



ANA C. VÎRLAN

Dincolo de literatură

eseuri

CRIGARUX

Ana C. Vîrlan

DINCOLO DE LITERATURĂ

ANA C. VÎRLAN - s-a născut pe 19 iulie 1972, la Piatra Neamț. Absolventă (1991) a Colegiului Național „Calistrat Hogaș” (filologie-istorie), licențiată a Facultății de Litere, Universitatea „Al. I. Cuza” din Iași, promoția 1996, secția română-franceză (cu lucrarea de licență: *Romanul psihologic al lui Liviu Rebreanu* - îndrumător prof. univ. dr. Liviu Leonte) și absolventă de studii masterale, specializarea literatură comparată și universală, Facultatea de Litere, Universitatea “Al. I. Cuza” din Iași (2011), lucrarea de disertație: *Sensul suferinței la Viktor E. Frankl și Nicolae Steinhardt* – îndrumător prof. univ. dr. Lucia Cifor .

Obține în 2007 gradul didactic I, cu teza *Mitul lui Prometeu în literatura română*, îndrumător prof. univ. dr. Viorica S. Constantinescu. Tot din 2007 este și membră a Societății Scriitorilor din județul Neamț. În 2008, i-au fost acordate două distincții profesionale: građația de merit și Premiul național „Gheorghe Lazăr” – clasa a III-a.

Profesor titular, din 1997, la Liceul cu Program Sportiv din Piatra Neamț, membră în Corpul Național al Experților în Management Educațional (2015), profesor metodic al Inspectoratului Școlar Județean Neamț (2016), coordonator al revistei de cultură și educație *Ad Astra* (1999-2013), autoare a volumului de poezie *Anotimpul din noi* (Crigarux, Col. Orfica, 2003), coordonator al monografiei *La izvoarele performanței - file din istoria sportului școlar la Piatra-Neamț* (Crigarux, 2005), redactor la revista *Tradiția Ortodoxă* (2006-2008), autoare a volumului de poeme și eseuri *Durerea Somnului* (Crigarux, Seria Vitralii, 2007), editor-coordonator al lucrării monografice *Pe drumul performanței* (Crigarux, 2007), lector de carte & consilier editorial al lucrării *Chipuri monahale de ieri și de azi – istoricul Mănăstirii Brădișel Neamț* (Ed. Adormirea Maicii Domnului, București, 2009). Are în pregătire volumul de poeme și desene *Yerushalaim – Rănila Pietrelor*.

Articole publicate: *Deșertăciunea deșertăciunilor* - comentarii la *Eclesiast*, în *Tradiția Ortodoxă* nr. 15, 16, 17/2007; *Icoane vechi* (*Tradiția Ortodoxă*, nr 15, martie 2007).

Interviuri: „*Pe urmele lui Calistrat Hogaș*” cu Alexandrina Bostan, muzeograf la Muzeul Memorial *Calistrat Hogaș* din Piatra Neamț (publicat în cinci părți în revista *Ad Astra*, aprilie 2002 – mai 2005); *Interviu cu medicul Cristian Andrei, specialist în neuropsihiatria copilului* (*Ad Astra*, nr 13, decembrie 2005), *Culoare și Cuvânt* – cu pictorul Petru Petrescu (în cinci episoade în revista *Ad Astra*, aprilie 2006 - mai 2008; *Model ne este Biserica* – cu Părintele Arhim. Nifon Marinache (în revista *Tradiția Ortodoxă*, nr. 16, 17, 18 – martie, septembrie și decembrie 2007).

Alte apariții în: *Albumul de artă „Petru Petrescu”* de Valentin Ciucă (Ed. Art XXI, 2006), *Poezii nemțeni*” – *antologie de poezie pentru școlari* de Emil Bucureșteanu (Ed. Timpul, Iași 2008), *Poeme nemțene – secvențe culturale din județul Neamț*, antologie de Emil Bucureșteanu, vol II, Ed. Cetatea Doamnei 2016. *Referințe critice* în revistele *Convorbiri literare*, *Apostolul*, *Asachi*, în volumul IV al seriei *Împătimit de lectură – cărți și autori* de Constantin Tomșa, Ed. Conta 2008 și în *Dicționarul literaturii din Județul Neamț* de Constantin Tomșa, Ed. Crigarux 2015.

Eseurile din volumul de față au fost publicate online în anul 2014 (www.anavirlan.ro) iar unele au apărut în revista Societății Scriitorilor din Județul Neamț, *Antiteze*, în perioada 2014-2015.

*Bunicului meu, Ioan (Jan) Trifan, cu dragoste și recunoștință,
la împlinirea vârstei de 100 de ani (11 februarie 2017)*

Ana C. Vîrlan

DINCOLO DE LITERATURĂ
(eseuri)

Crigarux

Ilustrație coperta I - Catrin Welz-Stein II
Consilier editorial: dr. Cristian Livescu
Coperta, tehoredactare: Autograf

© 2017. Toate drepturile asupra acestei ediții aparțin autorului.
Editura CRIGARUX, Piatra-Neamț
tel.: 0788209385, e-mail: edcrigarux@yahoo.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
VÎRLAN, ANA

Dincolo de literatură / eseuri; Ana Vîrlan - Piatra-Neamț:
Crigarux, 2017

ISBN 978-606-8450-45-2
821.135.1-2

Prefață

SENSIBILITATE ȘI RIGOARE ANALITICĂ

Personalitatea unui scriitor se reduce, de cele mai multe ori, la un *sumum* de exegeze critice care desenează evoluția sa pe spațiul literaturii, cu luminile și umbrele pe care le conține opera. Uneori, luminile operei sunt puncte de plecare pe care le oferă însuși scriitorul în decodarea sensurilor operei. Aceste puncte de plecare în explorarea universului artistic pe care ni-l propune artistul întru cuvânt pot fi interpretate și ca modalități de configurare a elementelor de artă.

Lucrurile se schimbă însă atunci când autorul este un modelator de suflete și, implicit, de conștiințe, un slujitor al catedrei, care activează pe altarul educației, găsimu-și rostul existențial în permanentul dialog cu omul de alături. Acesta, omul de alături, la vârsta când își dezvoltă și își consolidează imaginea despre lume, poate fi cel mai eficient judecător al celui care stă în fața sa, în fiecare zi, întru rostirea cuvântului de înțelepciune.

Ana C. Vîrlan este un profesor dăruit de limba și literatura română pentru care textul literar este o re-rostuire a lumii acesteia și un alt mod de a fi. Autoarea și-a început activitatea didactică acum 20 de ani, în septembrie 1996, parcurgând cu dăruire și perseverență toate etapele formării profesionale, de la obținerea gradelor didactice până la

definitivarea studiilor masterale și de la publicarea mai multor volume personale până la coordonarea, timp de 14 ani, a revistei de cultură și educație *Ad Astra*. În 2008, Ana C. Vîrlan a primit din partea ministrului educației distincția națională *Diploma Gheorghe Lazăr* clasa a III-a și din partea ISJ Neamț, gradația de merit.

Pe lângă deosebita activitate ca profesor, Ana C. Vîrlan se dedică de mai mulți ani și artei scrisului, și o face cu acribie. Iată ce spunea la un moment dat autoarea despre sine: *Dacă ar fi să definesc printr-o formulă laică arta de a trăi, aș spune, parafrazându-l pe sir Anthony Hopkins, „nu cere nimic, nu aștepta nimic și acceptă orice; astfel, nu vei fi niciodată dezamăgit”... Doresc să mă pot concentra însă pe sinteza duhovnicească, cu mult mai înaltă, „muncește și te roagă!”... Când mă aflu în fața unei coli albe de hârtie, îmi pare că o mare de ghețuri mi se deschide în față... Din fericire, ea nu mă poate absorbi, și asta numai datorită vocii interioare - a îngerului meu păzitor, se pare - care îmi cântă, îmi recită și, mai ales, mă ceartă... Eu nu fac decât să mă strecor printre sloiurile translucide ale măririi de sine și să trec pe hârtie tot ce Conștiința de Sus îmi dictează... Iată crezul existențial și crezul artistic al Anei C. Vîrlan!...*

După volumele de poeme și eseuri din 2003 (*Anotimpul din noi*), 2007 (*Durerea somnului*) și 2009 (*Din drag, cu dor...*), Ana C. Vîrlan revine cu un volum de eseuri de literatură română și universală, o lucrare ce se adresează nu doar profesorilor, elevilor sau studenților la filologie ci tuturor iubitorilor de literatură.

Cartea de față, *Dincolo de literatură (eseuri)*, poartă un titlu care te poate ispiti, dacă nu la o lectură aprofundată, la o consultare, cel puțin. Te poate ispiti pe tine, cititor avizat, care ai trăit bucuria lecturilor școlare de ieri, când căutai cu înfrigurare ”cuvântul ce exprimă adevărul” într-un vraf de cărți pe care le rânduiai tihnit în jurul mesei sau al patului, urmând

ca într-o vreme, să le răsfoiești cu emoția firească a cititorului de cursă lungă; te poate ispiti și pe tine, cititor pornit spre înțelegerea rosturilor acestei lumi; te poate ispiti și pe tine, cititor de ieri și de astăzi, dar și pe tine, cititor de azi și de mâine; te poate ispiti și pe tine care cauți tihna pe care ți-o induce această plăcută zăbavă care este "cetitul cărților"; dar, te poate ispiti și pe tine, cel care în drumul dinspre serviciu, intri sfios într-un templu al cărții, care este librăria. Te poate ispiti, de asemenea, pe tine, părinte care își însoțește copilul la *Sărbătoarea școlii*, recitând, în surdină, versurile pe care copilul le declamă pe scenă; te poate ispiti și pe tine, părinte cu copil adolescent, care trăiești bucuria re-descoperirii emoției artistice prin copilul tău, văzându-l pe scenă, cu lacrimi în ochi, rostind un monolog din veșnic eterna poveste de dragoste a lui Romeo și a Julietei; te poate ispiti și pe tine, bunic cu nepoți frumoși și curioși, prin care re-trăiești copilăria propriilor copii, pe care, acum, la maturitatea deplină, ți se pare că nu ai trăit-o la cotele de emoție la care se cuvenea; te poate ispiti și pe tine, om al catedrei, specialist al comunicării cu omul de lângă tine; te poate ispiti și pe tine, și pe tine...

Dincolo de copertile cărții de eseuri semnate de Ana C. Vîrlan, descoperi o lume a spațiului sacru străvechi, arhetipal, pe care ți-l conferă poemul de dragoste care este *Cântarea Cântărilor*; intri în lumea simbolurilor și re-descoperi semnificații ale acestora pe care, la o primă lectură, nu le-ai remarcat. Te îmbujorezi de emoția adolescentină a unei priviri furișe, de vreun crâmpiei de chip feciorelnic, strivit între pleoape ca o lacrimă încă nenăscută.

Ițele încâlcite ale imaginarului cavaleresc din romanele lui Feodor Mihailovici Dostoievski sunt descâlcite pornind de la modelul de scriitor pe care îl reprezintă romancierul rus; astfel, prințul Mișkin îmbracă pelerina cavalerului sărman din romanele cavaleriești: *Eu cred că Prințul Mișkin e Cavalerul*

Asumării Propriei Cruci. Așa cum ne-a îndemnat (și... chemat!) Mântuitorul Hristos pe toți să devenim, să fim.

Nici figura izvorâtă din conștiința eroic-medievală a unei Spanii aflate în plin declin (Don Quijote) și nici Sigismund al lui Calderon de la Barca (probabil acel Magister Magnificus al Ordinului Dragonului) care tot afirma că „viața e vis” nu vor reuși vreodată să convertească lumea la visarea (măcar!) a Adevărului, cum reușește cavalerul sărman al lui Dostoievski. Intrăm, odată cu Mișkin, în acea fărâmă de speranță din absurdul rațional al începutului mărturisitor, al forței venerabilei tradiții ortodoxe pravoslavnice. [...] El e Cavalerul Sărman (umil în fața lui Hristos, mort pentru sine și, în fața lumii, biruitor) pe care-l tot implorăm să apară - posibil alibi pentru Judecata de Apoi - în fiecare dintre noi.

Tot dincolo de copertile cărții de eseuri a Anei C. Vîrlan descoperi o invitație la călătorie prin câmpul unui imaginar spațial ce apropie Itaca lui Ulise de Dublinul lui James Joyce; cu toată spoiala de contemporaneitate, Ulysse al lui James Joyce este departe de a fi un erou, așa cum se configurează personajul homerian. Autoarea tocmai despre asta vorbește.

Din panteonul național al literaturii române autoarea selectează o nuvelă insolită a lui Ion Creangă (*Popa Duhu*), alături de poezia *Ulise* a lui Lucian Blaga și de *Jurnalul fericii* al lui Nicolae Steinhardt. Sugestiile de lectură pe care Ana C. Vîrlan le propune sunt acordate profund la spațiul cultural românesc.

Universul povestirilor lui Salman Rushdie este explicat din perspectiva elementelor de tradiție și de noutate (*Orient, Occident*):...tema cărții este aceea a existenței suspendate între două spații (*Orientul și Occidentul*), între două lumi spre care naratorul se simte deopotrivă atras dar pe care, în aceeași măsură, dorește să le surprindă în ipostaze negative și cărora intenționează să le critice neajunsurile și slăbiciunile.

În fond, Salman Rushdie se apropie și definește din punct de vedere cultural două universuri care l-au format ca om (India) și l-au impus ca scriitor (Anglia).

La confluența acestor două lumi, autorul situează un spațiu intermediar, construit din memorie și uitare, adevăr istoric și imaginație, ancorare în real și evadare (sau nevoia imperioasă de a evada!). Iată zona magică a povestirii rushdiene!

Autoarea cărții *Dincolo de literatură (eseuri)* ne propune un periplu prin universul generos al literaturii meridianelor, selectând câteva *popasuri* de o deosebită încărcătură intelectuală și emoțională, în care lectura și interpretarea cunosc amplitudini de mare trăire întru spirit.

Formula inedită a explicării literaturii, concretizată în cartea Anei C. Vîrlan, este un spectacol al lecturii cu cheie. Așadar, credem că eseurile care alcătuiesc volumul de față sunt sugestii reușite pentru un altfel de lectură.

Cu credința că această experiență editorială se constiutue într-o veritabilă modalitate de configurare a dialogului dintre arte, încercăm o sinteză a atributelor pe care le-am descoperit în cartea de față. Concepția clară a lucrării, conținutul elevat, modalitățile de concretizare, inedite și/ sau consacrate în practica lecturii de azi sunt elemente care îi dau acesteia originalitate și valoare. La acestea este necesar să mai adăugăm: viziunea *regizorală* originală a autoarei, știința *lucrului* cu textul, sensibilitatea, experiența didactică și dragostea pentru semeni.

Cititorule, oricine ai fi, acceptă provocarea de a zăbovi cu această carte în mână și du mai departe mesajul pe care îl vei descoperi între paginile ei! Efortul îți va fi răsplătit de bucuria lecturii.

Prof. dr. Gheorghe BRÂNZEI

CÂNTAREA CÂNTĂRILOR

Simboluri și semnificații

(în perspectivă poetică – repere de analiză)

Scrisă cu aproape 1000 de ani înainte de Hristos și cunoscută sub numele *Cântarea lui Solomon* sau *Cântarea Cântărilor*, cartea *Shir ha-Shirim* face parte din *Ketuvim*, ultima secțiune a *Thorei* ebraice și este unul dintre cele mai controversate texte biblice. Deși cu greu se poate imagina rolul ei în ritualul religios, *Cântarea Cântărilor* rămâne totuși în istoria literaturilor lumii drept cea mai frumoasă odă în care femeia și bărbatul reface cuplul primordial și înalță la valoare de simbol dragostea lor, celebrând totodată și triumful împlinirii spirituale și pe acela al iubirii fizice.

De-a lungul timpului, s-au distins trei interpretări ale acestui text. După tradiția iudaică, sub chipul mirelui e ilustrată divinitatea, iar mireasa reprezintă poporul evreu. Poemul se înfățișează astfel sub forma unei alegorii a dragostei lui Yahve pentru copiii lui Israel. În tradiția creștină, *Cântarea Cântărilor* este interpretată ca simbol al unirii lui Iisus Hristos cu Biserica, și a lui Dumnezeu cu sufletul credincioșilor, în general. Dar, interpretat literar și... literal, poemul cântă povestea de dragoste dintre Solomon și Sulamita, unirea celor doi în plan fizic, frumusețea semănată de Dumnezeu în creația Sa și simpla bucurie de a trăi.

În cadrul *Cântării Cântărilor*, pot fi identificate mai multe tablouri idilice: reiterarea nunții împărătești (1:1-2:7), rememorarea perioadei începuturilor (2:8 - 3:5), retrăirea logodnei (3:6 - 5:1), visul zbuciumat al miresei (5:2 - 6:3), gândurile împăratului către mireasa lui (6:4 - 7:10), dorul de *acasă* al miresei (7:11 - 8:4), reînnoirea dragostei în Liban (8:5-14).

Prin frumusețea formei poetice, a limbii și expresivității literare, cât și prin conținutul care depășește sfera misticului, *Cântarea Cântărilor* se distinge între toate celelalte cărți canonice ale Bibliei. Sub aspect literar, scrierea se prezintă ca un poem al iubirii dintre doi tineri, iar din punctul de vedere al structurii ei se remarcă absența introducerii. Poemul are un incipit brusc dar clar, ce se concretizează de la început și până la sfârșit într-un dialog cântat între două ființe iubite. Despărțiți unul de altul și mânați de dor, mirii se caută reciproc, fără odihnă, fiecare descriind în termeni de o deosebită gingășie și finețe frumusețea și farmecul celuilalt. Tinerețea, fecioria, puritatea, nevinovăția sunt caracteristicile definitorii care se desprind din descrierea chipului celor doi. În conexiune cu aceste însușiri se află și alte nobile trăsături, precum integritatea fizică și morală, armonia, frumusețea și seninătatea sufletească, dar și frumusețea trupească.

Cântarea Cântărilor este un text ce are o trăsătură unică în întreaga Biblie: Dumnezeu nu intervine deloc. Numele Lui este menționat doar o singură dată, în treacăt, dar și atunci în mod neclar. Mai mult decât atât, nu există nici măcar o sintagmă care să exprime un sentiment religios. Aparent, nu există vreun mesaj teologic, apologetic ori moral, cum găsim în toate celelalte cărți ale Bibliei și în special în celelalte Cărți Sapiențiale, între care este inclusă *Cântarea Cântărilor*. Iar tonul ei este atât de pasional, chiar îndrăzneț pe alocuri, și face atât de mult apel la simțuri, încât e greu de înțeles cum ar putea fi potrivită pentru a exprima iubirea lui Dumnezeu pentru om.

Iar cuvintele și imaginile alese pentru ilustrarea iubirii par mai curând potrivite pentru a exprima dragostea dintre un bărbat și o femeie.

Capitolul 1

Simboluri și semnificații (pentru capitolele 1, 2)

1. Cântarea cântărilor, făcută de Solomon.

2. Să mă sărute cu sărutările gurii lui! Căci toate dezmierdările tale sunt mai bune decât *vinul*,

3. Mirodeniile tale au un miros plăcut. Numele tău este ca o mireasmă vărsată. De aceea te iubesc pe tine fetele!

4. Trage-mă după tine! Și haidem să alergăm! Împăratul mă duce în odăile lui. Ne vom înveseli și ne vom bucura de tine; vom lăuda dezmierdările tale mai mult decât *vinul*! Pe drept ești iubit.

5. Sunt neagră, dar sunt frumoasă, fiice ale Ierusalimului, cum sunt *corturile Chedarului*, și cum sunt *covoarele lui Solomon*.

6. Nu vă uitați că sunt așa de negricioasă, căci m-a ars soarele. Fiii mamei mele s-au mâniat pe mine, și m-au pus păzitoare la vii. Dar via frumuseții mele n-am păzito.

7. Spune-mi tu, pe care te iubește inima mea, unde îți paști oile, unde te odihnești la amiază? Căci de ce să umblu ca o rătăcită pe la turmele tovarășilor tăi?

8. Dacă nu știi, o tu, cea mai frumoasă dintre femei, ieși pe urmele oilor, și paște-ți iezii lângă

Dincolo de a fi simbolul comuniunii omului cu Dumnezeu, *vinul* apare și ca element al unirii umane, al nunții, iar miremele (și mai ales *mirul de nard*) ilustrează bucuria nuntirii și sărbătoarea întregii ființe – trup și suflet deopotrivă.

Corturile Chedarului și covoarele lui Solomon apar ca elemente de comparație în raport cu frumusețea iubitei. Prin extensie, simbolul covoarelor și al cortului e mai amplu, Cortul Întâlnirii fiind unul din primele menționate în Biblie și trimițând la unitatea dintre om și Dumnezeu, dintre mire și mireasă. În Cortul Întâlnirii erau adăpostite Chivotul Legii, Altarul arderilor de tot și Sfânta Sfintelor. În corturile lui Solomon e adăpostită frumoasa lui iubită, Sulamita.

En-Ghedi, oaza din deșertul Iudeii renumită pentru frumusețea sa și pentru vegetația luxuriantă și cu plante rare, se constituie aici într-o metaforă a frumuseții fără seamăn a iubitului în ochii iubitei sale, iar *cedrul* este arborele imortalității, arborele divin și arborele regalității. Din lemnul cedrului se prepara apa lustrală, apa pentru abluțiune, apa

colibele păstorilor.

9. Cu iapa înhămată la carele lui Faraon, te asemăn eu pe tine, scumpa mea.

10. Ce frumoși îți sunt obrajii în mijlocul lăntișoarelor de la gât, și ce frumos îți este gâtul în mijlocul șirurilor de mărgăritare!

11. Îți vom face deci lăntișoare de aur, cu stropituri de argint.

12. Cât stă împăratul la masa lui, *nardul meu* își răspândește mirosul.

13. Preaiubitul meu îmi este ca un mănunchi *de mir*, care se odihnește între țâțele mele.

14. Preaiubitul meu este pentru mine un strugure de măliniță, din viile din *En-Ghedî*.

15. Ce frumoasă ești, iubito, uite ce frumoasă ești, cu ochii tăi de porumbiță!

16. Ce frumos ești, preaiubitule, ce plăcut ești! Verdeța este patul nostru!

17. *Cedrii* sunt grinzile caselor noastre, și chiparoșii sunt pardoselele noastre.

Capitolul 2

1. Eu sunt un *trandafir* din Saron, un crin din văi.

2. Ca un *crin* în mijlocul spinilor, așa este iubita mea între fete.

3. Ca un *măr* între copacii pădurii, așa este preaiubitul meu între tineri. Cu așa drag stau la umbra lui, și rodul lui este dulce pentru cerul gurii mele.

4. El m-a dus în casa de ospăț, și

ispășirii. Crucea Mântuitorului a fost făcută din lemn de cedru. Iubirea e aici comparată cu un cedru, arborele pe care nici cele mai aprige furtuni nu reușesc să-l doboare iar „casele” simbolizează cu siguranță sufletele înnobilate de iubire ale mirelui și miresei.

Trandafirul, crinul și mărul sunt motive des întâlnite în literatura ebraică și, implicit, în textele biblice. Ele sugerează iubirea intensă, idealizată, dar și pe aceea rodnică, fecundă. În tradiția biblică, crinul este și simbolul alegerii, al opririi la ființa iubită: „Cum este crinul în mijlocul spinilor, așa e iubita mea între fete.”

Mărul este fructul vieții, al cunoașterii Binelui și Răului dar și fructul tinereții, al reînnoirii și al veșnicei prosperități.

Trandafirul ilustrează renașterea mistică, regenerarea dar și forța înveșnicirii omului prin iubirea ce se dăruiește, prin iubirea curată.

Alături de *măslin* și de *vița-de-vie*, *smochinul* este motivul abundenței, al fecundității dar și al cunoașterii mistice. Iubirea are aici valoarea cunoașterii supreme, o prefigurare a conceptului creștin „Dumnezeu este iubire”.

Dacă în Noul Testament *porumbelul* este simbolul Sfântului Duh, în Vechiul Testament el este simbolul purității, al nevinovăției, al păcii, al armoniei, al speranței, al fericirii regăsite (v. Noe). Termenul

dragostea era steagul fluturat peste mine.

5. Întăriți-mă cu turte de struguri, înviorați-mă cu mere, căci sunt bolnavă de dragostea lui.

6. Să-și pună mâna stângă sub capul meu, și să mă îmbrățișeze cu dreapta lui!

7. Vă jur, fiice ale Ierusalimului, pe căprioarele și cerboaicele de pe câmp: nu stârniți, nu treziți dragostea, până nu vine ea!

8. Aud glasul preaiubitului meu! Iată-l că vine, sărind peste munți, săltând pe dealuri.

9. Preaiubitul meu seamănă cu o căprioară, sau cu puilul de cerboaică. Iată-l că este după zidul nostru, se uită pe fereastră, privește printre zăbrele.

10. Preaiubitul meu vorbește și-mi zice: Scoală-te, iubito, și vino, frumoaso!

11. Căci iată că a trecut iarna; a încetat ploaia, și s-a dus.

12. Se arată florile pe câmp, a venit vremea cântării, și se aude glasul turturicii în câmpiile noastre.

13. Se pârguiesc roadele în *smochin*, și *viile înflorite* își răspândesc mirosul. Scoală-te, iubito, și vino, frumoaso.

14. *Porumbiță* din crăpăturile stâncii, ascunsă în scobiturile prăpăstiilor, arată-mi fața ta, și fă-mă să-ți aud glasul! Căci glasul tău este dulce, și fața ta plăcută.

15. Prindeți-ne vulpile, *vulpile* cele mici, care strică viile; căci viile noastre sunt în floare.

16. Preaiubitul meu este al meu, și

porumbiță se numără printre metaforele universale care celebrează femeia. Pe măsură ce sufletul se apropie de lumină, spunea Jean Daniélou citându-l pe Sf. Grigorie de Nyssa, devine frumos și ia în lumină formă de porumbiță. Porumbelul este semnul iubirii iar apariția lui în pereche sugerează iubirea împărțită, împlinită.

Vulpea e văzută ca semn al ispitei, al discordiei, al răului pe care ceilalți l-ar putea semăna peste îndrăgostiți, pentru a distruge armonia iubirii lor.

Amplele invocații din *Cântarea Cântărilor* pot fi privite și ca avertismente și ca simple chemări ale iubitei către iubit sau ale lui către ea. Dorința de a-și feri iubirea de răul din afara ei ori de a se izola, de a fugi departe și de a simți dulcea povară a iubirii nestingheriți este ilustrată prin invocații în toate capitolele.

Căprioara și *puilul de cerb* sunt prin excelență motive ale masculinității și feminității văzute sub aspect pur, nevinovat. Iubirea e urmare a nuntirii celor doi, așadar e văzută ca semn al unirii din porunca divină, al comuniunii permise. Pot fi privite și ca semne ale unei exorcizări, ale unei încercări a celor doi de a-și feri sentimentele și de a ocroti liniștea lor.

„Vă jur, fiice ale Ierusalimului, pe *căprioarele* și *cerboaicele* de pe câmp: nu stârniți, nu treziți

eu sunt a lui; el își paște turma între crini.

17. Până la răcoarea zilei, și până la lungirea umbrelor, întoarce-te! Iubitule, sari ca o *căprioară* sau ca *puiul de cerb*, peste munții ce ne despart.

dragostea, până nu vine ea!”, pare să devină versetul de rezistență din această perspectivă: a ocrotirii celuilalt și a unirii supreme a celor doi - bărbat și femeie și, deopotrivă, rege și regină, pe tărâmul dragostei lor.

PARADIGMA LITERARĂ A UTOPIEI

Thomas Morus - *Utopia*

Există o paradigmă literară a “utopiei”?

Dintotdeauna (am spune din *illo tempore*, chiar) umanitatea s-a alimentat spiritual, dar și social, din nostalgia *paradisului pierdut*. Iar evoluția omenirii nu a însemnat în mod obligatoriu o îmbogățire a valorilor morale (bine, frumos, adevăr) ci, date fiind discrepanțele dintre diferitele forme de organizare socială și dezideratele individuale (insul se eliberează de constrângeri și își conștientizează încetul cu încetul valoarea proprie), am putea vorbi chiar de o *depreciere* a calităților umane, pe scară largă.

Această depreciere, această pierdere a *inocenței vârstei dintâi*, a *vârstei de aur* am spune (respectând paradigmele filosofice și literare) a adus cu sine (ori... a atras după sine!) intenția de redescoperire a *perfecțiunii* și de redimensionare a *ordinii începuturilor*. Astfel s-a născut *spiritul utopic*, dar nu și *utopia*...

Utopia a început practic să existe în același timp cu manifestarea termenului (denumirea inițială a *locului de nicăieri* devenind *outopos* sau *eutopos* abia în Evul Mediu). Așadar, primele scrieri ale genului nu au promovat utopia la nivel conceptual. *Politeia* lui Platon nu este o utopie, ci o

scriere utopică sau o lucrare utopică, înțelegând prin *lucrare* plan sau planificare ideală.

De-a lungul secolelor, au fost concepute scrieri cu caracter utopic, dar adevărata dimensiune a *utopiei* (la nivelul paradigmei literare) este dobândită doar în momentul nașterii *conștiinței de sine*, a *utopiei* aproape ca... specie literară, am putea adăuga. Și acest moment l-a marcat Renașterea, care a distrus ideea de *mulțime*, de *grup*, redând dreptul la viață al *individualității*.

Paradigma literară a utopiei există doar în măsura în care ieșim din sfera (ingrată!) a conceptualizării și teoretizării și revalorizăm principiul utopic după legile imaginarului și, implicit, ale ideaticului. Conceptualizarea și teoretizarea presupun existența unei *baze reale* (aceeași pentru toți!) pe când imaginarul operează cu elemente, reguli, legi ale *idealului* (diferit, pentru fiecare).

Paradigma literară a utopiei se manifestă (și este în plinătatea forțelor sale, chiar) doar atunci când ideea de utopie este opusă ideii de real, când manifestarea artistică fuge de *obiectiv*, îl respinge și îl neagă. Paradigma artistică (literară) trebuie să fie percepută ca antiteză, ca alternativă... frumoasă (eu- <gr.>) la sumbrul existențial al contingentului.

Paradigma literară izvorăște din congruența culturilor (înțelegând prin *congruență* conviețuirea pașnică într-un spațiu multicultural sau în care se intersectează cel puțin două culturi) și din suprapunerea (liniștită și armonioasă și ea, că doar vorbim de... utopie!) a elementelor mitologice. Într-o primă etapă a existenței spiritului utopic, s-au manifestat miturile iudeo-creștine, mai apoi cele celtico-irlandeze, pentru a se face loc mai târziu ideilor universaliste, milenariste, apocaliptice sau moderne ale *distopiei*.

După nostalgia paradisului pierdut, omul (visător!) s-a îndreptat către Câmpiile Elizee, ori către minunatul spațiu al utopiei populare *Cokaygne* (raiul trândavilor și al gratuității pe

care, personal, l-aș vedea mai bine ilustrat în *Țiganiada* lui Ioan Budai-Deleanu ca... rai al Țiganilor). *Utopia* lui Thomas Morus a venit de fapt să încununeze o întreagă galerie (sau, de ce nu, o panoplie!) de spații utopice... Toate aceste spații nu au fost decât pretexte (la nivelul... *minunatei* paradigme literare!) ale căutării sau recreării ideii de *Fericire*.

Toate ne vorbesc despre societățile perfecte, despre posesia în comun al bunurilor, despre spiritul dreptății, al armoniei umane, al egalitarismului, dar niciuna nu oferă perspectiva... *imortalității individului!*

Din fericire (îndrăznesc să spun!) există o paradigmă literară a utopiei și ea e mai puternică decât cea socială. Altfel, cum de a suportat omenirea (cu stoicism chiar!) încercările de a transforma societatea după modele utopice, nedizolvându-se (în spirit... insular) individul, cu toate ale lui... „*păcate*”?!?

Utopia lui Thomas Morus

Deși se consideră că *Politeia* lui Platon ascunde în ea numeroase elemente de modernitate, revoluția literară a temei a produs-o scrierea lui Morus, devenită punct de reper pentru *literatura genului utopic*.

Republica fusese doar o scriere cu caracter utopic, dar *Utopia* deschide perspectiva interpretării *valorilor ideale*, în raport cu cele *reale*. Lucrarea lui Morus (concepută și publicată în „*vremuri tulburi*”) nu mai putea permite și nici lăsa loc efuziunilor filosofico-literare. Ea va fi mai puternic ancorată în real, reflectând de fapt ideologiile unei epoci (aceea contemporană scriitorului).

Utopia lui Thomas Morus este o ilustrare a societății engleze (chiar pe fondul unor rupturi de ideologie și dogmă creștină – catolicism/reformă), o defulare a necesităților de reorganizare socială sau, de ce nu, o izbucnire de idealism.

Deși valoarea scrierii lui Morus nu s-a manifestat suficient în epocă (date fiind frământările ideologice protestante cărora nici autorul nu le-a putut rămâne indiferent, plătind chiar cu viața afirmarea propriilor principii), totuși viitorul a demonstrat că ceea ce se publicase la 1516 (în latină) și 1551 (în engleză) sub titlul (simplificat) *Utopia*, era de fapt prima scriere modernă a genului utopic.

Abia acum, în secolul al XVI-lea, apare și termenul *utopie* (din substantivul propriu – numele regelui Outopos – și, mai apoi, al insulei cucerite, Outopia), devenit generic și denumind *specia literară*.

Propunând o societate în antiteză cu cea reală, Morus îl depășește pe Platon prin *viziune și tematică*. Lumea nu mai este aceea a *Republicii*, ea se revalorizează și se redimensionează după aspirațiile unei alte epoci. Poate că ideile lui Morus au oferit chiar premise, perspective și concepte pentru imperialismul englez de mai târziu.

Principiile lui Morus evoluează în comparație cu acelea ale lui Platon: cuplul și familia redevin nucleul societății perfecte, femeile și copiii nu mai aparțin tuturor, educația are un scop înalt (vizându-se nivelul superior al cunoașterii, adică cel rațional), *oikeiopragia* (dreptatea) devine principiul diviziunii tuturor responsabilităților, iar conducătorul nu mai este *Filosoful* (posesor, după Platon, al tuturor calităților înalte și unic cunoscător al adevărului suprem), ci *Principele*, ales pe viață de senatul *sigofranților* (reprezentanții mai multor familii).

Insula (mai exact, *peninsula* ruptă în mod voit de restul lumii) este interesantă ca simbol și ea, nereprezentând în mod necesar *izolarea*, ci *spiritul de conservare*, de păstrare nealterată a *Fericirii*, deloc aparente pentru... utopieni.

Elaborarea sub forma dialogurilor a ambelor lucrări oferă o anumită flexibilitate la nivelul așa-ziselor *relatări*, atât Socrate (sau celelalte personaje ale lui Platon), cât și Raphael

Hythlodæus fiind de fapt *ipostaze, fețe, voci* ale autorilor înșiși sau, poate, ale societăților pe care aceștia le (re)prezintă...

Ca *produs al imaginarului* (individual ori colectiv) care a creat mentalități de sine stătătoare, *utopia* nu poate să însemne decât *punct de plecare* dar și *punct terminus* al literaturii întregi, ca artă. Ea e, la urma urmei, *ca element generic al ideaticului*, un fel de *alfa și omega* al artei scrisului.

DE LA NIHILISM LA CREȘTINISM

Feodor Mihailovici Dostoievski, *Adolescentul*

Dintre cele cinci mari romane¹ ale lui Dostoievski, *Adolescentul* (1875) este penultimul și cel mai puțin cunoscut. Cu toate acestea, el are un subiect inedit, o multitudine de teme și o tehnică narativă solidă, detașându-se total de scrierile anterioare.

Situat cronologic între elaborarea volumului I al *Demonilor și Frații Karamazov*, *Adolescentul* este construit pe tema tânărului al cărui destin pendulează între ambiție și dorința de a discerne între „bine” și „rău”, tânăr ce trebuie să lupte, pentru a-și câștiga locul (și... rostul) printre adulți, pe de o parte cu rigorile societății, iar pe de altă parte cu propria dezordine interioară.

Privindu-l dintr-un anume unghi (acela al devenirii personajului principal), Dominique Arban² consideră romanul „o confesiune halucinantă a unui adolescent solitar (copilul bastard al unui aristocrat și al unei servitoare) care, umilit și marginalizat de camarazi, se retrage într-o singurătate aproape megalomanică plonjând în reflecții haotice animate de

¹ *Crimă și pedeapsă* (1866), *Idiotul* (1868), *Demonii* (1872), *Adolescentul* (1875) și *Frații Karamazov* (1880) sunt considerate cele cinci mari romane ale lui Dostoievski.

² Dominique Arban (n. Natacha Huttner, în 1903, la Moscova) – critic literar și scriitoare franceză, specialistă în Dostoievski.

fantasma bogăției, fascinația pentru noblețe și delirul mistic. Toate acestea, pe fondul unor intrigi amoroase ce animă societatea Sankt-Petersburgului.”³

S-a spus despre *Adolescentul* că este un roman confuz, influențat de confuzia în care se zbate eroul. Scrierea conține numeroase scene dramatice (unele, chiar melodramatice) și câteva povestiri populare. La prima lectură, romanul pare un *remake* al volumului *Umiliți și obidiți*, atât de multe istorii se aseamănă. Se regăsesc aici scene ilustrate și mai înainte: ruleta din *Jucătorul*, masa scandaloaasă din *Însemnări din subterană*, tânăra care se prostituează cu acordul (și chiar cu... îndemnul) mamei sale, din *Crimă și pedeapsă*...

Personajul-narator, Arkadi Makarovici Dolgoruki se visează Rotschild ⁴, la fel cum Raskolnikov și-ar fi dorit să fie Napoleon. El tânjește după bogăție nu pentru a trăi în lux ci pentru a avea puterea care se asociază de obicei ideii de... ban.

Figura critică a romanului este Makar Ivanovici Dolgoruki, un țăran superstițios, urât, incult și încornorat. Ceea ce deja este „prea mult”. Însă chiar acest personaj îi va permite tânărului Arkadi să fie răscumpărat întru Hristos, întru credință. Din păcate, tatăl va muri devreme, doborât de boală, iar cu acest destin se confruntă multe dintre personajele dostoevskiene.

Sintetizând, ideea centrală este maturizarea unui tânăr ambițios și conflictul dintre tată și fiu. Iar ca teme recunoaștem în romanul *Adolescentul* „copilul nefericit”, „bărbatul puternic”, „forța banului”, „Occidentul”, „viitorul Rusiei”, „socialismul”, „societatea în perspectivă”, „mișcarea revoluționară” (în plan ideologic), „sfântul timpurilor

³ Dominique Arban, Prefața la vol. *L'Adolescent* (fr.), Seuil, 1967.

⁴Rotschild - baron și bancher, părintele pieței financiare internaționale din secolul al XVIII-lea.

moderne” (tatăl adoptiv al lui Arkadi) și „crediința care învinge dezordinea gândurilor și a lumii”.

Tehnica utilizată este aceea a unui roman de aventuri și chiar a unui roman cu intrigă polițistă (detectivistică) ce amintește de romanele lui Alexandre Dumas ori Eugène Sue. Ca toate romanele lui Dostoievski, și *Adolescentul* este o scriere polifonică în care fiecare personaj își are propria filosofie de viață, propria cale, propriul destin inedit, propria... voce.

Deși prima intenție a cititorului este de a se concentra pe istorisirea și pe problemele existențiale ale personajului principal, Arkadi Makarovici Dolgoruki, tânărul naiv și ambițios de doar nouăsprezece ani, totuși un personaj extrem de interesant al romanului este Versilov, tatăl natural al adolescentului. Prin el, Dostoievski ne dezvăluie încă o dată coordonatele secrete ale sufletului uman și abisurile sale ascunse, ajutându-ne să înțelegem și să definim mai bine tot ceea ce ne înconjoară și pe noi înșine. Ca de obicei, romancierul nu încearcă să inventeze categorii umane neverosimile și nici tipologii, ci surprinde întocmai nota specifică a unui personaj prin redarea *omenescului* în diversele sale manifestări. Astfel, personajele nu sunt încadrate în șabloane sau stereotipii comportamentale și nici nu reacționează cum ni se pare nouă că *ar fi firesc*. Personajele dostoievskiene discreditează tocmai acest *firesc*, refuzând să se plaseze pe coordonatele comportamentale previzibile.

„Binele” și „răul” nu mai sunt nici ele criterii valabile, căci adevărata existență nu ține cont de convenții iar morala nu este aceeași pentru toți. De fapt, eroii dostoievskieni își creează propriile tipare, în care amestecă atitudini, gânduri, manifestări și comportamente contrare.

Astfel, și Arkadi Makarovici Dolgoruki, tânărul când naiv când prea ambițios (fiul nelegitim al moșierului Andrei Petrovici Versilov) oscilează între dorința de a-și discredita

tatăl (și așa ruinat) și aceea de a-i câștiga acestuia prețuirea și afecțiunea. Arkadi va da așadar curs invitației lui Versilov de a veni să locuiască în Sankt Petersburg. Dar nici dorința de împăcare cu tatăl său și nici documentul (scrisoarea compromițătoare) despre care crede că îi poate oferi un oarecare avantaj în fața celorlalți, nu-i pot deschide tânărului calea împlinirii pe care o dorește. Tatăl îi rămâne un necunoscut, iar sinusoidalele (și chiar mizeriile) lumii adulte îi determină o schimbare radicală de viziune și îl fac să conștientizeze prăpastia dintre „el” și „ceilalți”, dintre „bine” și „rău”.

Ceea ce caracterizează cu adevărat personajul (dincolo de lungile și chinuitoarele crize interioare și dincolo de multele întrebări rămase fără răspuns) este doza de optimism și de încredere în propriul destin și... *inima sa veselă*. Unele dintre cele mai interesante pagini ale romanului sunt acelea în care Dostoievski adăpostește lungă digresiune (chiar eseul, am putea spune) despre răs. Prin vocea tânărului (și totuși neexperimentatului) său personaj, romancierul analizează și clasifică punctele de plecare/cauzele manifestărilor umane și diferitele forme de răs: de la cel necontrolat până la cel cântărit, de la cel scăzut sau pe tăcute la acela zgomotos, de la cel prefăcut la cel spontan și sincer...

Deloc întâmplător, eseul despre răs este ulterior întâlnirii importante (putem afirma... chiar ulterior întâlnirii destinului) a lui Arkadi cu tatăl legal – pelerinul Makar Ivanovici Dolgoruki, fost iobag pe moșia tatălui său real, versatilul Versilov. Makar Ivanovici, întors acasă ca să moară, e o figură mistică, un veritabil *pelerin rus* a cărui înfățișare de moșneag cu părul alb contrastează cu sufletul juvenil, imponderabil: e o „*inimă veselă*” ce râde fără sunet și vede, ca într-una dintre *Fericiri*, doar puterea și victoria binelui.

Contemplarea râsului mut și a „*inimii vesele*” ale uimitorului bătrân cu ochi albaștri îi provoacă tânărului Arkadi

o deschidere omenească bruscă și o cunoaștere instantanee, de la înălțimea căreia începe să le dea sfaturi fetelor de măritat: „Niciodată firea omului nu se dezvăluie mai deplin ca atunci când râde. Uneori, e foarte greu să dibuiești caracterul câte unui om, dar e de ajuns să-l surprinzi o singură dată râzând sincer și brusc și atunci caracterul lui îți apare limpede ca lumina zilei. Numai un om foarte evoluat, care a ajuns la o mare armonie interioară, e în stare de o veselie contagioasă, mai bine zis senină și totodată irezistibilă. Nu mă refer aici la gradul de evoluție intelectuală a omului, ci la treapta de desăvârșire a caracterului său, la întreaga lui personalitate. Așadar, dacă vrei să cunoști un om și să-i pătrunzi în suflet, n-are rost să-l observi când tace sau când vorbește, când plânge sau când se entuziasmează pentru cele mai nobile idei, cel mai bun lucru e să-l privești când râde...“.⁵

Dacă râsul ne odihnește de *oboseala de a gândi*, cum spune Bergson, el nu-i scutește pe ceilalți să ne observe în acest timp de suspendare a gândirii: „Rolul râsului este de a reprima tendințele separatiste și de a corecta rigiditatea, transformând-o în suplețe, de a readapta pe fiecare la toți. Totodată, datorită faptului că râsul, ca și visul, se detașează de lucruri și de logică (care ne cer un neîntrerupt efort intelectual), el este pentru oameni o destindere, o odihnă, o lene: el ne odihnește de oboseala de a gândi. Râsul, însă, nu intervine în orice împrejurare, ci doar în condițiile în care conștiința dobândește o stare de calm, când asistăm la evenimente privindu-le detașat, fără nici o emoție, deoarece adversarul principal al râsului este întotdeauna emoția. Râsul n-are nimic mai primejdios decât emoția.”⁶

⁵Feodor Mihailovici Dostoievski – *Adolescentul*, Editura Rao Books (Rao Clasic), 2004, pag. 524.

⁶Henri Bergson - *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924, p. 43.

Revelator al inconștientului, râsul ne livrează celorlalți – chiar și atunci când e prefăcut – mai mult ca orice altă manifestare afectivă, cu toate că și despre plânsul convulsiv sau „*darul lacrimilor*“ s-ar putea spune câte ceva. Observatorul, ne spune adolescentul Arkadi, aflat sub imperiul revelației directe, trebuie să fie atent la toate nuanțele, folosind însă o atenție care nu ține nici de gândire, nici de rațiune: „...râsul unui om nu trebuie să ți se pară în nici un caz prostesc, oricât ar fi de vesel sau de spontan. Dacă râsul lui trădează cea mai mică urmă de prostie, înseamnă fără îndoială că omul acela e mărginit la minte, chiar dacă, în general, jonglează cu ideile. Iar dacă omul care râde ți se pare cât de cât caraghios, chiar dacă râsul lui nu-i stupid, să știi că omul acela e lipsit de demnitate, dacă nu de tot, măcar în parte. În sfârșit, dacă râsul omului e comunicativ, dar ți se pare trivial, fără să-ți dai seama de ce, să știi că adevărata fire a acestui om e și ea trivială, iar toate trăsăturile nobile pe care le-ai observat la el mai înainte, fie o prefăcătorie conștientă, fie o simplă maimuțareală inconștientă...”⁷

Romanul *Adolescentul* este tocmai portretul unuia dintre tinerii pe care Dostoievski i-a numit în scrierile sale „*copiii prezentului*”. Ca în *Idiotul* sau *Demonii*, și personajul principal din *Adolescentul* este un visător și un inadaptat. Instabil, incapabil de a avea o cât de mică certitudine în tot ceea ce întreprinde sau gândește, el trăiește în locuri pasagere și în condiții mizere: sub scări, prin anticamere, în hanuri sau pur și simplu pe străzi. În jurul lui și împreună cu el se află tovarăși fie prea visători și exaltați, fie sinucigași sau criminali, ori idealști avizi de putere și de viață, ori indivizi măcinați de slăbiciuni și de vicii ascunse. Mediul în care se dezvoltă Arkadi este unul al dezordinii (termen pe care Dostoievski l-a și ales inițial ca titlu), al descompunerii: dezordinea familiei,

⁷ Feodor Mihailovici Dostoievski – Op. cit., pag. 525

descompunerea societății rusești cu aristocrația sa decadentă și cinică (Versilov), dar și al imaginii familiei ideale (a lui Makar), care aparține unei epoci de transformări, departe de Rusia reală. Prin această lume îi este dat personajului să treacă, în drumul formării sale spirituale și mentale, în devenirea sa (ca mai toate personajele celebre ale lui Dostoievski) de la *nihilism* (epocă sau etapă a vieții ce presupune revolta, negarea, refuzul) la *creștinism* (punctul terminus al lungului drum spre armonia interioară, spre împăcarea individului cu sinele, cu lumea, cu Dumnezeu).

Dacă am sintetiza, procesul evoluției personajului (trecerea de la nihilism la creștinism) și dobândirea conștiinței „*binelui*” și a „*răului*”, prin câștigarea conștiinței de sine, are printre etape: criza de identitate, prima întâlnire cu tatăl, visul de a fi întocmai lui Rotschild, nașterea conștiinței, plecarea dintr-o capitală în alta – de la Moscova la Petersburg, înfruntarea tatălui natural, inutilitatea documentului compromițător, trecerea prin experiențele de viață ale filfizonului și destrăbălatului, experimentarea gândurilor josnice și a urii, diminuarea obsesiei puterii prin nașterea altruismului și generozității și descoperirea vocației sociabilității.

Dobândirea conștiinței „*binelui*” și a „*răului*” reprezintă acea nouă calitate cu care adolescentul intră în anul douăzeci și unu al existenței sale, în chiar perioada redactării confesiunii. E inutil să marcăm legătura existentă între vârsta protagonistului și vârsta intrării oricărui tânăr în rândul persoanelor adulte. În textele biblice chiar, vârsta de douăzeci-douăzeci și unu de ani e considerată etapa de la care începe maturitatea bărbatului.

Chiar dacă există în acest roman și alte personaje complexe și interesante, totuși Adolescentul – Arkadi reprezintă marele personaj de sinteză al literaturii lui Dostoievski. Multitudinea de trăsături disparate (care nu

periclitează însă unitatea personajului căci, deși trăiește într-un haos de sentimente, el reprezintă cu toate acestea un caracter puternic personalizat, inconfundabil, unic) și imensa disponibilitate sufletească îl fac apt să răspundă celor mai diferite solicitări. Acest lucru se explică nu numai prin vârsta lui Arkadi (aflat în plin proces de formare), ci și prin tendința lui structurală de a rezuma și de a încorpora în sine pe principalii eroi dostoievskieni: „Lumea psihologică, morală, spirituală a adolescentului este chiar lumea personajelor scriitorului. Arkadi Makarovici Dolgoruki este cel mai puțin înțeles și cel mai nedreptățit dintre marii eroi ai prozatorului. Asemenea atâtor personaje dostoievskiene, Arkadi e o ființă de ungher, un singuratic, un visător. Asemenea atâtor personaje dostoievskiene el este un visător care visează puterea. Cutezanța nemăsurată a orgoliului îl situează printre picturile cele mai stinghere ale marilor orgolioși dostoievskieni. Carnetele dau o idee mai clară cu privire la demonismul ambițiilor sale timpurii. Copil, Arkadi își manifesta dorința de a deveni regele unei insule necunoscute, undeva la Pol sau în lacurile Africii Centrale, savant la Paris, haiduc, comandant de oști, proroc...”⁸

Asemenea lui Raskolnikov și lui Ivan Karamazov, Arkadi e teoreticianul unei idei și se află chiar și foarte aproape de crimă. Ceea ce li se întâmplă lui Raskolnikov și lui Ivan i se întâmplă și lui: viața îi dejoacă planurile. Dar Arkadi amână la început aplicarea ideii, o plasează apoi între paranteze și, mai pe urmă o uită. În Epilog, personajul afirmă că a pășit către aplicarea ideii dar într-o altă formă cu mult superioară, din care esența demonică a fost cu siguranță înlăturată. Astfel, Arkadi este salvat pentru că devine un alt om; un om care a ieșit de

⁸ Valeriu Cristea – *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Editura Polirom, 2007, p. 119.

sub „*carapace*”, din „*subterană*” și care e cu siguranță mai *uman*, mai *bun*.

Întregul roman este construit pe tehnica oglinzilor paralele, personajele se organizează în dublete iar în personajul principal se regăsesc marii eroi dostoievskieni în stare de sinteză ulterioară sau de... potențialitate, de anticipare. De aici rezultă caracterul proteic al personajului și uimitoarea sa vitalitate: „*Dacă mi-ar fi date trei vieți, tot nu mi-ar ajunge*”.

Valeriu Cristea aprecia cât se poate de elocvent: „Din vârtejul de foc al peripețiilor romanului dostoievskian, Adolescentul iese – ca tinerii evrei din cuptorul lui Nabucodonosor – nevătămat. Arkadi simbolizează longevitatea personajului dostoievskian pe care viitorul nu-l sperie, și pe care acesta îl întâmpină din ce în ce mai semeț [...] sigur de mijloacele și de forțele sale.”⁹

Bibliografie

Arban, Dominique, Prefața la volumul *L'Adolescent* (fr.), Seuil, 1967.

Bergson, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Alcan, 1924.

Crețu, Bogdan, *Recensământul lumii lui Dostoievski*, recenzie *Dicționarul personajelor lui Dostoievski* de Valeriu Cristea, *Convorbiri literare*, Nr. 2, 2008.

Cristea, Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Editura Polirom, 2007.

Dostoievski, Feodor Mihailovici, *Adolescentul*, Editura Rao Books (Rao Clasic), 2004.

⁹ Valeriu Cristea – *Op. cit.*, p. 121.

PRELUNGIREA IMAGINARULUI
CAVALERESC
ÎN ROMANUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Idiotul de F. M. Dostoievski
Prințul Mișkin – „Cavalerul sărman”

Cavalerul sărman
de A. Pușkin

Fost-a un voinic cu fală,
Zis: sărmanul cavalier,
Suflet drept și față pală,
Un vitez în za de fier.
Și-i fu dat'o soartă amară,
Căci se spune că-ntr-o zi,
O vedenie fugară,
A lui inimă îndrăgi.
Și de atunci ca-ntr-o scânteie,
Doru-l arse în văpăi,
De atunci nici o femeie
Nu privi în ochii săi.
Își lega mătânii sfinte
Peste gulerul de-altaz,
Nu-și sălta ca înainte
Viziera de pe-obraz...
Plin de dragoste și vise,
Gata fiind de orișice,

Pe-al său scut cu sânge scrise
Trei însemne: AMD.*

Și-n pustia Palestinei
Călărindu-și calul pag,
Când în luptă paladinii
Invocau un nume drag,
În crunt iureș de oțele,
Beat de sânge musulman
*Sancta rosa, lumea caeli!***
Striga el cu glas avan.
Reîntors din bătălie
În castelul său străbun,
Trist, cu inima pustie
Se sfârși, curând... nebun.

**Ave Mater Dei! - Bucură-te,
Maica lui Dumnezeu!*

***În numele Sfintei Roze, în
numele Cerului Sfânt!*

Idiotul (inițial, autorul a dorit să-și numească lucrarea *Prințul Mîșkin*) este unul dintre remarcabilele romane ale lui Feodor Mihailovici Dostoievski, elaborat în perioada 1867-1868 și publicat în *Rusky Vestnik*, la Sankt Petersburg, un an mai târziu. Romanul prezintă evoluția socială a unui personaj neobișnuit, Prințul Lev Nikolaevici Mîșkin, considerat de restul galeriei de personaje *un idiot*, din cauza sincerității și altruismului său, atipice pentru vremea respectivă.

Prin Prințul Mîșkin, Dostoievski a dat naștere unui personaj deosebit de complex, caracterizat într-o frapantă antiteză cu ceilalți și cu societatea, și animat de idealuri, fapte și atitudini deseori de neînțeles. Complexitatea acestui personaj rezultă și din luminile și umbrele din care îl construiește Dostoievski (tehnica descriptivă și narativă a contrapunctului): uneori, Mîșkin pare un om extraordinar, chiar prin calitățile considerate defecte de către ceilalți, iar alteori autorul însuși îl ia în derâdere și îl ironizează, transformându-l într-un paria al societății.

Profunzimea analizei psihologice, notațiile de ordin fiziologic chiar, detaliile din care se construiesc atât scenele cât și caracterele fac din această operă o lucrare la fel de complexă ca și protagonistul ei. De fapt, romanul *Idiotul* este una dintre cele mai reușite scrieri ale genului, atât din creația dostoievskiană cât și din întreaga literatură universală.

Ceea ce încântă și frapează în scrierea lui Dostoievski chiar de la lectura *zero*, este edificiul monumental, împletirea simfonică dintre arhitectura narativă (tributară preciziei și detaliului) și galeria impresionantă de personaje caracterizate prin apelarea la

antiteze sau, așa cum considera Ion Ianoși, „*definite prin indefinit și axate pe absența oricărui ax*”.¹⁰

Dacă ar fi să ne gândim la întreaga operă a lui Dostoievski, am spune că *Idiotul* este de-a dreptul un roman misterios: legăturile dintre personaje sunt întortocheate, uneori greu de urmărit și de justificat, tiradele de replici devin deseori imposibil de deslușit iar obiectivul narativ este fixat pe mult prea numeroase secvențe și nuclee.

Cartea se cere decriptată (analizată!) din multe perspective care privesc variate coordonate ale narațiunii. Există patru personaje centrale, de un dinamism tulburător și de o forță extraordinară: Prințul Mîșkin, Nastasia, Aglaia și Rogojin. În jurul lor gravitează lumea creată de Dostoievski, căci ele antrenează și coordonează energiile celorlalți actanți. Faptele celor patru sunt nu numai incerte, ci și impredictibile, iar apariția tragică a lui Ippolit Terentiev, tânărul bolnav de ftizie, precipită și mai mult firul narativ, creând aspectul de univers închețat.

Viziunea narativă nu este în totalitate omniscientă. Dorința lui Dostoievski de a-și învălui în mister personajul (și de a-l păstra, în același timp, *pozitiv*) se concretizează într-o descriere *nu* prin apelarea la fluxul conștiinței lui Mîșkin, ci prin notarea reacțiilor exterioare ale acestuia și prin analiza impactului produs asupra celorlalte personaje.

Tehnica disimulării și aceea a absenței potențează nota de mister. Reacțiile Prințului Mîșkin sunt minimale, iar Nastasia Filippovna cunoaște o prezență efectivă

¹⁰ Ianoși Ion - *Dostoievski*, București, Editura Teora, 2000.

redușă în cadrul acțiunii. Dostoievski este maestru în crearea unor personaje puternice, doar prin schițarea lor sau prin absențe bine cântărite (precum chiriașul din *Nopți albe*, Svidrigalov din *Crimă și pedeapsă*, bătrâna Antonida Vasilievna Taraseviceva din *Jucătorul* sau Foma Fomici din *Satul Stepancikovo*). Iată că este posibilă și crearea unor personaje marcante, doar în câteva episoade. Aceasta e o tehnică ce aduce a basorelief ori, mai degrabă, gândindu-ne la trăsăturile contradictorii ale participanților la acțiune, a imagine fotografică în *contre-jour*.

Valeriu Cristea spunea despre personajele lui Dostoievski că „impresionează nu numai prin partea lor de suprafață, ci și prin enorma masă de susținere ascunsă, postament colosal invizibil, dar bănuț, puternic simțit.”¹¹ Vorbind despre Prințul Mîșkin, am putea să ne situăm între doi poli – supradimensionarea într-o notă mistică (Paul Evdokimov spunea că „Mîșkin se apropie de noi ca o ființă venită de pe altă planetă”¹² și subestimarea de factură psiho-somatică (psihiatrică) – Prințul e doar un „*idiot*” în sens clinic, inadapdat și... de netratat.

Însă, puțini înțeleg că particularitatea fundamentală a lui Mîșkin este aceea de privitor (îi putem conferi chiar titlul de *Cavaler al privirii clare*, pentru că e unic sub acest aspect); el e privitor... nu numai cu ochii, ci și cu spiritul (nefiind nici autist, nici vizionar de factură mesianică).

¹¹ Valeriu Cristea - *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Editura Cartea Românească, 1983.

¹² Paul Evdokimov – *Gogol et Dostoievski ou la descente aux enfers*, Bruges, 1961.

Iată descrierea pe care e capabil să o facă acest „*idiot*” Nastasiei Filippovna la începutul romanului, doar privindu-i siderat portretul: „Sunt sigur că destinul ei nu este dintre cele obișnuite. Chipul îi e vesel, dar a suferit îngrozitor, nu-i așa? Suferința i-o trădează ochii, aceste două oscioare, aceste două puncte de sub ochi, de unde încep obrajii. E o față mândră, teribil de mândră și nu știu: o fi bună la suflet sau nu? Ah, de-ar fi bună! Totul ar fi salvat!”... iar peste câteva clipe îi prevede sfârșitul: „Cred că și mâine [Rogojin] s-ar putea căsători [cu ea]; s-ar căsători și peste o săptămână zic eu, ar înjunghia-o.”

Matei Călinescu, în eseu *Idiotul lui Dostoievski, Cristos și Don Quijote* circumscrie forma de „*idioție*” (termen foarte cuprinzător ca sferă de sens) unei forme inedite de autism, „un autism superior, chiar genial, care se însoțește dar nu se confundă cu epilepsia sau <boala divină> de care suferă prințul, și de care suferea însuși Dostoievski. Cea mai importantă dintre trăsăturile cvasiautistice ale prințului e incapacitatea lui de a minți.”¹³

Radomski i se adresează senin lui Mîșkin „...*nu spui minciuni niciodată*”, iar nihilistul Ippolit (poate... dublul negativ al Prințului), scrie în confesiunea lui „*Prințul nu minte niciodată*.” Poate că autistul, neputând să disimuleze, nu se poate nici adapta cerințelor și așteptărilor societății. El nu are nici măcar capacitatea de a spune acele *minciuni albe*, inofensive (care ar aduce totuși „*un plus de șarm*” monden).

Nu, Mîșkin e pur și simplu un cavaler naiv, un ins dezarmant de onest, care spune întotdeauna doar ceea

¹³ Matei Călinescu, *Idiotul lui Dostoievski, Cristos și Don Quijote*, Dilematica, nr. XII, mai 2007.

ce crede, fără să se gândească la eventualele consecințe. Și, evident, această particularitate de caracter nu se poate situa decât în opoziție cu ipocrizia, cu jocul de măști din societate, ca să nu mai amintim de mitomania pe care o demonstrează inconstantul general Ivolghin sau lingușitorul intrigant Lebedev, care *minte și atunci când spune adevărul*.

Păstrând elemente de biografie dostoievskiană, Mîșkin nu poate rămâne un simplu caz. El e, cum îl numeam mai înainte (rămânând în sfera ideii din titlul acestui eseu), *Cavalerul privirii clare*. Poate nu l-aș numi chiar clarvăzător dar el este cu siguranță un bun cititor în sufletele celorlalți. Personajul observă și descrie cu amănunte experiențele-limită ale bolii, acele momente paradisiace de sfârșit de timp dar și căutarea febrilă a rostului existenței în frânturile ultimei secunde a condamnatului la moarte (experiențe prin care trecuse însuși autorul, în tinerețe).

Ideile preaiubite ale lui Dostoievski, despre sufletul rus și ortodoxie, sunt expuse magistral de Prințul Mîșkin în salonul generăleseii Lizaveta Prokofievna Epancin. El vorbește cu patos despre credința pravoslavnică „opusă coruptului catolicism occidental, iezuit, care ar fi numai continuarea Imperiului Roman din Apus” și despre renașterea spirituală a lumii care „se va înfăptui numai prin gândirea rusească, prin Dumnezeu și Hristosul rusesc”. Iată o altă ipostază a personajului care poate fi explorată aici: aceea de *Cavaler al Adevărului*.

De fapt, prin Mîșkin, Dostoievski se idealizează și se ironizează (în spirit donquijotesc) pe sine. Analogia dintre Hristos și Don Quijote e facilitată și de poemul

Cavalerul sărman al lui Pușkin (vezi motto-ul eseului), recitat de Aglaia într-unul din episoadele memorabile. Acest moment devine de fapt axa (când justificată, când paradoxală) în jurul căreia gravitează energiile întregului roman.

Putem vedea în Mîșkin, într-o variantă aristocrată și rafinată din punct de vedere intelectual, pe unul dintre numeroșii *iurodivîi* din bătrâna Rusie, acei nebuni *întru Hristos* și *pentru Hristos*, acei (ar putea fi numiți, extrapolând) *idioși sacri* de sorginte populară, rătăcitori și acoperiți de zdrențe, cu un comportament aparent irațional, obsesiv și redundant, tratați însă cu pioșenie de pravoslavnicii din toate clasele sociale.

Și acei *iurodivîi* cădeau adesea pradă crizelor de epilepsie iar atacurile lor convulsive se spunea că erau provocate de Duhul Sfânt. Dostoievski, prin Mîșkin, a înnobilit tipul, transformându-l într-o versiune rusească a lui Don Quijote, nebun nu *din cauza* cărților cavalerești citite, ci *datorită* Evangheliilor pe care le simte, le trăiește, dar al căror spirit a pierit din saloanele aristocratice sau burgheze ale vremii.

G. Călinescu spunea că „Mîșkin e un Hristos printre cupe de șampanie”. Formula e insolită, dar nu conține vreo urmă de adevăr. Prințul e un pătimitor pentru Hristos, un Don Quijote rus (și slavofil până în ultima sa fibră și picătură de rațiune), misterios și aparent ridicol, inocent și exemplar, atât ca personaj de roman, cât și ca tip uman (poate doar înduhovniciții să i se mai alătore).

S-a vorbit și se tot vorbește de apropierea lui Mîșkin de Don Quijote. Există cu siguranță ceva donquijotesc în replica adresată lui Rogojin, după ce

acesta încercase să îlucidă: „Îți zic că nu-mi amintesc decât un singur Rogojin, cu care în ziua aceea m-am înfrățit făcând schimb de cruci.” O altă replică: „scuzați-mă, dar trebuie să ne pricepem să presimțim!”, face din Prinț un caracter mult mai lucid și mult mai critic.

Cavalerul lui Cervantes nu tinde niciodată spre proorocie. Iată-l însă pe Prinț în postura de *Cavaler profetic*: „Vorbesc ca să vă salvez pe toți, ca nu cumva casta noastră să dispară pe degeaba, în întuneric, fără să-și dea seama de nimic, ocărând pentru toate și pierzând totul.”

Apropierea de Don Quijote e justificată în planul identificării *binelui și frumosului*, ca singură cale de salvare a omenirii: „Priviți un copil, priviți aurora dumnezeiască, priviți cum crește iarba, priviți ochii care vă cercetează și vă iubesc!”... Și Mîșkin, ca și Don Quijote, este *Cavaler al binelui și frumosului*. Iar în plus, eroul rus nu mai este *cavalerul tristei figuri*, ci *Cavalerul zâmbetului senin* (izvorât dintr-o continuă și necondiționată iubire pentru semenii).

Dar Don Quijote este iubit și respectat de Sancho, pe când Mîșkin nu e iubit de nimeni. Cât despre respect, poate doar de către cei de-un... *abis* cu el: Aglaia sau Rogojin (uneori) și Nastasia (încă de la început): „pentru mine, e primul om din viața mea pe care l-am simțit că mi-e sincer devotat.” Ceilalți (înscrise în gloată), insensibili la minuni, incompleți sufletește, submorali, dar... moralști, îl gândesc și îl simt gregar: Mîșkin e ori „*simpatic, dar prea simplu*”, ori „*un pic ridicol*”, ori pur și simplu „*idiot*”, „*democrat*” sau „*slavofil*”.

Dar, cei trecuți la index nu pot fi decât cei care nu pot vedea adevărul. Iar autorul îi pedepsește acoperindu-i cu indiferența și uitarea, într-un epilog cu valoare de epitaf, de necrolog: „Lebedev, Keller, Ganea, Ptițîn și multe alte personaje ale povestirii noastre trăiesc ca mai înainte, s-au schimbat puțin și aproape că nu avem ce relata despre ele.”

Deși pare că nu prea vede de departe (intențiile găunoase ale celorlalți), Mișkin nu poate fi acuzat de infantilism. Sunt atitudini și replici care ne dovedesc claritatea de gândire și spiritul lui analitic: în casa Epancinilor – „acum obișnuiesc să studiez chipurile cu atenție”; când e rugat să o descrie pe Aglaia Ivanovna – „Sunteți extraordinar de frumoasă. [...] Frumusețea este o enigmă”, „să nu credeți că doar naivitatea m-a făcut să vorbesc atât de sincer despre chipurile dumneavoastră. O, nu, nu-i asta! Poate că am avut motivele mele”; ori întrebat de Lizaveta Prokofievna: „Chiar nu crezi că [Gavrila] te-a tras mereu pe sfoară?”, și... răspunzând scurt: „Știu prea bine că uneori mă înșeală. Și el știe că eu știu.” Îl văd așadar pe Mișkin (în această situație) în postura de *Cavaler al refuzului asumat*. Personajul nu suferă cu siguranță de miopie socială și caracterologică (în privința observării celorlalți), ci doar, pur și simplu, nu vrea să fie părtaș la relele lumii.

Că nu e un naiv, dovedesc și momentele în care ia atitudine. Când Aglaia afirmă că îl iubește pe Ganea, Prințul o contrazice (mai întâi timid, pe șoptite, mai apoi ferm, așa cum se cere mărturisit adevărul). Mișkin e în fond exemplul viu al celui care refuză (trebuie să refuze!), indiferent de timpuri, lumea și determinismul ei, căutând propria eliberare, propria ... *libertate*.

Neînscriindu-se unei ierarhii axiologice, personajul devine totuși o emblemă. Opus în mod clar și radical unor figuri ca Nastasia Filippovna sau, în literatura universală, lui Hamlet, Berenger, Margareta ori Maestrul ei, sau chiar lui Oblomov ori Ostap Bender, Mișkin refuză ipostaza de *erou*. Și totuși reușește, prin superioritatea lui, să jignească în mod sistematic, să inhibe, să deranjeze, să insulte lumea (mediocră!) de... *antieroi*.

Idiotul lui Dostoievski e un roman despre toate, cele multe, ale omenirii: despre raportul dintre necredință (ateism, chiar) și habotnicie, despre lumea ideatică (a lui Mișkin) și absența dureroasă a ei (pentru ceilalți), despre aparenta pasivitate, în antiteză cu simulata activitate morală și, nu în cele din urmă, despre trei accepțiuni ale *ideii de iubire*: pasională (Rogojin), vanitoasă (Ganea), pioasă, cucernică, creștinească a... *Sărmanului Cavaler*.

Mișkin nu e un „*profet orb*” cum îl înfierează Ion Ianoși. Nu e nici „*cel mai slab dintre puternici și cel mai puternic dintre slabi*”, cum îl vede Valeriu Cristea, și nici „*rezultatul parțial al unei confuzii dintre umilință și înjosire*” cum îl percepe, într-una dintre recenziile sale, Silviu Man.

Eu cred că Prințul Mișkin e *Cavalorul Asumării Propriei Cruci*. Așa cum ne-a îndemnat (și... chemat!) Mântuitorul Hristos pe toți să devenim, să FIM. Nici figura izvorâtă din conștiința eroic-medievală a unei Spanii aflate în plin declin (Don Quijote) și nici Sigismund al lui Calderon de la Barca (probabil acel *Magister Magnificus* al Ordinului Dragonului) care tot afirma că „*viața e vis*” nu vor reuși vreodată să

convertească lumea la visarea (măcar!) a Adevărului, cum reușește *cavalerul sărman* al lui Dostoievski. Intrăm, odată cu Mișkin, în acea fărâmbă de speranță din absurdul rațional al începutului mărturisitor, al forței venerabilei tradiții ortodoxe pravoslavnice.

Lumea lui Cervantes strigă după această nouă nebunie. Lumea lui Dostoievski ne-o oferă, ca dar neprețuit al profunde religiozități a sufletului slav tradițional. Mișkin nu crede că „*viața este vis*”, ca Sigismund și nici nu încearcă „*s-o convertească la visare*”, ca Don Quijote. El nu **de**formează și nici nu **re**formează realitatea, ci dăinuie în mijlocul ei neprihănit și mirat, mângâind-o cu milă și chiar cu pioșenie, ca pe fruntea ucigașului Rogojin.

El e *Cavalerul Sărman* (umil în fața lui Hristos, mort pentru sine și, în fața lumii, biruitor) pe care-l tot implorăm să apară - posibil alibi pentru Judecata de Apoi - în fiecare dintre noi.

Bibliografie

Călinescu Matei, *Idiotul lui Dostoievski, Cristos și Don Quijote*, Dilematica, nr. XII, mai 2007.

Cristea Valeriu, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, Cartea Românească, 1983.

Evdokimov Paul, *Gogol et Dostoievski ou la descente aux enfers*, Bruges, 1961.

Ianoși Ion, *Dostoievski. Tragedia subteranei (cap. II, Idiotul)*, Editura Fundației Culturale – Ideea Europeană, 2004.

Ianoși Ion, *Dostoievski*, Teora, București, 2000.

Man Silviu, *Idiotul*, revista Luceafărul, 2007.

Pușkin Alexandr, *Poeme*, Leda, 2005.

POPA DUHU DE ION CREANGĂ

Încadrare în *canonul povestirii*

Există oare un „*canon*” al speciei? Un tipar la care să se raporteze nu numai formal, ci și la nivel de meta-text, *povestirea*?

Din moment ce „*totul este povestire*”¹⁴, mai are vreun rost să căutăm logica ei structurală, tematică, de act al „focalizării narării” sau, mai știu eu, ce altă încadrare în... tipic?!?

Da, e interesant spus „*orice text este din start o povestire*” dar ar fi și mai interesant dacă am înțelege că nu orice narator este din start un... povestitor. Să pornim așadar de la ideea că povestirea (ca act artistic, nu ca specie literară) are *funcție de teaurizare culturală* și că ea devine, prin acest act al teaurizării, document al imaginarului.

Dar unde ne vom situa atunci când vom înțelege că ea e și mai mult... *document al realului*? (știu, am extrapolat!)

¹⁴ Afirmația îi aparține lui Ion Pînzaru, autorul prefeței la volumul *Logica povestirii* de Claude Bremond, București, Editura Univers, 1981.

Gérard Genette¹⁵, distingând între *mod* și *gen*, ne oferă mai multe perspective de abordare terminologică: în primul rând, el marchează obișnuita funcționare lingvistică, mai apoi specia distinctă ce se caracterizează prin prezentarea unei întâmplări într-o unitate restrânsă de timp (pe seama unui singur personaj), iar în a treia accepție privește o modalitate discursivă specifică ce caracterizează (și!) celelalte specii literare.

Gândindu-ne la *tezurizarea culturală*, nu putem spune decât că povestirea e puternic ancorată în real, indiferent cum este universul construit în ea (real, fantastic sau, pur și simplu... mincinos). Pe lângă valoarea pur documentară (lărgim sfera de sens a lui „*tezaur cultural*”) povestirea are în același timp puterea de a genera „*atitudine epică*”; ea este un element care funcționează în întreaga existență umană, convertindu-se când în epopee, snoavă, anecdotă, nuvelă, când în memorialistică, roman ori... literatură de călătorie.

Povestirea este emblema comunicării epice, iar la nivel semiotic e un sistem coerent de semne, regăsit în orice tip de text și tradus prin sintagma „*ceva care se poate povesti*”.

Povestirea este deci, și ca simplu episod și ca text integral, în directă relație cu structurile mentalităților și cu reflectarea acestora la nivel de imaginar. Iar funcția ei unică rămâne aceea de reprezentare a lumii.

Raportând povestirea la epopee, se spune că ea înseamnă o nouă opțiune în abordarea microcosmosului, o concentrare (minimă sau minimală) pe anumite spații

¹⁵ Gérard Genette, *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994.

și pe anumite momente. Dilatarea în timp și spațiu dispare, nivelul faptic nu urmărește încadrări, iar personajele nu se raportează obligatoriu la canonul mitic. Povestirea vine poate dintr-un timp mitic (ca și epopeea), dar nu se mai orientează ca ea spre monumentalitatea faptelor, și nici a caracterelor. Povestirea recrează o lume pe care epopeea, trebuie să recunoaștem, a supradimensionat-o.

Deși specia literară în discuție marchează de obicei trecerea de la obiectiv la subiectiv, ea oferă totuși și varianta intermediară a istorisirii, a momentului în care discursul revine personajului ce narează direct o experiență personală, fie trăită, fie asumată, fie doar observată de la distanță. Cel mai adesea, istorisirile sunt încadrate în povestiri mai ample.

Personal, sunt atrasă la lectură mai mult de povestirile orientate pe *diegesis*, decât pe cele concentrate pe *mimesis*. Povestirea simplă, curgerea limpede a cuvântului naratorului, discursul indirect... mă captează mai mult decât intervențiile personajului/personajelor. Și cred că *diegesisul* a fost, de la început, izvorul povestirii autentice.

E adevărat că și formele de *mimesis pur* (teatralitatea limbajului) ne atrag, mai ales atunci când povestirea ne oferă și coordonatele inedite ale unui ritual (îndelung construit) al narării și nu al unui simplu act de trâncăneală al... povestașului.

Se știe că, în sensul modern (impus în secolul al XX-lea) prin *diegeza* înțelegem „*tot ceea ce aparține istoriei povestite, lumii presupuse sau propuse de ficțiune*” (E. Suriot).

Universul diegetic trimite așadar la ideea de lume configurată într-un text epic. Acest univers cunoaște (și impune!) legi proprii, iar actanții respectă (sau nu) regulile lumii reale.

Prin formele sale multiple de cooperare textuală și prin cele două funcții – *de spunere* și *de presupunere* – universul diegetic lasă loc cititorului să-i completeze și chiar să-i îmbogățească dimensiunile și valorile. Cât privește întrebările „*cine...?*” și „*cum povestește?*”, acestea au obținut unul dintre răspunsuri în lucrarea lui Marcel Proust¹⁶: „*cartea este produsul unui alt eu decât cel pe care-l manifestăm în obiceiurile noastre, în societate, în viciile noastre*”, iar Mihail Bahtin, în *Probleme de literatură*, realizează aceeași distincție.

Cel care povestește (narratorul) face parte din text, fie ca actor al diegezei (personajul care spune o poveste), fie ca simplă voce narativă heterodiegetică. În povestirea pe care am ales-o – *Popa Duhu* de Ion Creangă – narațiunea este extradiegetică (deși naratorul nu e chiar fără identitate). Așadar, narațiunea este lipsită de crescendo, cel puțin prin faptul că naratorul nu este actor al diegezei. Dar un alt tip de crescendo vine din altă parte: din simplitatea și coerența cu care se relatează despre destinul nefericit al personajului. Deci cititorul poate fi atras și prin simplitate și linearitate.

Cum să nu te lași furat de la începutul povestirii, când naratorul te include, indirect, și pe tine în ea, prin conectorii „*cine*” și „*acesta*”?!?: „*Cine-a întâlnit vreodată în calea sa un popă, îmbrăcat cu straie sărăcuțe, scurt la stat, smolit la față, cu capul pleș, mergând cu pas rar,*

¹⁶ Marcel Proust, *Contre Saint-Beuve*, édition de Fallois, 1954.

încet și gânditor, răspunzând îndesat <sluga dumitale> cui nu-l trecea cu vederea, căscând cu zgomot când nu-și găsea omul cu care să stea de vorbă, făcând lungi popasuri prin aleiele ascunse ale grădinilor publice din Iași, câte cu o carte în mână, tresărind la cântecul păserelelor și oprindu-se cu mirare lângă moșinoaiile de furnici, pe care le numea el <republici înțelepte>, dezmerdând iarba și florile câmpului, icoane ale vieții omenești, pe care le uda câte c-o lacrimă fierbinte din ochii săi și apoi, cuprins de foame și obosit de osteneală și gândire, își lua cătinel drumul spre gazdă, unde-l aștepta sărăcia cu masa întinsă. Acesta era părintele Isaia Duhu, născut în satul Cogeasca-Veche din județul Iași”.¹⁷

Cât privește relația propriu-zisă dintre narator și diegeză (focalizarea), pot fi amintite cele trei posibilități pe care le vede Lintvelt¹⁸ : *focalizarea neutră* (obiectivitatea, omnisciența, omniprezența naratorului), *focalizarea externă* (naratorul e în postura spectatorului privitor „ca la teatru”), *focalizarea internă* (naratorul este personaj sau privește evenimentele din perspectiva unui personaj). În povestirea lui Ion Creangă alternează focalizarea neutră cu cea internă: „Mare de inimă, iar de gură și mai mare, părintele Duhu nu se învrednicise de o viață mai bună...”// „Doamne ferește, căci era duh neastâmpărat și neîmpăcat chiar cu sine însuși.”

Scopul povestirii se cere și el identificat: știm că uneori este *recreativ* (urmărește trecerea timpului,

¹⁷ Ion Creangă, *Povești și povestiri*, Editura Minerva, București, 1987.

¹⁸ Jaap Lintvelt, *Încercare de tipologie narativă, Punctul de vedere (teorie și analiză)*, Univers, București, 1994.

distracția, umplerea golurilor din conversație), alții e *explicativ* (caută și oferă anumite sensuri faptelor povestite) sau *argumentativ* (mesajul e simplu și trimite spre cazuri ce trebuie reținute). La Creangă s-ar zice la început că primează argumentarea, dar, cu cât ne apropiem de final, înțelegem că faptele prezentate au și scop pur explicativ, de căutare a unor sensuri, a unor circumstanțe atenuante pentru împlinirea/ neîmplinirea unui destin. N-o fi el, părintele Isaia Teodorescu, vreun filosof, dar, cu siguranță, are ceva din înțelepciunea patriarhală a unui dreptcredincios.

Universul diegetic în povestirea *Popa Duhu* nu este plasat într-un timp istoric, iar derularea temporală e, mai mult sau mai puțin, vizibil marcată. Suntem totuși în Iași de cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea și ne confruntăm cu toate ajunsurile și neajunsurile unei lumi semi-emanipate (la nivel și material și intelectual și moral).

Despre relația dintre semnificat și semnificant (dintre timpul lucrului povestit și cel al povestirii propriu-zise, dintre *histoire* și *récit*) ne situăm pe aceeași coordonată a trecutului imediat: „Aci era la Socola, aci în Iași, aci la monăstirea și în Târgul-Neamțului profesor, de unde cutreiera munții în sudoarea frunții...”

Povestea lui Creangă se înscrie în paradigma fixată de Petru Creția, „*interesând oricând, oriunde și pe oricine*”. Iar oralitatea și umorul stau cu siguranță la baza valorii ei continue.

„*Destinul rostirii*”¹⁹ și cel al „*ascultării*” converg către aceeași bună dispoziție provocată de spectacolul

¹⁹ Ion Vlad, concepte din teza de doctorat, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, UBB Cluj, 1971.

lunii prezentate, pe jumătate în joacă (personajul e hâtru și veșnic pus pe ironie), pe jumătate cu tristețe amară (lumea e etalată într-o notă vădit critică și, prin prisma personajului, caricaturală sau, pe alocuri, burlescă: „Odată era o floare, numită rușinea fetelor, foarte răspândită în țară la noi; iar de când au luat <mârșavele de modă> locul gospodinelor românce, această floare a început a dispăre din grădinele și țărinile noastre”.

Limbajul are aici rareori funcție fatică, dar controlul relației cu cititorul se realizează totuși prin expresii de tipul „vorba ceea: Geasta cu trepădatele, că nu-s departe satele.”// „Cine are urechi de auzit să audă!”.

Dacă ar fi să căutăm particularitățile exclusive ale speciei literare numite *povestire* (deși am întâlnit, în manualele de gimnaziu, încadrarea acestei opere literare [și] la nuvelă), ar fi de spus că există aici, în *Popa Duhu*, un fond liric în puterea de exprimare a trăirilor la limita dintre neacceptare și resemnare. Narațiunea este subiectivizată, relatarea producându-se din unghiul povestitorului, implicat aici ca narator simplu, ca mesager al întâmplărilor, fie și secvențial ori trunchiat analizate. Relatarea se limitează la un singur fir epic și, fiind simplă, devine cu atât mai captivantă.

La Creangă, în actul povestirii se construiește în mod armonios și cu grijă acel edificiu al relatării, al transiterii, deși fără prea multă pregătire a oficerii și a integrării ascultătorilor.

Popa Duhu este istorisire, operă epică elaborată în proză (deși numai definiția clasică prevede ca obligatorie elaborarea în proză a povestirii). De asemenea, există povestitorul care nu a participat efectiv,

dar a asistat de la distanță la evenimente (și să nu ignorăm și posibila notă autobiografică a scrierii, oferită de apartenența la un moment-dat la lumea clericală a naratorului-autor însuși).

Cât privește caracterul oral al operei, e inutil să mai dezvoltăm, deși merită amintite măcar superbe vorbe de duh și ineditele versuri populare: [„(1)... mai la tot pasul cânta: Ruinata cetățuie, ce acopere-acel munte./ Și de unde ochiul vede lucruri multe!// Apoi: Pe o stâncă neagră, într-un vechiu castel,/ Unde curge-n vale un râu mititel.// Iar la urma urmelor: Pasere galbănă-n cioc./ Rău mi-ai cântat de noroc...” (2) „Dragul mamei Cînîlic, bine-ți șede mitropolit!”; (3) „Iartă-mă Doamne, că te-am spânzurat cu ață, neavând lanț de aur, nici de argint, cu care te spânzură mai-marii mei, arhieriei...” (4) Ploscuța mea, iubit vas,/ Pasere cu dulce glas,/ Eu la gură te rădic./ Tu îmi cânti: goglic! goglic!/ Și nu măndur să te las,/ Căci mă plesnești tot în nas./ Vai, sărace poloboace,/ De te-ai face mai încoace;/ Să ne strângem vro câțiva,/ Noi, spre mântuirea ta./ Ș-om mai veni vro doi-trei,/ Și ți-om pune-un căpătăiu./Ș-om aduce-un popă rus,/ Și te-a da cu fundu-n sus!//; (5) Diaconii și cu pochii, de treji ce sunt, de-abia văd cu ochii. Iar mamelor preutese, beția din cap nu le mai iese!].

Povestirea lui Creangă nu este un *story* propriu-zis, ci, adaptând-o la spațiul nostru cultural și la forța terminologică și de semnificare autohtonă, este o „*spunere hâtră de istorie*”. Faptele prezentate nu au devenit istorice dar, dată fiind lumea în care am ajuns să *povestim* și să *ne povestim*, nu e exclus să se întâmple și asta vreodată și să ne raportăm ușor-ușor la *realitățile lumii lui Creangă* ca la *realitățile lumii din noi și din*

afara noastră. Popa Duhu nu poate fi confundată cu nuvela, linearitatea narațiunii, existența singurului nucleu epic și apelarea continuă la conectorii oralității stând mărturie în acest sens.

Literatura engleză ar încadra-o poate la „*short story*” iar noi, obișnuiți cu stilul lui Creangă și încântați până peste poate de efectul (mesajul) produs, am spune: „*Doar atât?*”... pentru că termenul englez (ad litteram) ne trimite către o „scurtime” și o „micime” (măcar la nivel structural) *în care și după care* s-ar lăsa reduse și temperate și mesajele pe termen lung și efectul, impactul imediat asupra cititorului/ ascultătorului.

Eposul are aici parțial atitudine discursivă și încearcă să fixeze și să comunice modelul unei lumi deja cunoscute. Nu poate fi asociat în totalitate cu *folclorul*, însă nu lipsesc nici de aici mărcile lui - arhaismele, regionalismele, construcțiile rimate și ritmate, zicerile tipice.

Povestirea devine la Creangă *cultă* (și știm bine că nu se întâmplă asta pentru prima dată în literatura română), dar autorul/ narator e meșter în a păstra și a cultiva acele elemente de *formă și fond* ce o apropie de comunicarea orală, populară. Și, cu siguranță, Creangă al nostru știe oricând și să țină seama de prezența unui auditoriu, fie el și abstract.

Popa Duhu ne înfățișează o lume referențială, iar micile acțiuni (în care episoadele nu creează discrepanțe) devin subiecte, deși nu sunt dezvoltate obligatoriu în câmpuri tematice (tema este unitară: derizoriul asumat al unei lumi individuale și opulența, demagogia și cangrena celei colective, reprezentate de clerul secolului al XIX-lea).

Programul (proiectul, chiar!) narativ efectiv nu se produce în acord cu câmpul tematic, ci, mai degrabă, în dezacord: când ai impresia că privirea critică și dezaprobatoare e îndreptată către *ceialalți*, constăți că, dincolo de ironia amară, se ascunde și o urmă de înțelegere, de acceptare; iar în raport cu personajul individual, aproape că nu-ți mai dai seama spre final la ce ar trebui să iei aminte: la *defectele* sau la *calitățile* sale. Nu înseamnă oare asta o captare efectivă a cititorului și o puternică și irevocabilă ancorare a lui în *immediatul lumii de acolo*?!

Povestirea *Popa Duhu* e o *urzeală* simplă, o *forma mentis* dispusă mai mult pe coordonatele realității și mai puțin pe cele ale imaginarului, ordonate temporal și spațial în secvențe pe care (încă!) le recunoaștem și le acceptăm ca făcând parte din „universul nostru”.

Cred însă că Ion Creangă nu s-a gândit la cititorul empiric de azi și a imaginat mai degrabă un receptor, un destinatar desprins din lumea „povestită”. De viabilitatea mesajului moral însă... nu mai e nimeni *vinovat*. Poate că doar prezența continuă (în noi, cititorii) a lumii descrise în povestire și prelungirea ei firească din universul diegetic în cel real, ele să mai fie... *de vină*!

Bibliografie

Creangă Ion, *Povești și povestiri*, Editura Minerva, București, 1987.

Dram Constantin, *Curs de literatură comparată*, Facultatea de Litere, Universitatea „Al. I. Cuza” Iași (MLCU, 2009-2011).

DIMENSIUNI ALE POETICII MODERNE

Ulise de Lucian Blaga

Publicat postum în volumul *Poezii*, poemul *Ulise* al lui Lucian Blaga a fost pe rând încadrat în ciclurile *Stihuitorul*, *Domnia Soarelui de toamnă* și *Ecce tempus*, pentru a-și găsi în cele din urmă locul în seria *Corăbii cu cenușă*. Până la acest ciclu de poeme, creația artistică blagiană parcursese mai multe etape de expansiune, trecând de la scrierile optimiste la poemele tristeții metafizice, și mai apoi la cele care ilustrează alunecarea spre moarte, spre „Marea Trecere”; postumele lui Blaga sunt puternic marcate de elementele mitologice, de simbolul cântecului și de imaginea forței regeneratoare a *Ființei*, capabile să transgreseze limitele spațiului și timpului și să se încadreze în *Absolut*.

Trăsătura pregnantă a culturii și artei europene din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost ilustrarea măștilor, a simbolurilor și a miturilor, dar într-o altă formă decât aceea pe care o propuseseră antichitatea, clasicismul și romantismul. Astfel, aceste elemente poetice (masca, mitul, simbolul) depășesc sferile sacre și se înscriu într-o zonă a livrescului, înrădăcinat sau nu în

legendă. Dacă ar fi să ne referim doar la trei ipostaze ale eroului Ulise, pe care ni le oferă trei epoci și trei scriitori diferiți – Homer, Dante, James Joyce – nu am putea să nu rămânem mirați de cât de bine știe literatura să opereze cu tipologiile. Homer ne oferă un erou supus potrivniciei zeilor, dar inteligent și capabil să înfrunte toate obstacolele și să se întoarcă victorios în Itaca; Dante îl vede nu numai ca pe un ins a cărui vocație rămâne eterna călătorie sau magnetica atracție a sfidărilor necunoscutului, ci ni-l propune într-o altă dimensiune, mult mai înaltă: aceea a călătorului pe tărâmul damnaților eterni din ultimul cerc – al trădătorilor – și ca pe cel ce-și îndeamnă cu ultimele puteri tovarășii de drum să lupte; iar Joyce ne propune un personaj modern într-o parodie a epeiei antice, un „erou” ce nu mai păstrează atributele celui mitic, dar care capătă altele noi, poate mult mai complexe.

Lucian Blaga, în poemul *Ulise* ne propune un erou (eu liric) a cărui condiție e comparabilă cu aceea a poetului din primele volume ale autorului și în special din *Poemele luminii*: aflat între orizontul divin și cel uman – mai exact în universul misterelor: „pe liman de golfuri”, între pământ și apă, cunoaștere și necunoaștere, bine și rău, timp și spațiu, orizontal și vertical, luciferic și paradisiac. Și, extrapolând, am putea spune că acest Ulise aparține marginilor lumii și ale timpului. *Limanul*, ca spațiu al contemplației, poate simboliza și pragul/trecerea, dar și locul sacru al așteptării reunirii cuplului (în plan uman) și al insinuării divinului în om (sub aspect spiritual).

Alungarea oaspeților (intrușilor) din „domnia”, „casa” și „viața” Penelopei reprezintă și ea o metaforă a

întoarcerii, căreia Homer, în *Odiseea*, i-a acordat un spațiu mai vast și semnificații multiple. Poemul de față este conceput ca o amplă invocație adresată Penelopei, care nu mai este percepută în modernitate ca ființă iubită, ci mai degrabă ca proiecție tardivă a urmelor trecutului, ca apariție a Mayei (Iluzia). Metafora *netedei oglinzi* vine să întregească și ea perspectiva unui univers pălind în memorie, care se pierde încetul cu încetul și pentru care avertismentul „*ia seama*” devine un strigăt al neputinței eroului însuși de a păstra întreagă imaginea „*vieții, pragului, tindei, Penelopei*” și nu o chemare a ei spre a (re)veni. Înversiunea accentuează, peste ideea de *claritate*, imaginea profunzimii și liniștii necunoscutului (iar mai târziu, prin numirea tărâmului Hades, va trimite la ideea morții). Iar motivele centrale ale poeziei devin „*neteda oglinzii*” (amintirea, umanul) și „*marea clară*” – (viața, moartea, absolutul).

În absența eternului *noi* – element al împlinirii sau re-împlinirii cuplului, dativul posesiv „*ți-*” („*ți-am golit de oaspeți...*”) nu apare decât pentru a reitera o alteritate acoperită de liniște și de spectrul înstrăinării.

Nu am putea spune despre cadru că este unul dezolant, dar imaginile poartă ecouri din lirica romantică a ruinelor și din poemele funebre ale simbolismului: valurile mării mângâie „*prundul de oseminte*” (mortuarul), „*catargul putrezește la margine de timp*” (dezagregarea materiei, dar și alienarea metafizicului), „*orice amintire-i doar urma unor răni*” (suferința umană), „*doar șerpii taie apa/ spre-un țarm ghicit în zare...*” (părăsirea, pustiirea).

Eul liric/ Ulise își are îndreptată privirea „*spre celălalt țarm*” „*ghicit în zare*”, iar această perspectivă

vine să completeze o triadă a *îndreptării ochilor* pe care o întâlnim nu numai în lirica blagiană, ci la toți poeții expresioniști: *spre ceruri* – rugăciunea, *spre pământ* – smerenia și recunoașterea nimicniciei umane și *în zare*, ca simbol al unei posibile plecări ori al unei atât de așteptate și mereu proiectate reveniri/revederi.

„*Marginea de timp*” e mai mult decât o metaforă a pragului, a trecerii; ea devine o matrice a eroului, un avatar al lui Ulise, o întoarcere nu numai în spațiu și în timp, ci și într-o formă înnoită a ființei sale. O prefacere a ființei. Tărâmul lui Hades apare ca o certitudine, dar nu ca o un potențial pericol în calea *eului/ eroului*. „*Țările*”, „*anii*”, „*răscrucile*” și „*vămile*” completează tabloul iluzoriu dar dimensiunea tragică (a eului liric și a tabloului, deopotrivă) e cu adevărat universalizată prin neputința *cuvântului* de a mai fi *creator*: „*Deșartă născocire e vorba ce se țese.*” „*Limanul*” devine așadar al „*necuvântului*” (iată ce neașteptată anunțare a unui topos al liricii lui Nichita Stănescu!), generalizând dimensiunea de preaplin a forței înțelegerii tăcerii și a forței distanțării, a înstrăinării.

Și, într-un mod neașteptat, strofa finală readuce echilibrul, celebrând starea de unire și de regăsire a cuplului (chiar dacă la nivel prezumtiv): de sub pământul – casă a tuturor osemintelor, și în tăcerea ce a asimilat întreaga forță a vocilor universale, redevine stăpân acel „noi” atât de mult invocat, așteptat: „Dar pe liman ce bine-i/ să stăm în necuvânt/ și, fără de-amintire/ și ca de sub pământ,/ s-auzi în ce tăcere,/ cu zumzete de roi,/ frumusețea și cu moartea/ lucrează peste noi./” Iar acest „noi”, deși apare în paralel cu semnul multiplicității („*roi*”) e cu atât *mai* (!) unic, mai distinct. Dincolo de a fi

o celebrare a iubirii, ultima strofă este o celebrare și o întoarcere spre un *Sine* al „*perechii primordiale*”, o refacere a umanului, menit să fie „*întreg*” de la începuturile lumii, de la începuturile mitului.

În cele cinci unități strofice a câte opt versuri se remarcă eliberarea tipic expresionistă de sub constrângerile formale clasice; de notat sunt enjambamentul (ingambamentul), măsura versurilor de 6-7 silabe, ritmul iambic, iar la nivel eufonic, așa cum poetul ne-a obișnuit, muzicalitatea interioară a stihurilor.

Și lirica lui Lucian Blaga se înscrie, ca aceea a multor poeți europeni de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului al XX-lea pe direcția poeziei moderne căreia Hugo Friedrich²⁰, în lucrarea sa amplă *Structura liricii moderne*²¹, îi fixează câteva particularități importante: formele libere, intelectuale și austere, renunțarea la ilustrarea sentimentelor uzuale și operarea cu sugestivitatea polivalentă, autonomia poemelor și căpătarea de către acestea a unei valori și a unui scop în sine, cultivarea „*misteriozității deliberate*” și, mai târziu, „*claustrarea limbajului*” (*ermetismul*). Toate acestea sunt văzute de Friedrich ca o „*încercare a sufletului modern de a-și păstra, în mijlocul unei epoci tehnicizate, imperializate, comercializate, libertatea, de a-i păstra lumii miraculosul, care e cu totul altceva*”

²⁰ Hugo Friedrich (1904-1978) – teoretician german al modernismului și romantismului.

²¹ *Structura liricii moderne – Die Struktur der Modernen Lyrik* (1956), lucrarea ce l-a consacrat definitiv pe Friedrich, a apărut inițial cu subtitlul *De la Baudelaire până în prezent* iar ulterior, în 1966, cu subtitlul „*De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*”.

decât <miracolele științei>”.

Hugo Friedrich remarcă tendința poeziei moderne de a se îndepărta de transmiterea unor conținuturi univoce, și percepe poemul ca pe o „alcătuire suficientă sieși cu multiple iradierii de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor pre-raționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor”²². Ceea ce contrastează în poemele moderne și este valabil și pentru lirica lui Lucian Blaga (cel puțin pentru a doua etapă a creației) este întoarcerea către arhaic, rural, mistic, așezată în paralel cu o strălucită intelectualitate, cu o maximă complexitate a exprimării, cu o anumită tensiune formală a textelor și cu tendința filosofică de transpunere lirică a problematicii existențiale.

Friedrich observă trei comportamente distincte ale poeziei lirice moderne: „*cel al sensibilității* (frumos/urât), *contemplației* (apropiere/ depărtare, pământ/ cer) și *metamorfozei* (lumină/ umbră, durere/ bucurie). Se pare că Lucian Blaga, în drumul său către maturitatea intelectuală (literară și filosofică) le-a parcurs pe toate trei, îmbogățindu-și opera și întregind-o de la o etapă la alta, pentru ca în final ea să devină ceea ce Hugo Friedrich numea „polifonie și necondiționare a subiectivității pure, care nu mai poate fi descompusă în valențe de sentiment izolate”²³.

²²Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, Editura Univers, București, 1998, p. 13.

²³ Ibidem, p. 14.

Dar Blaga nu se apropie total de poeții expresioniști europeni pe care îi amintește Friedrich în lucrarea sa. Spre exemplu, vorbind despre sintaxa și semantica poeziei scriitorului român, nu putem spune că ea ne obligă (precum o face de regulă poezia modernă a aceleiași perioade) la o „*transpunere interpretativă care falsifică poemul*”²⁴. Lirica blagiană nu încearcă să-și realizeze eterogenia prin exprimare, ci prin ideile pe care le transmite, dincolo de forme, sensurile imaginilor ei. Deși respectă în linii generale principiile expresionismului (arta este o expresie a eului, accentul fiind pus pe tensiunea emoțională lăuntrică, pe dimensiunea interioară a conștiinței și a subiectivității; valoarea pozitivă țintită este absolutul, trăirea necondiționată; interesul pentru cultura arhaică este vădit), totuși, poetica blagiană nu e înclinată spre irațional și elementar, atitudinea socială a poetului nu e conformistă, antiburgheză, protestatară și nici limbajul nu evoluează dinspre necesitate spre gratuitate, ambiguitate, dificultate, opacitate ori ermetism.

Cutul pentru formele libere se manifestă la Blaga fără tendința de sfărâmare a logicii gramaticale, sintactice și estetice a limbii; microcosmosul individual devine macrocosmos universal, fără distrugerea ordinii lumii interioare, ci, dimpotrivă, cu potențarea ei, prin ridicarea la dimensiunea arhetipului, a mitului; accesarea spre absolut nu se realizează prin exagerare; miticul, dogma, fantezia, transcendentul sunt embleme ale facultăților iraționale ale spiritului, dar nu îl substituie pe acesta, nu îl înlătură ireconciliabil; *originea* și

²⁴ Ibidem, p. 151.

începuturile devin teme predilecte (mai ales pentru intrarea în perioada de maturitate artistică), dar nu rămân obsesive, ca la alți poeți expresioniști europeni; și, în sfârșit (doar pentru această succintă înșiruire!) „verslibrismul” se realizează nu în mod radical și gratuit (nu doar pentru a înscrie lirica pe o anume direcție general valabilă!), ci prin mularea liberă a ideilor pe cele mai mlădioase și profunde clape ale sufletului.

Dacă excelenta lucrare a lui Kurt Pinthus²⁵ s-ar fi referit și la alți poeți expresioniști europeni, nu doar la cei germani, cu siguranță că pe Lucian Blaga l-am fi regăsit prezentat în partea a doua a cărții, „*Trezirea inimii*”. Poetica lui Blaga se apropie de aceea a lui *Stefan George*, prin nostalgia divinului și incantația lirică (în această paradigmă se încadrează și textul poetic de față, *Ulise*), de poetica lui *Theodor Daubler*, prin cultivarea melancoliei și a elanului profund uman, de creația *Elsei Lasker Schüller*, prin ilustrarea iubirii și prin ridicarea ei la nivel mitic, arhetipal și, poate, e apropiată și de fiorul metafizic pe care îl transmite creația lui *Johannes Becher*, ori de neliniștea interioară și de dorul cosmicității pe care le regăsim în poetica lui *Franz Werfel*. Iar în creațiile poezilor mai sus amintiți, cât și în aceea a lui Blaga, spiritul poetic al lui Rainer Maria Rilke, precursorul expresionismului, are un rol catalizator.

Desigur, vom găsi la alți poeți români expresioniști (la Tudor Arghezi, de pildă) forme ale expresionismului mai „dur”, cultivate de *Georg Trakl* (imaginile sumbre, motivul morții/funebrul, singurătatea

²⁵ Kurt Pinthus, *Declinul omenirii - un document al expresionismului*, Berlin, 1919.

apăsătoare, revolta, căutarea fără răspuns), de *Gottfried Benn* (tribulațiile continue și violente ale eului modern), de *Georg Heym* (poezia profunde disperări), de *Yvan Goll* și *Hans Arp* (a căror poetică se situează, în opinia lui Pinthus, „*dincolo de nihilism*”) sau de *Paul Zech* (care excelează în a cultiva patosul progresist).

S-a spus despre Lucian Blaga că practică în poetica sa un expresionism îmblânzit, plasticizat și estetizat, datorat unei anumite înscrieri a propriei creații în paradigmele culturii române. Ștefan Augustin Doinaș vorbea despre o îndepărtare a poeticii lui Lucian Blaga de modelele culturale germane printr-o autodelimitare de ele, acest demers demonstrând de fapt „*maturitatea gânditorului și independența lui crescândă față de izvoarele culturale care l-au hrănit*”²⁶.

Dar poetica lui Blaga nu trebuie considerată „autohtonă” în mod gratuit. Ea se apropie mult și de cea germană și, mai cu seamă, de poetica lui Rilke prin înzestrarea temelor și motivelor literare cu capacități metafizice, transcendente („limanul”, moartea, pragul sunt văzute nu ca simple treceri sau dispariții ci ca încadrări firești în absolut), neînfrățirea realității doar prin intermediul sentimentelor ci și al ideilor, crearea unei alte realități, a unui alt univers ce nu se mai întâlnește decât vag cu cel real ori cultivarea elementelor folclorice în scopuri metafizice, de transcendere (lanul de grâu, gorunul, marea, pământul, spicele, macul, cântecul greierilor...).

Lucian Blaga rămâne un *caz* în cadrul expresionismului românesc, reprezentând modelul

²⁶ Ștefan Augustin Doinaș, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

optimist al poetului modern care vede în poezie zona limbajului ce se apropie cel mai mult de logosul creator. Dincolo de binecunoscutele teme pe care le oferă expresionismul european, Blaga aduce noutatea temelor privity ca *modalități de cunoaștere* - iubirea, moartea, Marea Trecere (inițierea supremă) și reușește în poezia sa să regăsească esența sacră a lumii, revalorificând miturile, imaginea omului arhetipal, dragostea, frumosul, binele și adevărul.

Bibliografie

Doinaș Ștefan Augustin, *Lectura poeziei urmată de tragic și demonic*, Editura Cartea Românească, București, 1980.

Friedrich Hugo, *Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea*, Editura Univers, București, 1998.

Pinthus Kurt, *Declinul omenirii - un document al expresionismului*, Berlin, 1919.

DIN ITACA LA DUBLIN

Dimensiunea modernă a mitului lui Ulise
la James Joyce

Călătoria ca destin rămâne una dintre temele fundamentale ale literaturii universale, iar mitul lui Ulise o dezvoltă în toată complexitatea și multitudinea ei de sensuri. Dincolo de sinusoidalele existențiale ale eroului, în care fiecare căutare, victorie sau rată devine o treaptă importantă pe scara desăvârșirii, se află în fond destinul uman și încercarea noastră, a tuturor, de a înfrunta propriile slăbiciuni și propria neputință în actul de cunoaștere și de stăpânire a lumii în care trăim.

Așa cum notam și în eseul anterior, trăsătura pregnantă a culturii și artei europene din prima jumătate a secolului al XX-lea a fost ilustrarea măștilor, a simbolurilor și a miturilor, dar într-o altă formă decât aceea pe care o propuseseră antichitatea, clasicismul și romantismul. Astfel, aceste elemente poetice (masca, mitul, simbolul) depășesc sferele sacre și se înscriu într-o zonă a livrescului, înrădăcinat sau nu în legendă. Dacă ar fi să ne referim doar la trei ipostaze ale eroului Ulise, pe care ni le oferă trei epoci și trei scriitori diferiți – Homer, Dante, James Joyce – nu am putea să nu rămânem mirați

de cât de bine știe literatura să opereze cu tipologiile. Homer ne oferă un erou supus potrivniciei zeilor, dar inteligent și capabil să înfrunte toate obstacolele și să se întoarcă victorios în Itaca; Dante îl vede nu numai ca pe un ins a cărui vocație rămâne eterna călătorie sau magnetica atracție a sfidărilor necunoscutului ci ni-l propune într-o altă dimensiune, mult mai înaltă: aceea a călătorului pe tărâmul damnaților eterni din ultimul cerc – al trădătorilor – și ca pe cel ce-și îndeamnă cu ultimele puteri tovarășii de drum să lupte; iar Joyce ne propune un personaj modern într-o parodie a epopeii antice, un „erou” ce nu mai păstrează atributele celui mitic dar care capătă altele noi, poate mult mai complexe.

În epoca modernă, s-a produs cu siguranță la nivelul receptării și ilustrării miturilor antice o anume desacralizare, dar nu se poate vorbi totuși de existența unei epoci demitizate sau demitizante, pentru că ultimele secole au adus cu ele mituri noi, precum acelea ale lui Don Juan, Don Quijote, Faust, Hamlet, Frankenstein, miturile revoluționar-ideologice, mitul naționalismului american, pe acela al originii ori al întemeierii (unui oraș sau a unui stat), mitul paradisului regăsit sau „miturile anti-americane” care mai curând s-ar putea încadra în seria „legendelor urbane”, unde se regăsesc „simbolurile” Coca-Cola ori Mc Donalds.

Omul modern însuși este de fapt un Ulise joycean care a fost antrenat în numeroase probe și jocuri de-a lungul unor călătorii inițiatice sau nu, atât în timp cât și în spațiu, animat de idei și teorii care de regulă l-au exclus pe Dumnezeu ca sens al experiențelor fundamentale. Omul modern e precum Ulise, care speră să ajungă în Itaca lui, la un țarm doar al lui, acolo unde

întotdeauna îl așteaptă cineva sau ceva (idealul). Iubirea este însă țelul probelor decisive și motiv de dăruire după serii întregi de încercări sortite eșecului. Multitudinea ipostazelor traversate de personaj în momente diferite, în perioade de timp diferite și în locuri diferite poate determina nu doar sciziuni, ci și unitatea propriului eu, în cazul atingerii treptei împlinirii. Așadar, plecările și întoarcerile au întotdeauna o dublă menire: a căutării și a (re)găsirii sinelui. Ulise este modelul mitic prin care omul modern înțelege că binele poate lua uneori forma răului, ca să se poată apoi împlini un dat dinafară, mai presus de ordinea omenească și, uneori, de aceea a zeilor.

*Metaforă revelatorie, învoalată și stilistic structurală*²⁷, cum îl numea Lucian Blaga, mitul s-a dovedit de-a lungul timpului un adevărat fundament pentru ilustrarea ideilor filosofice sau a ficționalului, el stând la baza artei și a istoriei culturale, dar și a imaginarului social ori individual. Fără mituri, valoarea supremă a spiritualității umane însăși este greu de definit.

Victor Kernbach identifică în zona miturilor patru categorii care uneori fuzionează: mituri memoriale, fenomenologice, cosmologice și transcendente. Prin limbaj, mitul activează nivelul comprehensiv al minții umane, iar prin arta narativă și imagini, nivelul receptării estetice. Adevăratele înțelesuri sunt adânci și complexe, nu numai prin faptul că oferă răspunsuri la numeroase întrebări existențiale, ci pentru că îndeamnă omul

²⁷ Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (Cap. *Geneza metaforei și sensul culturii*) Editura pentru Literatură Universală, București 1969, p. 308.

obișnuit la depășirea condiției sale. Mitul răspunde dorinței omului de a transcende condiția sa de muritor și de a se integra în spațiul sacralui.

Mircea Eliade vede literatura ca „fiică” a mitologiei și consideră că interesul pentru narațiune face parte din modul de *a fi* al omului în lume. El aduce în discuție ambivalența timpului, făcând distincție între dimensiunea sacră (a mitului) și cea reală (a existenței propriu-zise a omului). În urma încercării de „golire” a *mythos*-ului arhaic de semnificațiile sale religioase, are loc o inserare, o trecere a sacralui în profan.

Prin procesele de desacralizare și demitizare la care este supus mitul în epoca modernă, acesta își pierde forma arhaică, proprietatea sacră și substanța proprie, devenind un simplu *obiect*, la nivel literar sau istoric. Prin dezvoltarea de noi sensuri și cristalizarea lor în conștiința umană, în modernitate se ajunge la o *moarte* a mitului, la o degradare a sa. Michel Meslin afirmă totuși că acest proces nu este ireversibil, epoca modernă aducând cu ea de fapt o *remitizare a miturilor*, datorită funcției mitice care se manifestă continuu în oricare dintre noi.

Legătura strânsă dintre mituri și literatură reiese din faptul că ele sunt modele de inspirație pentru numeroși scriitori, iar Claude Lévi-Strauss vedea miturile ca *tipare fundamentale ale imaginarului*. Noutatea pe care a prezentat-o literatura secolului al XX-lea pentru valorificarea acestor „tipare fundamentale ale imaginarului”, e de remarcat în special în operele lui James Joyce și Samuel Beckett, unde miturile devin *parodii finale ale unui gen agonic* (Albérès).

Metamorfoza romanului a început cu Proust și opera sa, *În căutarea timpului pierdut*, dar se va impune abia la scriitorii mai sus menționați. Condiția omului modern devine temă predilectă, iar scrierea *Ulise* a lui James Joyce e cea care revigorează genul românesc. Într-o operă cu o construcție labirintică, autorul aduce în prim-plan drama existențială a omului modern, în desfășurarea ei cotidiană și frământările individului obișnuit, neeroic, confruntat cu cenușiul și platitudinea vieții și obligat de a se simți străin în propria lume.

Înstrăinarea și *dezumanizarea* sunt teme predilecte ale romanului modern. Procesele alienării umane se înscriu în tema generală a demitizării, care se îngemănează la James Joyce cu denunțarea ideii de conformism, de acceptare tacită și necritică a fenomenului artistic. Reducerea la esență, dar și descompunerea lumii se răsfrâng, ca teme, asupra limbajului care cunoaște o anumită depreciere semantică. Cuvintele își pierd din semnificația originală, iar comunicarea se desfășoară ambiguu, prin clișee seci, fără conotații afective și îndepărtate mult de semnificațiile cu care operaseră până atunci gândirea și existența umană. Joyce intenționa scoaterea mitului din *illo tempore* (din atemporalitate) și plasarea lui în contemporaneitate, ca expresie a banalului cotidian, a trăirii (alegorice) de zi cu zi. Dar, odată cu această reprezentare artistică a unui caracter comun și aparent neimportant, Joyce reușește să edifice o adevărată capodoperă.

În creația lui nu găsim doar un singur mit desacralizat. Mitul călătoriei apare sub forma rătăcirii prin Dublin a lui Bloom sau prin labirintul misterios al gândurilor personajelor principale, iar căutarea sinelui

este ilustrată de către Stephen Dedalus. Romanul *Ulise*, deși dă impresia că este lipsit de structură și haotic, rescrie într-o manieră modernă o parodie inspirată din *Odisseea* lui Homer. Leopold Bloom este corespondentul lui Ulise, Molly Bloom este Penelopa și Stephen Dedalus este alter-ego-ul lui Telemah. Bloom și Dedalus sunt de fapt arhetipuri ale rătăcitorilor eterni, în plus cu toate căutările, împlinirile dar mai ales eșecurile cu care se luptă omul modern, în general, iar din această perspectivă cartea poate fi considerată o *odisee*.

Dacă firul narativ din *Odisseea* lui Homer cuprinde douăzeci de ani, acțiunea din *Ulise* se desfășoară într-o singură zi, dar timpul prezent se dilată până la eternitate. *Ulise* este privit totuși ca un roman al duratei, dar nu sub raportul spațiu/ timp, ci timp/ conștiință. Caracterul mobil al timpului definește universul obiectiv și subiectiv. Lucrurile durează o vreme, persistă pentru o perioadă și în memorie, apoi se transformă, metafizic, în concepte. Textul narativ e o oglindă fidelă a modernității însăși, care depășește spațiul, dar mai ales timpul, nemaisupunându-se rigurilor fizice.

Citadela și *insula* reprezintă acel *centrum mundi* către care aspiră și pe care îl caută cele două personaje. Fiecare dorește să se întoarcă acasă, mai ales Ulise, care are parte de atâtea încercări menite să îl facă să renunțe. Cei doi eroi trăiesc în două lumi antagonice, separate de milenii și ilustrând două moduri opuse de a vedea și de a trăi viața. Simbol al refugiului în fața pericolelor, adesea greu de atins, *insula* sugerează și despărțirea de lume, un spațiu al vieții de dincolo, al călătoriei reale sau metaforice, al descoperirii unui univers aparte. Orașul nu

este doar un loc al geografiei fizice, ci și un spațiu citadin (cu sensul de cetate, cetate, spațiu al rezistenței). Dar e și un spațiu al întâlnirii realității cu mitul și ficțiunea. „Scumpul, sordidul Dublin”, cum îl numește Joyce este văzut de cititor prin ochii lui Bloom și aproape că putem respira același aer pe care îl respiră personajul.

Călătoria lui Ulise poate fi comparată cu un labirint din care eroul trebuie să iasă, pentru a ajunge acasă, iar labirintul are semnificație doar dacă eroul răătăcește, „dar nu haotic și pentru totdeauna”, așadar doar dacă are loc momentul (re)găsirii. *Insula edenică*, simbol al *centrului*, e opusă *insulei construite* – corabia, iar aceasta din urmă devine motiv literar secundar. Infernul este un spațiu adaptat la timpul și lumea în care cei doi eroi trăiesc, iar călătoria lui Ulise în ansamblu poartă amprenta Moirei, a destinului, a hazardului, dar și a liberului arbitru.

Ulise este nucleul în jurul căruia gravitează evenimentele. Aruncându-și zdrențele și redevenind în sfârșit el însuși în marea scenă a (re)cunoașterii, el simbolizează sufletul ce se despoaie de trup în clipa morții pentru ca, eliberat, să se poată uni cu absolutul. Monștrii cu care luptă Ulise întruchipează pasiunile umane, împotriva cărora omul superior acționează continuu. Homer a pus bazele libertății spirituale care a caracterizat apoi gândirea greacă de-a lungul întregii Antichități; James Joyce, prin Leopold Bloom, creează un Ulise modern care nu mai luptă cu zeii și cu ființele fantastice, ci cu propriile temeri și slăbiciuni. Această luptă este, cu siguranță, mai dificilă decât toate peripețiile lui Ulise cel *de ieri*. Ulise cel *de azi* nu poate

fi considerat un erou, căci el nu are nimic din măreția personajului lui Homer. Nu este un model de viață, tocmai prin faptul că ilustrează existența majorității oamenilor din epoca modernă. Abordat în acest fel, sub aspectul amprenteii modernității, Ulise ne apare ca o matrice a acestei epoci, ca una dintre efigiile ei, asemenea lui Hamlet, Don Quijote, Faust sau Doamnei Bovary.

Prin măștile pe care le schimbă, prin complexitatea personalității sale, Ulise este mai aproape de un erou modern decât de unul antic. Idealurile de umanitate și de perfecțiune ale eroului antic Ulise sunt asimilate, în epoca modernă, de alte idealuri. Ulise îi spune Ciclopului că se numește *Nimeni*, iar critica modernă preia acest apelativ și pentru Bloom. Ambele personaje dispar ca individualități ori „se ascund” în spatele unor *măști*, a unor identități nou construite. Afirmția lui Rimbaud, *Je est un autre*, sugerează că cele două personaje pot simboliza pe oricine altcineva, idealurile, tentațiile, obstacolele pe care le au de înfruntat regăsindu-se în fiecare dintre noi.

Odiseu și Bloom ajung să fie astfel exilați de propria țară, de casă și de familie, pornind într-o călătorie pe mările vieții, în voia valurilor și căutându-și neîncetat identitatea. Ei sunt doi străini, diferiți din cauza timpului și circumstanțelor în care evoluează. Totuși, ceea ce-i aproprie este neputința în fața destinului; ei rămân doi actori ce trebuie să-și interpreteze până la capăt rolul pe scena vieții, după cum spunea Rimbaud: „Viața este o farsă pe care o jucăm cu toții”.

Ceea ce nu întâlnim la Homer este descrierea detaliată a sentimentelor, a trăirilor și a vieții interioare a

personajelor. Homer creează o imagine a eroilor, în antiteză cu luptele și pasiunile, cu vânătorile, ospețele și primejdiile. Romanul *Ulise* are ca model de inspirație *Odiseea*, fără a reproduce însă epopeea homerică. Joyce construiește echivocități, parodii, antiteze între personaje, împrejurări ori secvențe... diferite față de cele din poemul homeric. Cititorul este adesea pus la grea încercare, romanul *Ulise* fiind o adevărată enciclopedie ce creează impresia unui carusel al detaliilor străbătând cultura lumii. Prin monologul interior, intertextualitate, digresiune, aluzie, asociație, Joyce încearcă să dezvăluie în roman misterul ascuns al minții umane, felul în care se adună gândurile, ceea ce le provoacă și modul în care se realizează conexiunile de idei. În fond, hățișul trăirilor și al gândurilor ascunse reprezintă zona sacră a fiecărui individ, centrul universului interior imposibil de explorat și de exploatat de către ceilalți.

Discursul lui Molly Bloom din final reflectă întocmai această viață interioară haotică într-o înlănțuire de gânduri exprimate cu o viteză greu de egalat. La Joyce, coordonatele temporale – trecut, prezent, viitor – se întrepătrund fără să se anuleze și coexistă ca un sistem unitar, indivizibil, iar opera scriitorului, în ansamblu, poate fi cercetată ca pe o hartă trasată după o călătorie cu multe peripeții, în interiorul limbajului.

În ciuda faptului că cele două opere, *Odiseea* și *Ulise*, au fost scrise la distanță de milenii, *mitul lui Ulise* sau *mitul călătoriei inițiatice* reprezintă liantul dintre ele. Remitizarea modernă se datorează funcției mitice care se manifestă în oricare om (la un anumit nivel), fapt ce asigură permanența mitului și constituirea lui ca model pentru scriitorii contemporani. Lumea modernă nu

numai că are nevoie, dar încă se hrănește din mit, iar ideea *veșnicei întoarceri la origini (regressus ad uterum)* este legată, în mod sigur, de încercarea continuă a omului de a se (re)descoperi.

Bibliografie

Albérès Raymond-Michel, *Istoria romanului modern*, în românește de Leonid Dimov, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Eliade Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, Univers Enciclopedic, Editura Științifică, București, 1999.

Joyce James, *Ulise*, traducere de M. Ivănescu, Editura Venus, București, 1992, (vol. I și vol. al II-lea).

Marino Adrian, *Modern, Modernism, Modernitate*, Editura Univers, București, 1969.

VIKTOR E. FRANKL,
OMUL ÎN CĂUTAREA SENSULUI VIEȚII
Lectură și interpretare

*„Motivația primă a omului în viața sa este
căutarea sensului. Viața are sens în orice împrejurări,
chiar și în cele mai grele, în cele mai nefericite condiții.
Nimic pe lume nu poate impulsiona mai mult ființa umană
să depășească greutățile exterioare și durerea lăuntrică
decât conștiința că are o misiune în viață.”*
Viktor E. Frankl

În cadrul hermeneuticii literare dar și în oricare altă hermeneutică ce are ca obiect de interpretare textul scris, „problematika interpretării textului este corelată cu problematika lecturii [...], iar lectura este ea însăși o interpretare, chiar una privilegiată, în calitatea ei de primă interpretare și de punctum movens al viitoarelor alte lecturi și interpretări.”²⁸ Așadar, prima lectură a unei opere literare are o valoare și o dimensiune estetică, pe care Hans-Robert Jauss în lucrarea *Experiență estetică și*

²⁸ Lucia Cifor – *Principii de hermeneutică literară*, Cap. II, *Statutul și sarcinile hermeneuticii literare*, II.1 *Lectură și interpretare*, UAIC, Iași, 2006, p. 158.

hermeneutică literară o înțelegea ca efectuându-se în spațiul comprehensiunii (definite ca *subtilitas intelligendi*), ca „dimensiune esențială în receptarea operei de artă literară cu consecințe dintre cele mai importante în buna exercitare a hermeneuticii literare.”²⁹

Atât Gadamer, cât și Jauss subordonează experiența estetică a primei înțelegeri înțelegerii prin explicații și înțelegerii prin aplicații, o bună interpretare a textului literar neputându-se realiza decât prin raportarea propriei înțelegeri la alte tipuri de înțelegere sau de interpretare. Dacă Gadamer vorbește de „fuziunea sau contopirea orizonturilor”, Jauss preferă conservarea identității lor – a experienței estetice și a experienței hermeneutice.

Aducând în discuție conceptele de „prima lectură” (lectura estetică în concepția lui Jauss, cea care furnizează adevărul primei înțelegeri, neinfluențând deliberarea) și „re-lectura” (cea care susține și chiar determină dezbateră, analiza și interpretarea) trebuie spus că, în urma primei lecturi a cărții *Omul în căutarea sensului vieții* am trecut mai mult prin experiența intelectuală, achizițiile cognitive fiind cele care au predominat. Re-lectura, însă, s-a transformat într-o experiență mai înaltă, nu doar intelectuală, o experiență aproape inițiatică, edificatoare. Dacă la prima lectură atenția mea s-a fixat pe prima parte a cărții *Experiențe din lagărul de concentrare*, a doua oară am fost mult mai interesată să descopăr valorile și conotațiile... terapeutice ale gândurilor, ideilor și faptelor de viață (logodrame), ilustrate în partea a doua, *Logoterapia pe scurt*. Și știu

²⁹ Ibidem, p. 158.

acum că experiența re-lecturii a devenit una de ordin spiritual. În acest context, cartea de față are pentru mine o valoare „de rang înalt”³⁰, pentru că a reușit să-mi ofere – fără să mă „manipuleze prin intermediul unor fantasmе hrănite de imaginație”³¹ – o nouă perspectivă și un nou mod de abordare pentru ceea ce numeam până acum „sensul vieții”, „sensul suferinței”, „libertatea de a alege” și „vidul existențial”.

„Lumea operei” lui Frankl nu se construiește în fața textului, ci dincolo de el, pe retina, în sufletul și în mintea cititorului. Și, prin duritatea și gravitatea ei, reușește să rămână bine fixată acolo. Dacă la început e formată din piese dispartate de puzzle, încetul cu încetul (odată cu câștigarea abilității noastre de analiză, de interpretare, de conștientizare a vastelor și numeroaselor fețe și fațete ale răului), iată că această lume capătă pe parcurs consistență, formă și devine un tot. Un „întreg” al suferinței... Pentru ca mai târziu, îmbrăcând haina logoterapiei, suferința aceasta să se constituie în forma supremă de exorcizare a răului, cu atât mai puternică cu cât nu utilizează în scopul apărării decât forțele interioare ale individului. Forțe ce își trag sevele din acceptarea suferinței, din perceperea ei ca formă de împlinire a unei misiuni sublime atunci când omul conștientizează că, „nu mai are nimic de pierdut”. Iar experiența estetică produsă de întâlnirea cu această carte cred că validează pentru mulți cititori un univers hermeneutic aparte, o „lume al cărei adevăr nu este cu

³⁰ Lucia Cifor – *Op. cit.*, p. 162.

³¹ *Ibidem*, p. 162.

nimic mai prejos față de lumile omologate prin alte experiențe (tragice!) ale vieții.”³²

Viktor E. Frankl (1905–1997), unul dintre cei mai renumiți profesori de neurologie și psihiatrie ai Universității din Viena, este cunoscut în lume mai ales ca părinte al logoterapiei. Definită ca cea de-a treia școală vieneză de psihoterapie, aceasta se concentrează, după cum afirmă însuși Frankl, „pe sensul existenței umane și pe căutarea acestui sens de către om”. Conform logoterapiei, efortul omului de a găsi sensul în viață este de fapt forța motivatoare ce primează în toate aspectele existenței sale.

Scrisă în 1945, cartea *Omul în căutarea sensului vieții* este o lucrare care a avut nu numai un destin aparte (fiind tradusă în peste 30 de limbi, având peste 150 de ediții și făcând parte din primele 10 cărți citite în America în ultimii ani) dar și o lucrare care a impus un nou curs și o nouă direcție în psihoterapia universală. La prima lectură, *Omul în căutarea sensului vieții* este istorisirea existenței unui om care, dintr-un număr, a redevenit o persoană. Aflăm că Viktor E. Frankl a trăit experiența a trei ani plini de privațiuni și teroare în lagărele morții de la Auschwitz și Dachau. În timpul chinuitoarei experiențe din perioada nazistă și grație efortului său continuu de a rezista nealterat mai ales sub aspect psihic și emoțional, Frankl și-a conturat viziunea psihoterapeutică proprie căreia i-a dat și un nume: logoterapia. Dar, după cum afirmă Gordon W. Allport³³,

³² Op. cit., p. 166.

³³ Gordon Willard Allport (1897 – 1967) – psiholog, profesor universitar la Harvard, cel care a semnat Prefața la *Omul în căutarea sensului vieții*, ediția a IV-a, în limba engleză, 1959.

scrierea lui Frankl reprezintă „mai mult decât povestea biruinței asupra morții; ea este o remarcabilă combinație de știință și umanism și o introducere în cea mai semnificativă mișcare psihologică a zilelor noastre.”

Deși devastatoarea (pentru noi!) experiență din lagăre este înfățișată până la cele mai mici (dar nu insignifiante) detalii - care au făcut ca unii prizonieri să supraviețuiască și alții să piară – totuși autorul nu urmărește impresionarea cititorului și nici dobândirea din partea lui a vreunei atitudini de înțelegere, de compătimire. Dincolo de amănuntele tulburătoare pe care se construiesc întâmplările prezentate, Frankl excelează în pledoaria sa “pentru un optimism tragic”,³⁴ și reușește să fixeze coordonatele care au determinat, în condițiile existențiale cele mai vitrege, rezistența/ reușita unora și abdicarea/ renunțarea altora.

Cartea este structurată pe două părți - *Experiențe din lagărul de concentrare* și *Logoterapia pe scurt* - care, deși tulburătoare, m-au determinat să le citesc la început dintr-o singură suflare și mi-au creat impresia de *scurtă și grăbită narațiune*. La o re-lectură însă, lucrurile au stat cu totul altfel.

M-a impresionat incipit-ul cu ideile de bun-simț și aproape timide ale celui care, în ciuda experiențelor traumatizante, *poate și știe* să vorbească despre sine fără sentimentalism și autocompătimire, și mai ales fără a căuta să stârnească în sufletele cititorilor mila și compasiunea. Câteva cuvinte-cheie din argumentul (armonios inserat în narațiune) atrag atenția cititorului: „*experiență personală*”, „*om oarecare*”, „*deținut de*

³⁴ Referire la *Postfața* semnată de autor pentru ediția din 1984 a cărții.

rând”, „un simplu număr”, „gândul sinuciderii”, „pericolul morții”, „deznădejde”... Iată coordonatele unei existențe umane ce se vrea (și reușește a fi!) simplă, lipsită de infatuare și de ceea ce, *post factum*, unii ar putea numi *rezistență* ori chiar... *eroism*.

Dar cel care scrie atât de simplu, de elocvent și de... detașat despre sine este totuși un învingător, un om care a dat un nou sens suferinței și care a reușit să se ridice cu mult deasupra ei. Iar forța celui aflat în suferință și-a avut poate izvorul și în concepțiile despre lume și viață ale lui Dostoievski, Lessing, Nietzsche, Schopenhauer, pe care Viktor Frankl îi citează deseori în cartea sa.

În prima parte a cărții, *Experiențe din lagărul de concentrare*, unde definește perioada prizonieratului ca „*primă fază a reacțiilor psihologice*”, Frankl (re) descoperă adevăruri pe care sufletul și mintea umană (de atunci, de acum) nu le pot ignora: „Dacă cineva ne-ar fi întrebat dacă e adevărată afirmația lui Dostoievski, care definește în mod categoric omul drept o ființă care se poate obișnui cu orice, am fi putut răspunde că, <într-adevăr, omul se poate obișnui cu orice, dar nu ne întrebați cum reușește așa ceva>.”³⁵ Cuvintele lui Dostoievski i-au venit deseori în minte și i-au oferit lui Frankl libertatea lăuntrică, cea care „nu se poate pierde”: „Există un singur lucru de care mă tem: să nu fiu vrednic de suferința mea”³⁶

Dincolo de amănuntele concrete legate de chinurile detenției (nesomn, frig, epuizare fizică,

³⁵ Viktor E. Frankl – *Omul în căutarea sensului vieții*, Meteor Press, București, 2009, p. 33.

³⁶ Ibidem, p.79.

subnutriție dusă la extrem, conflictele deschise dintre *capi* și deținuți, finalizate întotdeauna cu victoria celor dintâi...), Viktor Frankl vorbește despre suferință ca formă de redescoperire a „normalului” și a „bucuriei de a trăi” dar și ca moment al pierderii minții atunci când constăți „că nu mai ai nimic de pierdut”.³⁷

Sustragerea din suferință nu se poate realiza în viziunea lui decât printr-un soi de „fericire negativă” pe care Schopenhauer o numea „libertatea de a nu suferi”³⁸: „Adevăratele plăceri pozitive, chiar mici, erau foarte puține. Îmi amintesc că odată am făcut un soi de bilanț al plăcerilor și am găsit că în multele, multele săptămâni scurse trăisem doar două momente plăcute.”³⁹

Cel care își caută cu înverșunare *sensul vieții* trece mai întâi prin căutarea *sensului suferinței*. El parcurge la început drumul sinuos al stării de șoc, pentru ca mai apoi să se confrunte cu hățișurile disperării, iar în cele din urmă să înțeleagă împlinirea suferinței ca destin, ca proprie misiune, „singura și unica misiune”. Iar singura șansă de salvare a individului aflat în suferință „ține de modul cum acesta își poartă povara”.⁴⁰

Sensul suferinței stă pentru Viktor Frankl tocmai în acceptarea ei ca sarcină a destinului: „Suferința devenise pentru noi o sarcină căreia nu voiam să-i întoarcem spatele. Ne dădeam seama de oportunitățile ascunse pe care ea ni le oferea ca să realizăm ceva, acele oportunități care l-au făcut pe poetul Rilke să scrie: *Wie viel ist aufzuleiden* (Cât de mare e suferința prin care

³⁷ Ibidem, p. 35, citat din Lessing.

³⁸ Ibidem, p. 61, citat din Schopenhauer.

³⁹ Ibidem, p. 61.

⁴⁰ Ibidem, p. 90.

trebuie să trecem!). Rilke vorbea despre acea <îndurare a suferinței> la fel cum alții vorbesc despre <îndeplinirea unei munci oarecare>. Și noi chiar că aveam destulă suferință prin care să trecem.”⁴¹

Dincolo de încercările de a conștientiza și de a accepta propria suferință, ca misiune de împlinit pe pământ și dincolo de definițiile pe care i le găsește (sau măcar încearcă să le caute, neavând pretenția că le-a și aflat), Frankl oferă și un posibil răspuns la întrebările „*de ce?*”, „*pentru ce?*” și, mai ales, „*pentru cine?*”, definind în fond un posibil rost al suferinței. Un rost, da! Dar nu și o justificare: „Un gând m-a străpuns: pentru prima dată în viață am înțeles adevărul, așa cum l-au așezat în ode atâția poeți, declarat ca ultimă înțelepciune de atât de mulți gânditori. Adevărul că dragostea este ultimul și cel mai înalt țel la care omul poate să aspire. Atunci am înțeles sensul celei mai mari taine pe care poezia, gândirea și credința umană trebuie să ne-o împărtășească: izbăvirea omului este prin dragoste și în dragoste.”⁴²

„*Contemplarea persoanei iubite*” este privită ca unică șansă de izbăvire a omului. Cugetarea continuă la soția sa, păstrarea intactă a imaginii ființei iubite nu pe retină, ci în memoria nealterată a sufletului, (supra)viețuirea doar la gândul și cu gândul revederii, devin pentru Viktor Frankl nu doar motive de uitare, de ignorare a suferinței, ci și căi de autodescoperire, de autodefinire și poate chiar cea mai puternică piedică în calea sinuciderii: „Ascunzându-și gura în spatele gulerului ridicat, omul de lângă mine mi-a șoptit dintr-o

⁴¹ Ibidem, p. 91.

⁴² Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, p. 51 (2).

dată: *Dacă ne-ar vedea soțiile în clipa asta! Sper că o duc mai bine în lagărul lor și că nu știu prin ce trecem noi.* Asta m-a trimis cu gândul la soția mea. Și cum mergeam, kilometri la rând, tot împiedicându-ne și alunecând pe porțiunile înghețate, trăgându-ne unul pe altul în sus și mergând mereu înainte, fără să rostim ceva, amândoi știam că fiecare dintre noi se gândea la soția lui. Uneori priveam spre cerul unde stelele începeau să pâlească, în timp ce lumina trandafirică a zorilor se întindea din spatele unei grămezi de nori negri. Sufletul meu se agăța însă de chipul soției mele, pe care mi-l adusesem înaintea ochilor cu o claritate suprafirească. O auzeam răspunzându-mi, îi vedeam surâsul, privirea sinceră și dătătoare de curaj. Fie că era sau nu reală, privirea ei era însă mai strălucitoare decât soarele care tocmai răsărea.”⁴³

Iar citatul din *Cântarea Cântărilor* (autorul apelează des la Vechiul Testament) - “Pune-mă ca o pecete pe inima ta, căci dragostea este mai tare ca moartea”⁴⁴ - esențializează și potențează trăirile lui, conferindu-le valoare unică, simbolică.

Omul în căutarea sensului vieții nu este poate o carte care să te invite repede la o re-lectură. Însă, dacă are puterea și curajul să revină, cititorul va descoperi nu numai o scriere autobiografică, ci și o lecție de autocunoaștere și de autodescoperire. Ce poate fi mai important decât să înțelegi cum reacționează omul atunci când realizează că nu mai are nimic de pierdut?! Gordon Willard Allport apreciază ca „*împresionantă*”

⁴³ Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, p. 51 (1).

⁴⁴ *Cântarea Cântărilor*, poem biblic atribuit regelui Solomon, aici Cap. 8 – v. 6.

descrierea pe care o oferă Frankl amestecului de emoție și apatie ce caracterizează atitudinea prizonierului. „Acesta din urmă manifestă mai întâi o curiozitate rece și detașată. Apoi recurge la stratageme și la expediente pentru a-și prezerva sârmana existență care-i rămâne: știe că șansele lui de supraviețuire nu sunt prea multe. Ajunge să tolereze foamea, umilirea, frica și mânia profundă în fața nedreptății care-i este făcută datorită amintirilor persoanelor pe care le iubește, amintiri pe care le păstrează cu gelozie în el, sau datorită religiei, simțului umorului și datorită privirilor pe care le aruncă asupra frumuseților curative ale naturii – un arbore sau un apus de soare.”⁴⁵

Dar aceste clipe de frumusețe și fericire nu fac să se nască în el dorința de a trăi, de a rezista, decât dacă îl ajută să înțeleagă rostul acestei suferințe... absurde. Aici se fundamentează temă centrală a cărții: *a trăi înseamnă a suferi; a supraviețui înseamnă a găsi un sens suferinței*. Dar cine va putea oare să comunice acest sens și altora? E necesar ca fiecare să găsească propriul răspuns și să-și asume răspunderea de a-l susține și existențial, și factual. Dacă reușește, omul va continua să evolueze, în ciuda privațiunilor și nedreptăților. Iar lui Frankl, vorbind de suferință ca despre „o zestre pentru viitor”, îi place să-l citeze pe Nietzsche: „Cel care are un « pentru ce » care să-i dea un scop, poate trăi cu orice « cum »” sau „Ceea ce nu mă omoară, mă întărește.”⁴⁶

Lagărul de concentrare îi răpește prizonierului autonomia, iar scopurile obișnuite ale existenței îi sunt

⁴⁵ Gordon Willard Allport (1897 – 1967) – Prefața la *Omul în căutarea sensului vieții*, ediția a IV-a - în limba engleză, 1959.

⁴⁶ Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, p. 94.

răpite și ele. Așadar, omului nu-i mai rămâne decât „ultima dintre libertățile omenești” – alegerea atitudinii pe care să o adopte în mediul și circumstanțele în care este obligat să trăiască. Această libertate supremă, recunoscută de-a lungul timpului atât de stoici, cât și de existențialiștii moderni, devine esența cărții *Omul în căutarea sensului vieții* a lui Viktor Frankl. Deși oameni obișnuiți, unii dintre prizonieri au dovedit că individul este capabil să se ridice mai presus de destinul său. Ca psihoterapeut, Frankl se întreabă cum ar putea ajuta o persoană să devină responsabilă de viața ei, oricât de disperată ar fi situația sa și descrie cu emoție o ședință de *terapie colectivă* alături de tovarășii săi de suferință.

În cea de-a doua parte a cărții, *Logoterapia pe scurt*, Viktor Frankl circumscrie ideii de „sens al vieții” concepte precum „voința de sens”, „vidul existențial”, „esența existenței”, „sensul dragostei”, „sensul suferinței”, „sensul suprem” și „efemeritatea vieții”. Pentru el, sensul vieții nu are valoare abstractă, ci concretă și bine definită: „Fiecare dintre noi are vocația sa proprie, misiunea sa proprie în viață de a duce la îndeplinire o anumită sarcină care se cere împlinită. De aceea, niciunul dintre noi nu poate fi înlocuit și viața lui este irepetabilă. Așadar, sarcina fiecăruia dintre noi este pe atât de unică, pe cât de unică este oportunitatea lui de a o împlini.”⁴⁷

Cât privește logoterapia, Frankl îi sintetizează obiectul de studiu și sfera de aplicabilitate astfel: "Dați-mi voie să explic de ce am ales termenul de «logoterapie» ca nume pentru teoria mea. Logos este un

⁴⁷ Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, p. 121.

cuvânt grecesc care înseamnă «sens». Logoterapia sau, așa cum a fost numită de unii autori, «Cea de a treia școală vieneză de psihoterapie»⁴⁸, se concentrează asupra sensului existenței umane și pe căutarea acestui sens de către om. Conform logoterapiei, această strădanie a omului de a găsi sensul în viața sa este forța motivatoare primă în om. De aceea vorbesc eu despre voința de sens, în contrast cu principiul plăcerii (sau, cum l-am mai putea numi, voința de plăcere) pe care psihanaliza freudiană se concentrează și, totodată, în opoziție față de voința de putere pe care se concentrează psihologia adleriană (care folosește termenul de «luptă pentru superioritate»)."49

Pentru a ne lămurii pe deplin asupra apartenenței lui Frankl la cea de-a treia școală vieneză de psihoterapie, nu avem nevoie decât de răspunsul oferit de el însuși unui medic american care, în cabinetul său din Viena, l-a întrebat dacă este psihanalist. Frankl i-a răspuns că mai degrabă poate spune că este psihoterapeut. La întrebarea medicului – "*și cărei școli îi aparțineți?*", autorul lucrării *Omul în căutarea sensului vieții* i-a răspuns:

„– Am propria mea teorie; se numește logoterapie.

– Ați putea să-mi spuneți într-o frază ce se înțelege prin logoterapie? m-a întrebat el. Sau care este deosebirea dintre psihanaliză și logoterapie?

⁴⁸ Prima școală vieneză de psihoterapie – *psihanaliza* – îi aparține lui Sigmund Freud, iar cea de-a doua – *psihologia individuală* – lui Alfred Adler.

⁴⁹ Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, pp. 119-120.

– Desigur, i-am spus, dar mai întâi ați putea să-mi spuneți dumneavoastră, într-o singură frază, care este esența psihanalizei?

Iată ce mi-a răspuns:

– În timpul psihanalizei, pacientul stă întins pe o canapea și îți *istorisește* lucruri care uneori sunt foarte neplăcute de mărturisit.

Imediat i-am întors-o, improvizând astfel:

– Iar în logoterapie, pacientul trebuie să stea în picioare și să *asculte* lucruri care uneori sunt foarte neplăcute. Desigur, era o glumă, nu o versiune încapsulată a logoterapiei.”⁵⁰

Dincolo de această insolită definiție a logoterapiei se ascunde însă și un miez de adevăr: în comparație cu psihanaliza, logoterapia este o metodă mult mai puțin retrospectivă și introspectivă. Ea se focalizează mai curând asupra viitorului și, implicit, a sensului pe care pacientul ar putea să îl dea existenței sale viitoare. Fiindcă logoterapia este o formă de „psihoterapie centrată pe sens”, ea „rupe cercurile vicioase și mecanismele de feed-back care joacă un rol atât de mare în dezvoltarea nevrozelor”.⁵¹

Pacientul nevrotic este, în concepția lui Frankl, un om auto-centrat și un individ excesiv preocupat de sine și de trăirile lui morbide. Cu cât acesta se preocupă mai mult de sine însuși, cu atât se menține și se întărește patologia sufletească care îl chinuie, deoarece gândirea negativă și emoțiile aplecate asupra sinelui se amplifică

⁵⁰ Viktor E. Frankl – *Op. cit.*, pp 109-110 (1).

⁵¹ *Ibidem*, p. 110 (2).

continuu, tocmai datorită atenției care li se acordă de către subiect.

Sensul existenței stă pentru Frankl în puterea de a experimenta „bunătatea, adevărul și frumosul, admirând natura, bucurându-ne de cultură sau, nu în ultimul rând, cunoscând o alta ființă omenească în unicitatea ei, prin iubire”; iar *iubirea* e singurul mod „în care putem cuprinde o ființă umană în nucleul cel mai lăuntric al personalității sale.”⁵²

Suferința (asumată) are rolul de a conferi adevărată valoare vieții: „...sensul vieții este unul necondiționat pentru că include chiar și sensul potențial al suferinței ce nu poate fi evitată”.⁵³

Autorul consideră că sensul vieții poate fi descoperit în trei moduri diferite: realizând o operă sau o acțiune pozitivă, făcând experiența a „ceva” sau a „cuiva” sau asumându-ți o suferință inevitabilă. Iar logoterapia „încearcă să-l facă pe pacient să fie pe deplin conștient de responsabilitatea sa...; logoterapeutul este cel mai puțin ispitit să impună judecăți de valoare pacienților săi, căci el niciodată nu va îngădui pacientului să-i transfere medicului responsabilitatea de a judeca...; logoterapia nu înseamnă nici a învăța, nici a predica...”⁵⁴

Frankl numește în lucrarea sa și pericolele ce amenință procesul de cunoaștere de sine și pe acela de căutare a sensului vieții. Cel mai de temut între acestea este *vidul existențial*. Lui i se datorează depresiile, atitudinile agresive, nevrozele, dependențele de orice fel.

⁵² Ibidem, p. 124.

⁵³ Ibidem, p. 127.

⁵⁴ Ibidem, p. 122.

Logoterapia are tocmai menirea de a-l ajuta pe pacient să găsească mijloace de umplere tocmai a acestui vid existențial și să evite (re)căderile.

Până la urmă, nici un tratament psihoterapeutic nu are pe deplin sorți de izbândă dacă nu este suplimentat cu logoterapia. Iar logodramele prezentate în cea de-a doua parte a cărții *Omul în căutarea sensului vieții* au tocmai rolul de a oferi exemple concrete de tratare a unor probleme clinice sau metaclinice.

Sensul suprem rămâne însă acela pe care ni-l oferă credința în Dumnezeu. El e „*sensul ultim*” ce depășește capacitățile intelectuale finite ale omului și e ceea ce logoterapia numește „*supersens*”: „Când pacientul stă pe terenul solid al credinței nu se poate obiecta împotriva utilizării efectului terapeutic al convingerilor sale religioase și, prin urmare, nici împotriva apelării la resursele sale spirituale.”⁵⁵

Efemeritatea vieții vine să întemeieze responsabilitatea omului și să fundamenteze alegerile sale „pentru totdeauna”. Posibilitățile sunt tranzitorii, doar omul alege permanent: „*În fiecare clipă, omul trebuie să decidă, fie în bine, fie în rău, cum va fi monumentul existenței sale...*”⁵⁶

Crezul psihiatric al lui Frankl este definit în finalul cărții: „Nu se poate concepe nimic care să-l condiționeze atât de mult pe om, încât să îl lase fără cea mai mică urmă de libertate...” Așadar, libertatea de a alege și autodeterminarea devin căi esențiale în căutarea sensului vieții căci... „ființa umană nu este un lucru printre altele; lucrurile se determină unele pe altele, în

⁵⁵ Ibidem, p. 131.

⁵⁶ Ibidem, p. 133.

vreme ce omul se autodetermină. Ceea ce el devine – în limitele înzestrării sale și ale mediului în care se află – este ceea ce el a făcut din sine însuși. În lagărele de concentrare [...] unii dintre tovarășii noștri s-au comportat asemeni porcilor, în vreme ce alții s-au purtat ca sfinții. Omul poartă în sine ambele potențialități; pe care dintre acestea o actualizează depinde de deciziile sale, iar nu de condițiile în care se găsește...”⁵⁷

Definiția dată *omului* (care încheie cartea) este absolut remarcabilă: „În cele din urmă, omul este acea ființă care a inventat camerele de gazare de la Auschwitz! Dar el este deopotrivă și ființa care a intrat în aceste camere de gazare cu capul sus, cu rugăciunea *Tatăl nostru* sau *Shema Israel* pe buzele sale.”⁵⁸ Ea oferă nu doar o imagine sintetică a ceea ce numim generic *bine* și *rău* sau *uman-inuman* ci și o reflecție inedită asupra a ceea ce înțelegem prin „*libertatea de a alege*”.

În Postfața ediției din 1984, *Pledoarie pentru optimismul tragic*, Viktor E. Frankl îndeamnă omenirea la primenirea morală și la vigilență: „...trebuie să fim vigilenți – vigilenți într-un dublu sens, căci: de la Auschwitz știm de ce anume este capabil omul; iar de la Hiroshima știm care este miza.”⁵⁹

Iar noi, cititorii, poate vom înțelege cândva că acesta e tipul de mesaj capabil să sfideze timpul și să depășească granițele literaturii.

⁵⁷ Ibidem, p. 146.

⁵⁸ Ibidem, p. 147 (rândurile finale ale cărții).

⁵⁹ Viktor Frankl – Postfața la ediția din 1984 a cărții *Omul în căutarea sensului vieții* – Pledoarie pentru optimismul tragic.

Bibliografie

Allport Willard Gordon – *Prefață la Omul în căutarea sensului vieții*, ed. a IV-a, 1959.

Cifor, Lucia – *Principii de hermeneutică literară*, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2006.

Frankl, Victor E. – *Omul în căutarea sensului vieții*, Editura Meteor Press, București 2009 .

Frankl, Victor E. – *Pledoarie pentru optimismul tragic*, Postfața la ediția din 1984 a cărții *Omul în căutarea sensului vieții*.

Guranda Silvian – *Sensul vieții. Viața și opera lui Viktor Frankl*, Editura Risoprint, Cluj Napoca 2010.

SUFERINȚA
ȘI „BUCURIA DE A TRĂI”
ÎN *JURNALUL FERICIRII*
DE N. STEINHARDT

„Cred, Doamne! Ajută necredinței mele!”

Puține cărți apărute în ultimul secol reușesc să depășească bariera literaturii și să devină ceea ce Sfinții Părinți numeau „cuvânt ziditor de suflet”. Cu siguranță, *Jurnalul fericii* al lui Nicolae Steinhardt e una dintre ele. Considerată de unii o capodoperă a genului memorialistic, cartea este emblematică pentru sufletul omului salvat de sub pecetea comunismului. E reflectarea în cuvânt a experienței unui om pe care suferința extremă nu a reușit să-l abrutizeze ori să-l poarte către deznădejde, ci l-a trezit spiritual, revelându-i creștinismul și apropiindu-l de semeni, dar mai ales de Mântuitorul Hristos, prin Sfânta Taină a botezului „din apă viermănoasă și duh rapid”. Acum este o certitudine faptul că pentru Nicolae Steinhardt închisoarea nu a fost doar un tărâm al suferinței, ci și unul al revelației creștine și al renașterii spirituale. Simbioza dintre

suferință și iubirea aproapelui s-a putut petrece și într-o celulă, iar acest act sublim constituie și pentru autor și pentru noi „dovada că minunea face parte din viața reală”: „În celula 34, bucuria – izvorâtă din aristocrație, poezii și sfidare – și durerea (căci domnește un frig cumplit, mâncarea e cu totul pe sponci, apa continuă să fie viermănoasă, orice observație a caraliilor e însoțită de ghionți sub fălci și pumni în cap) se amestecă atât de inextricabil, încât totul, inclusiv durerea, se preface în fericire extatică și înălțătoare.”⁶⁰

Jurnalul fericirii nu este o carte clasică de memorii, nici o simplă formă a speciei jurnalului literar. Evenimentele sunt rememorate la mult timp după decantarea, după înțelegerea lor și nu sunt ordonate cronologic. E urmat, așadar, cursul memoriei afective, iar accentul confesiunii se mută de pe întâmplările propriu-zise pe înțelegerea și pe interpretarea acestora. *Jurnalul fericirii* nu reprezintă o reconstituire a unei experiențe de viață, ci o trăire cu mult mai adâncă (așadar, spre interior!) a conștiinței, o mărturie despre drumul sinuos pe care intelectul, pe de o parte, și simțirea lăuntrică, pe de altă parte, îl parcurg cu dorința de a înțelege *sensul suferinței* și de a se identifica total cu viețuirea în duh, cu trăirea eminentamente creștină. Rememorarea experiențelor personale e dublată de bogate referințe literare, filosofice și teologice, încât cartea poate fi definită și ca o exemplară pledoarie pentru creștinism, pentru ortodoxie. Într-o lume ce se voia trăită dincolo de legi sau determinări și într-un secol care înregistrase de la început ideea „morții lui Dumnezeu”,

⁶⁰ Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999, pag. 33.

Steinhardt a reușit (ca nimeni altul în cultura română ori, poate, doar Țușea să i se mai alăture) să surprindă latura clară și logică a credinței noastre în Dumnezeu și a manifestării Dumnezeirii în om. *Jurnalul fericirii* reușește să ne apropie pe noi, cititorii, în mod rațional de creștinism și în special de ortodoxie, răspunzând unor întrebări pentru care toți am căutat la un moment dat răspunsurile: „De ce Dumnezeu nu intervine acum în (dez)ordinea lumii?” „De ce Mântuitorul nu S-a salvat pe Sine de la chinuri?” „Cum putem depăși suferința?” „Când vom fi cu adevărat liberi?”

Argumentarea ideilor lui Steinhardt este pe cât de bogată, pe atât de inedită și ne poartă prin numeroase zone ale culturii universale: de la Dostoievski la Kierkegaard, de la necunoscuți autori de romane polițiste la opere pop-rock. Tonul lui e când blând și poetic, când acid și frust, dar un lucru este cert: Nicolae Steinhardt se dovedește a fi un cărturar al ortodoxiei cu mult diferit de ceilalți – mai puțin fixat în dogme și puternic legat de artă, de filosofie, de logică și de viața omului simplu. Printre gânditorii creștini, Steinhardt e singurul care definește prăpastia dintre credință și prostie: „Altminteri însă, elementara deșteptăciune e o îndatorire. Iar prostia este o ispită. Neștirea, îndobitocirea, trecerea oarbă prin viață și printre lucruri, sau trecerea nepăsătoare, sunt de la diavol. Samarineanul n-a fost numai bun, ci și atent: a știut să vadă.”⁶¹

Dincolo de suportarea suferinței zilnice și a rigurilor detenției, stă rezistența fizică autoimpusă, dar și transmisă prin îndemnul tatălui: „E adevărat, zice tata, că

⁶¹Nicolae Steinhardt, *Op. cit.*, p. 53.

vei avea zile grele. Dar nopțile le vei avea liniștite – vei dormi bine. Pe când, dacă accepți să fii martor al acuzării, vei avea, ce-i drept, zile destul de bune, dar nopțile vor fi îngrozitoare. N-o să poți închide un ochi.”⁶² Astfel, Steinhardt va fi în orice clipă pregătit să lupte și îi va îndemna și pe ceilalți intelectuali să slujească Adevărul și să nu-și lase conștiințele pradă iluziilor. Pentru el, verbul *a tăcea* e același cu *a închide ochii* în fața nedreptăților, iar această atitudine nu poate fi iertată de istorie: „A spune că doi și cu doi fac patru nu înseamnă a declara ca Tudor Vianu că Goethe a scris *Poezie și Adevăr* sau că Balzac, domnilor, e un realist romantic. Sau a ține, ca George Călinescu, admirabile inedite prelegeri despre viața lui Eminescu. Când alături de tine oamenii sunt tăiați cu ferăstrăul, a enunța că doi și cu doi fac patru înseamnă a urla cât te ține coșul pieptului: este o nedreptate strigătoare la cer ca oamenii să fie tăiați în două cu ferăstrăul.”⁶³

Despre compromisul unora dintre intelectualii români (Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Vianu), care au ales „să se descurce” cu sistemul totalitar și nu să „răzbată”, Steinhardt nu se exprimă dezaprobator și vehement, dar afirmă sentențios: „Adevărata libertate este creștinismul. Hristos ne arată calitatea de oameni liberi, de nobili. Dar ne cere efortul de (ar spune existențialiștii) a fi ceea ce suntem. Stați deci tari în libertatea cu care Hristos ne-a făcut liberi”⁶⁴

Nicolae Steinhardt vede în „fericire” puterea omului de a-și recâștiga libertatea, atât dincolo de

⁶² Ibidem, p. 24.

⁶³ Ibidem, p. 22.

⁶⁴ Ibidem, p. 395.

închisoare dar, lucru paradoxal, mai ales în interiorul ei. Citându-l pe Kierkegaard, el vede ca posibile coordonate ale vieții de creștin absurdul și paradoxul. „Cea mai extraordinară cugetare citită vreodată, în afara textelor evanghelice, e a lui Kierkegaard: Contrariul păcatului nu e virtutea, contrariul păcatului e libertatea.”⁶⁵

Iubirea aproapelui, credința nestrămutată în Hristos, puterea de a îndura suferința sunt virtuțile care îl scot pe om din îndoială, revelându-i sensul vieții și al iubirii și oferindu-i acea libertate pe care o caută dintru începuturi. „Viața este un rai, însă noi nu vrem să știm” și „Omul e întotdeauna mai mult decât ceea ce este” sunt două din cugetările aparent paradoxale ale lui Dostoievski, pe care Steinhardt le amintește vorbind despre libertatea creștinului.

Cât despre răspunsul la întrebarea „De ce Dumnezeu nu intervine acum în această lume”, iată ce spune scriitorul: „Un lucru pe care nu vrem să-l înțelegem, pe care nu-l înțelegeau nici contemporanii Domnului. Cei ce așteptau venirea lui Mesia în slavă. Ce nu puteau înțelege ei e că Dumnezeu, cum spune Kierkegaard, nu e un imens papagal roșu. Dacă în piață ar apărea dintr-odată o uriașă pasăre violent colorată, toată lumea s-ar năpusti să vadă și ar pricepe că nu e lucru obișnuit. Credința, pocăința în felul acesta ar fi prea ușoare. Mură-n gură. Na-ți paraua, dă-mi sarmaua. Dostoievski: Dacă Dumnezeu n-a coborât de pe cruce, pricina este că voia să-l convertească pe om nu prin constrângerea unui miracol exterior evident, ci prin libertatea de a crede și dându-i prilejul de a-și manifesta

⁶⁵ Ibidem, p. 170.

îndrăzneala”⁶⁶. Și încheie cu invocația lui Léon Bloy: „O, Hristoase, care te rogi pentru cei ce te răstignesc și-i răstignești pe cei care te iubesc!”⁶⁷ transmițând ideea că, nu numai că Dumnezeu intervine în ordinea acestei lumi, dar o face în mod diferit cu fiecare. Iar voința Dumnezeirii e îndreptată către scopul suprem de a nu pierde pe nimeni.

Dar cele mai frumoase și mai zguduitoare rânduri sunt acelea care descriu primirea Sfintei Taine a botezului ortodox, în împrejurări atât de atipice, dar cu toată forța și voința de care este capabil un ins matur ce a căutat cu atât de multă înfrigurare și pentru atât de mult timp *Calea*: „Mă nasc din nou, din apă viermănoasă și din duh rapid. Cine a fost creștinat de mic copil nu are de unde să știe și nu poate bănuși ce înseamnă botezul. Asupra mea se zoresc clipă de clipă tot mai dese asalturi ale fericirii. O fericire care mă împresoară, mă cuprinde, mă îmbracă, mă învinge... Liniște. Și o absolută nepăsare. Față de toate. Și o dulceață. În gură, în vine, în mușchi. Totodată o resemnare, senzația că aș putea face orice, imboldul de a ierta pe oricine... Și un fel de strat de aer blând în jur, o atmosferă asemănătoare cu aceea din unele cărți ale copilăriei.”⁶⁸

Adevărata *Fericire* a celui abia botezat este experimentată în vis, câteva nopți mai târziu. Ea vine ca o încununare a primirii darului și duhului Legii Noi, iar actul sacramental ce tocmai se săvârșise e singurul aducător al Luminii Taborice, peste robul lui Dumnezeu, Nicolae; e singurul care-l face părtaș ei și parte din ea:

⁶⁶ Ibidem, p. 64.

⁶⁷ Ibidem, p. 65.

⁶⁸ Ibidem, pp. 85-86.

„În noaptea următoare adorm frânt. Și atunci, în noaptea aceea, sunt dăruit cu un vis miraculos, o vedenie. Nu-L văd pe Domnul Hristos întrupat, ci numai o lumină uriașă – albă și strălucitoare – și mă simt nespus de fericit. Eu sunt, îmi vorbește lumina, dar nu prin cuvinte. Și înțeleg că e Domnul și că sunt înlăuntrul luminii Taborului, că nu numai o văd, ci și viețuiesc în mijlocul ei. Mai presus de orice, sunt fericit, fericit, fericit. Fericirea crește mereu; dacă răul n-are fund, apoi nici binele n-are plafon, iar cercul de lumină se lățește din ce în ce, fericirea mă înalță, mă leagănă, și în cele din urmă, fără menajamente – mă înlocuiește. Nu mai sunt. Ba sunt, dar atât de puternic încât nu mă recunosc. (De atunci îmi este nespus de rușine. De prostii, de răutăți, de scârnăvii. De toane. De viclenii. Rușine.)”⁶⁹. Iar acesta este poate unul dintre cele mai tulburătoare și pline de sens fragmente din întregul *Jurnal al fericirii*.

Dar, în afară de glasul lui Dumnezeu, al Aceluia care reprezintă Calea, Adevărul și Viața, Steinhardt îl aude, în momente de adâncă suferință, pe acela al stăpânului iluziilor. Căci, cum poate să se înalțe în suflet o victorie, dacă acolo nu se dă o luptă?! Hristos este Cel care îți ia totul pentru a-ți da Totul (mântuirea), iar diavolul îți ia totul pentru a-ți oferi în schimb Nimicul (iluzia măririi, moartea în duh): „În tren mă reține formula <diavolul este stăpânitorul lumii acesteia>. Cred că accentul trebuie pus pe <acesteia> – adică lumea contaminată prin păcat și intrată în complicitate cu diavolul. Cine oare, în cărți prost tipărite, n-a văzut imagini colorate în poziții de nesuprapunere față de cele

⁶⁹ Ibidem, p. 97.

în alb și negru? Ei bine, lumea diavolului e totuna cu această mică deviație dintre fond și culoare – adică o lume deformată, o imagine secundară, vrăjită, deviată. Operația de curățire ne cere o exorcizare, o desvrăjire. E o deviație care se cere corectată. În acest sens, lumea stăpânită de diavol (tatăl minciunii, fiindcă are putere numai asupra iluziilor) este reală. Este vorba despre aceeași lume, dar vrăjită, imaginară (pentru că există prin ochii, conceptele, convingerile și patimile noastre). În această lume diavolul este voievod. De aceea a putut constata iubita mea Simone (Weil, n.n.) foarte exact: lucrurile de care suntem înlănțuiți sunt ireale, dar lanțurile care ne leagă de ele sunt foarte reale”.⁷⁰

După părerea lui Steinhardt, Mântuitorul Iisus Hristos a venit nu doar să ne ofere mântuirea sufletelor, ci și „să ne scandalizeze”, să ne scoată din amorțeala conștiințelor, să ne arate că ospățul Său și veselia de după suferință sunt mai primite decât osteneala mâinilor, și să ne facă să înțelegem că „legea a fost făcută pentru om, nu omul pentru lege”. *Jurnalul fericirii* ni-L înfățișează pe Hristos ca „gentleman” și „cavaler”: „Din relatările Evangheliilor – fără excepție – Hristos ni se arată nu doar blând, bun, drept, fără de păcat etc., dar și înzestrat cu toate însușirile minunate ale unui gentleman și cavaler. Mai întâi că stă la ușă și bate; e discret. Apoi că are încredere în oameni, nu-i bănuitor. Iar încrederea e prima calitate a cavalerului, bănuiala fiind, dimpotrivă, trăsătura fundamentală a șmecherului. Gentlemanul e cel care, până la proba contrarie, are încredere în oricine și nu se grăbește, avid, să dea crezare tuturor defăimărilor.

⁷⁰ Ibidem, pp. 90-91.

La șmecheri și la jigodii, reacția numărul unu e întotdeauna bănuiala, iar neasemuita satisfacție – putința de a ști că semenul lor e tot atât de întinat ca și ei. Apoi, Hristos iartă ușor și pe deplin. Șmecherul nu iartă niciodată, sau o face greu, în silă, cu țârâita. Pe când Domnul: Nici eu nu te osândesc. Mergi și nu mai păcătu!”.⁷¹

După Steinhardt, cheia înțelegerii creștinismului stă în două paradoxuri: Mântuitorul s-a răstignit pe cruce pentru a menține în lume poziția „verticală” a omului (pe care Dumnezeu nu-l mai vrea ținut), iar omul nu aparține lumii acesteia căci, dacă ar fi din ea și doar al ei, nu ar mai fi parte a perfecțiunii. Și salvarea în duh stă tocmai în moartea sau „murirea” pentru lumea aceasta și învierea „în” și „pentru” cea eternă: „Să fii creștin înseamnă să fii chinuit în fel și chip. Ca să fii un bun creștin trebuie să mori pentru lumea aceasta, și abia atunci poți învia pentru Hristos. Menirea acestei vieți este de a te duce la cel mai înalt grad al scârbei de viață. Dumnezeu este vrăjmașul tău de moarte, iar creștinismul este cea mai mare durere omenească. Totuși, Hristos nu e crud, ci blândețe. Cruzimea provine din faptul că în această lume trebuie creștinul să-și petreacă viața și în ea trebuie să-și exprime condiția de creștin”.⁷²

În lucrarea monografică *Nicolae Steinhardt și paradoxurile libertății*, George Ardeleanu vorbește despre existența unei complexe legături între actele de convertire la creștinism și nașterea genului autobiografic, a diaristicii. El amintește în acest sens studiul lui Nancy Gauthier de la Universitatea din Tours, *Povestiri*

⁷¹ Ibidem, p. 103.

⁷² Ibidem, p. 286.

autobiografice despre convertire în Imperiul Roman, unde sunt prezentate pe larg celebre cazuri în care practicile introspecției au fost declanșate de experiențe psihologice și spirituale de excepție. Sunt amintiți Apostolul Pavel, martirul Iustinian, romancierul Apuleius, Împăratul Iulian, Ilarie, Fericitul Augustin, Paulin de Nola.

Iată ce afirmă George Ardeleanu despre raportul dintre importanța actului convertirii și nevoia de autodestăinuire: „Există, se pare, în cele mai multe cazuri, o nevoie irepresibilă a convertitului de a-și mărturisi nu atât experiența convertirii în sine, cât mai degrabă efectele convertirii, traduse prin <schimbarea codurilor de valori, de comportament>. Rațiunile mărturisirilor care, iată, dau naștere unui gen sunt diferite de la caz la caz: nevoia celui care a traversat o astfel de metamorfoză identitară de a-și explica sieși un proces foarte complex, dorința de legitimare, intenții testimoniale și, de ce nu, apologetice sau chiar polemice.”⁷³

Cât privește epoca modernă, ea este examinată sub aspectul aceluiași raport existent între actele de convertire și nevoia mărturisirii de către Frédéric Gugelot, de la Universitatea din Reims. El vorbește despre părăsirea statutului de gen de frontieră al memorialisticii și detronarea de către diaristică a altor genuri consacrate. Disponibilitatea spre confesiune, generată de profundele experiențe spirituale, poate fi observată la mari oameni de cultură ai secolului al XX-lea: Paul Claudel, Julien Green, Simone Weil, Max

⁷³ George Ardeleanu, *Nicolae Steinhardt și paradoxurile libertății*, Editura Humanitas, 2009, p. 174.

Jacob, Henri Ghéon, Adolphe Retté, Pierre Van der Meer, Léopold Levaux, Léontine Zanta. Edificatoare în acest sens sunt mărturiile lui Paul Claudel și Julien Green: „Crezi că numai pentru tine ai fost convertit?”⁷⁴; „Astăzi sunt convins că ceea ce am primit ne-a fost dat pentru ca la rândul nostru să dă altora și că în această ordine nimic nu ne aparține în exclusivitate.”⁷⁵

Nicolae Steinhardt se circumscrie și el interdependenței dintre actul convertirii și impulsul de a se destăinui. *Jurnalul fericirii* pleacă de la elementul coagulant al textului – convertirea, dar nu este în exclusivitate jurnalul unei convertiri, ci mai curând un punct de plecare pentru o analiză pertinentă și cu exemple dintre cele mai convingătoare și mai diverse pentru o întreagă epocă: aceea a gulagului românesc. Convertirea lui Steinhardt nu a fost un proces fulgerător ca acela petrecut cu Saul-Pavel pe drumul Damascului. „Înaintarea prin beznă” a lui Nancy Gauthier e definită în discursul steinhardtian ca „perioadă de mlaștină” și, poate din această cauză, asistăm la o ierarhizare a etapelor fundamentale, nu temporală, ci după o „cronologie” a minții și a sufletului autorului.

Deși ne-am aștepta ca ea să se împletească brusc cu sublimul, totuși, scena botezului se topește, așa cum spune George Ardeleanu, „în conglomeratul cotidianului, infuzându-l și pe acesta de substanță, de sacralitate,”⁷⁶ și, după botez, Steinhardt discută cu cei din celulă despre actul de creație la Proust. Virgil

⁷⁴ Apud Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001, cap. *Convertirea*, p. 362.

⁷⁵ Ibidem, pp. 363-364.

⁷⁶ George Ardeleanu, *Op. cit.*, p. 180.

Ierunca remarca faptul că închisoarea, pentru Steinhardt, nu a fost doar un altar al suferinței, jertfei și renașterii, ci și o academie unde se discuta literatură, politică, teologie, filosofie ori se învățau limbi străine.

Parcursul existențial reflectat în *Jurnalul fericirii* se subordonează paradigmei suferință-rău-libertate care, deși ar putea părea o axă a revoltei anticreștine, în mod paradoxal ea îl apropie pe om de Dumnezeu. Nikolai Berdiaev spunea: „Suferința e legată de rău. Răul este legat de libertate. De aceea libertatea tinde spre suferință. Călea libertății este călea suferinței.”⁷⁷

În *Jurnalul fericirii*, Steinhardt reformulează, într-o sinteză recapitulativă, marile întrebări pe care Dostoievski și le punea prin intermediul personajului său, Ivan Karamazov: „De ce suferim? De ce există nedreptatea? Cum de nu sunt lucrurile așa cum ar trebui să fie? De ce sunt, Doamne, atât de josnic, iar ceilalți atât de nepăsători? De ce avem parte de boli și ne este dat să murim? De ce propășesc răii și sunt pedepsiți cei buni? De ce își face răs cel viclean de noi?”⁷⁸ Ceea ce nu mulți scriitori ori teologi demonstrează, iată că întâlnim la Nicolae Steinhardt – puterea de a formula răspunsuri coerente, tranșante și lipsite de echivocitate – prin trimiterea la adevărul textelor biblice: „Sentința e dată de pe scaun, deliberarea n-a durat. Atât în Vechiul, cât și în Noul Testament ni se vorbește sumar, fără înconjur, fără menajamente, farafastâcuri, politețuri, ocoluri.”⁷⁹ Iar cel mai elocvent exemplu la care ne trimite Steinhardt este

⁷⁷ Nikolai Berdiaev, *Filosofia lui Dostoievski*, Editura Institutul European, Iași, 1992, p. 69.

⁷⁸ *Apud* Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, ed. cit., p. 233.

⁷⁹ Nicolae Steinhardt, *Op. cit.*, p. 233.

acela al Sfântului Apostol Pavel: „Dar, omule, tu cine ești care răspunzi împotriva lui Dumnezeu? Oare făptura va zice Celui ce a făcut-o: De ce m-ai făcut așa? Sau nu are olarul putere peste lutul lui, ca din aceeași frământătură să facă un vas de cinste, iar altul de necinste? Și ce este dacă Dumnezeu, voind să-Și arate mânia și să facă cunoscută puterea Sa, a suferit cu multă răbdare vasele mâniei Sale, gătite spre pierire? Și ca să facă cunoscută bogăția slavei Sale către vasele milei, pe care mai dinainte le-a gătit spre slavă?” (Romani 9, 20-23)⁸⁰

Modelului paradigmatic al suferinței, acela al Mântuitorului Iisus Hristos, Steinhardt îi dedică pagini cutremurătoare. Plecând de la unul dintre subiectele favorite, dar și delicate ale colegilor de celulă, cuvintele rostite de Mântuitorul pe cruce „Eli, Eli, lama sabahtani?”, Steinhardt apelează pentru a oferi posibile explicații la operele lui Dostoievski, Simone Weil, Kierkegaard și la tablourile *Răstignirea* ale lui Holbein și Velásquez. Deși în picturi tragedia și chinurile par ireversibile, iar transcendența se arată ca teorie și Învierea, ca amăgire, totuși autorul remarcă puterea naturii divine a lui Iisus, dincolo de covârșitorul firesc uman: „Domnul venise hotărât să bea paharul până la fund și să se boteze cu botezul crucii, dar în grădina măslinilor, când se apropia momentul, tot s-a rugat să fie scutit a deșerta paharul. Desigur, adaogă: <facă-se voia Ta>. Șovăiala totuși a fost reală. Iar pe cruce, în ciuda comunicării idioamelor, în ciuda faptului că avea deplina conștiință a Învierii, natura omenească pare să fi covârșit

⁸⁰ Nicolae Steinhardt, *Op. cit.*, p. 233.

oarecare timp – după cum, contrapunctic, a predominat natura divină pe muntele Tabor – căci altfel nu s-ar fi auzit atât de firescul <mi-e sete> și nici atât de allzumenschlich-ul: <Dumnezeul meu, de ce m-ai părăsit?>”⁸¹

Modelul suferinței christice în momentul răstignirii devine o formă deplină de acceptare și de coborâre în straturile cele mai profunde ale ființei omenești și o întărire, peste veacuri, a omului în suferința sa. Steinhardt spune: „Iisus nu s-a jucat cu noi”, „nu a încercat să ne mângâie cu fățarnice estompări”, accentuând ideea că, așa cum Mântuitorul ne-a tratat ca pe ființe libere, tot astfel noi trebuie să luptăm, prin acceptarea rostului suferinței, în a ne păstra întreagă libertatea. Și, deși moartea Domnului pe cruce pare mai puțin eroică decât aceea a lui Socrate (care moare calm și senin, înconjurat de ucenici), Steinhardt remarcă sublimul ei tocmai în această neînsciere în ceea ce umanul definește ca eroic. Socrate, de la condiția de om, nu se ridică nici măcar la aceea de zeu, dar Mântuitorul „coboară până în straturile cele mai de jos ale condiției umane”⁸², pentru a-l înălța pe om și a-i oferi unica șansă la îndumnezeire. Și, mai mult decât vinderea pe treizeci de arginți, biciuirea, torturile și pironirea, această coborâre a Mântuitorului în esența umanului devine emblema cea mai autentică a Suferinței Supreme.

În *Jurnalul fericirii*, Steinhardt are meritul nu numai al formulării ideii acceptării suferinței și înălțării libere *prin* ea, ci și al detronării ideii absenței sau eliberării de suferință prin neacceptarea ei, prin trăirea

⁸¹ Ibidem, p. 55.

⁸² Ibidem, p. 55.

iluziei că “pe noi suferința nu ne poate învinge” sau că „am atins ultimul stadiu al ei”: „Toate le putem afla, toate le putem cunoaște, toate le putem învăța. Numai suferința nu. Credem că știm ce e suferința, că nu mai putem avea surprize, că am mers până la capăt. Da de unde! Suferința e veșnic nouă, proteică la infinit, orișicând proaspătă.”⁸³ Autorul citează de mai multe ori pe parcursul cărții o frază din *Catehismul episcopilor catolici olandezi*, referindu-se la exemplaritatea suferinței christice: „Mântuitorul n-a scăpat de suferință datorită unei asceze. A străbătut-o în toată adâncimea ei.”⁸⁴

Steinhardt își amintește că Dostoievski vede suferința ca pe cea mai sigură cale de a cunoaște adevărul: „A trăi fără Dumnezeu nu-i decât chin. Omul nu poate trăi fără a îngenunchea. Dacă-l alungă pe Dumnezeu, îngenunchează în fața unui idol de lemn sau de aur, sau imaginar. Sunt idolatri cu toții, nu atei”⁸⁵, Miguel de Unamuno percepe suferința ca pe o admirabilă școală a cunoașterii și a descoperirii personalității: „durerea este substanța vieții și rădăcina personalității, fiindcă numai suferind poți deveni persoană”, iar Simone Weil vede în suferință un ascendent al umanului asupra divinului: „A fost nevoie de întrupare, pentru ca suferința aceasta să nu devină smintitoare.”⁸⁶, în care sălășluiește lecția creștinismului: „Extraordinara măreție a creștinismului vine din faptul

⁸³ Ibidem, p. 170.

⁸⁴ Ibidem, p. 297.

⁸⁵ Ibidem, p. 304.

⁸⁶ Simone Weil, *Greutatea și harul*, Editura Humanitas, 2003, p. 122.

că nu caută un remediu supranatural pentru suferință, ci o utilizare supranaturală a suferinței.”⁸⁷

Dar, ne avertizează Nicolae Steinhardt, lecția suferinței nu poate fi învățată de toți: „Sunt și indivizi pe care școala suferinței îi depășește ori care trag doar puțin folos de pe urma cursurilor. Unii, incontestabil, nu se aleg cu nimic, asemenea candidaților respinși la proba finală. Altora, greutatea materiilor predate le dăunează și, neavând materialul apercetibil necesar, mai rău îi dezaxează. Pe aceștia suferința îi face răi, răzbunători, ei se închid în magma unui sine pârjolit de tifos și uscăciune, îi cufundă într-o soluție acrită cu mătrăgună și oțet. Pentru aceștia suferința a fost zadarnică și pătimirea se soldează deficitar.”⁸⁸

Concluzia lui Steinhardt este că suferința nu este întotdeauna mântuitoare și nu ar trebui să ne transforme în eroi tragici. Există, după părerea monahului de la Rohia, și oameni care nu se ridică la înălțimea suferinței lor, precum există și suferințe neroditoare care poartă către moarte sufletele ce le cad pradă: „...durerea poate fi o școală a egoismului, contactul cu suferința nu înobilează dacă ea devine motiv de auto-compătimitire, auto-cocoloșire, egocentrism, cult al eului pătimitor; trebuie să învățăm a suferi mai mult: nu este numai proiectul oricărei psihanalize, ci modul în care creștinul atacă problema vieții...”⁸⁹

Jurnalul fericirii este cu siguranță una dintre cele mai cutremurătoare cărți din literatura română. E testamentul unui om care a făcut parte din generația de

⁸⁷ Nicolae Steinhardt, *Op. cit.*, p. 123.

⁸⁸ Ibidem, pp. 87-88.

⁸⁹ Ibidem, p. 233.

aur a intelectualilor României (intelectualii din închisori, nu „dinafara” lor!), al unui evreu care, înainte de a deveni creștin, a experimentat câteva etape ale (re)integrării în lumea iudaică și a sinagogii, dar, mai presus de toate, a parcurs, întregă, Calea Suferinței. Cum a fost posibilă această transformare? Steinhardt însuși ne oferă răspunsul: „creștinismul e transmutație, nu a elementelor chimice, ci a omului. Metanoia. Aceasta e minunea cea mare a lui Hristos Dumnezeu: nu înmulțirea vinului, peștilor, pâinii, nu tămăduirea oamenilor, nici învierea lor – ci transformarea făpturii. Până unde poate merge: la ceruta răstignire cu capul în jos a lui Petru, care se lepădase.”⁹⁰

La nivelul stilului, *Jurnalul fericirii* se remarcă prin consemnarea retrospectivă și necronologică (dar nu haotică a evenimentelor), prin tehnica decupării sintactice, prin ritmul narativ alert – de multe ori acid ori incandescent, prin amploarea și valoarea descrierilor de tip psihologic (nu doar fizic și comportamental), prin gradația ascendentă a frazei și prin așezarea accentului și forței pe finalul ei și, lucru și mai mult de luat în seamă, prin puternica iluzie a transmiterii faptelor *în și din imediat*.

Semnele și sinuozitățile traseului spiritual al lui Nicolae Steinhardt sunt ilustrate din aproape în aproape, *Jurnalul fericirii* putând fi considerat din această perspectivă un jurnal al apropierii pas cu pas de creștinism, al apropierii de Dumnezeu. Și, dacă nu i-am cunoaște lui Steinhardt originile și parcursul existențial presărat de „blocaje și angoste inerente”⁹¹, am fi tentați

⁹⁰ Ibidem, p. 46.

⁹¹ George Ardeleanu, *Op. cit.*, p. 186.

să spunem că, după atâta febrilă căutare, acesta este un jurnal al *întoarcerii* fiului cel rătăcit la obârșii, la Hristos.

Bibliografie

Ardeleanu George, *Nicolae Steinhardt și paradoxurile libertății*, Editura Humanitas, 2009.

Simion Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, Editura Univers Enciclopedic, 2001, vol. I (*Există o poetică a jurnalului?*).

Steinhardt Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1999.

Steinhardt Nicolae, *Incertitudini literare*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.

Steinhardt Nicolae, Pinteia Ioan, *Primejdia mărturisirii. Convorbirile de la Rohia*, Editura Humanitas, 2009.

Weil Simone, *Greutatea și harul*, Editura Humanitas, 2003.

YUKIO MISHIMA – *TEMPLUL DE AUR*

„Când îl întâlnești pe Buddha, ucide-l pe Buddha!
Numai așa te vei salva.”⁹²

Să scrii despre Yukio Mishima și despre romanul *Templul de aur* (la câteva ore după terminarea cărții și doar după lectura acestei cărți... din vasta operă a scriitorului ce cuprinde zeci de romane, zeci de piese de teatru și alte zeci de volume cu eseuri și antologii de povestiri) e ca și cum te-ai încumeta, pe orbecăite, să lucrezi la o delicată stampă japoneză, ținând în mâna tremurândă o pensulă pentru vopsit... lipsitele de *prețiozitate* statuete din lemn ale lui Buddha. Amestecul violent al culorilor (*impresiilor mele*) e de la sine înțeles, iar despre finețea liniilor, rigoarea compozițională și valoarea detaliilor (*în analiză*) e inutil să vorbesc, pentru că ele nu există. Așadar, consider încercarea mea o picătură din ceea ce s-ar fi vrut *culoarea din linia fină a stampeii* iar regretul de a-l fi cunoscut oarecum târziu pe

⁹² Expresie celebră din capitolul “Iluminarea”, cartea *Rinzai-roku* (culegere de precepte Zen), reluată în romanul lui Mishima, dar într-o situație oarecum... departe de predicile și direcțiile budiste. (p. 131)

Mishima-scriitorul, o problemă de rezolvat în viitorul cât mai apropiat.

Kinkakuji (*Templul de aur* sau, într-o traducere mai veche în limba română, *Pavilionul de aur*) a fost publicat în Japonia în 1956 și are ca sursă un eveniment real: incendierea Pavilionului de Aur al Templului budist Rokuon-ji din Kyoto de către un tânăr aspirant la demnitatea de preot. Dar romancierul a reușit să transfigureze artistic evenimentul tragic de la 1950 și să confere lumii create în romanul său dimensiuni proprii și valori mai mult decât simbolice.

Romanul este conceput sub forma unei confesiuni a tânărului Mizoguchi, fiul unui preot sărac, dominat de sentimentul propriei inutilități și de un triplu handicap: sărăcia, urâtenia, bâlbâiala. Tradus în Europa în anii revoluției *flower-power*⁹³, ai orientării new-age și într-o epocă în care romanele existențialiste erau preferate altor tipuri de scrieri, *Templul de aur* al lui Mishima propune proiecția suprarealistă, amestecată cu viziunea crudă a realității unui destin dominat de contradicții și atât de departe totuși de filosofia Zen pe care, la prima vedere, romanul o plasează la loc de cinste.

Narațiunea de tip confesiv imaginează lumea diformă a spiritului unui tânăr care încearcă să-și anihileze (măcar la nivel emoțional și psihic – prin ignorare totală și prin neutralizare) propria diformitate: incapacitatea de a comunica liber ideile și lipsa oricărei armonii fizice.

⁹³ *Flower-power* – unul dintre principiile mișcării hippie, manifestată în anii '60-70.

Da, lumea spirituală a acestui tânăr e strâmbă, dar asta nu pare să-l afecteze prea mult. Ceea ce-l face să sufere cu adevărat pe Mizoguchi e imaginea mamei care îi trădează tatăl cu altul, chiar sub acoperișul propriului cămin (în timp ce atât copilul cât și cel înșelat se trăduiesc să-și înăbușe până și respirația), e amintirea lui Uiko – fata ucisă de jandarmi împreună cu tânărul marinar dezertor, e stranietatea și lipsa vreunui sens evident din parabola zen *Nansen ucide o pisică* și e neputința de a se împotrivi, atunci când soldatul american îi ordonă să calce în picioare o gheișă și să-iucidă (fără să știe) pruncul nenăscut. Perspectiva clar erotică a sânului unei femei și proiecția ei continuă în prezent (prin rememorare) vin să întrească complexul vinei și al rușinii pe care este obligat să-l poarte în suflet tânărul *jiso*⁹⁴.

Illuminarea sa demonică e oferită de aceste elemente la un loc și, peste toate, domină „*învățătura filosofiei budiste*”, pe care Mishima reușește până în final să o demonstreze lipsită de sens și de esență, nejustificată ca religie oficială și chiar pierzătoare de suflet și de rațiune. Privind din această perspectivă, actul incendierii Templului de aur nu poate veni decât ca o descoperire a valorii sinelui, o eliberare, un nou vis de reînviere a păsării Phoenix, un moment al îmbrățișării unei noi vieți, o existență de după „*întâlnirea*” cu *absolutul* – simbolizat de focul purificator: „Frumusețea Templului de aur este de nedescris. Știam acum de unde mi se trage oboseala. Frumusețea aceea încerca acum pentru prima oară să-și exercite forța asupra mea și să

⁹⁴ jiso - aspirant budist la titlul de preot.

mă lege de neputința care mă asaltase de atâtea ori în trecut. [...] Probabil că avea Kashiwagi dreptate când spunea că nu fapta schimbă lumea, ci cunoașterea.”⁹⁵

Adevărul suprem, așa cum îl înțelege eroul, e iubirea lui Buddha prin uciderea lui Buddha. Iar parabola *Nansen ucide o pisică* nu vine decât să întărească această convingere: o pisică apărută pe neașteptate în templu îi împarte pe locuitori în două tabere; Starețul Nansen decide să o ucidă, pentru „anihilarea iluziei sinelui și stârpirea tuturor gândurilor vane ori a închipuirilor”⁹⁶. Incendierea Templului va avea în final o valoare simbolică, transformându-se într-o simfonie a Frumuseții, pe care omul timpurilor moderne - absolut înstrăinat și incapabil de a mai vibra prin toate fibrele sale - o va percepe eronat sau deloc. Se poate spune că romanul aparține inițierii sau iluminării, dar iată că, de data aceasta, sensul nu se mai concentrează pe pozitiv ci trece prin forțele maleficului și ale mistuirii demonice.

Incendierea a fost interpretată de critica literară ca expresia cea mai înaltă a revoltei împotriva unei religii lipsite de iluminare și care se voia oficială în Japonia. Și totuși, Mishima nu se ridică împotriva tradiției și nici a valorilor spirituale japoneze. În roman regăsim referiri la ceremonia ceaiului, la acordurile și armonia muzicii Kinko (flautul), la arta aranjării florale – Ikebana, ori referiri la personalități din lumea literară și din epoca stampelor.

Poate că tema izolării, tema fugii de lume, aceea a stranieții microcosmosului uman și a lucrurilor și

⁹⁵ Yukio Mishima – *Templul de aur*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 233.

⁹⁶ Yukio Mishima – *Op. cit.*, p. 62.

inadaptabilitatea sunt ecouri ale vieții romancierului însuși (despre a cărui biografie *insolită* – ce a culminat cu o ritualică sinucidere care i-a adus numele de „*ultimul samurai*” am citit abia după terminarea cărții); dar eroul din *Templul de aur* are cu siguranță individualitatea sa și puterea necesară de a evolua singur, în afara oricărui reper real (fie el al biografiei scriitorului, fie al evenimentului propriu-zis al incendierii templului din Kyoto).

Pentru că nu îmi permit să încerc a emite judecăți de valoare (nici nu pot, după o lectură atât de alertă și neavând clară în minte o viziune de ansamblu a operei literare a lui Mishima – lucru pe care l-ar fi permis poate studiul comparativ/ complementar a cel puțin două-trei romane ale sale) voi încerca totuși să marchez câteva trepte în evoluția (!) personajului, pe care-l percep acum complex și înscris perfect în paradigmele rușinii pe care le propune psihologia dezvoltării unui tânăr, de oricând și de... *oriunde* (realitate/ ficțiune).

În prima etapă existențială, se remarcă și aici perspectiva funcționalistă⁹⁷ a rușinii; „emoțiile personajului au o funcție adaptativă și duc la creșterea șanselor de supraviețuire”. Evaluarea e învățată, conștientizată, asumată, chiar dacă disconfortul, umilința și iritarea sunt maxime. Conștient că e *bâlbat*, *urât* și *sărac*, personajul va încerca să reducă expunerea la evaluarea prin distanțare: se va îndepărta de colegi, va atenta la ordine prin înfruntarea elevului de la marină și va scăpa de obsesia pentru Uiko, prin atribuirea unei

⁹⁷*Perspectiva funcționalistă a rușinii își are punctul de plecare în teoria evoluționistă a lui Darwin - Ref. « Teorii ale rușinii în psihologia dezvoltării », Conf. dr. Cătălin Constantinescu, UAIC*

dimensiuni negative sacrificiului ei. Dincolo de lupta aceasta, regăsim constatarea amară: „La gândul că frumusețea a pătruns în lumea aceasta, străină mie, simțeam o oarecare stânjeneală și iritare. Și dacă exista frumusețe acolo (la Templul de aur, n. n.), atunci existența mea era lipsită de frumusețe.”⁹⁸

Rușinea⁹⁹ lui Mizoguchi va deveni cu siguranță apoi regulatorie la nivel intern, personajul îndreptându-și (în a doua etapă) intenția (și atenția) asupra standardelor sociale, iar dorința pe care i-o comunică mama sa într-una dintre vizitele grăbite (aceea de a deveni mai târziu starețul Templului de aur) reușește să-l acapareze o vreme și să-i ofere un imbold în actul supraviețuirii... dincolo de lupta cu propriile angoase și întrebări fără răspuns.

Ce se întâmplă însă cu funcția regulatorie la nivel social? Iată că respectul celorlalți nici măcar nu e așteptat, căutat, solicitat... Personajul se complace în retragere, își autocontemplă *vina* și *rușinea* și se ascunde până și de sine, prețuindu-l *nu cât ar fi meritat* pe pragmaticul și totuși sensibilul Tsurukawa și... *exagerat* pe straniul și diformul (nu numai fizic, ci și spiritual) Kashiwagi. Vina oarecum nejustificată și rușinea (pornită din complexul lipsei de comunicare verbală coerentă) vor genera mai târziu autopedepsirea prin „uciderea” a tot ceea ce iubise cu adevărat în toată viața sa: Templul Rokuon-ji.

⁹⁸ Yukio Mishima – *Op. cit.*, p. 21.

⁹⁹ „Deși în multe privințe îmi lipsea curajul moral, acum n-am simțit nici cea mai vagă urmă de rușine – acum, când mi-am întors fața senină, fără lacrimi, spre cei care jeleau moartea tatei.” (ref. 7, p.31)

În prima parte a romanului *Templul de aur*, rușinea personajului are cu siguranță funcție intens regulatorie deoarece redeschide perspectivele asupra descoperirii sinelui, activează capacitatea înțelegerii valorii propriilor decizii și se concentrează în final pe ideea autocunoașterii prin autodistrugere.

Odată cu nașterea ideii de evaluare a sinelui ca *întreg*, personajul depășește „*cercul strâmt*” al nevoii de atașament, dar e de observat că nu cade încă în sfera autosuficienței. Vina se naște și ea, în momentul respingerii unui comportament nedorit – scena călcării în picioare a prostituatei și a uciderii copilului din pânțele – și se va observa de acum că indezirabilitatea personală și complexul rușinii nu vor mai fi atât de pregnante. Vina le transgresează, le depășește irevocabil:

„În anul următor am fost ca o pasăre în colivie. Colivia îmi apărea mereu în fața ochilor. Hotărât să nu mărturisesc niciodată, mă simțeam încordat peste zi. Ciudat! Fapta, care la momentul respectiv nu mi-a stârnit nici un sentiment de vinovăție, începu să prindă contur. Nu-mi era chiar ușor, deoarece știam că din cauza mea fata pierduse sarcina. Fapta mea se așternuse ca o pulbere aurie în memorie și începuse să iradieze o lumină orbitoare care-mi sfredelea gândurile. Strălucirea mârșăviei... Da, asta era. Poate să nu fi fost un păcat prea mare, dar oricum eram conștient de faptul că-l comiseseam. Această conștiință a vinovăției era precum un ornament în interiorul meu.”¹⁰⁰

Câteva evenimente importante marchează distinct în roman *trei etape* ale cunoașterii și autocunoașterii:

¹⁰⁰ Yukio Mishima – *Op. cit.*, p. 80.

reflectarea asupra sinelui devine obiectivă (după vizitarea Templului împreună cu tatăl său, după actul {brutal!} al desprinderii Templului real de Templul din vis și după moartea tatălui); urmează apoi dobândirea de standarde, reguli și scopuri precise prin raportarea la standardele altcuiva (prietenia cu Tsurukawa, ipotetica bombardare a Templului, de către americani, în vreme de război, ritualul despărțirii femeii în chimono de iubitul-ofițer, rememorarea adulterului comis de mama sa, încolțirea ideii că ar putea avea „*un templu al lui*” și că ar deveni el starețul de la Templul de aur, apropierea stranie de Kashiwagi...); intervin apoi atribuiri referitoare la cauzele evenimentelor sau atribuiri *interne* (în care sinele devine responsabil) și *externe* (în care personajul se dezice de orice responsabilitate): călcarea în picioare a prostituatei și pierderea ulterioară a sarcinii de către aceasta, erotismul handicapatului Kashiwagi și fuga de cunoașterea carnală a lui Mizoguchi, lecția de ikebana și redescoperirea... sânelui (obsesiv!) al femeii în chimono, moartea lui Tsurukawa, trădarea prin anihilare a imaginii lui Uiko – prima fată de care fusese îndrăgostit în copilărie, descoperirea flautului, a muzicii Kinko și lecția de ikebana (poate singurele momente de frumusețe și de gingășie din viața personajului, exceptând contemplarea Templului... *interior*), fuga de la Templul *exterior* (pe care eu o percep acum ca pe o încercare de salvare nu a sinelui ci a locului de închinare), lectura scrisorilor și spectrul sinuciderii prietenului, prima experiență erotică, contemplarea în rugăciune a starețului și, în final, punerea – înfrigurată, dar nu *grăbită* - în aplicare a planului diabolic de incendiere a locului sfânt.

Dacă în mod normal sentimentul de *rușine* și de *vină* se amplifică la un personaj, în cazul lui Mizoguchi aceste trăiri par să fie anihilate în totalitate până în final. Ploaia capătă dimensiuni purificatoare dar poate fi privită și ca element aducător al „*spălării rușinii*” și al „*curățirii (!) de păcate, de vină*”. Bucuria fără margini și chiar fericirea inundă sufletul personajului, iar Templul moare sub imperiul flăcărilor¹⁰¹, pentru a lăsa să renască (asemenea păsării Phoenix) libertatea unui suflet tânăr și pentru a permite să fie, în sfârșit, rostită - fără vreo șovăire a vocii (interioare) - dorința: „Voiam să trăiesc.”¹⁰²

Personajul rămâne un căutător înfrigurat al Frumuseții, pe care o percepe secvențial fie în cântecul de flaut, fie în imaginea Templului, reflectată în lacul Kyoko, fie în așezarea timidă a unei albine între petalele galbene ale unei crizanteme. Mizoguchi e tânărul complexat care își creează propriul univers (unde prezența cuvintelor nu mai e necesară), care nu-și poate face *prieteni* și nici *o iubită*, dar e și omul capabil să înțeleagă că, dincolo de iluzia frumuseții ideale și a perfecțiunii Templului de aur, se află frumusețea și perfecțiunea apoteotică.

¹⁰¹ De la începutul lui iulie până în octombrie chiar are loc în Kyoto sărbătoarea focului purificator, *Kurama no Hi-matsuri*. Care alegorice străbat orașul în noapte iar oamenii poartă făclii aprinse și dansează *kagura* (dans sacru) pentru a celebra coborârea zeilor printre oamenii credincioși.

¹⁰² Yukio Mishima – *Op. cit.*, p. 238.

Bibliografie

Chouvier, Bernard, *Actul simbolic – materializarea unei fantasme* (L'acte symbolique: donner un corps au fantasme), din lucrarea colectivă *Corps, acte et symbolisation*, Universitatea De Boeck, Bruxelles, 2008 (fr.).

Condamin, Christine, *Figuri de adolescenți martiri și ucigași în opera lui Yukio Mishima*, (Figures d'adolescents martyrs et meurtriers chez Mishima Yukio), revista *Adolescence*, 2010/2, nr. 72 (fr.).

Constantinescu, Cătălin, *Teorii ale rușinii în psihologia dezvoltării* (extrase).

Hondru, Angela, *Calendarul sărbătorilor populare japoneze*, în lucrarea *Fragmente dintr-un rulou - Modelul cultural nipon*, revista *Vatra*, nr. 4, 2009.

Mishima, Yukio, *Templul de aur*, Humanitas, Col. *Cartea de pe noptieră* (6), București, 2000.

**VORBELE BĂTRÂNILOR
ȘI MURMURUL TOBELOR**
„*Things Fall Apart*” – *O lume se destramă*
de Chinua Achebe

Romanul de debut al lui Chinua Achebe¹⁰³, *O lume se destramă*, prezintă societatea africană tradițională din sud-estul Nigeriei, societate care se dezintegrează încet, dar sigur pe măsură ce convertirea la creștinism avansează, în urma proiectelor asidue (uneori mai mult sau mai puțin pașnice) ale misionarilor albi. Cartea lui Chinua Achebe se află în lista celor mai importante 100 de cărți ale literaturii de limbă engleză, listă realizată de revista *Time*. Jurnaliștii Richard Lacayo

¹⁰³ Chinua Achebe (1930 – 2013) – autor nigerian de limbă engleză (poet, prozator, publicist, profesor universitar, critic literar) devenit celebru odată cu publicarea romanului *Things Fall Apart – O lume se destramă* (1958) – considerat adevărat *magnum opus* al creației sale (capodoperă). Volumul amintit face parte din *Trilogia Africană*, alături de *No Longer at Ease (Liniștea s-a sfârșit)* și *Arrow of God (Săgeata Domnului)*. De asemenea, printre romanele lui Achebe se află *A Man of the People (Un om din popor)* și *Anthills of the Savannah (Furnicarele Savanei)*. Au fost traduse în limba română *O lume se destramă* și *Săgeata lui Dumnezeu*.

și Lev Grossman au argumentat prezența romanului în acest important clasament: „Romanul de debut al lui Chinua Achebe este o scriere de o forță incredibilă care reușește să întoarcă lumea pe dos.”

Titlul cărții (*Things Fall Apart – O lume se destramă*) pare că nu are nimic de ascuns, că nu lasă loc de interpretare și că nu ridică probleme de înțelegere, de receptare a mesajului final. Însă, pentru noi europenii (erijați de-a lungul istoriei, se știe, în colonizatori) nu e atât de simplu să înțelegem, dincolo de titlu, valorile ancestrale ale culturii africane și să ne identificăm cu problemele și convulsiile iscate de procesul de destrămare a lor. Atât de simplu pe cât pare titlul, ni se arată și destinul personajului central, Okonkwo, dar tragismul adevărat al cărții nu rezidă numai din ele, ci din fiecare cuvânt (imagine!), care se transformă parcă într-o lacrimă, într-un sunet de tobă, într-un cântec ce vorbește, cu uimire dar și cu groază, despre năruirea unei culturi, a unei lumi ce nu va mai exista vreodată.

Povestea lui Okonkwo este îmbogățită cu vorbe de înțelepciune și proverbe africane, cu mituri (deși într-o formă de multe ori personală) ale unor zeități – *chi*, cu obiceiuri, descântece și ritualuri pe care omul alb nu le înțelege dar pe care le distruge sub puternicul impuls de a-l „civiliza pe sălbatic”.

Mă voi opri în acest eseu la câteva elemente de înțelepciune africană (proverbe, ziceri tipice, povești) și la simbolistica instrumentelor muzicale (în special la aceea a tobelor... vorbitoare – *talking drums* – atât de des întâlnite ca simbol în literatura africană).

Desigur că există multe alte elemente de interes literar (chiar antropologic și cultural, în general) cum ar

fi educarea copiilor și a tinerilor, rolul/ valoarea bătrânilor în cadrul clanului/ satului tradițional african, locul femeii în familie și în societate, zeitățile comune și cele personale sau, de ce nu, elementele de gastronomie. Dar, cum cred că e firesc pentru un filolog să se concentreze pe puterea cuvintelor și poate, dincolo de ea, pe aceea a... sonorilor (sau sonorităților muzicale), voi încerca să descopăr unele din valorile de semnificare ale elementelor culturale și literare mai înainte amintite.

Identificarea lor în cadrul cărții nu a fost grea (deși... lungă, ca proces!). Dar, în actul de interpretare, cu siguranță nu e de ajuns doar lectura romanului *O lume se destramă*. Să spunem însă că, dacă într-o lucrare de antropologie e necesar studiul comparativ și... cumulativ, într-un eseu literar poate deveni suficientă analiza pe un singur text, dacă e făcută cu dragoste de literatură și, mai ales, cu admirație și interes pentru textul ce tocmai a fost, într-o răsuflare de câteva ore, parcurs...

Dincolo de lectura de suprafață, cartea se concentrează pe ideea că triburile și clanurile africane nu sunt sălbatice, că se conduc după numeroase reguli care impun o ordine ancestrală și o disciplină pe care lumea albă și... *civilizată* nu le cunoaște, deși se arată înțesată de legi și de regulamente sofisticate, de multe ori lipsite de pragmatism ori chiar inutile. În clanurile africane, oamenii știu ce au voie să facă, ce nu au voie, și știu că vor fi pedepsiți și de clan și de spirite în situația în care încalcă obiceiul. În satele africane e prețuită familia și munca pământului, mai presus de oricare alte valori. Iar oamenii, deși se roagă și se închină unor bucăți de lemn sau de piatră, sunt întotdeauna uniți.

Okonkwo este personajul în jurul căruia se țese poveste despre cultura unei părți a Africii, aceea locuită de populația Igbo (Nigeria de astăzi). Deși ne apare la început ca un personaj crud, lipsit de suflet, întotdeauna înverșunat împotriva oricărei manifestări de afecțiune, Okonkwo este muncitor, plin de energie și războinic, întotdeauna dornic de respect (pe care, de altfel, îl și primește de la ceilalți) și cu un puternic simț al dreptății.

Momentul în care acesta îl ucide pe Ikemefuna, deși fusese avertizat să nu se implice în execuție, pentru că băiatul îi spunea „tată”, pare nejustificat pentru zugrăvirea unui astfel de caracter. Însă, prin el, se explică oarecum călirea personajului în momentele extreme ulterioare, asumarea exilului de șapte ani, lupta înverșunată (deși de unul singur) pentru apărarea cultului strămoșilor și, poate chiar și asumarea propriului destin, a propriei morți din final.

Okonkwo este stăpânit continuu de refuzul de a-și arăta sentimentele, în primul rând pentru a nu fi precum tatăl său, Unoka, și pentru că, în concepția lui, asta înseamnă *să te porți ca o femeie*, iar unui bărbat *nu i se îngăduie să simtă*. De-a lungul celor câțiva ani pe care îi surprinde romanul, Okonkwo face câteva greșeli (mai mici sau mai mari, voite sau nu) pentru care este sancționat în mod exemplar, oricât de respectat ar fi în societate. În toată rutina, dar și frumusețea în care se derulează existența satului african, își face apariția (în părțile a II-a și a III-a ale romanului) *omul alb*. Acesta pătrunde incisiv în lumea descrisă anterior, cu *poveștile* despre un singur Dumnezeu, cu ideea necesității educației și cu sfidarea zeilor localnicilor. Unii dintre băștinași adoptă ușor noua perspectivă asupra lumii, alții

se înverșunează împotriva ei. *Omul alb* se autoproclamă stăpân peste pământul roșu, își impune legea, religia, stilul de viață și, din ceea ce fusese odinioară organizat după legile naturii, nu va mai rămâne nimic.

Poate că, din perspectiva europeanului, nu e normal să abandonezi în Pădurea Blestemată pruncii gemeni și nu e normal să fii îngropat cu cel mai mare dispreț dacă mori din cauza unor tumori, dar nici distrugerea unei lumi prin impunerea unei religii nu e (și asta nu numai în viziunea lui Achebe!), normală.

Pentru că „*normal*” este, așa cum ne transmite ca mesaj de suflet cartea, un termen mai mult decât relativ: „Nu ne înțelege obiceiurile, așa cum nici noi nu le înțelegem pe ale lui. Spunem că nu are minte pentru că nu înțelege modul nostru de viață. Și poate el spune despre noi că nu avem minte pentru că nici noi nu-i înțelegem modul de viață. Să plece de aici!”

Dar haideți să ne delectăm cu vorbele de duh care transmit înțelesuri dintre cele mai complexe. Ele fac trimitere la calitățile și defectele umane, la importanța educării copiilor în spiritul păstrării legii strămoșești, la legătura dintre om și *chi*-ul său protector (zeul personal), la respectarea tradițiilor și ritualurilor (interesant de analizat și plin de savoare este episodul cu stabilirea prețului miresei). De asemenea, rolul bărbatului în societate și mai ales în familie pare punctul central al înțelepciunii populare și în jurul lui gravitează nu numai lumea care se vede ci și lumea de dincolo de măști, de tobe și de cuvinte.

Impresionează în mod deosebit secvența în care unchiul lui Okonkwo îi vorbește nepotului său, la retragerea în momente de tristețe și restriște în locurile

de baștină ale mamei sale, despre esența legăturii cu cea care ți-a dat viață. Și pot spune că preferatul meu între proverbe e „*Mama este mai presus de toate. (Nneka)*” [„E adevărat că un copil aparține tatălui său. Dar când tatăl își bate copilul, acesta caută înțelegere în coliba mamei sale. Când lucrurile merg bine și viața e plăcută, omul aparține locului unde s-a născut tatăl lui. Dar când e copleșit de durere și amărăciune, acesta caută adăpost în ținutul mamei sale... De aceea spunem că mama e mai presus de toate.”]¹⁰⁴

Proverbele

- Cine aduce nuci de cocos, aduce viață. (9)
- Soarele strălucește mai întâi asupra celor care stau în picioare și abia după aceea asupra celor care îngenunchează sub ei. (11)
- Dacă un copil se spală pe mâini, poate să mănânce la masă cu regii. (12)
- Când strălucește luna, și schilozilor le vine chef să se plimbe. (14)
- Lasă uliul să se așeze pe-o creangă dar lasă vulturul să se așeze și el. Dacă unul spune „nu” celuilalt, să i se rupă aripile. (21)
- Cine îi respectă pe cei mari, își pregătește calea pentru propria sa măreție. (22)
- O broască râioasă nu sare degeaba ziua în amiaza mare. (22)
- O femeie în vârstă se simte totdeauna stânjenită când vine vorba de oase uscate. (23)

¹⁰⁴ Achebe Chinua, *Things Fall Apart – O lume se destramă*, Editura Univers, *Colecțiile Cotidianul*, 2008, pagina 113.

- Șopârla care a sărit din înaltul copac iroko a spus că se va lăuda singură dacă nu o laudă nimeni. (23)
- Pasărea Eneke spune că, așa cum oamenii au învățat să tragă fără să rateze ținta, așa a învățat și ea să zboare fără să facă popas. (24)
- Îți dai seama că porumbul e copt după cum arată. (24)
- Cei ai căror sâmburi de palmier au fost spărți de un spirit binevoitor, ar trebui să nu uite ce înseamnă modestia. (27)
- Când un om spune „da” și chi-ul său (spiritul protector) spune la fel.
- Indiferent cât de bogat este un bărbat, dacă nu e în stare să-și conducă femeile și copiii (dar în special femeile), nu este un bărbat adevărat. E ca bărbatul care are zece și una soții și care nu are destulă supă foo-foo (piure de igname). (49-50)
- Prima voce (primul strigăt) merge la Chukwu sau Casa Zeului. (56) – „proverbul preferat al copiilor”
- Un copil nu se frige la degete cu ignama fierbinte pe care i-o pune în mână mama lui. (61)
- Când mama-vacă rumegă iarba, vițeii se uită la gura ei. (64)
- Dacă mă rostogolesc peste tine și tu te rostogolești peste mine, înseamnă că ne jucăm. Căsătoria ar trebui să fie o joacă, nu o luptă. Așa că haideți să ne mai rostogolim o dată (reluarea negocierilor pentru stabilirea prețului miresei) (66)
- Cine le face necazuri celorlalți, își face rău lui însuși. (Povestea Broaștei Țestoase) (85)

➤ Povestea asta nu are nici un cântec (înțeles, morală). (87)

➤ Un copil care stă în spinarea mamei sale nu știe cât de lung e drumul. (89)

➤ Când luna răsărea mai târziu, oamenii spuneau că refuză să mănânce, așa cum un soț îmbufnat refuză mâncarea soției lui, după ce s-au certat. (92)

➤ Cum spuneau bătrânii, dacă un deget e plin de ulei, le murdărește și pe celelalte. (108)

➤ Un om nu poate depăși destinul propriului său *chi* (zeul personal). [Nu era adevărat ce spuneau bătrânii că dacă un om spunea *da*, atunci și *chi*-ul său era de acord cu el. El (Okonkwo) era un exemplu de bărbat al cărui *chi* spusese *nu*, în ciuda voinței sale.] (111)

➤ „Mama este mai presus de toate. (Nneka)” [„E adevărat că un copil aparține tatălui său. Dar când tatăl își bate copilul, acesta caută înțelegere în coliba mamei sale. Când lucrurile merg bine și viața e plăcută, omul aparține locului unde s-a născut tatăl lui. Dar când e copleșit de durere și amărăciune, acesta caută adăpost în ținutul mamei sale... De aceea spunem că mama e mai presus de toate.” (113)

➤ (Cântecul care se cântă când moare o femeie) Cui îi este bine,/ cui îi este bine?/ Nimănu-i nu-i este bine!// (114)

➤ Să nu ucizi niciodată un om care nu spune nimic. (118)

➤ Nu avem regi dar... avem bărbați cu multe titluri, avem preoți importanți și îi avem pe bătrâni...” (125)

➤ Când cineva rostește blasfemii, mergem oare să-i punem mâna la gură? Nu! Ne băgăm degetele în urechi ca să nu mai auzim. Așa e înțelept. (135)

➤ Nu ne rugăm pentru bogăție pentru că, cine are copii și e sănătos, are bogăție! Nu ne rugăm să avem bani mulți ci să avem familie numeroasă. Suntem mai buni ca animalele pentru că avem familie. Un animal își freacă trupul de un copac, un om roagă pe cineva din familie să-l scarpine. (140)

➤ Un copil nu poate să plătească pentru laptele mamei sale. (140)

➤ Nu turna vin nou în burduf vechi. (154)

➤ Așa cum dansează un om, așa îi cântă și tobele. (155)

➤ Un om poate să refuze să facă ce i se cere, dar nu refuză să fie întrebat. (162)

➤ De fiecare dată când vei vedea o broască sărind în miezul zilei, să știi că cineva e pe urmele ei. (170)

➤ Trebuie să scoatem răul din rădăcină. Și, dacă frații noștri se dau de partea răului, trebuie să-i scoatem și pe ei. Trebuie să trecem apa acum, când încă e doar (până) la glezne. (171)

Instrumentele muzicale:

Ekwe (tobe de lemn), *udu* (vasele de lut),
ogene (gongul african)

Instrumentele muzicale africane sunt cele care marchează bucuria și tristețea acestei lumi, legăturile reprezentanților ei cu Mama-Pământ (pe care nu trebuie în niciun caz să o ofenseze) și mai ales parcurgerea

firească, de la viață la moarte, a labirintului existențial (care, paradoxal sau nu, devine în romanul lui Achebe o altă Pădure Blestemată față de aceea deja existentă dincolo de sat).

Muzica legiferează parcă autenticitatea și viabilitatea ritualurilor de inițiere: în arta războiului (episodul întrecerii de lupte), în viața de familie (ceremonialul *uri* – nunta), dar și în viața de dincolo (înmormântarea). Oamenii vibrează, tresaltă, dansează, țopăie pe acoperișuri, cuprinși de febra ori de beția ritmurilor amețitoare de *ekwe* (tobele de lemn), *udu* (vasele de lut folosite ca instrumente de percuție) și *ogene* (gongul crainicului satului).

În cadrul întrecerii de lupte (moment ce păstrează vie vitejia participanților, poate pentru un război adevărat între clanuri) acele *talking drums* (tobele vorbitoare) nu pot decât să gradeze ascendent forța mulțimii și puterea ei de pătrundere în fiecare colț și cotlon (fizic sau psihic) al acestei lumi unice. Dacă tobele sunt vii, înnebunitoare, palpitânde, vasele *udu* sunt grave și aduc/ readuc mulțimea la starea și ordinea inițială. Gongul este sentențios, iar mesajul lui, în lumea incertă din final, devine și mai dur și mai tulburător: „Toată lumea știa că în sfârșit Umuofia va vorbi fără frică despre lucrurile care se întâmplaseră.”

➤ În minte îi răsunau ritmurile complexe și amețitoare care se înălțau din *ekwe*, *udu* și sunetul fluierului care se strecura printre ele și le însoțea cu melodia sa variată și tânguitoare. [...] Efectul final era o melodie veselă și voaie dar, dacă ascultai cu atenție sunetul fluierului, înălțându-se și coborând și apoi

spărgându-se în ritmuri fragmentate, îți dădeai seama că era plină de întristare și durere. (10)

➤ Chiar în acel moment începură să se audă sunete îndepărtate de tobe. Veneau dinspre *ilo*, terenul de joacă al satului. [...] Tobele băteau inconfundabilul dans de luptă, rapid, ușor și vesel, al cărui ritm călătorea purtat de vânt. Okonkwo își drese vocea și își mișcă picioarele în ritmul tobelor. Simțea un foc pe dinăuntru, așa cum se întâmpla de fiecare dată când auzea cântecul, încă de pe când era tânăr. Tremura de dorința de a cuceri și stăpâni. Era la fel ca și dorința pe care o simțea pentru o femeie. (41)

➤ Tobele continuau să bată stăruitoare și constante. Ritmul lor nu se mai înălța ca o ființă separată de satul plin de viață. Părea a fi chiar pulsul inimii satului. Palpita în aer, în razele soarelui, chiar și în copaci, umplând satul de emoție. (43)

➤ Luptătorii nu sosiseră încă și terenul era ocupat de toboșari. Aceștia stăteau chiar în mijlocul cercului imens de spectatori, cu fața spre bătrâni. În spatele lor se afla înaltul și secularul arbore **capoc** care era considerat sfânt. În el trăiau spiritele bune ale copiilor care așteptau să fie născuți. (44)

➤ Erau în total șapte tobe așezate în funcție de mărime într-un coș de lemn lung. Trei bărbați băteau la tobe cu bețe agitându-se de la una la alta. Erau posedați de spiritele tobelor. (44)

➤ Bărbații în vârstă dădeau din cap în ritmul tobelor și își aduceau aminte de timpurile când se luptaseră și ei pe ritmurile amețitoare. (45)

➤ [...] celălalt băiat căzu pe spate. Mulțimea țipă și aplaudă și, pentru o clipă, acoperi ritmul frenetic al tobelor. (45)

➤ Toboșarii se opriră puțin să se odihnească înaintea luptelor importante. Corpurile le străluceau de sudoare și își făceau vânt cu evantaiile. Băură apă din niște vase mici și mâncară nuci de cola. Redeveniră oameni obișnuiți, râzând și vorbind unii cu alții și cu oamenii din jur. Aerul, care se încordase ca un arc din cauza tensiunii, se relaxă din nou. Era ca și cum s-ar fi turnat apă pe pielea întinsă a unei tobe. (45)

➤ Toboșarii își luară din nou bețele în mână și aerul fremătă și deveni încordat ca un arc întins. (46)

➤ Era deja seară când începu meciul. Tobele parcă înnebuniseră și mulțimea la fel. Oamenii se strânseseră mai aproape, în jurul celor doi care dansau în mijloc. Frunzele de palmier nu-i mai puteau ține deoparte. (47)

➤ Toboșarii fură înconjurați și înghițiți de mulțime, iar ritmul lor frenetic nu mai era un simplu sunet imaterial, ci însăși bătaia inimii mulțimii. (47)

➤ Cântec de laudă în cinstea învingătorului: „Cine se va lupta pentru satul nostru?/ Okafo se va lupta pentru satul nostru./ A doborât el o sută de bărbați?/ Da, a doborât o sută de bărbați./ A doborât o sută de Pisici?/ Da, a doborât o sută de Pisici./ Atunci spune-i să vină să lupte pentru noi.//” (48)

➤ Tobele nu au bătut la moartea lui Ozoemena pentru că prima lui soție, bătrâna Ndulue, a fost găsită moartă, culcată pe rogojina ei, în aceeași zi. În mormântarea bărbatului este amănată pentru a fi îngropată femeia mai întâi și pentru ca soțul să se

bucure, a doua zi, de toate onorurile, inclusiv de baterea tobelor. (62)

➤ [Ceremonia *uri* – nunta] La căderea nopții, pe suporturile de lemn au fost așezate niște torțe și tinerii începură să cânte. Bătrânii stăteau în cerc iar tinerii treceau prin fața lor și cântau cântece de laudă în cinstea fiecăruia. Aveau ceva de spus pentru fiecare bărbat. Unii se pricepeau să cultive pământul, alții erau buni oratori și vorbeau în numele clanului. Okonkwo era cel mai bun luptător și războinic dintre cei vii. După ce trecură prin fața tuturor se așezară în mijloc și fetele veniră din curtea interioară să danseze. Erau cu toții veseli. Cântau cel mai nou cântec din sat: „Când îi ating mâna,/ Ea spune: nu mă atinge!/ Când îi ating piciorul,/ Ea spune: nu mă atinge!/ Dar când îi ating mărgelile/ Din jurul mijlocului/ Se prefacă că nu vede nimic.// (102 – 103)

➤ Go-di-di-go-go-di-go. Di-go-go-di-go... Toba *ekwe* vorbea clanului. Unul dintre lucrurile pe care le învăța fiecare om din sat era să înțeleagă glasul instrumentului scobit pe dinăuntru. Diim! Diim! Diim! Bubuia tunul, la anumite intervale. Umuofia era cufundată în somn și în tăcere, când deodată *ekwe* începu să vorbească iar tunul sfâșie liniștea nopții. Oamenii se foiau în patul lor de bambus și ascultau îngrijorați. Murise cineva. Tunul părea că rupe cerul în două. În aerul încărcat de mesajele nopții, plutea sunetul tobei: di-go-go-di-go-di-di-go-go. (104)

➤ Bărbatul își înălța vocea o dată sau de două ori, așa cum își exprimau durerea bărbații, apoi se așeză lângă ceilalți bărbați, ascultând bocetele nesfârșite ale femeilor și limbajul ezoteric al tobei *ekwe*. Plânsetele

femeilor nu puteau fi auzite dincolo de sat, dar toba ekwe trimitea vestea morții în toate cele nouă sate și chiar mai departe. (104)

➤ Ezeudo fusese un bărbat de seamă, așa că la înmormântarea lui veni tot clanul. Se auzeau tobele străvechi de înmormântare și pocnetele tunului și ale puștilor iar oamenii se agitau grăbiți în toate părțile, tăind toți copacii și animalele pe care puneau ochii, trecând în fugă peste garduri și dansând pe acoperișuri. Murise un războinic... (105)

➤ Spiritul cu un singur braț, ținând în mână un coș cu apă, făcu câțiva pași de dans în ritmul funebru al tobelor și se duse să vadă mortul. (107)

➤ Tobele și dansul începură din nou și atmosfera se infierbântă. Noaptea pâdea după colț și nu mai era mult până când mortul avea să fie îngropat. Puștile îi trimiseră un ultim salut și bubuitul tunetului spintecă cerul. (107)

➤ Crainicul satului străbătea din nou aerul nopții. Bătea din gongul său de fier și striga că urma să se mai țină o întâlnire a doua zi dimineața. Toată lumea știa că, în sfârșit, Umuofia va vorbi fără frică despre lucrurile care se întâmplaseră. (167)

Poveștile

Cât privește poveștile propriu-zise, ele nu abundă pentru că, așa cum crede Okonkwo, doar întâmplările războinicilor și ale strămoșilor sunt pentru bărbați, iar restul nu poate avea importanță decât pentru femei și copii. Și, cum romanul se concentrează pe destinul personajului văzut și simțit când omniscient când

implicat, istorisirile în ramă sunt puține dar semnificative pentru creionarea portretului lumii de... dincoo de social. Aceste povești (patru la număr) sintetizează în fond mesajul întregului roman.

Iat-o pe prima, grăbită (aceea a *Țânțarului și a Urechii*) așa cum e și Okonkwo la început – grăbit să devină respectat și cu multe titluri; mai apoi citim *Povestea Testosului*, așezată pe noi fundamente și gândită pentru marcarea altruismului și a raporturilor cu ceilalți (deși Ezinma o consideră lipsită de *cântec*, de înțeles; da, e firesc să fie așa pentru că sensul apartenenței la societate nu e atributul copilăriei dintâi când *încă nu e sigur* dacă fiul/ fiica *a venit să rămână*). Istorisirea neterminată despre foamea din lumea animalelor și războiul împotriva igamelor, dar mai ales despre Pisica grasă și cu blana strălucindă, vine să anunțe (parțial încifrat și aparent trunchiat, precum un oracol african), momentul de răscruce din viața familiei: uciderea din greșeală a unui om (de către Okonkwo) și exilul de șapte ani.

Ultima poveste (despre *Mama-Uliu și fiica ei* – poate metafore-alegorii pentru Europa și Anglia) spusă de Uchendu celorlalți, după uciderea bărbatului alb de către sătenii din Abame și arderea satului din temelii de către albi care se răzbună, este imaginea în oglindă (corespunzătoare însă lumii păsărilor) pentru ceea ce se va descrie mai târziu.

Și este, desigur, și o prevestire a finalului apoteotic: *nu poți ucide un om care nu îți spune nimic*. Iar societatea africană e (privită la scară redusă), în cartea lui Chinua Achebe, un astfel de *om*: codamnat la moarte lentă dar sigură.

Un om... cu glasul sugrumat sau îndreptat pur și simplu, într-un strigăt mut, doar către lumea spiritelor bune și a strămoșilor.

Povestea Țânțarului și a Urechii

Țânțarul i-a cerut Urechii să se căsătorească cu el, iar Urechea s-a tăvălit pe jos de râs la această propunere: „Cât crezi că vei mai trăi? îl întrebă ea. Ai ajuns deja un schelet.” Țânțarul plecă umilit și, de fiecare dată când trecea pe lângă ureche, se oprea să-i spună că e încă în viață.

Capitolul 11 *(Ekweŋi către Ezinma)*

Soțul Broaștei Țestoase, în vreme de foamete, le-a convins pe păsări să-i împrumute câte o pană, să-l deghizeze și să-l ia cu ele la un ospăț în înaltul cerului. Schimbarea numelui în *Voi Toŋi* îi asigură Țestosului un ospăț pe cinste, ca unui rege, în timp ce înaripatele stau și privesc hămesite.

La întoarcerea pe pământ, papagalul îi transmite soției Țestosului mesajul invers „de a tapeta curtea cu lucruri moi” iar Soțul Broaștei Țestoase, în cădere, își va face fărâme carapacea (orgoliul).

Un vraci priceput va strânge toate bucățile și le va lipi la loc.

De aceea... „carapacea țestoasei nu e netedă”. Ezinma o acuză pe Ekweŋi că povestea ei nu are niciun „cântec” (sens).

Capitolul 11

(Ezinma către Ekweŋi) – poveste neterminată (întreruptă de apariția lui Chielo, preoteasa din Agbala)

Pisica și Țestoasa au hotărât să pornească război împotriva ignamelor (cartofii dulci). A fost odată o foamete foarte mare în țara animalelor. Toți erau slabi, doar Pisica era grasă, iar corpul îi strălucea de parcă l-ar fi dat cu ulei...

Capitolul 15

(Uchendu către ceilalți, după uciderea bărbatului alb de către sătenii din Abame și arderea satului din temelii de către albi care se răzbună)

Mama Uliu își trimise odată fata să aducă de mâncare. Fata plecă și aduse un boboc de rață.

- Foarte bine, îi spuse Mama Uliu fiicei sale, dar spune-mi ce a spus mama rățuștei când te-ai repezit și i-ai luat puiul?

- N-a spus nimic, răspuse puiul de uliu. Pur și simplu a plecat mai departe.

- Trebuie să duci înapoi bobocul de rață, spuse Mama Uliu. Tăcerea e de rău augur.

Așa că fiica Mamei Uliu a dus înapoi bobocul de rață și a luat în schimb un pui de găină.

- Ce a spus mama puiului? întrebă Mama Uliu...

- A plâns, a țipat și m-a blestemat, spuse puiul de uliu.

- Înseamnă că putem mânca puiul, răspuse mama lui. Nu are de ce să ne fie teamă de cineva care strigă...

Laura Kunreuther¹⁰⁵, în eseu ei amplu despre opera lui Chinua Achebe – *Pacification of the Primitive: the problem of colonial violence* – vorbește despre patru niveluri diferite în care pot fi explorate aspectele violenței coloniale. Mai întâi, întâlnim în acest roman *violența fizică asupra altei persoane* (Okonkwo îl ucide pe mesagerul curții, asta îl îndepărtează de clan și permite unei alte forme mai subtile de violență să înflorească); al doilea tip de violență, chiar dacă e mai puțin evident, este acela *îndreptat împotriva sistemului juridic* – arma de temut a misiunii coloniale: când sunt întrebați de comisarul districtual dacă știu unde locuiește Okonkwo, bărbații satului răspuns rapid că... *nu este acasă*.

Al treilea nivel al violenței, definit în eseu Laurei Kunreuther, l-am putut remarca în secvența finală: când este amenințat el însuși cu închisoarea, Obierika, cel mai bun prieten al personajului central, îl conduce pe comisar prin tufișuri spre copacul în care atârna corpul lui Okonkwo. Iată cel mai complex aspect al violenței coloniale: *suicidul*.

Al patrulea nivel al violenței străbate din ideea de a scrie despre alții și mai ales despre popoarele colonizate. Este nivelul pe care s-a concentrat și existența lui Achebe, și menirea sa de profesor universitar, nu numai opera literară. El a atras atenția în nenumărate rânduri și a tras un semnal de alarmă în privința pericolului pe care îl prezintă conceperea unor studii (lipsite de relevanță și diletante) despre perioada

¹⁰⁵ Laura Kunreuther – profesor de antropologie culturală la Bard College (New York), specialist în Studii Asiatice și Drepturile Omului.

colonială. Pericolul era numit de Achebe „*cutting out details*” (omiterea detaliilor) iar efectul, o crimă de neiertat... nu numai în domeniul antropologiei.

Da, dramatismul finalului romanului este accentuat de reflecțiile inutile ale guvernatorului insensibil. Acesta fixează titlul exact al unei eventuale cărți, înainte chiar de a o scrie: „*Pacificarea triburilor primitive din bazinul de jos al Nigerului*”. Și asta, când sunt proaspete încă în auz cuvintele lui Obierika: „Bărbatul acesta a fost unul dintre cei mai de seamă bărbați din Umuofia. L-ați împins la sinucidere, și acum va fi înmormântat ca un câine.”

Bibliografie

Achebe, Chinua, *Things Fall Apart (1958) – O lume se destramă*, Editura Univers, Colecțiile Cotidianul, București 2008, 176 p.

Kunreuther, Laura, *Pacification of the Primitive: the problem of colonial violence*, Division of Social Studies, Bard College 2006, National Philosophia Africana, 2008, Gale - Cengage Learning.

SALMAN RUSHDIE - *ORIENT, OCCIDENT* *Universul povestirilor*

Motto:

Dacă Salman Rushdie ar fi un personaj din propriile sale romane, notorietatea pe care i-a adus-o celebra condamnare la moarte ar fi fost înscrisă în destinul lui încă din clipa nașterii. De fapt, întreaga sa viață poate fi înțeleasă ca o alegorie a ciocnirii inevitabile dintre cosmopolitism și izolare, liberalism și fundamentalism, civilizația modernă (cu laicizarea, scepticismul și relativismul ei) și forțele obscure ale unui Ev Mediu renăscut. Cele mai cunoscute scrieri ale sale tratează tocmai acest conflict, pe fundalul unei Indii în plin proces de dezintegrare, iar decorul lor este un paradis devastat.” (*Village Voice*)

Volumul *Orient, Occident* (1994) cuprinde nouă povestiri publicate pe parcursul mai multor ani (șase, anterior, iar trei – *Armonia sferelor*, *Cehov și Zulu* și *Vajnicul* – inedite) și ni-l confirmă pe Salman Rushdie¹⁰⁶ ca povestitor¹⁰⁷ prin excelență.

¹⁰⁶ Salman Rushdie a devenit celebru în lumea întreagă după sentința de condamnare la moarte pronunțată împotriva lui de un tribunal islamic iranian, în urma publicării lucrării *Versetele satanice* (1988), roman socotit blasfemiator la adresa profetului

Povestirile au ca temă obsesia definitorie a autorului și anume suspendarea, pendularea între două lumi – Orientul și Occidentul - de care Rushdie se simte atras în egală măsură și pe care e, tot în egală măsură, dornic să le critice.

Seria de nouă povestiri poate fi privită și ca o încercare de definire și de apropiere, nu numai socială, ci și culturală și literară, a celor două zone ale lumii cărora autorul le datorează pe de o parte fervoarea scriitoricească (de proveniență orientală) și, pe de altă parte, succesul literar (cu siguranță, purtând marca Occidentului).

Povestirile despre India (1, 2, 3)¹⁰⁸ sunt plasate chiar în prima parte a cărții și oferă o imagine inedită a ceea ce a însemnat tărâmul copilăriei lui Rushdie. Se simte în ele nostalgia unei lumi pierdute, risipite, dar această nostalgie nu-l determină pe autor să lase la o parte ironia. Rezultatul surprinzător e construirea unei lumi la fel de colorate precum cea din timpul sărbătorii Holi (festivalul culorilor), ori a unui univers la fel de

islamului, Mahomed. Cartea este încă interzisă în multe țări și, din cauza ei, autorului i s-a dorit moartea (acum câțiva ani, chiar s-a anunțat o recompensă de 2, 2.5, 2.8 și mai apoi de 3.3 milioane de dolari pentru uciderea lui).

¹⁰⁷ Întâmplările din romane (parțial autobiografice, parțial ficționale, după cum însuși Rushdie afirmă) au loc în majoritatea lor pe subcontinentul Indian. Stilul narativ, caracterizat printr-un amestec al mitului și fanteziei cu realitatea, a fost situat de critica literară în descendența realismului de factură magică. Eseurile lui Rushdie surprind și analizează lumea contemporană cu luciditate dar și cu ironie și sarcasm.

¹⁰⁸ *Un sfat bun e mai de preț ca aurul, Radioul cadou, Părul Profetului*

turbure, precum apele Gangelui, un univers populat de indivizi, fie hazlii și pitorești, fie grotești ori chiar terifianti.

Partea *occidentală* (povestirile 4, 5, 6)¹⁰⁹ ne dezvăluie, ca și în cărțile anterioare ale lui Rushdie, fascinația autorului față de figurile emblematice ale tradiției vest-europene (Hamlet, Cristofor Columb, Regina Isabella I de Castilia a Spaniei). Impresionează în aceste povestiri în primul rând plăcerea cu care sunt reimaginată, regândite și rescrise istoriile reale.

Dacă în prima parte a cărții povestirea este limpede și fără sincope, iată că în partea a doua intervine straniul, în construirea unor elemente-cheie [pe care cititorul „*se prea poate*” (ironic!) să nu le fi observat în operele/ lecturile originale și... originare] și pe care Rushdie se simte obligat, într-o notă aparent jucăușă și comică (dar de o gravitate, deși ascunsă, totuși dureroasă) să le dezlege.

Da, poate sunt dezlegate anumite mistere ale istoriilor în sine dar, cu siguranță, ironia și persiflarea au un alt scop și un alt mesaj. Am putea spune, la o primă lectură, că aceste texte (povestirile 4, 5, 6) sunt oarecum ciudate, dacă ținem neapărat seama de operele clasicilor care au (re)valorizat figurile eroilor mai sus amintiți. Mai ales povestirea despre Hamlet ar putea să ne dezarmeze. Dar, am spus „*la o primă lectură*”...

Rushdie nu face în fond nici anti-lectură nici anti-scriitură la opera lui Shakespeare. El oferă numai o nouă perspectivă (e drept, una inedită!); ceea ce nu e nici

¹⁰⁹ *Yorick, La licitația condurilor de rubin, Cristofor Columb și Regina Isabella a Spaniei își desăvârșesc legătura*

desuet nici interzis, în literatura care mai îndrăznește să fugă de consumism a lumii (artistice!) actuale.

A treia parte (povestirile 7, 8, 9)¹¹⁰, (și în special ultima dintre ele) atinge alte puncte sensibile, ancorându-ne în autobiografic și ajutându-ne să cunoaștem un alt Salman Rushdie: un autor care, deși te invită la o cursă maraton printre teme, întâmplări și personaje de o consistență / gravitate deosebită, îți lasă totuși răgazul de a te odihni pe tărâmul cărților lui, de a trăi un profund și inefabil sentiment de bucurie și de sărbătoare a ființei... Un autor pe care nu te mai sature să-l redescoperi!

Spuneam că *tema* cărții este aceea a existenței suspendate între două spații (Orientul și Occidentul), între două lumi spre care naratorul se simte deopotrivă atras, dar pe care, în aceeași măsură, dorește să le surprindă în ipostaze negative și cărora intenționează să le critice neajunsurile și slăbiciunile.

În fond, Salman Rushdie se apropie și definește din punct de vedere cultural două universuri care l-au format ca om (India) și l-au impus ca scriitor (Anglia).

La confluența acestor două lumi, autorul situează un spațiu intermediar, construit din memorie și uitare, adevăr istoric și imaginație, ancorare în real și evadare (sau nevoia imperioasă de a evada!). Iată zona magică a povestirii rushdiene!

Aceste coordonate marchează edificiul armonios nu numai al cății ci și al destinului autorului/ naratorului

¹¹⁰ *Armonia sferelor, Cehov și Zulu, Vajnicul*

(se utilizează în narațiune, alternativ, persoanele I și a III-a). Să nu uităm că volumul *Orient, Occident* a apărut la cinci ani de la condamnarea la moarte a lui Rushdie în urma *fatwei* ayatollahului Khomeini (pentru *Versetele satanice*) și înainte de *Ultimul suspin al maurului*, opere care l-au impus definitiv ca un scriitor de un realism tulburător și de un dramatism aparte.

Orient

1. Un sfat bun e mai de preț ca aurul – Domnișoara Rehana solicită la Consulatul Britanic viză pentru Anglia, iar bătrânul Muhamad Ali încearcă să o „ajute”. Fata nu are conștiința adevăratei lumi și supradimensionează valoarea spațiilor și a distanțelor (probabil, e atitudinea firească a omului care nu și-a părăsit niciodată țara și care supralicitează dimensiunea străinătății). Impostorul promite de fapt viză contrafăcută sau pașaport fals. Deși eșuează în încercarea de a-și „vedea logodnicul” (banal motiv invocat în fața autorităților), tânăra va simți totuși bucuria eliberării de sub povara unui vis, pe care-l vede, în final, absurd.

„Ăsta e blestemul poporului nostru! Urlă el. Suntem săraci, suntem ignorați și refuzăm categoric să învățăm!”¹¹¹

2. Radioul cadou – Scrierea are ca temă conflictul dintre generații și eșecul existențial. E

¹¹¹ Rushdie Salman – *Orient, Occident*, Editura Polirom, 2008, pag. 19

povestea tânărului Ramani, ricșarul¹¹², atras în mrejele unei văduve mai în vârstă, mamă a „cinci copii vii și doi morți”. Băiatul muncește pe brânci pentru a-și asigura traiul de azi pe mâine, dar, ca orice indian sărac, are un optimism molipsitor și o obsesie: melodiile de la radio. Acțiunea se petrece pe vreme stării de urgență, într-o perioadă de prohibiție (alcoolul era interzis) și cu manifestări violente din partea nou înființatei Mișcări a Tineretului.

Rulota mirosind a eter de la marginea orașului e folosită ca laitmotiv și amintește de legea *funtoosh*¹¹³. E de fapt singurul element tragic al mediului descris, dar pare suficient pentru a destabiliza lumea personajelor. În rulotă se făceau pe bandă rulantă intervenții vasetocmice (se controla așadar, în manieră abuzivă, creșterea demografică), cu promisiunea oferirii unor banale... aparate de radio.

Așteptarea zadarnică a cutiei magice și eșecul noul înspăimântă pe Ramani, iar plecarea la Bombay nu e decât un nou pretext pentru un vis și mai absurd: să devină vedetă de film. Naivitatea depășește limitele acceptabilului, iar personajul parcurge de fapt un continuu proces de plăsmuire a realității printr-un magnific, neobosit și interminabil act de credință. Tipic indian!

„Oricum, scrisorile erau pline de vești despre noua lui carieră, povesteau cum fusese descoperit

¹¹² Ricșar – om care trage un cărucior cu două roți folosit în unele țări orientale pentru transportul de pasageri sau de încărcături

¹¹³ *Legea funtoosh* – decret în India care a încurajat controlul demografic prin sterilizări în masă ale bărbaților, “premiul” pentru actul „voluntar” fiind un radio cu tranzistori “din partea guvernului”

imediat, dăduse o probă la un studio important, iar acum îl pregăteau să devină un star, își petrecea zilele la hotelul Sun'n'Sand de pe plaja Juhu, în compania unor artiste de seamă, își cumpăra o casă pe Pali Hill, una cu mai multe niveluri și în care avea să introducă echipament de protecție de ultimă generație, care să-l protejeze de admiratori; văduva hoțului era bine și fericită și se îngrișa, iar viața era plină de lumină și succes și alcool pentru care nu-ți cere nimeni socoteală.”¹¹⁴

3. *Părul Profetului* – Situându-se de această dată într-o zonă a obiectivității (persoana a III-a a narării și viziunea *dinafară*) naratorul surprinde contradicțiile și diferențele dintre castele¹¹⁵ indiene.

Acțiunea e situată în preajma anului 19... în orașul Sinagar, regiunea Cașmir. Personajul principal e Huma, fiica unui cămătar, care dorește să-și răzbune fratele bătut și angajează un... hoț. Să nu ne gândim însă că misiunea hoțului este de a-i afla pe vinovați. Nu! Scopul acestuia este de a fura capsula cu părul profetului islamic Mahomed, capsulă ce dispăruse din moscheea Hazratbal și fusese, întâmplător, găsită de cămătar, tatăl

¹¹⁴ Rushdie Salman – *Op. cit.*, p. 37.

¹¹⁵ Casta - instituție socială închisă, formată din oameni cu origine, ocupație și profesie comune, care presupun exercitarea unor drepturi și obligații fixate de tradiție sau de religie; castele indiene sunt: Brahmanii (preoții), Kșatriya (războinicii), Vaysia (oamenii liberi care pot avea funcții publice), Sudra (servitorii). Înafara acestor patru caste, se află categoria The Black Untouchables (cei de neatins) sau Daliiții, paria ai societății, care nu pot îndeplini în societate decât ocupații “impure”: lustragii, măturători de stradă, călăi, gropari și măcelari.

tânărului aflat în comă și al fetei dornice de răzbunare. Relicva, aducătoare de neazuri și purtătoare de blestem, dăduse deja peste cap viața familiei, transformându-l pe tată, dintr-un cămătar fără scrupule într-un musulman mai mult decât practicant și violent peste măsură cu soția și copiii săi.

Mania de „colecționar” a cămătarului aduce cu sine hotărârea de păstrare a capsulei dar și o serie de nenorociri asupra familiei (terorizate deja de schimbările bruște de comportament ale tatălui).

Sin, Marele Șeic, Hoțul hoților, cel plătit de Huma să fure relicva, face o greșală în timpul misiunii nocturne de subtilizare a capsulei iar rezultatul este cumplit: Atta se trezește din comă și urlă (inexplicabil!) „Hoțul!”, după care se prăbușește mort, tatăl se trezește din cauza urlului și, în învâlmășeala și întunericul din casă, își înjunghie cu sabia fiica, pentru ca mai apoi – realizând tragedia – să se sinucidă, iar mama celor doi tineri, soția cămătarului, își pierde mințile.

Dar lucrurile nu se opresc aici: hoțul se sinucide și el de frica autorităților, iar comunitatea recuperează fiola cu părul profetului și o returnează moscheii.

Însănătoșirea miraculoasă a celor patru fii ai hoțului (schilodiți de tată încă din copilărie pentru a fi trimiși la cerșit) nu produce însă o revenire la normal, pentru că intervine ruina acestora și scăderea câștigurilor de patru ori.

Singurul miracol care pare să bucure pe cineva este recăpătarea vederii de către văduva hoțului, care poate să admire iar, ca în tinerețe, frumusețile văii Cașmir.

„Găsirea părului Profetului a fost imediat anunțată de Radio All-India. O lună mai târziu, cei mai cucernici bărbați din vale s-au adunat la moscheea din Hazratbal și au autentificat oficial relicva. Șade și-n ziua de azi într-o arcadă atent păzită pe malurile celui mai frumos lac din inima văii care a fost cândva mai aproape de Paradis decât orice alt loc de pe pământ.”¹¹⁶

Occident

4. *Yorick* – Este o parodie după piesa lui Shakespeare, *Hamlet*. De fapt, așa cum avertizează de la început naratorul, nu e povestea prințului Hamlet, ci saga lui Yorick, clovnul, „o istorie cu adevărat pergamuntoasă! – pe care am intenția nu doar s-o abreviez, ci și s-o explic, adnotez, unesc, înnobilez și permanganez – căci e o narațiune care-l răsplătește din plin pe cărturarul destul de competent ca să aplice astfel de tehnologii delicate”.

Se simte așadar din primele rânduri nota ironică dar, ceea ce nu se observă, decât la o atentă și totală lectură este inserarea fină a absurdului în faptele și atitudinile personajelor.

Hamlet este un „fânc obraznic și răzgâiat și blestemat cu insomnii”, pacoste pe care o aduce și pe capul lui Yorick-clovnul și al Ofeliei – soția cea frumoasă a lui Yorick, primăvăritică, dar cu respirația „cea mai pestilențial mirositoare din Danemarca”.

În scenele prezentate domină dezordinea, agitația, discordia. Și, peste toate, duhoarea Ofeliei. Scena

¹¹⁶ Rushdie Salman – *Op.cit.*, pag. 62.

craniului e memorabilă aici (ca și în piesa lui Shakespeare), dar dintr-o altă perspectivă. De fapt, violentului copil Hamlet i se înfățișează priveliștea însângerată a craniului clovnului pe care însuși prințul o provoacă, lovindu-l cu biciul, „așa cocoțat pe umeri cum se afla”. Iar efectul nu e nicidecum starea de reflexivitate binecunoscută a lui Hamlet 1, ci o stare de rău visceral a lui Hamlet 2.

În rest, avem tot vechiul arsenal: monologuri nesfârșite (chiar tirade interioare fără sens), crime, răzbunări, apariții imateriale, capete retezate, alte crime și alte răzbunări... (într-un șir parcă inșafiat, interminabil). Ceea ce încântă însă în această povestire, e relația naratorului cu cititorul și complicitatea ludică a lor, a noastră. Și incursiunea insolită în lumea Cuvântului/ jocurilor de cuvinte creatoare de univers rushdian e remarcabilă. Chiar mi-a fost greu să mă opresc la anumite replici pentru citatul cu care deja am obișnuit aceste pagini... Limbajul e savuros.

„Nici lichid, nici solid, nici aer gazos,
Nici gust, nici textură și nici un miros.
Poate fi folosită la rău și la bine.
Toarn-o-n ureche și poate ucide.

- Deci, Cititorule, felicitări. Imaginația ta, din care au izvorât toate aceste negre presupuneri (pentru că eu am început pasajul cu promisiunea că voi păstra tăcerea), se dovedește prin ele a fi mai fertilă și mai convingătoare decât a mea.

Atât de bine, atât de corect ați presupus, că sarcina mea va fi foarte scurtă. Nu-mi rămâne decât să-i

aduc pe Hamlet și pe Yorick – primul în spinarea celui de-al doilea, după cum le e obiceiul – pe o Terasă de sub Castelul de la Elisnore; unde tânărul prinț toarnă o asemenea otravă vrăjită în urechea lui Yorick, încât nebunul cade pradă unor iluzii nebunești.

Ați înțeles tot. – Apare fantoma tatălui încă în viață al lui Hamlet, ca să-l bântuie pe bietul Yorick; iar veninul plăsmuiește o a doua fantasmă vie – este Ofelia, soția lui Yorick, cu hainele vâlvoi, cu trupul încolăcit într-o splendoare translucidă, ectoplasmică, în jurul Regelui!

- Care a fost otrava princiară?... [!]

Nu trebuie decât să-ți rezolvi propria ghicitoare, Cititorule, și vei afla... bine, fie, am s-o rezolv eu pentru tine. A fost Cuvântul.

Oh, venin din cel mai ucigaș! Fiind imaterial, deși întortocheat, nu există antidot pentru el.”¹¹⁷

5. *La licitația condurilor de rubin* – Povestirea a cincea se concentrează pe ideea inconsistenței valorilor occidentale și dezvoltă ca motiv *condurii magici*. Lumea descrisă aici are aspect de bal mascat. Ipocrizia, snobismul, disimularea/ conflictul dintre esență și aparență sunt la loc de cinste.

Avertismentul de la început (oarecum o sentință *avant la lettre* sau *avant la... fin*) „în ziua de azi, majoritatea suntem bolnavi”, nu te mai interesează după ce pătrunzi în Marea Sală de Licitații (metaforă pentru întregul Occident) unde totul se cumpără, se vinde... Toate sunt „de... preț”/ de... prețuri.

¹¹⁷ Rushdie Salman – *Op. cit.*, pp. 82-83.

Personajele sau mai exact... figurile par să aparțină unei lumi de tinichea. Drogurile, psihiatrii (în caz de nevoie/ criză!) accesele de nebunie colectivă, exhibiționismul, împreunările în văzul lumii populează tabloul care se deschide în fața unui narator definit prin „noi, publicul”. E clar că (și) cel care povestește, și cititorul devin spectatorii.

Și totuși, naratorul are acolo o misiune precisă față de noi, cititorii – impresionați doar de spectacolul lumii. El licitează pentru condurii de rubin cu scopul de a o impresiona pe inefabila și inaccesibila Gale. El, dezrădăcinatul (indianul) e de fapt acel cosmonaut abandonat pe Marte, fără speranță de salvare și cu rezervele de apă și de aer împruținându-se.

E adevărat că „nicăieri nu-i ca acasă”, dar Marea Sală de Licitații se pare că e „inima vie a planetei” care îl absoarbe și pe el. El, cel care trăiește cu din ce în ce mai palidă feroare iluzia apartenenței.

Atentatul cu bombă din final și explozia simbolică aduc cu ele, oare, descătușarea sau renunțarea la libertatea spiritelor? Personajul nostru, desprinzându-se de încleștarea licitației, merge oare acasă și, după ce doarme, se simte cu adevărat priment și liber? Rămân întrebările...

„În punctul culminant al licitației, când banii nu mai sunt nimic altceva decât o simplă modalitate de a ține scorul, se întâmplă un lucru pe care-l recunosc cu reticență: te desprinzi de pământ.

Se pierde din gravițație, se scade în greutate, începi să plutești în capsula lupei. Obiectivul final trece o graniță aiuritoare. Atingerea sa, precum și propria noastră supraviețuire, devin – da! – ficțiuni.

Iar ficțiunile – după cum aproape am sugerat înainte – sunt periculoase.

Prinși în ghearele ficțiunii, putem să ne ipotecăm căminele și să ne vindem copiii, pentru a obține ceea ce ne dorim cu disperare. Ca o alternativă, în acel ocean purtător de miasme, putem să ne îndepărtăm pur și simplu de aspirațiile noastre și să le vindem cu ochi proaspeți, de la distanță, astfel încât să ne pară fără substanță, banale. Ne desprindem de ele. Ca niște oameni care mor într-un viscol, ne întindem în zăpadă ca să ne odihnim. [...]

Săptămâna viitoare are loc o altă licitație. Se vor scoate la vânzare arbori genealogici, blazoane și obârșii regești în care se poate insera orice nume dorim: al nostru sau al celor dragi. Se vor oferi și pedigriuri canine și feline: ciobănești, birmaneze, saluki, siameze, cairn terrier.

Datorită generozității infinite a organizatorilor de licitații, oricare dintre noi, fie că e câine, pisică, bărbat, femeie sau copil, poate avea sânge albastru, poate fi ceea ce tânjește să fie și ceea ce, pitiți în adăposturile noastre, ne temem că nu suntem – cineva.”¹¹⁸

6. Cristofor Columb și regina Isabella a Spaniei își desăvârșesc legătura (Santa Fé, 1492) – Iată din nou o parodie, de această dată pe tema *conquistador-ului înfrânt*. Deși îl credeam mort de ceva vreme, cavalerul romanului medieval, subjugat de voința de fier a reginei, revine. Personajul trăiește mai mult decât visul de mărire, speranța de nezdruccinat a „desăvârșirii”. Planul

¹¹⁸Rushdie Salman – *Op. cit.*, p. 106.

de cucerire a lumii e „un vis despre vis” dar, pentru îndărătnica Isabella (care-l respinge și-l tot respinge) „toate visele sunt profeții”.

Pendulăm între refuzurile implacabile ale reginei și acceptarea continuă a umilinței de către Columb. Începuturile adevăratului conquistador s-au născut însă din această *acceptare*.

Extrapolare: dacă lucrurile nu ar fi stat așa, de câte... Indii s-ar fi vorbit azi?!? (aluzie la călătoria spre... Indii, nu spre America).

„El se ridică în picioare, ca un îndrăgostit a cărui iubire a fost răsplătită, ca un mire în ziua nunții. Își deschide gura și aproape că-i scapă refuzul amar: nu.

„Da”, le spune el solilor. Da. Am să vin.”¹¹⁹

Orient, Occident

7. *Armonia sferelor* – Povestirea a șaptea a volumului se construiește pe tema inadaptabilului la propriul univers (nu la acela străin). Acțiunea se petrece la Cambridge, iar personajele sunt scriitorul galez Eliot Crane, soția sa, Lucy, și Khan, naratorul (putem să-l numim chiar raționalul intelectual indian-narator).

Eliot suferă de schizofrenie paranoidă și își creează o lume imaginară (căreia, până la urmă, îi cade pradă). Rushdie imaginează de fapt deteriorarea minții umane în general, iar Crane devine un simplu pretext, un caz de care naratorul se detașează încetul cu încetul într-un act de observare atentă, rece, imperturbabilă.

¹¹⁹ Ibidem, p. 120

Khan e personajul-reflector; prin introspecțiile lui, Rushdie explorează cauzele, efectele și mai ales soluțiile neutralizării nebuniei. Ale sustragerii din ea.

Autor al unei lucrări în două volume despre grupările oculte europene din secolele al XIX-lea și al XX-lea (*Armonia sferelor*), căutător asiduu al unui remediu pentru schizofrenia paranoidă (propria boală!), în corespondență cu mai mulți medici din regat (căroro le descrie cu minuțiozitate crizele prin care trece și mai ales urmările tragice ale lor), în minte cu o teză (veșnic proiectată, niciodată scrisă) despre Owen Glendower (eroul național galez), nu-i de mirare că Eliot clachează.

Armonia sferelor e cea mai gravă și tragică povestire din cele nouă. E o haină întunecată ce îmbracă întreaga filosofie de viață occidentală. E mai mult decât un mare semn de întrebare. Decât un avertisment. Sunt toate la un loc.

Narațiunea e un soi de investigație, nu polițist-detectivistică, ci de ordin psihologic și parapsihologic, în mintea personajului Eliot Crane care, deși se pretinde hiperraționalist, se confruntă totuși cu un colaps moral și existențial de nedepășit. Devine tot mai atașat de armele lui și de „*vocile*” din cap, decât de lumea exterioară și de oamenii care îl înconjoară. Da, îl înconjoară, nu îl învăluie protector!

Și ceea ce se arată mai grav, e sinuciderea lui – care vine ca o eliberare nu de propriile angoase și himere, ci de ceilalți și de lumea lor.

Prietenia lui Eliot cu Khan (naratorul) – spirit rațional, pragmatic – poate părea paradoxală în asemenea stare de criză interioară. Ea nu este însă decât o încercare de a marca un alt punct de echilibru (din acela al...

talerelor balanței), un remediu echitabil pentru discrepanțele dintre *tumulțul occidental* (inutil) și *calmul oriental* (binevenit!), o așezare a spiritului în matca lui.

Existența triumghiului conjugal (care nici nu mai știm dacă nu e chiar... pătrat) accentuează tragismul destinului. Eliot caută *armonia* și *demonii* vin în cele din urmă să îl revendice. Naratorul însă, deși crede că a dobândit existențial echilibrul și armonia, conștientizează în final adevărul naturii crizelor prietenului său. Și rămâne să (se) lupte. Cu cine? Cu ce? Rămâne de... investigat!

„Când l-am cunoscut pe Eliot, eram eu însumi ușor dezechilibrat, suferind de o cacofonie a sferelor personale. Dincolo de episodul cu Laura, mai existau și o serie de întrebări dificile despre identitate și despre ideea de acasă, pe care habar nu aveam cum să le rezolv. Instinctul pe care-l avusese Eliot în legătură cu mine și Mala a fost un răspuns pentru care îi eram recunoscător. Acasă, la fel ca și infernul, s-a dovedit a fi ceilalți. În cazul meu, s-a dovedit a fi ea.”¹²⁰

8. Cehov și Zulu – În această povestire, ca și în ultima, ni se înfățișează lumea indiană deșezăcinată, dar care tinde (și uneori reușește) să se întoarcă la matcă și... *acasă*. Dar cu ce preț, cu ce finalitate!

Cehov și Zulu (numele sunt schimbate, personajele își păstrează poreclele din copilărie) sunt prieteni vechi și trăiesc (împreună și separat) obsesia (occidentală!) *Star Trek* și a războaielor intergalactice. Navete spațiale, păsări de pradă klingoniene, vase de

¹²⁰ Ibidem, p. 140.

luptă romulane le populează mintea și interiorul căminelor proprii și îi legiferează, într-o lume pe o orbită incertă, „vechi camarazi de arme”.

Schimbarea numelor personajelor, într-un act de complicitate nu tocmai jucăușă (tendința e conspirativă) ilustrează de fapt gravitatea perimării unor destine, o adaptare la „real”, mai mult sau mai puțin benefică. Iar acțiunea se petrece pe fondul asasinării Indirei Gandhi de către gărzile ei de corp (așadar nici... *acasă* lucrurile nu stau tocmai bine!).

Aceasta e poate singura povestire unde se ia cu adevărat act de urmările colonialismului britanic asupra Indiei (și nu numai!). Secvența memorandum-ului lui Cehov, deși ca situație frizează absurdul (se recomandă „cu tărie ca operațiunea *Star Trek* să fie abandonată”) e mai mult decât simbolică. Dincolo de cuvintele către JTK și de strigătele „Fataah! Fataah!”¹²¹, se aud, la unison, vocile unui întreg popor... Rămâne de înțeles *care e* sau... *cine face parte* din „grupul care nu ia ostatici.”

Dineul la care participă cei doi ne oferă ample discuții pe teme politice și cred că avem aici o afirmare a convingerilor/ ideilor lui Rushdie despre perioada colonială și, mai ales, despre post-colonialism.

Zulu dispăre o perioadă. Cehov îl caută. Au o misiune imaginară, se simulează „starea de urgență” (aluzie la o perioadă din istoria Indiei, înfățișată și în povestirea *Radioul cadou*). Campania „militară” eșuează însă... pe tărâmul imaginar (occidental).

¹²¹ *Fataah! Fataah!* – îndemnuri la luptă.

Deși pare adaptat la viața Regatului Unit, Zulu se întoarce în Bombay și devine patronul unei firme de protecție (tot invocă el atât securitatea de pe *Enterprise!*), iar Cehov își urmează cariera de ofițer de securitate și, mai apoi, de diplomat.

Destinul îi aduce împreună (fără să se vadă) în preajma lui Rajiv Gandhi, într-o zi a anului 1991. Scena atentatului din final îi unește pe Cehov și pe Zulu într-o nouă misiune: aceea a unei eterne și invincibile nave *Enterprise*.

„Văd rămășițele măreției și nu mă dau în lături să-ți spun că sunt impresionat. Ateneul, Palatul Buckingham, leii din Trafalgar Square. Al naibii de impresionant! Am mers la o întâlnire cu un secretar de stat la Ministerul de Externe și mi-am dat seama că mă aflam în vechea clădire a Ministerului pentru India. Tot acel mobilier din lemn de tek de pe vremea companiei, fildeșul acela peste tot pe vechile biblioteci... M-a înspăimântat puțin. Îi aplaud pentru succesul lor: ura! Dar apoi mă uit la țara mea și văd că a fost jefuită de tâlhari. Nu pot să neg că resimt o urmă de suferință.”¹²²

„- Ar trebui să fii mai puțin flămând, mai puțin furios. Gândește-te cât de multe ai! Ajunge! Relaxează-te și bucură-te de toate. Eu am mai puțin și tot mi-e suficient. Soarele strălucește. Perioada colonială e un capitol încheiat!

- Ai dreptate, e cum nu se poate mai adevărat. Nu-ți imaginezi cât de bucuros am fost când am aflat că ne vom putea uni astfel forțele la Londra! Nimic nu se

¹²² Rushdie Salman – Op. cit., p. 158.

aseamăna cu prietenii din copilărie, nu? Nimic pe lume nu le poate lua locul.”¹²³

9. *Vajnicul* – Ultima dintre povestirile incluse în volumul *Orient, Occident* al lui Salman Rushdie e dedicată unei mici comunități indiene din Marea Britanie. Ne aflăm la Londra în anii '90 și '60 (pentru perioada mai veche, se rememorează unele evenimente). Lumea descrisă se confruntă cu aceeași inadaptabilitate (întâlnită și în povestirile anterioare), cu aceeași pendulare între refuz și acceptare, între uitare și amintire, între rezistență și capitulare, între... Orient și Occident.

Desigur-Mary e un personaj emblematic, o indiană de 60 de ani, căreia i-a fost dat să copilărească în India și să îmbătrânească în Regatul Unit. Frapează (oare mai era cazul să afirmăm acest lucru?) docilitatea și lipsa de atitudine tipică pentru colonizat (fie el și... tardiv naturalizat în Anglia).

Numele se europenizează, dar ierarhiile (castele) rezistă cu stoicism. Personajele se exprimă într-o engleză echivocă, iar anumite confuzii de comunicare devin amuzante. Naratorul (probabil o ipostază adolescentină a autorului însuși, înainte de plecarea în Pakistan) parcurge primele experiențe amoroase. Intervențiile corecționale ale bandelor de stradă și ale proxeneților (vorbim, oare, de puritana Anglie!?!) pigmentează cadrul și marchează iremediabil destinele personajelor (scăpătate!) din casta superioară (a maharajahilor) – prințul P. și bătrânul B.

¹²³ Ibidem, pag. 160.

Vajnicul e un personaj pitoresc: fost campion la șah, un bătrân dărămat, decrepit, dar care „*apare în cărți*”... Oare mai contează că în Orient ai fost cineva?!?

Da, admirăm aici imaginea vechii Indii, care încearcă în zadar să (e)migreze și să-și impună valorile într-o Europă incapabilă să o înțeleagă și să o accepte așa cum e, cum a fost cândva... EA. Și totuși, *Desigur-Mary* e unică: ea se întoarce, își recapătă sănătatea și liniștea, își regăsește țara, familia, rădăcinile.

„S-a dovedit că avusese dreptate în legătură cu dorul de casă. După întoarcerea la Bombay, nu a mai avut niciodată nici un fel de probleme cu inima și, după cum mi-o confirma scrisoarea de la nepoata ei Stella, la nouăzeci și unu de ani încă se ținea bine.

Nu mult după plecarea ei, tata ne-a anunțat hotărârea lui de a ne muta reședința în Pakistan. Ca de obicei, n-au existat discuții, explicații – n-a existat decât obișnuitul ordin. La sfârșitul vacanței de vară a renunțat la contractul de închiriere pentru apartamentul din Waverley House și am plecat cu toții la Karachi, în timp ce eu m-am întors la școală.

În acel an am devenit cetățean britanic. Am fost printre cei norocoși, bănuiesc, pentru că, în ciuda acelei partide de șah, l-am avut pe Dodo de partea mea. Iar respectivul pașaport m-a eliberat, într-adevăr, în multe privințe. Mi-a permis să vin și să plec și să iau decizii ce nu erau cele pe care și le-ar fi dorit tatăl meu. Dar am și eu frânghii în jurul gâtului, le am până în ziua de azi și ele mă trag și într-o parte și în cealaltă, înspre Orient și înspre Occident, iar lațurile se strâng și poruncesc: alege, alege!

Dau din copite, fornăi, nechez, mă cabrez, lovesc. Frânghii, refuz să aleg între voi. Lasouri și arcane, nu vă aleg pe nici unele și vă aleg pe amândouă. Mă auziți? Refuz să aleg!”¹²⁴

Și ce poate fi mai potrivit pentru a ilustra acest *refuz de a alege*, decât însuși crezul existențial al lui Salman Rushdie?: <<în sinea mea a existat întotdeauna o luptă corp la corp între *acolo* și *aici*, între ispita rădăcinilor și cea a drumului. În această înfruntare dintre cei dinăuntru și cei dinafară, m-am obișnuit să mă simt concomitent în ambele tabere. Acum am ajuns de partea aceluia care, prin preferințe, fire și circumstanțe, pur și simplu *nu aparțin*.

Această *neapartenență* – la care mă gândesc ca la o dezorientare, o pierdere a Orientului – este acum *patria mea artistică!*>>

Bibliografie

Salman Rushdie – *Orient, Occident*, Editura Polirom, 2008.

¹²⁴ Ibidem, p. 212.

COLAJ DE POEZIE ROMÂNESCĂ

Sugestii de interpretare

Afară-i toamnă...

de Mihai Eminescu

*Afară-i toamnă, frunza 'mprăștiată,
Iar vântul svârlă 'n geamuri grele picuri;
Și tu citești scrisori din roase plicuri
Și într'un ceas gândești la viața toată.*

*Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,
N'ai vrea ca nime'n ușa ta să bată;
Dar și mai bine-i, când afară-i sloată,
Să stai visând la foc, de somn să picuri.*

*Și eu astfel mă uit din jeț pe gânduri,
Visez la basmul vechi al zânei Dochii,
În juru-mi ceața crește rânduri-rânduri;*

*Deodat'aud foșnirea unei rochii,
Un moale pas abia atins de scânduri...
Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii.*

Majoritatea sonetelor¹²⁵ eminesciene se încadrează în a doua etapă a creației poetului, aceea a *maturității artistice* (etapa capodoperelor literare). Deși par simple ca formă, unele dintre aceste poeme au fost atent prelucrate, căci Eminescu era un perfecționist și nu a neglijat niciodată, pe lângă complexitatea ideilor filosofice transmise, elementele de versificație, metrică și rimă.

Tema predilectă a sonetelor eminesciene este *Iubirea*, în varianta ei neîmplinită, melancolică, cu accente ale unei profunde meditații generate de absența, pierderea sau despărțirea de ființa iubită.

Sunt texte romantice, înscrise în paradigma victoriei sentimentului asupra rațiunii, a evadării în vis, exotic și fantastic, cât și a cultului eului liric.

Dar... se poate și vorbi de o serie de sonete care anunță (deși în mod paradoxal, la un poet socotit "ultim mare romantic", ca Eminescu) simbolismul, curent literar care abia începea să se manifeste în Occident. În această serie regăsim texte precum

¹²⁵ *Sonetul* este o poezie cu formă fixă, alcătuită din paisprezece versuri (organizate pe două terține și două catrene), cu o rimă riguroasă (*îmbrățișată*, în catrene și *liberă* sau *a-b-a*, în terține) și cu ultimul vers având valoare de concluzie.

Originile sonetului sunt renaștentiste (v. Petrarca, Dante), dar valorificarea deplină s-a produs abia în epoca romantismului. Sonetul modern și postmodern tinde să nu mai respecte rigorile compoziționale și să se concentreze mai mult pe ideile exprimate și pe valoarea versului final. Din această cauză, devine uneori dificilă încadrarea unor poeme în specia literară a sonetului, acestea confundându-se adesea cu meditația sau elegia.

Autori de sonete în literatura română: Eminescu, Vlahuță, Coșbuc, Șt. O. Iosif, D. Anghel, Vasile Voiculescu...

Afară-i toamnă..., Sunt ani la mijloc, Vorbește-ncet sau Când însuși glasul...

Toamna este folosită, ca și la simboțiști, ca pretext pentru reliefaarea unei stări de spirit mai mult decât contemplative (*romantice*), a unei stări de regresie, de stingere, de "descompunere" a trăirilor, a sentimentelor, a existenței poetului însuși (*simboliste*).

Iubirea e pierdută, așadar proiectată în trecut... *Frunza-mprăștiată, vântul, roasele plicuri* sunt motive ce ilustrează – pe lângă ostilitatea cadrului – pierderea ireversibilă a „clipei de grație”, înnobilate cândva de *Iubire*, de *Iubită*...

Solitudinea devine semn al imanenței, al nepuținței poetului de a ieși *complet* din sine; e simbol al dorinței de a rămâne suspendat într-un spațiu și un timp încărcate cu valori mitice/ de început de lume (din perspectiva existenței ideii de *cuplu*). „Basmul vechi al zânei Dochii” devine un argument în acest sens, iar *visul* e, nu doar motiv al proiectării fericirii în *illo spatio* (universul oniric/ imaginar), ci și simbolul tragismului unui destin neîmplinit.

Starea de reverie, somnul, visul, nu rămân decât trepte pe calea alergării *înapoi*, spre primăvara altor trăiri, etape ale evadării dintr-o toamnă a singurătății interioare.

Eu și tu nu sunt mărci ale unor persoane diferite, ci elemente ale dedublării eului liric: primul - artistul, visătorul, contemplativul - se retrage din mediul ostil în visare, al doilea – omul legat de univers prin "dulcile nimicuri" nu reușește, apăsător de singurătate, să se sustragă, să evadeze, să iasă din sine.

Imaginea Poetului are valențe aproape statuare, patriarhale (*Și eu astfel din jeț mă uit pe gânduri*), termenul „mă uit” purtând sensul dublu de *privire* către acel ucigător *fugit irreparabile tempus* (clipă ireversibilă, pierdută) dar și de *uitare de sine*, de retragere în profunzimea unor gânduri care mai pot aduce în prezent, fie și numai pentru o secundă, iluzia/ umbra fericirii de altădată.

Finalul are valoare sentențioasă și oferă imaginea apariției imateriale, eterice a iubitei; o imagine de data aceasta pur romantică, aducând mai curând cu o fantasmă generată de starea profund melancolică a eului liric, decât cu o prezență fizică a aceleia care, deși poartă în mâinile ei „*răceala toamnei*”, ar mai putea să-l facă fericit.

De remarcat sunt câteva valori de semnificație ale motivelor/ simbolurilor centrale: *frunza împrăștiată* (pierderea iubirii), *roasele plicuri* (umbrele palide ale fericirii apuse), *visul* (evadarea), *ceața* (uitarea), *pasul abia auzit* (iluzia), *ochii* (acoperiți) – moartea.

Textul se construiește pe antinomiile /antitezele: SPAȚIALĂ - afară (cadrul poetic)/ înăuntru (dincolo de „*ușa*” sufletului), TEMPORALĂ – „un ceas”/ „viața toată”, UMANĂ – „Eu”/ Ea („foșnirea unei rochii”, „moale pas”, „mâini subțiri și reci”).

La nivel prozodic, se remarcă ritmul iambic (specific poemelor triste, melancolice), măsura versurilor endecasilabică (11, tipică pentru sonetele clasice) rima îmbrățișată, în catrene și a-b-a, în terține.

De demult...

de Octavian Goga

*Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă...
Patru inși la popa-n casă țin azi sfat de vreme lungă.*

*Într-un sfeșnic ard pe masă două lumânări de ceară,
Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară:*

*"Patru juzi din patru sate, de la Murăș mai la vale,
Cu supunere se-nchină astăzi înălțimii-tale,*

*Luminate împărate! Scriem carte cu-ntristare,
Ne-au luat pășunea domnii, fără lege și-nțebare...*

*Semne-avem, și-n miezuine le-au fost pus de mult bătrânii,
De pe când în țara asta numai noi eram stăpânii...*

*Nu mai sunt acum pe câmpuri, toate le-a sfărmat dușmanul,
Și pe Ionuț al Floarii ni l-au prăpădit, sărmanul.*

*Ne mor vitele-n ogradă și ni-e jale nouă foarte
Și,-nălțate împărate, noi n-am vrea să facem moarte!*

*Dar ne vrem moșia noastră, vrem și pentru mort dreptate!
Ale înălțimii-tale slugi supuse și plecate,*

*Am trimis această carte și, precum ca să se știe,
Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-Ilie.*

*Iar noi patru juzi cu toții nu știm slova și scrisoarea,
Punem degetul pe cruce și-ntărim și noi plânsoarea."*

.....
*La fereastră-s zori de ziuă și pătrund încet în casă,
Juzii, treji de gânduri grele, stau cu coatele pe masă.*

*O nădejde luminează fețele nemângâiete;
A-ntărit scrisoarea popa: la tot colțul o pecete.*

*Moș Istrate se ridică și, cu mâna tremurată,
Pune cartea în năframă, de trei ori împăturată...*

*Înțolit de drum, jitarul Radu Roată se ivește,
Vechi căprar din cătănie, știe carte pe nemțește.*

*El așază-n sân răvașul și sărută mâna popii,
Juzii strâng o dată mâna, le mijesc în gene stropii.*

*Stau cu popa-n pragul porții, ochii lor spre drum se- ndreaptă
Când, cu traista subsuoară și toiagu-n mâna dreaptă,*

*În sclipirea dimineții, care rumenește satul,
Radu Roată pleacă-n lume, cu scrisoare la-mpăratul.*

Deși își are originile în sfera religioasă, *mesianismul* a putut trece cu ușurință în plan artistic, prin intermediul literaturii. Cultivat estetic mai ales de poeții romantici și expresioniști, *mesianismul* poate fi regăsit în poemele lui I. H. Rădulescu, Eminescu, Bolintineanu (sec. al XIX-lea), dar și în scrierile unor poeți, în special transilvăneni (era și mediul social și cultural propice, Transilvania aflându-se sub dominație austro-ungară), precum George Coșbuc, Octavian Goga sau Aron Cotruș.

La confluența dintre secole, a fost firească manifestarea unei astfel de tendințe, deoarece popoarele înrobite simțeau că sosise vremea pentru descătușare, pentru destrămarea edificiului imperialist al lumii și pentru manifestarea spiritului național.

Dar izbăvirea, dincolo de a fi dezideratul afirmat deschis de o individualitate (*Izbăvitorul*) este totuși o chemare la refacerea supraindividualului, a colectivității, ca formă de existență nu doar spirituală ci și rațională. În fond, chiar și mesianismul poetic,

nu doar cel social, este o chemare (prin discursuri fie ele și lirice) ce depășește valoarea estetică/artistică înscriindu-se în aceea profetică (generatoare de energii la nivel social, prin pregătirea unor lupte pe un alt plan decât cel cultural.

Paradigma/ formula mesianică nu poate funcționa însă fără efortul conjugat al lui Dumnezeu (Absolutul), al Profetului (cel prin care se revelează mesajul divin), al Misionarului (individul sau generația care se pregătește a întâmpina cum se cuvine clipa izbăvirii), al lui Mesia/ Mântuitorul (alesul prin care se împlinesc toate profețiile) și al Pământului Făgăduinței (lumea ideală, Paradisul recâștigat, de data aceasta prin luptă, nu prin luare cu asalt).

Așadar, Goga, ca și ceilalți poeți, își conștientizează menirea sa de purtător de cuvânt al năzuințelor de libertate ale poporului său. El nu se vede însă un Izbăvitor, ci doar un deschizător de drumuri, o voce între multe altele revoltate.

Aflat la granița dintre lirismul obiectiv și cel subiectiv, dintre *liric* și *epic*, poemul *De demult...* propune totuși un discurs al asumării directe a mesajului, prin numeroasele mărci ale subiectivității - *eu, noi* - prin formele de vocativ ale substantivelor și prin formulele reverențioase către împărat...

Recurgând la tehnica multiplicării vocii personale (adoptarea măștilor și a simbolurilor), prin intermediul celor *patru juzi*, eul liric se redefineste/ se reconstruiește în ipostaza de mesager al românilor transilvăneni asupriți.

În atmosfera mistică a *noptii* (momentul *trezviei*, al rugăciunii utreniei), când doar *clopotele* (izbăvirii!)

se aud, într-un *illo spatio* și un *illo tempore* (oriunde și oricând, în Transilvania), casa preotului devine locul inițiativ al sfatului de taină. Preotul e încă o dată marcat de Goga (ca în foarte multe dintre textele sale) nu doar ca transmițător al slovei pe hârtie, ci ca simbol al intermedierei voinței divine și ca element de unitate între exponenții universului rural: *cei patru juzi din patru sate*.

Scrisoarea prin care *cei patru* (patru – simbol al punctelor cardinale) cer împăratului să li se facă dreptate, e mai mult decât o rugămintă. E o *rugăciune* în care formulele de respect (utilizate *aproape* până la... exces) devin elementele unei lamentații, ale unei jelanii (demne totuși!) colective.

Dincolo de cuvintele cuminți, se ascunde însă printre rânduri și un avertisment: acela al unei posibile răzvrătiri, după un răspuns negativ din partea stăpânirii (...*punem degetul pe cruce și-ntărim și noi plânsoarea...// cu traista subsuoară și toiagu-n mâna dreaptă...*).

Pecetluirea înscrisului cu *ceara lumânării* și adăpostirea cu grijă a documentului *în năframă*, se constituie într-un adevărat ritual liturgic, din care nu ne poate rămâne indiferent simbolul *nădejdi* (unul dintre cele trei elemente ce fundamentează credința creștin-ortodoxă – *pistis, elpis, agapis*: credința, nădejdea, dragostea). Îndeplinirea misiunii de purtare a jalbei către străpânire de către *jitar* (păzitorul vitelor și al pășunilor) are și ea valoare simbolică: de asumare a unui drum până la capăt de către cel menit/ales/ născut să se sacrifice pentru glie, pentru ai săi.

Plecarea în lume oferă un final deschis însă nu incert, nesigur... Conducerea mesagerului *cu privirea înlăcrimată* de către ceilalți devine un alt document, nescris, de data aceasta al unității dintre suflete, inimi, deziderate.

Lexicul poemului este extrem de bogat în cuvinte și expresii cu valoare hermeneutică și gnoseologică (de marcare a valorilor satului și de dezvoltare a locului și rolului unor tipologii – *preotul* și, în același timp, *bătrânul* înțelept (Popa/ Moș Istrate), *juzii* (sfătuitoarii, judecătorii), *jitarul* [Radu Roată – numele are rezonanță istorică: v. Unirea Principatelor, *Moș Ion Roată (1806-1882)*, țaranul militant și reformist din Moldova].

Deși *ne aflăm* în secolul al XX-lea, se poate vorbi de o revigorare a spiritului romantic prin: discursul poetic sensibil, emoționant și în registru popular, ipostaza mesianică a poetului, măștile devenite simboluri ale multiplicării (vocii) eului liric, abundența de epitete din sfera semantică a senzorialului (*gânduri grele, mâna tremurată, fețele nemângâiate, le mijesc în gene stropii...*), sintaxa cu numeroase schimbări de topică – inversiunile și acordul la distanță (*cu supunere se-nchină, ne-au luat pășunea domnii, vechi căprar...*), motivele literare (*noaptea, lumânarea, clopotul, scrisoarea, fereastra* [în care mijesc zorii de ziuă], *pragul porții* [trecerea spre o altă lume, aceea a libertății...], cât și prin prezența distihurilor (formă strofică frecventă în romantism) și a versurilor lungi (16) tipice pentru poemele ample (v. Eminescu)...

În grădina Ghetsemani

de Vasile Voiculescu

*Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul...
Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea întruna.
Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul
Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.*

*O mâna nendurată, ținând grozava cupă,
Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură...
Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă...
Dar nu voia s-atingă infama băutură.*

*În apa ei verzuie jucau sterlici de miere
Și sub veninul groaznic simțea că e dulceață...
Dar fâlcile-nclăștându-și, cu ultima putere
Bătându-se cu moartea, uitase de viață!*

*Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,
Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă...
Treceau bătăi de aripi prin vraștea grădinii
Și uliilor de seară dau roate dupa pradă.*

*Tradiționalismul voiculescian*¹²⁶ este unul de factură mitică, simbolică și religioasă/ ortodoxistă. El se

¹²⁶ *Tradiționalismul și modernismul* sunt două tendințe literare opuse care s-au manifestat la noi în prima jumătate a secolului al XX-lea.

Tradiționalismul apare și se dezvoltă în jurul revistei și cenaclului literar *Gândirea*, concentrându-se pe specificul național al culturii române, pe autohtonism și pe ortodoxism și preluând în mare parte principiile promovate în secolul al XIX-lea de revistele *Dacia literară* (M. Kogălniceanu) și *Convorbiri literare* (T. Maiorescu). Curentele tradiționaliste pur românești sunt *sămănătorismul* și *poporanismul* care au adunat scriitori precum Cezar Petrescu, Nichifor Crainic (teoretician – *Sensul Tradiției*),

va înscrie așadar pe direcția gândirismului care promova, printre altele, vechile principii romantice și clasice: rigurozitatea formei textului literar, victoria sentimentului asupra rațiunii, cultul eu-lui liric... În *Grădina Ghetsemani* are ca punct de plecare secvența biblică a rugăciunii Mântuitorului (rugăciune adresată Tatălui ceresc) imediat înaintea patimilor Sale.

Voiculescu abordează liric episodul din *două perspective*: aceea a omniscienței și a atotputerniciei lui Dumnezeu și aceea a revelării lui Dumnezeu în om, a epifaniei.

Lipsa răspunsului lui Dumnezeu nu poate fi percepută aici ca o ilustrare a principiului *Deus absconditus* (întâlnit în *Psalmii* arghezieni), ci ca pe o *revelare de taină* a voinței Creatorului, în însăși esența/substanța Fiului Său. Trebuie să privim secvența aceasta *hristianică* (referitoare la existența Mântuitorului), nu ca pe un dialog între Fiu și Tată, ci ca pe o identificare (ca ipostasuri *de o ființă și nedespărțite* ale Trinității) a Fiului cu Tatăl. Disocierea laturilor *umană* și *divină* ale Mântuitorului și lupta interioară pentru a se sustrage suferinței sunt

V. Voiculescu, Lucian Blaga (prima parte a creației), Ion Pillat, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale.

Modernismul, teoretizat de Eugen Lovinescu, a promovat ideea spiritului veacului, a mutației valorilor și a sincronizării culturii române cu cea europeană și universală.

Lirica profund intelectualizată (lirica de idei, nu a sentimentelor !), obiectivarea imaginilor, introspecția și analiza detaliată a stărilor, cât și trecerea de la abstract la concret (dinspre liric spre epic) sunt elemente ce caracterizează, în spirit modern, operele lui Ion Barbu, Tudor Arghezi sau Lucian Blaga (în a doua parte a creației).

elemente care probează rădăcinile profund romantice ale poemului voiculescian.

Romantice sunt și *metafora ispitei* care străbate precum un fir roșu textul (*nu primea paharul*) și epitetele cu valoare de notații organice (*Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul*) și construirea superlativului absolut cu ajutorul inversiunilor (*amarnica-i strigare, grozava cupă, infama băătură*) și hiperbola către care ajunge, într-o gradatie ascendentă firească, textul: *și-o sete uria □ă sta sufletul să-i rupă...*

După două strofe impregnate de suflul romantic, a treia oferă – în manieră simbolistă – o suită de elemente sinestezice - *în apa ei verzuie jucau sterlici de miere* – dar și în manieră romantică - oximoronul *sub veninul groaznic simțea că e dulceată*, care adâncește tragismul tabloului. Această strofă este și cea mai puternică din punct de vedere estetic, oferind imaginea supraomului, a arhetipului, a geniului care sfidează spațiul și timpul: *Bătându-se cu moartea, uitase de viață...*

Ultima strofă propune o imagine ce amintește de aceea pe care o întâlnim la romanticul Eminescu, în *Cezara* și *Insula lui Euthanasius*: universul se unește cu omul (nu invers!), natura, prin stihiiile sale, preluând zbuciumul, zbaterea interioară, încercarea de luptă și, mai apoi, forța *metaphisisului* (a sufletului) de a depăși *phisisul* (durerea trupului). Eroul/ Arhetipul își înțelege menirea și acceptă (nu ca pe un dat din *afară*, ci ca pe o opțiune *proprie*) sacrificiul.

Ultimul vers nu ne oferă un cadru apocaliptic, așa cum s-ar putea crede, ci unul al victoriei *pozitivului*

asupra *negativului*, ambele elemente regăsindu-se în același univers (aici, *universul uman*). După o asemenea biruință, imaginea acelor *ulii de seară ce dau roate după pradă* nu poate fi percepută, nici artistic dar nici gnoseologic (raportat la *cunoașterea umană*), decât ca pe o *metaforă/ o marcă palidă* a îndepărtatelor amintiri ale exorcizării/ ale anulării răului din OM.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii

de Lucian Blaga

*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nuucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.*

*Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină -
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna nu micșorează, ci
tremurătoare mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare cu largi flori de sfânt mister
și tot ce-i neînțeleș
se schimbă-n neînțeleșuri și mai mari sub ochii mei -
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.*

E un lucru rar ca, într-un volum de debut, chiar ca prim text, să se situeze un poem care să devină emblematic¹²⁷ atât pentru creația poetică și filosofică

¹²⁷ *Arta poetică* e o scriere cu caracter programatic, în care poetul își definește propriul crez artistic, prin raportare la conceptele de *Creator* și *Creație*, în general.

a autorului cât și pentru un întreg curent literar. Ceea ce avea Blaga să definească în *Trilogia Culturii*, *Trilogia Valorilor* și *Trilogia Cunoașterii* dar și în volumele de poeme ulterioare, nu face decât să completeze și să îmbrace în haina multiplelor sensuri și semnificații *Ideea* transmisă în *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*: existența universului stă sub semnul *misterului* și tot ceea ce înseamnă treaptă spre Cunoașterea Absolută nu poate să nu se raporteze, fie la nivelul de potențare a misterelor (*cunoașterea paradisiacă*) fie la acela de desacralizare/ demitizare/ distrugere a tainelor lumii (*cunoașterea luciferică*).

Singurul capabil (în viziunea lui Blaga) să depășească sfera tribulațiilor sterile pare să fie numai Artistul/ Poetul, situat ca entitate siderală (în sens

Tema ilustrată în artele poetice este aceea a *nașterii operei de artă* și a *efortului creatorului* de a da glas impulsului către *mimesis* (imitarea naturii/ realității obiective) și *catharsis* (opera văzută ca metodă de purificare a spiritului). Conceptele (*mimesis*, *catharsis*) au fost introduse de Aristotel în *Poetica* sa (sec. IV a. Ch. n), iar termenul *artă poetică* a fost utilizat pentru prima oară (deși cu un sens oarecum diferit față de cel de azi) de poetul latin Horațiu. *Arta poetică* a stat la loc de cinste în perioada clasicismului (sec. al XVII-lea) și romantismului (sec. al XIX-lea). În expresionism și postmodernism este revalorificată, uneori cu tendințe de încifrare exagerată/ ermetism a motivelor (v. Barbu) și de demitizare/ desacralizare a miturilor/ simbolurilor (v. poeții contemporani)

Au scris arte poetice în literatura română Ienăchiță Văcărescu (*Urmașilor mei Văcărești/ Las vouă moștenire/ Creșterea limbii românești/ Și-a patriei cinstire.../*), Eminescu, Goga, Arghezi, Blaga, Ion Barbu, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Mircea Cărtărescu...

metaforic), undeva între orizontul divin/ sacru (paradisic) și cel uman/ profan (luciferic).

Metafora luminii are la Blaga trei valori de sens (poetic, nu semantic): *Creațiunea* (lumina necreată/ încreată, dumnezeiască, al cărei exces provoacă orbirea muritorului de rând), *Creația* (har, dăruire, talent artistic, înger păzitor, muză inspiratoare etc.) și *Iubirea* [proiectarea sentimentului dragostei în sfera sublimului nu vine decât ca o justificare a crezului artistic al poetului - Lumina este esența *vieții* în toate formele ei: cea veșnică, cea umană dar și aceea perpetuată prin creația artistică - dar și ca o completare a celor două valori de sens anterioare. Nici *Creațiunea* (facerea lumii), nici *Creația* (construirea universului artistic propriu) nu pot fi justificate în plan metafizic, decât ca forme ale Cunoașterii prin Iubire (Iubirea absolută – *Creațiunea*, Iubirea de sine/ dialogul cu sinele/ întoarcerea spre sine, introspecția, nascisismul – *Creația artistică*).

Așadar, Iubirea celuilalt (*a aproapelui*, în sens biblic) vine ca o completare a valorilor metaforei Luminii (*Lumina ce-o simt năvălindu-mi/ în piept când te văd - minunato,/ e poate că ultimul strop/ din lumina creată în ziua dintâi.*)).

Lumina mea e metafora plasticizantă a *asumării destinului* (nu la nivel general existențial, ci ca și *crez artistic*) dar și imaginea unei forme de împlinire către care tinde doar omul superior. Artistul nu va încerca niciodată să distrugă tainele universului, ci, prin opera sa, le va revaloriza, le va *re-sacraliza*, le va potența într-o manieră proprie, desigur,

neîncercând vreodată să desfidă/ să înfrunte/ să nesocotească/ să nege *Divinitatea*.

Lumina altora - metaforă revelatoare - apare antinomic, ca imagine a desacralizării, a imposibilității omului comun de a înțelege tainele universului, și ca semn al necunoașterii, al „sugrumării nepătrunsului ascuns” (înțeles ca Necreat/ Increat/ Marele Anonim sau Dumnezeu).

Cele patru motive esențiale ale poemului, *floarea, ochiul, buzele, mormântul* – toate aflate sub semnul pluralității, au atât valoare metafizică (semne ale Cunoașterii, în sens larg) cât și valoare mistică (trepte ale Cunoașterii Absolute).

Floarea e simbolul epifaniei (revelarea lui Dumnezeu în Om) al inocenței prin excelență, al erei prime și primare a omenirii, al vârstei paradisiace (lipsa păcatului și, de aici, lipsa intenției de distrugere a tainelor); *ochii* și *buzele* sunt semnul cunoașterii profane, empirice, bazate doar pe simțuri și pe nivelul (reduc!) de experiență personală, iar *mormântul* nu poate fi interpretat decât ca punct terminus al Cunoașterii, ca unire cu Absolutul – ca formă totală a transcenderii *eu-lui* din planul fizic într-un *ens/entis* metafizic, ca trecere a pragului Proserpinei spre tărâmul în care nimic din ceea ce fusese profan/ uman nu mai are valoare.

Opera de artă/ Creația e văzută de Blaga ca o formă de purificare a spiritului (catharsis), nu doar ca o încercare timidă de imitare a realității/ a lumii obiective (mimesis).

Psalm VI

de Tudor Arghezi

*Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere
Și te pândesc în timp, ca pe vânat,
Să văd: ești șoimul meu cel căutat?
Să teucid? Sau să-nngenunchi a cere.*

*Pentru credință sau pentru tăgadă,
Te caut dârz și fără de folos.
Ești visul meu, din toate, cel frumos
Și nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă.*

*Ca-n oglindirea unui drum de apă,
Pari când a fi, pari când că nu mai ești;
Te-ntrezării în stele, printre pești,
Ca taurul sălbatec când se-adapă.*

*Singuri, acum în marea ta poveste,
Rămân cu tine să mă mai măсор,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi și să urlu: "Este!"*

S-ar putea crede, la o primă lectură, că psalmul¹²⁸ arghezian stă sub semnul unei filosofii ce promovează *iluzia egocentrismului*.

¹²⁸ *Psalmul* este o specie literară a genului liric, cu originile în literatura biblică (Vechiul Testament – *Cartea Psalmilor lui David*), care depășește sfera poeziei religioase prin temă (*Omul vs. Divinitatea*) și prin complexitatea motivelor propuse: *Deus absconditus, homo nonreligiosus/ pseudoreligiosus, carpe diem, fortuna labilis, vanitas vanitatum...* Departe de a fi o rugăciune de slavă sau de mulțumire (așa cum a fost la origine), psalmul modern este mai curând o meditație pe tema imposibilității omului de a se ridica la „așteptările” divinității (ca exponent al Creației „după chip și asemănare”), dar și o elegie pe tema

Tendința aceasta artistică, în parte iconoclastă, dar și existențialistă, nu e însă de factură expresionistă; ea fusese adusă în scenă câteva secole mai devreme, de artiștii renașcentiști, umaniști și mai apoi iluminiști.

Dar expresionismul vine cu un element de noutate: dramatismul existenței moderne și lamentațiile unui eu liric incapabil să iasă din rigorile unei lumi tributare *nihilismului* (teorie modernă care are în centrul preocupărilor sale ideea de negare a lui Dumnezeu și de promovare a puterii de autodeterminare a individului).

Psalmul VI adună mai toate motivele întâlnite în seria psalmilor arghezieni, dar și în poezia *Duhovnicească* sau *De-a v-ați ascuns*: antinomia moarte-viață/ uman-divin, căutarea, jocul de-a vânătoarea (cu omul în ipostază de vânător), divinitatea ca vis (iluzie) – și, de aici, transmutația de sens către *Deus absconditus* (Dumnezeul ascuns – mut, orb și surd în fața plânsului uman), Divinitatea ca *drum de apă* - o altă imagine a iluziei cu motivul apei, debarasat de valoarea mistică - a începutului de lume/ de viață etc... Toate aceste motive se inserează, cu îndrăzneală, în ample metafore, dintre care nu poate să nu ne rămână în minte cea mai simplă din punct de vedere lexical, dar și cea mai puternică din perspectivă semantică și artistică: *Ești visul meu din toate cel frumos*.

Așadar, mai poate fi valabilă ipoteza de la care am pornit? Este psalmul arghezian expresie doar a iluziei egocentrismului? Ce metaforă, ce definiție a Divinității –

inadaptării insului modern la rigorile unei lumi din care divinitatea e (dată fiind nașterea psihologiei autodeterminării) obligată să iasă, să dispară.

mai frumoasă decât aceasta – pot construi mintea și sufletul uman, însetate de Absolut/ de Dumnezeu?!

Pendularea eului liric între credință și tăgadă este în fond rătăcirea oricărui suflet pe drumul căutării „acestui” Absolut. Artistul este însă capabil să înnobileze această căutare cu semnele unei lupte nedisimulate cu lumea și cu sinele. Iar biruința nu e una a simțurilor (așa cum s-ar putea crede citind ultimul vers), ci una a rațiunii: a regăsirii unei inocențe capabile de a aduce Divinitatea atât de aproape de el, încât bucuria să se aștearnă, întregă, peste tot ceea ce înseamnă OM: trup, inimă, rațiune.

Aceasta este în fond exprimarea (directă și precipitată și prin cuvinte golite de sensul prim [a pipăi// a urla]) a unei dorințe mai mult decât justificate a omului modern: regăsirea vârstei de aur a omenirii, în care semenii noștri vorbeau cu Dumnezeu, îi auzeau în intermundii glasul (Noe), îi vedeau Chipul de lumină (Moise) sau se luau la luptă cu El (Iacov)...

Iar simbolurile *șoimului*, *al taurului* și *al peștelui* – puternic legate de marile vârste ale expansiunii – de ordin psihologic, gnoseologic și metafizic, nu geografic – ale creștinismului (Solomon - înțelepciunea, David - forța, Iisus – smerenia, blândețea și iubirea), nu afirmă decât apartenența poetului la o serie de artiști de o rară profunzime mistică și de o frumusețe a gândirii eminamente creștine.

Cuprins

Prefață.....	5
01.Cântarea Cântărilor - Simboluri și semnificații (<i>perspectivă poetică – repere de analiză</i>).....	11
02.Paradigma literară a utopiei - Thomas Morus, <i>Utopia</i>	17
03.De la nihilism la creștinism - Feodor Mihailovici Dostoievski, <i>Adolescentul</i>	22
04.Prelungirea imaginarului cavaleresc în romanul secolului al XIX-lea - <i>Idiotul</i> de Feodor Mihailovici Dostoievski (Prințul Mîșkin – „Cavalerul sărman”).....	31
05. <i>Popa Duhu</i> de Ion Creangă – Încadrarea în <i>canonul povestirii</i> ..	42
06.Dimensiuni ale poeziei moderne - <i>Ulise</i> de Lucian Blaga.....	52
07.Din Itaca la Dublin - Dimensiunea modernă a mitului lui Ulise la James Joyce.....	62
08.Viktor E. Frankl – <i>Omul în căutarea sensului vieții</i> - lectură și interpretare.....	72
09.Suferința și „bucuria de a trăi” în <i>Jurnalul fericirii</i> de Nicolae Steinhardt.....	89
10.Yukio Mishima - <i>Templul de aur</i>	107
11.Vorbele bătrânilor și murmurul tobelor - <i>O lume se destramă</i> de Chinua Achebe	117
12. Salman Rushdie, <i>Orient, Occident</i> - universul povestirilor.....	136
13. Colaj de poezie românească – sugestii de interpretare.....	157



De aceeași autoare:

Anotimpul din noi, poeme, 2003

Durerea somnului, poeme&eseuri, 2007

Din drag, cu dor... numai pe jumătate folclor, 2009

Chipuri monahale de ieri și de azi -

istoricul Mănăstirii Brădițel, Neamț, 2009

Autoarea cărții *Dincolo de literatură* (eseuri) ne propune un periplu prin universul generos al literaturii meridianelor, selectând câteva popasuri de o deosebită încărcătură intelectuală și emoțională, în care lectura și interpretarea cunosc amplitudini de mare trăire întru spirit. Formula inedită a explicării literaturii, concretizată în cartea Anei C. Virilan, este un spectacol al lecturii cu cheie. Așadar, credem că eseurile care alcătuiesc volumul de față sunt sugestii reușite pentru un altfel de lectură.

Gheorghe BRÂNZEI

Produce o impresie foarte plăcută acest volum de eseuri semnat de Ana Virilan, autoare care și-a împărțit activitatea între poezie și publicistică. Mai întâi, temele sunt interesante, de la *Cântarea Cântărilor* la Dostoievski și Joyce. Apoi, analizele textuale sunt exacte, expresive. Nu în ultimul rând, scriitura este captivantă, caută enigme de semnificare și le dezleagă atent. O carte care merită citită...

Cristian LIVESCU

Colecția *Eseuri*



ISBN:978-606-8450-45-2