mentalities. , myths, beliefs and ideologies. The*

## Călătorii în imaginarul literar

*extensive collective work is an innovation in the Romanian academic space under at least two aspects: it offers a unique tool of analysis on Romanian culture and encourages future research to overcome the rigidity of certain theoretical patterns, in favor of a dynamic and "fluid" vision. The research on the imaginary is a tradition in the "Phantasma" Center, founded and led by university professor Corin Braga. He and the members have published individual papers, in the country and abroad, contribute articles in the bi-annual magazine "Echinox", organize international conferences and congresses on the subject of the imaginary. This impressive Summa of the imaginaries in Romania, in the realization of which only researchers from the "Babeș Bolyai" University of Cluj-Napoca were involved, proves that this type of research has become a real academic phenomenon.*

**Keywords:** encyclopedia; imaginary; literature; linguistics; history; religion; art.

Sub coordonarea generală a profesorului universitar Corin Braga, spre sfârșitul anului 2020, apare la Editura Polirom *Enciclopedie a Imaginariilor din România*, volum colectiv la care au contribuit cadre didactice din Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca. Lucrarea este structurată în cinci ample și dense volume, concepute tematic pe un anume tip de imaginar (literar, lingvistic, istoric, religios, artistic), fiecare sub coordonarea distinctă a unui specialist în domeniu: Corin Braga, Elena Platon (cu expertiza consultantului științific Gheorghe Chivu, membru corespondent al Academiei Române), Sorin Mitu, Ioan Chirilă, Liviu Malița. Realizarea unei enciclopedii a imaginariilor din spațiul cultural românesc este un proiect științific major și necesar pentru (re)articularea profilului identitar al culturii române, pentru înțelegerea și asumarea locului și rolului acesteia în spațiul european și global.

Fiecare volum se deschide cu o listă de bio-note ale autorilor, urmată de câte un eseu introductiv: *Imaginar social și identități culturale* (Corin Braga); *Patrimoniu și imaginar lingvistic* (Elena Platon); *Argument* (Sorin Mitu); *Imaginarul religios* (Ioan Chirilă); *Configurații ale imaginarului în artele din România* (Liviu Malița). Dintre acestea, cel semnat de Corin Braga

## Călătorii în imaginarul literar

acoperă simultan două intenții: în primul rând, în calitate de coordonator general al enciclopediei ca întreg, clarifică terminologii (imaginar, imaginarii sociale, universuri imaginare, bazine semantice) în vederea re-contextualizării și re-integrării noilor concepte de cercetare în grilele originale de interpretare; în al doilea rând, de pe poziția de coordonator al primului volum, expune viziunea colectivului de cercetători asupra conceptului de imaginar literar românesc, constatând și limitele „decupajului” care, departe de a fi exhaustiv, ar fi putut urmări și alte direcții precum barocul literar românesc sau memorialistica de detenție. Din perspectiva fiecărei discipline, este justificat demersul științific colectiv, insistându-se asupra raportului dialectic dintre parte și întreg, importanța redefinirii unor concepte teoretice prin prisma imaginarului, cu precădere în contextul cultural globalizant actual. Fiecare volum însumează aproape cinci sute de pagini de cunoștințe științifice de ultimă oră, fundamentate pe un aparat bibliografic impresionant. Cu excepția volumului V care numără douăzeci și două de capitole și a volumului IV, cu un număr de nouăsprezece, primele trei volume sunt structurate în câte douăzeci de capitole fiecare. La sfârșitul fiecărui tom, apare o impresionantă bibliografie critică valorificată de către cercetătorii clujeni, urmată de un Indice de nume, extrem de util în cazul unei căutări aplicate.

Reafirmarea identității naționale în context european, integrarea culturii europene în așa-numita „civilizație planetară” (Corin Braga) au depășit stadiul unui deziderat și au devenit realitate iminentă. Astfel, volumul despre imaginarul literar „cartografiază” relieful literaturii române, cu principalele sale „constelații de imagini și simboluri”, cu „decorurile” imaginare urmărite de scriitori și ideologi literari în conturarea programelor estetice ale diverselor curente literare. Pornind de la definiția dată de Gilbert Durand bazinelor semantice, sunt identificate douăzeci de bazine imaginare, ordonate diacronic: de la *Cronotopul folcloric* (Eleonora Sava) se face trecerea la literatura de inspirație religioasă (Laura Lazăr) și cea de inspirație istorică (Lionel-Decebal Roșca), pentru a se aborda ulterior esența național(istă) a iluminismul românesc (Adrian Tudorachi), imaginarul levantin (Călin Teuțișan) și cel romantic

## Călătorii în imaginarul literar

(Ioana Bot), imaginarul social (Sanda Cordoș) și decadent (Corina Croitoru), urmate de analize ale literaturii rurale (Cosmin Borza), citadine (Ligia Tudorache), de analiză psihologică (Corin Braga), avangardiste (Ion Pop), autenticiste (Adriana Stan), *Imaginarul exilului și diasporei* (Laura T. Ilea) în paralel cu literatura română sub comunism (Horea Poenar), imaginarul literaturii maghiare din România (Levente T. Szabo) și al literaturii germane din România (Dana Bizuleanu), postmodernismul românesc (Mihaela Ursa), literatura postdecembristă (Alex Goldiș) și imaginarul *fantasy* (Marius Conkan).

În introducerea celui de-al doilea volum, *Patrimoniu și imaginar lingvistic*, în calitate de coordonatoare a secțiunii, Elena Platon surprinde importanța limbii printre celelalte fenomene spirituale ale omenirii și necesitatea studierii fenomenelor lingvistice nu doar din perspectiva statutului de patrimoniu, ci și prin intermediul „dinamismului specific neliniștitorului imaginar”. Ea însăși obiect cultural, limba română va fi studiată în relație cu societatea și cultura, cu instrumentele oferite de metalingvistică; în calitate de fenomen social, prin așa-numita antropologie lingvistică, limba română reflectă nivelul societății la un anumit moment istoric. Volumul s-a construit pe baza teoriei bazinelor semantice și valorificând metafora acvatică a fluviului, pornindu-se de la izvoarele acestuia (substratul traco-dacic, tratat de Adrian Chircu), continuând cu bazinul semantic al limbii latine (Gheorghe Chivu), superstratul slav (Cristina Silaghi), adstratul (maghiar și german, subiect cercetat de Bogdan Harhăță), pentru a se cerceta bazinul semantic al limbajului religios (Andreea-Nora Pușcaș). Au fost abordate elemente de „construcție a conștiinței identitare” (Maria Ștefănescu, pentru secolele XVIII-XIX, și Antoanela Arieșan, în ceea ce privește diaspora contemporană, „chestiunea limbii moldovenești” (Diana-Maria Roman), limba „ca loc al memoriei” (Cosmina-Maria Berindei), dar și „ca expresie a alterității” (Maria-Zoica Eugenia Balaban), cu variantele ei extremiste (Lavinia-Iunia Vasiiu), limbajul ideologiei totalitare (Ioana Sonea) și cel al protestului cetățenesc (Dina Vilcu), cyberlimbajul (Anamaria Radu), argoul (Mircea Minică) și problematica lingvistică a traducerilor

## Călătorii în imaginarul literar

(Sanda-Felicia Misirianțu). Contribuțiile autorilor reunite în acest volum reflectă „o imagine lingvistică și culturală cuprinzătoare a limbii române”, în calitate de matrice identitară, socială și existențială a poporului român.

Al treilea volum al *Enciclopediei imaginariilor din România* grupează imaginarul istoric în funcție de cinci constelații majore: originile, comunitățile imaginate, raportul identitate/alteritate, confluența cu politicul și evaziunile. În *Argument*, Sorin Mitu, coordonatorul volumului, operează distincția între două tipuri de imaginar istoric: cel trăit propriu-zis de oamenii unei perioade istorice și cel *istoriografic*, consemnat de cronicari. Domnia sa face observații cu privire la componența echipei de istorici care „au atacat” problematica istoriei naționale din perspectiva imaginariului și deplânge absența „părintelui” cercetărilor românești de imaginar istoric, Lucian Boia. Într-un capitol aparte, *Istoricii imaginariului*, profesorul Toader Nicoară subliniază caracterul pluridisciplinar al imaginariului social, știință aflată la frontiera dintre științe, pentru a purcede apoi la trasarea unui itinerar cronologic al imaginariului românesc, de la „primitivi” la miturile comunismului românesc. Acest dublu traseu, istoric și imaginar, se deschide cu așa-numita *Constelația originilor* și cuprinde *Dacii* (Gelu Florea), *Romanii* (Marian Egri, Aurel Rustoiu), *Întemeierile* (Ela Cosma), *Miturile originilor* (Ovidiu Pecican). Imaginea strămoșilor este o construcție complexă, realizată în timp, prin interacțiunea constantă dintre imaginariul științific și imaginariul colectiv, niciodată definitivată, ajungând uneori la stadiul de combinație eclectică de stereotipuri antice, fond legendar și imaginar modern. În *Constelația comunităților imaginate*, autorii au introdus capitolele: *Biserica și religiozitatea* (Nicoleta Hegedus), în care autoarea trasează profilul identităților religioase, evidențiază legătura dintre identitatea religioasă și cea națiunonală, colaborarea strânsă dintre stat și Biserică și rolul ei cultural; *Corpul social* (Remus Câmpeanu) glisează discursul științific de la metafora corpului fizic la metafora politică a corpului nobiliar, la Inochentiu Micu Klein; *Națiunea* (Simona Nicoară) urmărește „originea și evoluția conceptului de națiune”, conexând imaginariul național la fondul mitologic; *Rasa* (Constantin Bărbulescu). În

## Călătorii în imaginarul literar

*Constelația identității și alterității*, autorii pornesc de la construcția *Imagini de sine* (Luminița Ignat-Coman) pentru a surprinde imaginea negativă despre Celălalt, în *Sășii* (Edit Szegedi), *Secuții* (Gusztáv Mihály Hermann) și *Străinul* (Mihaela Mehedinți-Beiean). Ultima constelație este dedicată „evaziunii”, tridimensională simbolic: tema călătoriei (Alexandru Istrate); tipologia peisajului (Doru Radosav), de la peisajul-natură la peisajul-metaforă, peisajul-privire, peisajul-patrimoniu, peisajul fiziocratic, pentru a aborda utopic din contemporaneitate; problematica morții (Mihaela Grancea), urmărită în ipostaza „tradițională”, ca moarte colectivă în conflicte armate, temă literară predilectă în opera unor scriitori și gânditori români, suicidul, laicizarea morții în actualitate.

În studiul introductiv pentru *Imaginarul religios*, Ioan Chirilă trasează direcția de cercetare pentru capitolele acestui volum: pornind de la faptul că religia „oferă specificul identitar al unei comunități și constituie în același timp un patrimoniu de sugestii și soluții” pe termen lung, în situații de criză, ajunge la adevăratul scop, anume identificarea funcției reparatorii a religiei care „re-leagă” omul la transcendență. Este trasată o paralelă între *imaginație*, funcție cognitivă primitivă de om după Cădere, și *imaginar*, ca totalitate a imaginilor și reprezentărilor create de un individ sau o colectivitate, în raport cu realități imanente și transcendente. De aici, diferența operată între imaginile secularizate și structurile iconice ale imaginarului religios românesc. Volumul însumează un număr de nouăsprezece capitole, a căror întindere cronologică pornește din epoca bronzului, prin studierea unor vestigii arheologice și prezentarea unor practici ritualice (*Do ut des. Repere de arheologie a imaginarului religios în epoca bronzului* – Florin Gogâltan), continuă cu religia nemuririi la geto-daci, din perspectivă comparativă (*Zalmoxis și riturile de inițiere în nemurire* – Daniela-Luminița Ivanovici), studiază „zorii” creștinismului în spațiul carpato-danubiano-pontic (*Paleocreștinism sau apariția creștinismului în teritoriile românești în secolele I-VI* – Cosmin Cosmuța), dezbate problematica simbolismului religios (*Reprezentări simbolice religioase* – Stelian Pașca-Tușa), analizează „limbajul simbolic” al lăcașurilor de cult în diverse perioade istorice (*Lectura*

## Călătorii în imaginarul literar

*simbolică a lăcașului de cult* – Sorin Marțian), studiază fenomenul bisericilor-fortificații și a mănăstirilor-cetăți, pentru fiecare zonă geo-politică românească (*Edificiile religioase fortificate din România* – Mircea-Gheorghe Abrudan), comentează elementele de imaginal și imaginar din picturile murale ale bisericilor ortodoxe și catolice deopotrivă (Elena Oana Prioteasa), trecând la pictura pe sticlă (Ioan Popa-Bota) cu temeie ei predilecte (iadul, Adam și Eva, Nașterea Domnului etc.), pentru a analiza fenomenul troițelor (*Troițe și răstigniri din spațiul românesc și transilvan* – Marcel-Gheorghe Muntean) și, strâns legat de acesta, simbolismul arborelui în imaginarul religios românesc, cu varianta derivată a viței-de-vie (Elena Onețiu). Nu sunt omise și alte subiecte de ordin general sau aplicat, precum: diaspora românească și al ei imaginar religios în iconografie (Ileana-Alexandra Orlich); simboluri religioase plasate în spațiul cotidian, cu o analiză aplicată asupra protestantismului și Cimitirului Vesel de la Săpânța (Sarolta Püszök); imaginarul textelor și ritualului liturgic (Teodora-Ilinca Mureșanu); tema Frumosului Absolut în *Estetica cultului religios* (Dávid Diós); elemente de mistagogie și isagogie în arhitectura bisericilor cu tavanul pictat, de la originea lor preistorică la marii meșteri ai secolului al XVII-lea, cu o analiză concentrată pe simbolurile ciclicității, înălțării și a ornamentelor vegetale (Olga Lukács); rolul religiei creștine în societatea în care activează (*Religie și social* – László Holló); apariția și dezvoltarea învățământului teologic în România, cu un tur de orizont asupra școlilor teologice importante din toate zonele țării (*Ars didactica christiana* – József Marton); legătura strânsă dintre religie și folclor, „religiozitatea populară” și fenomenul actual al pelerinajelor (Ioan Vik), tema escatologiei în imaginarul creștin (Cristian Barta).

Ultimul volum al *Enciclopediei* este dedicat artei, și este intitulat *Imaginar și patrimoniu artistic*. Consultând cuprinsul, constatăm că, după *Configurații ale imaginarului în artele din România*, introducerea semnată de Liviu Malița, studiul este împărțit în cinci „constelații” artistice: teatru, film, muzică, arhitectură, arte vizuale. Traseul cercetării pornește dinspre reprezentările arhaice ale artei din spațiul rural și religios pentru a traversa toate perioadele istorice până în zilele noastre.

## Călătorii în imaginarul literar

În primul capitol, este analizat arhetipul măștii începând teatrul popular românesc și formulele sale rituale până la regia modernă și teatrul de artă de la sfârșitul secolului XX (Ștefania Pop-Curșeu). În constelația dramaturgiei, Anca Hațiegan introduce problematica identității naționale, pe care o abordează din perspectiva imaginarului românesc legat de națiune („originile” plasate în Transilvania secolului al XVIII-lea, urmate de deceniile trei și patru ale secolului al XIX-lea, anii 1850 și anii cuprinși între 1860-1870, pentru ca în intervalul 1880-1918 să se consolideze bazinul semantic al națiunii, cu note stridente în interbelic), bifurcat în imaginar urban și imaginar autohtonist. Laura Pavel tratează „bazinul semantic al interiorității și al conștiinței”, analizând o serie de drame românești (*Năpasta*, de I.L. Caragiale, dramele de idei ale lui Camil Petrescu, teatrul neoavangardist, teatrul-parabolă și teatrul-dezbatere postdecembrist, teatrul „descompus” (*Moduri ale interiorității în drama românească modernă*). *Dramaturgia în perioada comunistă* este titlul unui capitol distinct, subiect tratat de Liviu Malița din perspectiva mai multor tipuri de imaginar (al schimbării, al emancipării, religios, istoric, politic și social), de-a lungul a două etape inegale ca durată: prima, cuprinsă între 1948-1964, sub marcajul realismului socialist, a doua, de după 1965 până în 1989. Miriam Cuiș analizează imaginarul teatral românesc într-o viziune cronologică și comparatistă, traversând epoci istorice reprezentative, începând cu „anii de ucenicie” până la „teatrul fără frontiere” promovat în ultimii treizeci de ani. Această ultimă fază a teatrului modern actual este atent urmărită de Olivia Grecea în capitolul *Teatrul independent și experimental*.

La categoria „Film”, sunt înscrise patru „nominalizări”: *Imaginarul rural în filmul românesc* (Ioan Pop-Curșeu); *Identitatea românească în filmul de ficțiune istorică* (Daniel Iftene); *Filmul de actualitate socialist (1950-1989)* (Radu Toderici); *Imaginarul europenizării în filmul românesc contemporan* (Claudiu Turcuș). Satul românesc, istoria națională, actualitatea cotidiană din comunism, „europenizarea” românilor sunt pilonii de forță pe care s-a sprijinit, în timp, arta cinematografică românească. În sfera analizei imaginarului celei dintâi arte fundamentale, „Muzica”,



## Călătorii în imaginarul literar

sunt introduse trei capitole: primul capitol surprinde imaginarul europenizării până la izbucnirea Celui de-al Doilea Război Mondial (Florina Popa), muzica românească postbelică (Valentina Sandu-Dediu), „specificul național” și folclorul mediatizat în spectaculoase producții televizate de tipul *Cântarea României* (Corina Iosif, Adrian T. Sîrbu). În ceea ce privește arhitectura, Ada Hajdu face referire la „geneza stilului național”, începând cu „moștenirea bizantină”, urmată de primele formule ale stilului național românesc, iar Virgil Pop analizează tipurile de imaginar arhitectural din Transilvania, romanicul, goticul, Renașterea, barocul, eclectismul, modernismul. În domeniul Artelor vizuale, sunt plasate șapte articole: *De la „meșter” la „artist” în civilizația modernă românească*, cu Theodor Aman, Nicolae Grigorescu și Grupul Prolog drept repere valorice esențiale (Ruxandra Demetrescu); *Pictura postbizantină pe teritoriul României* (Vlad Bedros); *Imaginarul religios ortodox în pictura românească modernă* (Cristina Cojocar); *Folclorul în arta vizuală modernă și contemporană românească* (Rada Niță); *Natura în arta contemporană* (Adrian Guță); *Imaginarul identitar în epoca digitală* (Bogdan S. Pecican); *Imaginarul tehnologic în artele vizuale* (Horea Avram). Căutarea identității artistice constituie amprenta evidentă a imaginarului românesc în toate domeniile artei, teatru, pictură, muzică, film, arhitectură.

Imaginariile românești – literar, lingvistic, istoric, religios, artistic – sunt abordate de autorii numeroaselor capitole ale *Enciclopediei* în manieră interdisciplinară, ca „forme fluide de patrimoniu și vectori de circumscriere identitară”. Printr-o amplă cercetare colectivă de analiză comparativă de sinteză, cu caracter interdisciplinar, această lucrare în cinci volume devine o adevărată *Summa imaginaries Romaniae*. Cele cinci volume devin tot atâtea bazine semantice care au drept fundament imaginarul unui individ (creatorul operei) și al societății românești, în diferite stadii și trepte ale istoriei și culturii, respectiv un univers complex de idei și reprezentări despre sine și lume, concepții și mentalități, mituri, credințe și ideologii. Ampla lucrare colectivă constituie o inovație în spațiul academic românesc sub cel puțin două aspecte: oferă un instrument inedit de analiză asupra culturii românești și

## Călătorii în imaginarul literar

impulsionează cercetările viitoare să depășească rigiditatea anumitor tipare teoretice, în favoarea unei viziuni dinamice și „fluide”. Cercetările pe tema imaginarului sunt o tradiție în cadrul Centrului „Phantasma”, înființat și condus de profesorul universitar Corin Braga. Domnia Sa și membrii au publicat lucrări individuale, în țară și în străinătate, contribuie cu articole în revista „Caietele Echinox”, organizează conferințe și congrese internaționale pe tema imaginarului. Această impresionantă *Summa* a imaginariilor din România, în realizarea căreia au fost implicați numai cercetători din Universitatea „Babeș Bolyai”, Cluj-Napoca, dovedește că acest tip de cercetare antropologică a devenit un adevărat fenomen academic.

### Referințe:

- BRAGA, C. (coord.gen.). (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. I. Imaginar literar (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. I. Literary imaginary)*. Iași: Editura Polirom.
- BRAGA, C. (coord.gen.). (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. II. Patrimoniu și imaginar lingvistic (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. II. Heritage and linguistic imaginary)*. Iași: Editura Polirom.
- BRAGA, C. (coord.gen.). (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. III. Imaginar istoric (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. III. History imaginary)*. Iași: Editura Polirom.
- BRAGA, C. (coord.gen.). (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. IV. Imaginar religios (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. IV. Religious imaginary)*. Iași: Editura Polirom.
- BRAGA, C. (coord.gen.). (2020). *Enciclopedia imaginariilor din România. V. Imaginar și patrimoniu artistic (Encyclopedia of Imaginaries from Romania. V. Imaginary and artistic heritage)*. Iași: Editura Polirom.

~~~~~  
**Liliana DANCIU**, PhD in Philology, with a thesis on the novel "The Forbidden Forest" by Mircea Eliade at 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia (2017). She graduated from the Faculty of Letters, Philosophy and History, Department of Philology, University of Craiova (1995). MA in Romanian Language and

## Călătorii în imaginarul literar

Literature, Faculty of Humanistic and Social Studies, Aurel Vlaicu University of Arad (2013). Since 1995, she is a high school teacher, Romanian Language and Literature Department. Member of the Research Center on the Imaginary “Speculum”, Alba Iulia. Author of the volume *Romanul din roman: Noaptea de sânzienă, de Mircea Eliade (The Novel in the novel: “The Forbidden Forest” by Mircea Eliade)* (2017), *Zmei, draci și strigoi. Eseuri de hermeneutică a basmului popular românesc (Zmei, devils and undead. Essays on hermeneutics of the Romanian folk tale)* (2021). She published articles and studies in various scientific and cultural journals, such as the *Journal of Humanistic and Social Studies*, *Annales Universitatis Apulensis. Series Philologica*, *Incursions into the Imaginary*, *Journal of Romanian Literary Studies*, *TricTrac: Journal of World Mythology and Folklore*, *SÆCULUM*, *Gnosis*. She has participated in several scientific sessions, colloquia, symposiums, etc., in Romania (Arad, Alba Iulia, Târgu Mureș etc.) and abroad (Rome).

**MINERALUL ȘI DRUMUL  
SPRE PROPRIUL SINE  
THE MINERAL AND THE PATH  
TO THE INNER SELF**

**Gabriela CHICIUDEAN**

Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia/ „1 Decembrie  
1918” University of Alba Iulia  
email: gabriela.chiciudean@uab.ro

**Abstract:** *The thematic register of the first two volumes of Radu Todoran's lyrics, with hedonism, light, shadow and vegetation as main aspects, is enriched, in the third volume, with the mineral. Through its roughness, the stone, the mineral, leads to the idea of dissolution, but through properties as cold and quiet, thus helping and leading the lyrical self to inner purification. A crisis of poetic consciousness follows, with an emotional dissolution, a breach induced by the changes in contemporary society, each time described with serious irony. Light, plant life and beloved appear sporadically, and only as a memory of past times marked by happiness and color. The vegetal, though luxurious, is overshadowed by the mineral which looks like petrifying everything, by strange animals and ancient gods.*

**Keywords:** mineral; poetry; Radu Todoran; inner crisis; stability.

Registrul tematic din primele două volume de versuri ale lui Radu Matei Todoran, *Lumina din propria-mi umbră și Aș vrea să fiu iarăși mesteacăn*, în care predomină hedonismul, iar vegetatul, lumina și umbra au devenit invariante, se completează și se îmbogățeste vizibil în volumul *Pergamentele uitării* prin apelul la mineral.

## Călătorii în imaginarul literar

Imaginea mineralului, în general, conduce la ideea de dislocare, de destrămare, întrucît acesta este dur și are ceva brutal. Totuși, prin reprezentările sale privilegiate, prin proprietăți ca răceală și liniște, mineralul ajută și conduce eul liric spre purificarea interioară (vezi Bozedean, 2020: 12).

În plus, în acest volum de versuri se prefigurează o criză, atît a conștiinței poetice, cît și a societății contemporane, care determină o căutare, o întoarcere spre sensurile originare, regășibile în pergamentele, papirusurile, cronicile și textele încifrate ale antichității. Prin apelul la mineral, care marchează destrămarea, unele poeme indică o ruptură afectivă indusă de schimbările din societatea contemporană, descrisă de fiecare dată în tonuri ironice și mai ales ludice. Lumina, vegetalul și iubita apar sporadic și doar ca o amintire a vremurilor trecute, pline de fericire și culoare. Vegetalul, deși luxuriant, este umbrat de mineralul care parcă pietrifică totul, de animale ciudate și zei antici. Iubita e totuși singura care mai deține lumina, care poate reda pacea poetului, iar vegetalul e singurul care o mai poate păstra. Lumina nu poate fi nici ea uitată, iar eul liric și-o amintește mereu cînd privește chipul iubitei (vezi Todoran, 2021: 59).

Zăpada și frigul sufletesc se fac simțite încă din primele poeme ale volumului (de exemplu *Pergamentele uitării I*, Todoran, 2021: 15) generînd senzația de împietrire și făcînd trecerea spre mineral, dar și spre o lume involuată, condusă de latura reptiliană a conștiinței. În această atmosferă, misiunea eului liric este aceea de a scrie pentru a evita uitarea. Florile de nu-mă-uita devin un simbol în lumea muribundă în care copiii se nasc „cu mască”, iar sufletele sînt amestecate pentru a se obține „amalgamul suprem” (88) și cuvintele de care „lumea nu mai avea nevoie” (88) sînt zdrobite.

Timpul, care și în primele volume era văzut ca trecere sau ca potențial „otrăvitor” al luminii, de data aceasta este trăit ca angoasă, întrucît este măsurat de nisipul clepsidrei și „...înăuntru sîntem tot noi/ nisipul nostru/ timpul nostru cel prețios” (13). Alteori, orologii vechi măsoară timpul și totul în jur e ruină (38). În final, timpul devine un „bătrîn travestit”, care „a venit la piață/ să vîndă orologii blestemate/ secundele cad/ dintre dinții roților/ ca niște lacrimi” (125).

## Călătorii în imaginarul literar

Primăvara este înveșmântată în frig (vezi *Pergamentele uitării*, 15) sau este năîngă și provoacă astenie (vezi *În așteptarea frunzelor*, 98), iar vara este văzută doar ca o trecere spre toamnă. Vegetalul, cu multe flori și copaci îndrăgiți de poet, nu dispăre, doar că este mascat în permanență, lăsat în urmă de prezența pietrelor prețioase, a metalului care îl îmbracă, și a animalelor și păsărilor ciudate venite din alte lumi. Doar mestecenii, „pe care nu îi taie lama/ și nu-i usucă timpul” (15), rămîn ca niște mărturii ale trecutului fericit. Vegetalul este încastrat în metale ornate cu pietre prețioase, trestile sînt de argint (vezi *Facerea lumii*, 25, *Pleci*, 63). Toamna aduce cu sine vrăji, emoții, fructe misterioase. În urma verii se resimt „mituri florale/ despre cicluri ancestrale/ Despre vieți nebănuite/ ce visează la lumină/ mici clepsidre nenumite/ care alunecă-n rugină” (140-141).

Întoarcerea la elementele primare, la mineral poate fi o încercare de echilibrare a tensiunilor. Totul lasă impresia de înmărmurire, mineralele preschimbă obiectele și ființele în relicve, în piese antice, vechiul inundînd cotidianul discret prin prezența syrnixului, a chihlimbarului, apar „izvoare de jad” (38), „ziduri de ametist” (38), „coloane de alabastru” (38), corbi de cărbune, șoimi, egrete, cucuveaua vrăjită, fluturi, măgar de lut, catîr de nisip, taurul destinului, grifoni, unicorni ce aduc speranță (41), centauri, ciclopi, un „Zeu bătrîn cu picioare de zimbbru” (25), „zeul de mărgean și urechi de țap” (26), zei grobieni, harpii, centauri, Zamolxis etc. Altă dată, „zeii Eghipetului” au trimis poetului hieroglifă (35), și asta în vreme ce lumea din jur este una agonică. Oamenii societăți decăzute, lipsiți de orice voință, se comportă asemenea unei turme mînate de zînele de ceață, printr-un vad, spre nimicul existențial (vezi 32). Poetul, închis într-o cameră de sticlă de unde nu mai poate comunica cu exteriorul, simte izolarea, iar citadinul este marcat de carnavalesc, de oameni cu măști, vrăjitori, nesigurantă și mult întuneric pe care eul liric le trăiește pregnant.

Poetul, el însuși un ales al lumii zeilor, un profet, după ce constată că în lumea acestora nu se poate construi nimic, (vezi *Zei și lumină*, 85) preferă să rămînă un „simplu muritor”. Într-un templu părăsit de zei, vrea să construiască „din iubire/ o lume nouă” (86), însă realizează „după o viață de om” (86) că „zeii și

lumina sunt tot una/ și nimic nu poate fi construit în lumea lor” (86). După care constată cu amărăciune că „Eram alesul straniu/ ce vede-n viitor/ eram nefericitul/ ce nu mai avea dor”. Însă, ajunge să vadă în jurul său numai răul, doar durere, agonie, cădere, „gropi și pribegie” (135). Renunțarea e amară: „Decît profet la înger/ mai bine muritor” (135).

Criza eului liric este semnalată și de pana poetului scrib care apare la începutul și la finalul volumului, pana fiind un simbol al luminii, ce se „aprinde” asemenea unei lumînări. Chiar dacă pe parcurs este înmuiată în sânge și nu mai scrie (vezi *Pana mea înmuiată în rană*, 30-31), iar cînd eul liric își simte sufletul păgîn și cînd ploile timpului adaugă în trupul său plumb nu mai poate aduce lumină, spre final, iubirea este singura posibilă salvare din lumea aflată în declin. În această atmosferă, închis într-o odaie de sticlă, nedemn pentru dragostea eternă, eul liric recită „strofe stranii/ într-o limbă necunoscută” (42). Iubita este ca o „...stîncă demnă și luptătoare” (45) și va fi singura care îi va rămîne alături pînă cînd „amîndoi am urcat în gondolă/ ca într-un lăcrimariu/ al tristei speranțe// Atunci am încercat să vîslim/ apa fugise din candelă/ iar gondolierul de fum/ ținea o clepsidră murdară/ între degete/ tremurînd” (48). În momentul în care ea e singura care mai luptă pentru armonie, pentru cuplu, conștiința poetică constată criza, întrucît nu mai găsește armonia nici cu iubita, nici cu propriul sine: „nici eu nu pot curge/ odată cu mine/ ci pe rînd/ ca un șarpe/ prin măruntaiele casei” (173-173).

Finitudinea este semnalată și prin cuvinte și elemente specifice, cum a fi termenul „sfârșituri”, sau prin imagini ca aceea a unei mori de vînt ce îngîină un psalm, sau a îngerului serii, ori a îngerului apusului. Sufletul însuși este „o amforă străveche” (62) în care „vinul cel bun e pe sfârșite/ miroase a mucegai/ și-a tristețe” (62). Cînd lumina e tot mai slabă, păsările călătoare nu se mai întorc la vechile cuiburi, iar iubita e închisă și ea: „te chem din uitare/ să-ți mai pot miroși pielea/ măcar o fărîmă de timp” (81). Asemeni stelei polare care rămîne mereu în același loc, eul liric își regăsește iubita „mereu în casa inimii mele” (84).

Piatra poate fi un simplu suport dar poate fi și un receptacul al psihicului aflat în continuă mișcare în formare care, iată,

## Călătorii în imaginarul literar

poate capta cursul rătăcitor al instinctelor orientându-l spre stabilizare și spre o anumită fixare. Petalele margaretei de gheață din poemul *Cifrul* conțin misterul iubirii, iar omul de funingine „le smulge pe rînd/ căutînd cifrul iubirii” (151). Nisipul, fie el din mare, din deșert sau din clepsidră, „...este tot ce rămîne / atunci cînd timpul/ va ajunge la capăt” (103).

### Referințe:

- Bozedean, C. (2020). *Henry Bauchau. Une poétique du minéral (Henry Bauchau. A poetics of the mineral)*, Paris: Edition Honoré Champion
- Todoran, R.M. (1988). *Lumina din propria-mi umbră (The light from my own shadow)*, Cluj: Editura Mesagerul
- Todoran, R.M. (2019). *Aș vrea să fiu iarăși mesteacăn (I would like to be a birch again)*, Timișoara: Editura Waldpress
- Todoran, R.M. (2021). *Pergamentele uitării (The scrolls of oblivion)*, Alba Iulia: Editura Cognitiv

~~~~~

**Gabriela CHICIUDEAN**, PhD in Philology (since 2005), she teaches Theory of Literature, Literary Criticism, Introduction in the Science of Imaginary, Comparative Literature. She is the author of 4 individual volumes (*Incursiuni în lumea simbolurilor*, Sibiu, Imago Publishing House, 2004; *Pavel Dan și globul de cristal al creatorului*, București, The Romanian Academy Publishing House, 2007; *Obiectiv/ Subiectiv. Încercări de stabilizare a fluidului*, Iași, Tipomoldova Publishing House, 2013; *Studii literare. Abordari pe suportul Stiinței imaginarului*, București, The Romanian Academy Publishing House, 2016). She is the co-author of 8 volumes and coordinated 7 study volumes. She published over 100 articles and studies in dedicated periodicals in Romania and abroad. She is the executive manager of Speculum Centre for the Study of Imaginary, 1 Decembrie 1918 University of Alba Iulia. She is the organizer of Speculum Conferences and the editor of *Incursiuni în imaginar*, the literary journal of Speculum Conferences, and editor of *Swedish journal of Romanian studies*, Lund, Suedia.



**REGARDS CRITIQUES  
SUR L'EVANESCENCE DU CORPS  
CRITICAL VIEWS  
ON THE BODY'S EVANESCENCE**

**Corina BOZEDEAN**

Universitatea de Medicină, Farmacie, Științe și Tehnologie  
„George Emil Palade”, Târgu-Mureș/ UMFST of Târgu-Mureș  
email: corinadambean@yahoo.fr

**Abstract:** *In these times of turmoil and body-awareness, Andreea Pop's book about the evanescent body seen from both a French and English-speaking comparative stands in postmodern literature is an interesting and up-to-date reading, based on a serious PhD research.*

**Keywords:** vanishing body; consciousness; evanescence; symptom; postmodernism.

Issu la thèse de doctorat de l'auteur et tout en reposant sur le paradigme postmoderne de la disparition graduelle, l'ouvrage propose une approche comparative du corps, tout en reposant sur la lecture critique de six romans francophones et anglophones. Première instance du processus évanescent à l'intérieur d'une triade qui va de l'opacité à la transparence, tout en passant par l'état translucide, la pierre constitue, dans l'imaginaire déployé par le livre, le moment initial qui adviendrait par un accident - « fissural » et donc « symptomatique », selon Andreea Pop - dans la robustesse de la pierre.

La dématérialisation graduelle y est suivie tout au long des lignes de fissure narrative où l'évanescence est mise en rapport

avec trois états différents, constituant, chacun, un chapitre à part de l'ouvrage : le paradigme propose une décroissance de la solidité maximale, représentée par le marbre à la faible résistance du plâtre, pour aboutir, enfin, à l'extrême fragmentation du sable. À part la pierre, en métonymie de la terre, l'eau y est également appelée à rendre compte de ce processus dissolutif de l'élément minéral. Le schéma se complexifie encore davantage, vu que chacun des trois chapitres s'associe une image qui rendrait compte de cette « déperdition de substance » : la statue marmoréenne, le revenant perçant par infiltration la matière et la pulvérisation de l'image de soi qui répondrait à la granulation du sable sont des instances qui conduisent du « tout-corps » à la « toute-conscience », affranchie de la tyrannie de l'organique. Dans le régime de l'opacité, la lumière occupe une place centrale : elle en est l'élément éroverisif, qui s'immisce par la moindre fissure et participe de cette *mise en disparition* du corps au profit d'une conscience suractivée.

Selon l'auteur, la lumière serait alors tout aussi subversive que l'eau dans ce processus ; des fois, l'une se substitue à l'autre pour avancer une typologie de la chair dans la lignée ouverte par la critique thématique de Gilbert Durand ou de Gaston Bachelard. L'ouvrage, et la thèse, d'abord, se veulent une contribution à la poétique du corps dans la postmodernité et ont le mérite souligné par la préfacière et codirectrice Mme le professeur émérite Rodica Pop, d'avoir choisi les chemins moins battus de l'originalité. À part sa nouveauté, le syntagme *corps de pierre* fait cohabiter eau et lumière au sein du même paradigme, car « la déstructuration (aquatique, surtout), va de pair avec la désopacification » (p. 39). L'auteur attire l'attention sur la relation que la matérialité de la pierre entretient avec la mort et son potentiel de résurrection. L'angle de vue de l'ouvrage repose sur le *principe de relance* : le premier chapitre met en scène la pétrification sous un triple égard : statufication progressive, due à la maladie, dans des romans tels *The Sea/La Mer* de l'Irlandais John Banville et *Julie et la dissolution* de Marcel Moreau - écrivain belge dont l'obsession littéraire fut toujours le corps féminin ; statufication immédiate, sous le regard pétrifiant de la Méduse, dans *l'Amour du prochain*, de Pascal Bruckner, roman-

satyre de la décadence postmoderne du pouvoir mâle produite et de l'excès de désir ; statufication régressive, enfin, dans *Augustino et le chœur de la destruction* de la Canadienne Marie-Caire Blais, le tome 3 sur 10 (jusqu'à présent!) d'une vaste fresque socio-familiale ayant débuté par *Soifs* en 1995.

La relance vise donc un permanent renouvellement du sujet et du paradigme corporel. Le deuxième chapitre du livre s'empare de l'"opportunité" offerte par la résurrection symbolique : fragilisée, par la force d'infiltration conjointe, de l'eau et de la lumière, le marbre se fait plâtre, dans une graduation qui met en paradigme absorption, dissimulation et révulsion du corps-revenant. Par ce biais, Andreea Pop s'attaque au paradigme évanescant à travers les images du mur et du masque. Nous identifions ici la même intention de relance du sujet, car, une fois absorbé dans le mur, le corps y demeure prisonnier un instant, recouvert et dissimulé, comme sous un masque plâtrant, pour s'en retrouver « révulsé » dans la réalité fictionnelle. L'infiltration de l'eau dans la matérialité corporelle s'accompagnerait de l'infiltration du corps dans l'amorphe, à l'origine d'une dynamique structurelle de l'ouvrage. L'expérience révulsive vient comme une délivrance dans l'espace fictionnel, des fois démentie par la même fiction - c'en est le cas du roman *Black Water/Reflets en eaux troubles*, de l'écrivain américain Joyce Carol Oates, la bien connue histoire reconstituée en fiction à partir d'un fait réel : la mort d'une jeune fille ayant accompagné le sénateur américain Bobby Kennedy un tragique soir d'été.

La révulsion remet encore une fois en route le corps vers une dernière instance de déstructuration, car le sable, par sa granulation, rappelle en écho la texture de la peau et fait penser à la symbolique du cercle. Dernier stade de l'évanescence par la pierre, le sable est tour à tour associé à l'enfoncement, à l'inscription et finalement à l'évasion. Le corps disparaît peu au peu de la scène au profit de l'image de soi tel que la forge la conscience en peine. *On Chesil Beach/Sur la plage de Chesil* de l'écrivain anglais Ian McEwan, sixième roman du corpus analysé met en scène la rupture d'un mariage n'ayant duré qu'un jour sur la plage pierreuse de Chesil et demeure représentatif pour l'idée que l'évasion n'est pas toujours la bonne réponse, mais la

solution la plus à la portée. Dans cette tension qui, dans l'ouvrage, oppose en permanence la réification à la vivification, l'auteur forge une structure complexe, qui repose sur l'idée que le rapport au corps demeure foncièrement différent dans les deux univers littéraires : alors que dans l'espace anglophone le corps et la corporalité sont sujets à un regard éloigné et détaché, les francophones y auraient plutôt un rapport différent, fixationnel, empreint de hantises et d'obsessions. À cette époque où mort et maladie sont à l'ordre du jour, où la fragilité de nos corps et de nos vies sont constamment remises en cause, un tel livre sur le corps ne saurait qu'être tout à fait actuel.

### Referințe:

Pop, A. (2017). *Évanescence du corps et opacité de la pierre dans la littérature postmoderne: domaines francophone et anglophone*, Cluj-Napoca : Editura Casa Cărții de Știință

~~~~~  
**Corina BOZEDEAN** is an Associate Professor at the UMFST of Tîrgu-Mureș, where she presently teaches translation studies, literary translation and literature in French and Italian. She single-authored two books (*Henry Bauchau, une poétique du minéral*, Paris, Honoré Champion, 2017 and *Exerciții și reflecții traductive*, Tîrgu Mureș, University Press, 2021), and co-authored various collective works. She published articles in specialized magazines from Romania and abroad. Corina Bozedean is also the translator of several works from/into French and Italian.