



**NR. 1**



Şef de expediție în explorări 2d / Redactor-şef

 Mihók Tamás

Copilot / Redactor-şef adjunct

 Semida Ilieş

Şef echipaj explorări / Secretar de redacție

 Teodora Hanga

Bază / Redacția

 Maria Capriş

 Alice Bratiş


 Alexandra Martin

 George Monenciu (corespondent de presă)

Continuatori expediții 2d / Corespondenți

 Paula Mureşan

 Paula Mateş

 Ionuț Onicaş

Monitorizare bază și expediții 2d / Coordonator științific

 Dana Sala, conf. univ. dr.

Adresa:  
str. Universității nr. 1  
410087 Oradea  
E-mail: j0hn\_g0ld@yahoo.com

APARE ANUAL.



**În acest număr  
SEMNEAZĂ:**

**/ ESEU /**

**Cristina Ambruș**

**Monica Bușoiu**

**George Monenciu**

**Semida Maria Ilieș**

**Alexandra Boldiș**

**Mihók Tamás**

**/ POEZIE /**

**Annamaria Popa**

**Alice Bratiș**

**Emilia Ciordaș**

**COORD.**

**Camelia Luncan**

**Victor Marcu**

**Dana Sala**

**Elena Teodora Hanga**

**Remus Popovici**

**conf. univ. dr.**

**Mihók Tamás**

**Raluca Boca**

**Elena Boldor**

**Jeanina Cacuci**

**Andreea Maria Lupu**

**Cosmin Liviu Chirodea**

**Janina Budău**

**Georgina Florina Buzlea**

**Cristina-Emanuela Ciupe**

**Maria Mirabela Tănase**

**Cristiana Mierluț**

**Alice Bratiș**

Dana SALA, conf. univ. dr.

”

Lumea aceasta, de tip 2d, este una care te absoarbe, te aplatizează chiar, prin forța de gravitație a cărților citite, dar pe care n-o poți păcăli prin efecte speciale. Te aplatizează pentru că interpune un cer între tine și regatul minții tale.

*Orașul 2d* este un oraș făcut din gânduri. El a căpătat ființă când, mai din intenție, mai din greșală, am reușit să ne încredem serios în imaginație. Aici cărămizile cele mai mari le-au pus cei mai mici dintre noi, gândirea lor le-a ridicat mai ușor. E bine că acum face parte și ea din orașul nostru.

Unde ajungi dacă vii la noi în oraș? La tine, așa cum ești în lumea pe care n-o poți construi prin efecte 3D. Poeții o știu dintotdeauna. Pescuitorii de perle o știu și ei. Noi aflăm lucrurile astea mai încetinel. Mai în *Contratimp*, pe care îl trăim cu bucurie, adică *Gaudeamus*. *Gaudeamusul* a fost dinaintea noastră. Iar la temelia revistelor care s-au întâlnit la filologia orădeană, deși în timpuri diferite, stă iubirea cărții, adică *Filobiblon*, prima revistă a studenților filologi orădeni. Fiindcă nu uităm efectele *Studentocrației*, deschidem coloanele revistei tuturor celor care își doresc să publice aici.

De ce *Orașul 2d*? Pentru că există un dublu al nostru fără efecte speciale, tridimensionale, așa cum există umbra a tot ce scriem. Aici e lumea coincidențelor. Doi de ... unu, doi de doi ș. a. m.d. Aici e întâlnirea cu acea umbră prelinsă pe ziduri care fuge de noi când ne străduim s-o imităm, s-o atragem, s-o capturăm.

*Orașul 2d* este o întâlnire cu dublul nostru. Dacă nu vom propune lumii altceva, măcar vom propune acele rânduri scrise în care ne-am găsit față în față cu noi înșine, iar cuvintele n-au alunecat pe lângă gând.

”



noiembrie e  
o groapă din care  
ni se văd oasele

november is  
a pit in which our bones  
can be seen\*



Cristina AMBRUȘ<sup>1</sup>

## Despre romanul lui Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, ca parabolă a infernului

Romanul lui Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, are în vedere cauzele care au dus la formarea unei societăți autodistructive. Ele sunt reperabile în istoria ultimelor decenii. Capitalismul, caracterizat prin nevoia de exprimare și de consum excesiv, este un răspuns la comunism. Vișniec face o analiză critică a comunismului, dar consideră capitalismul chiar mai nociv, pentru că îndepărtează omul de o minimă „tentativă de intrare în contact cu o ființă interioară”. Fiind suprainformat, cetățeanul își pierde abilitățile de acțiune civică, considerând că prin informare și-a îndeplinit toate îndatoririle.

Fără a fi roman autobiografic în adevăratul sens al cuvântului, Vișniec folosește o serie de detalii din biografia personală: plecarea din România, date referitoare la meseria de jurnalist, date referitoare la modul de scriere a unei opere literare, percepția despre cuvinte care se concretizează într-o lecție despre metalimbaj. Prin intermediul personajului principal este construită imaginea jurnalistului. Jurnalistul este un individ dezgustat de mersul societății, obligat să-și manipuleze publicul prin informație și obligat să-și construiască buletinul de știri în așa fel încât să facă audiență. Jurnalistul nu este doar manipulator, este, în același timp, și manipulat, el manipulează publicul prin informație, iar publicul îl manipulează amenințându-l cu schimbarea canalului. Jurnalistul este un personaj tragic, dezgustat de ceea ce face și incapabil să renunțe la meseria sa. Poetul are un destin mai fericit decât cel al jurnalistului, el percepe faptele diverse ale societății prin intermediul poeziei, identificând metafore în fiecare eveniment.

Exilat integrat, Matei Vișniec scriind atât în română cât și în franceză, alcătuiește, prin Mathieu Caradin, condiția exilatului. În evoluția personajului sunt recognoscibile toate dimensiunile exilului: dimensiunea teritorială, dimensiunea moral-psihologică și dimensiunea metafizică.

Prin intermediul personajului Mathieu Caradin, autorul nu construiește numai condiția exilatului, ci și o psihologie umană complexă. Ziaristul și poetul Mathieu Caradin, la îndemnul maestrului său George, inițiază un proces de autocunoaștere în care este deopotrivă pacient și psiholog. Personajul se supune unei psihanalize dirijate de el însuși, în care analizează toate evenimentele majore prin care a trecut, relația cu părinții săi, și caută soluții pentru a-și dobândi independența totală și pentru a-și depăși traumele și fricile.

*Dezordinea preventivă* este un roman distopic. Apare chiar distopia în distopie. La finalul romanului, prin intermediul Agenției mediatice Sicklyleaks, sunt exemplificate modalități de construcție

---

\*Viorel Mureșan, *Rafturi cu liniște. Shelves with Silence*, Editura Caiete Silvane & Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2014, p. 28, versiune în limba engleză de Teodor Mateoc. Traducere supervizată de Roger Craik – University of Ohio.

<sup>1</sup> absolventă de Literatură română – relevanțe europene

și declanșare a distopiilor. Politicienii discută despre problemele lumii laolaltă cu șobolanii și fac un pact în vederea ecologizării.

Există, așadar, mai multe piste de lectură ale romanului ca: roman social, roman manifest, roman al unei perioade istorice, roman al psihologiei colective, roman autobiografic, roman al exilului, metaroman, satiră, parabolă, distopie. Voi analiza în continuare romanul ca parabolă a infernului, adică din acea perspectivă ce combină parabola cu distopia.

Prin comportamentul uman descris, prin evenimentele cotidiene, dar și prin absurd, *Dezordinea preventivă* recrează o societate haotică, guvernată de nonvalori și îndreptată împotriva ei înseși. Lumea prezentată nu mai pare un spațiu al evoluției, ci al involuției. Oamenii nu se mai definesc prin valori morale comune, nu mai tind spre dezvoltare intelectuală și spirituală, ci se orientează spre malefic și autodistrugere. Întregul roman ne duce cu gândul la infern, ne lasă impresia că trăim în iad și că ar trebui să ne bucurăm de acest privilegiu. Infernul nu mai este creația unui demon, este creația omului, a fiecărui om în parte, deoarece, pasiv sau activ, indolent sau paricipant, fiecare contribuie, în felul său, la crearea și menținerea unei societăți infernale. Demonii nu mai sunt cei din Apocalipsă, care sunt desfigurați fizic, amenințatori cu furca și focul, demonul este fiecare om în parte deoarece participă la propriul proces de autodistrugere și contribuie și la distrugerea celorlalți. Dușmanul ființei umane nu mai este o ființă imaginară, scoasă din mitologie sau Biblie, vrăjmașul său cel mai de temut este fiecare pentru sine și persoanele din jurul său. Infernul din societatea contemporană este recognoscibil în absolut toate structurile, iar „soldații Diavolului” sunt chiar oamenii. Nu mai există om nevinovat, care să nu contribuie, în maniera sa, la distrugerea lumii. Un „cerc” al infernului este constituit de războaiele purtate pe glob, așa cum apar ele în mass media. Războiul descris nu are la bază nici un fundament înălțător, este lipsit de vitejie, onoare și convingeri de ordin superior. Acest război intră în categoria absurdului deoarece are ca obiectiv captarea atenției media. Finalitatea acestui război este moartea anumitor oameni, dar și această moarte este lipsită de noblețe, deoarece ființele umane trec în neființă din prostie, moartea lor nu mai este înălțătoare precum a eroilor din trecut, este rezultatul concret al ineptiei. Jurnalistul de război, cel care vorbește cu reprezentanții celor două tabere, descrie de la bun început teritoriul luptelor ca pe ceva lipsit de viață și de sens „Peisaj incert, drum interminabil, miros de gunoaie arse. Impresie de pământ abandonat, pe care nu-l mai lucrează nimeni”<sup>2</sup>. Spațiul respectiv nu mai este unul edenic, și-a pierdut toate valorile pe care le avea în mod normal și a devenit „un cimitir” în care nu mai poate rodi nimic bun. Războiul celor două tabere, chiar dacă este lipsit de teme, este încurajat de puterile care au cea mai mare influență la nivel mondial: Biserica și presa. Presa încurajează ostilitățile prin interesul și atenția pe care o acordă acestui război, prin simplul fapt că ziariștii se deplasează acolo pentru a discuta cu „gunoaie” și ulterior transmit părerile acelor „gunoaie”, stimulează fenomenul, care, dacă ar fi ignorat, ar înceta, nemaiaivând niciun fundament care să stea la baza existenței sale. Biserica încurajează acest război prin implicare neadecvată. Reprezentantul Bisericii acceptă să sfințească armele ambelor tabere în schimbul unui onorariu, știe că gestul său nu este în concordanță cu valorile răspândite de Biserică, dar își duce munca la finalitate „Preotul, tânăr și puțin aerian, nu pare în apele sale. S-ar părea că are chiar o mică altercație cu Vigan. Înțeleg mai mult din gesturile sale ca nu a *sfințit* încă niciodată arme. Nici nu știe vreo rugăciune adaptată pentru armele de foc, metro-armele și munițiile careucid. Religia îi interzice să binecuvânteze arme pe care omul le îndreaptă împotriva omului”<sup>3</sup>, găsind o justificare pentru actul său „Dacă sunt arme *defensive* atunci poate că mai merge, răspunde preotul”<sup>4</sup>. Războiul, aprobat tacit de Biserică și presă, devine o societate a spectacolului în care nu mai primează valorile morale și respectul pentru viață, ci imaginea. Moartea sau suferința unui om sunt percepute ca un spectacol și au valoare doar ca imagine, omul fiind văzut ca o imagine și autodefinindu-se ca imagine, își pierde valorile care ar trebui să îl caracterizeze: mila, empatia, respectul față de viață. Scena în care morții sunt fotografiați, iar răniții cer să fie imortalizați – „Omul mi-a mai cerut să-i fotografiez rana din diferite poziții, precum și balta de sânge formată pe jos”<sup>5</sup> – este imaginea absolută a iadului coborât pe pământ, un iad în care atât victimele cât și ucigașii și-au pierdut valorile care ar trebui să îi definească.

Maleficul nu se manifestă doar în zonele de conflict, el pare cuibărit peste tot. Infernul se dezlănțuie total prin presă, unde omul nu mai este perceput ca om, ci ca obiect valoros doar atunci când poate furniza o imagine negativă. Scopul organizațiilor care stau în spatele presei este de a-i lua omului lucrul cel mai de preț: intimitatea, și de a construi din ea un spectacol mediatic. Se urmărește invadarea spațiului intim a fiecărui individ și relevarea secretelor sale cu caracterul cel mai jenant „cum fiecare om activ dispune de un computer [...] el nu mai poate avea secrete”<sup>6</sup>. Omul este „hăituit” fără să știe, i se iau

<sup>2</sup> Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, București, Cartea Românească, 2011, p. 47

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 119

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 153

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 61

bunurile cele mai de preț: libertatea de a gândi, libertatea de a alege sentimentele și ideile pe care dorește să le facă cunoscute celorlalți și posibilitatea de a fi stăpân pe propria intimitate. Intimitatea este nu numai încălcată, ea este chiar folosită împotriva fiecăruia. Făcându-i-se publice gândurile și sentimentele, omul este transformat într-o imagine pe care ar dori să o păstreze doar pentru el, imagine care are ca efect distrugerea eului social, prin urmare distrugerea lui ca individ într-o societate. „Altfel spus: undeva, cineva știe totul despre ea. Concluzia logică: urmează o eră care va fi aceea a unei noi forme de *totalitarism*, mai precis *totalitarismul transparenței*”<sup>7</sup>. Dacă sistemele totalitare îți interziceau un anumit mod de gândire și un anumit tip de manifestare, sistemul actual te încurajează să gândești și să te manifesti liber pentru a întoarce împotriva ta lucrurile specifice ție. Dictatura, aparent demonică, nu a încercat să transforme omul într-o imagine, nu i-a invadat spațiul intim, și i-a oferit libertatea de a fi stăpân, într-o oarecare măsură, pe propria viață, capitalismul, în schimb, transformă omul într-o imagine pe care o disecă în fața întregii umanități: „*Transparența totală* va fi coșmarul viitorului deceniu și în același timp cea mai frumoasă poveste mediatică scrisă pînă acum”<sup>8</sup>. Dacă unii oameni sunt transformați în imagine, ceilalți sunt manipulați pentru a deveni cei mai înfocați spectatori. Cum un spectacol nu poate exista fără actori, spectatori și regizori, nici presa nu poate exista fără vieți disecate, creiere spălate care disecă imaginea<sup>9</sup> ce li se oferă și „un regizor” capabil să-i folosească pe cei dintâi și să-i manipuleze pe cei din urmă. Presa este imaginea demonului care dorește cu orice preț să-și răspândească mizeria, indiferent de modalitate, scopul este acapararea întregii lumi. „Orînduirea mediatică este de fapt instaurarea unei noi religii. Orice cetățean trebuie să fie consumator de știri și să aibă un contact susținut cu mediile de informare. Viața nu poate fi concepută de altfel, în ziua de astăzi, fără un contact zilnic cu mediile de informare, așa cum viața nu putea fi concepută, în Evul Mediu, fără un contact zilnic cu biserica și cu arsenalul ei”<sup>10</sup>. Mass-media dorește să înlocuiască valorile și interesele oamenilor, să ajungă mai presus decât orice altă putere și să pună stăpânire, în mod tiran pe timpul ascultătorului, mai exact pe viața sa. Singura modalitate de acaparare a cât mai multor partizani este manipularea, iar această manipulare nu este posibilă fără simularea sincerității și lăsarea impresiei că presa are ca scop apărarea intereselor cetățeanului, mediile de informare îi lasă ascultătorului iluzia că luptă în aceeași tabără „Religia mediatică este și ea o formă de control al sufletelor. Altfel spus, astăzi, noi ne spovedim sau ne confesăm lor. Noi, adică noi, mediile de informare îi oferim *credinciosului* o confesiune continuă, 24 de ore din 24”<sup>11</sup>, creându-i falsa impresie de complicitate, ascultătorul devine dependent de mass-media și are senzația că datoria lui este de a se informa, dacă nu se informează se simte vinovat față de el însuși deoarece consideră că nu și-a îndeplinit atribuțiile civice „Confesîndu-ne fără încetare, obligîndu-l pe *credinciosul mediatic* să asiste măcar cîteva ore pe zi la acest ritual, operăm de fapt o *ușurare a sufletului său*. Omul care nu ascultă astăzi măcar o dată pe zi știrile se simte la fel de vinovat ca și *credinciosul* care, În Evul Mediu, nu-și făcea spovedania săptămînală”<sup>12</sup>.

Spectatorul care se lasă manipulat devine ceea ce își dorește presa să devină, își pierde valorile și se formează într-un mod necorespunzător. Omul manipulat ajungă să gândească cum își doresc ceilalți să gândească, el analizează evenimentele în direcția în care este dresat să le analizeze și trăiește cu impresia că are libertate totală de gândire „Inutil de căutat astăzi *ceva* în sufletele *enoriașilor* noștri. Sufletele lor conțin ceea ce le punem noi acolo: altfel spus imaginile, ideile și modelele vehiculate de noi, începînd cu iluzia libertății de gîndire”<sup>13</sup>. Prin presă lumea este transformată într-un infern, presa fiind diavolul care pune stăpânire în mod absolut pe libertatea de gândire a omului. Cel care permite să devină o imagine este un demon naiv care acționează necorespunzător fără a-și lua măsuri de apărare, iar spectatorii sunt niște demoni nătărăi, incapabili să se bucure de libertatea lor, dependenți de hrănirea cu defectele celorlalți și manipulabili. Toți, la un loc, distrug umanitatea și valorile umane. Omul nu mai este liber, libertatea de gândire îi este confiscată de ceilalți oameni, viața devine precum „un cadavru” disecat într-o morgă. Omul este o mașină îndreptată împotriva celorlalți oameni, cel mai mare dușman și cea mai mare amenințare la adresa sa fiind constituită de aproapele său. Omenirea renunță la toate valorile sale, instituțiile fac compromisuri și alianțe care sunt în totală contradicție cu ceea ce ar trebui să reprezinte, alianțe care nu sunt percepute de presă și umanitate ca un semn al instaurării răului pe pământ, ci ca un spectacol „În țările Europei de Răsărit vom urmări spectacolul incredibil al alianțelor dintre biserică, mafie și putere”. Prin Marcel Cransac este ilustrat iadul omului condamnat la singurătate și neînțelegere.

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 62

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 62

<sup>9</sup> Vezi și Jean Baudrillard, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, pref. Ciprian Mihali, București, Editura Comunicare.ro, 2005.

<sup>10</sup> Matei Vișniec, op. cit., p. 94

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 94

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 94-95

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 95

„Lipsit de interogații existențiale, individul suprainformat îmbrățișează lentoarea plăcerii și, refuzând acțiunea, își anulează orice formă de participare la viață. Altfel spus, el nu ia atitudine în fața ororii transmise de informațiile media. Trăiește momentul artistic, pentru ca apoi să continue o viață kafkiană din care lipsesc dezbaterile interioare și visceralitatea adevărului”.<sup>14</sup>

Marcel Cransac vede instaurarea răului prin șobolan. El se simte în permanentă amenințată, urmărit, dar, mai presus de toate, dezgustat. Imaginea șobolanului nu este aleasă întâmplător, cunoscut ca dăunător, asociat cu iadul, moartea și răspândirea bolilor, șobolanul reprezintă un real pericol pentru om. Pe lângă „dezordinea” pe care o produce, șobolanul este de temut și din cauza modului său de viață, șobolanul fiind foarte curat și organizat, el are culcușul structurat pe zone de dormit, pentru depozitat hrana și pentru defecat, ceea ce sugerează că răspândesc haos în jurul lor, fără a trăi în haos, răul pe care îl provoacă celorlalți nu este identificabil și în mediul lor de viață. Șobolanul este un dușman abil, ce produce rău celorlalți în vederea bunăstării sale, iar mediul său de viață ne face să-l asociem cu diavolul. Acest animal este extrem de periculos nu numai pentru că produce rău, ci pentru că are capacitatea de a o face în mod organizat și sistematic. Chiar dacă șobolanul este perceput de Marcel Cransac ca rozător concret, el este de fapt o metaforă a răului instaurat pe pământ, un rău care lucrează metodic și calculat pentru a distruge umanitatea, odată ce acest rău este prezent printre oameni nu se mai poate produce nimic bun „Situția poate deveni gravă și infinit de periculoasă nu atât în ce privește sănătatea, ci și în privința *igienei morale*. Nu se poate difuza o informație de calitate cu sute de mii de șobolani ascunși peste tot”.<sup>15</sup>

Pactul omului cu șobolanul este echivalent cu pactul omului cu Diavolul. Rasa umană a ajuns într-un asemenea grad de degradare și s-a autodistrus în așa manieră încât trebuie să facă ceva pentru a „se salva”. Soluția găsită de om nu este schimbarea modului de viață, ci alianța cu o forță malefică, reprezentată de șobolan. Pentru a nu renunța la stilul dezorganizat de viață, și pentru a nu se reconfigura ca ființă umană, omul este capabil de orice compromis. În această alianță omul este veriga slabă, cel lipsit de valoare, cel analizat și condus. Omul și-a pierdut dreptul de a conduce animalele, drept care i-a fost oferit de către Dumnezeu prin Adam, acum, animalele sunt cele care conduc și judecă specia umană „ - Deci noi vă respectăm și vă admirăm evoluția, care este totuși o formă de nebunie, trebuie să recunoaștem. Specia voastră s-a angajat într-o laborioasă și gigantică operațiune de transformare a lumii, or, și acest lucru ne epatează... Dar trebuie în același timp să recunoaștem un lucru: nu aveți nicio șansă de reușită fără ajutorul nostru [...] Și a venit momentul să recunoașteți acest lucru, a venit momentul *clarificării*, e cazul să începem să discutăm deschis despre toate acestea și mai ales să o facem prin intermediul *presei*. Omul are nevoie de șobolan. Iată postulatul zilei”<sup>16</sup>.

Omul a devenit atât de mizerabil, atât moral, cât și fizic, încât divinitatea nu îl mai poate salva, doar reprezentanții forțelor malefice mai pot face ceva pentru el. Curățind mediul în urma sa, diavolul îl încurajază pe om să-și continue stilul haotic de viață. Binele adus de șobolan este plătit cu un preț mult prea mare, pierderea definitivă a capacităților de gândire și autocontrol; aici se întrevede originalitatea romanului, ca și impresia de coșmar, după cum spune Alex Ștefănescu: „Romanul *Dezordinea preventivă* (...) este de o originalitate șocantă. Romancierul descrie lumea de azi ca pe o lume suprasaturată de informații, din cauza unei dezvoltări fără precedent a mass-media. Când termini de citit romanul lui Matei Vișniec, scris cu mare artă, ai impresia că te trezești dintr-un coșmar”<sup>17</sup>.

Fiecare om își va permite să producă mizerie fizică și morală deoarece va ști, că cineva, în urma lui, stă și curăță „Vreți poate să știți cam câți șobolani trăiesc pe pământ? Nu e greu de calculat, pot să vă asigur că pentru fiecare ființă umană există pe planetă câteva sute de mii de șobolani, iar curînd procentul va fi de un milion de șobolani pe cap de locuitor...”<sup>18</sup>. Răul devine o parte din om, o definiție a sa, pe care o acceptă și o asimilează, de bună voie, din comoditate și indolență „șobolanul este recunoscut ca fiind *un element* component în definiția omului. Mai precis, acest *summit* va conferi șobolanilor statutul *de unități de măsură și de calitate* pentru ființa umană, sau pentru *marca om*, altfel spus [...] gradul de umanitate din fiecare om va fi evaluat în șobolani”<sup>19</sup>.

Omul va suporta povara propriei sale nimicnii, povară greu de acceptat, dar nu va mai încerca să se elibereze de ea, trăind astfel propriul său infern „Nu e ușor să te deplasezi împreună cu 96 de șobolani”<sup>20</sup>. În momentul în care răul preia controlul absolut asupra omului, acesta din urmă nu mai are

<sup>14</sup> Marius Miheț, *Noua soteriologie*, în „România literară”, nr. 16, 2012, p. 10.

<sup>15</sup> Matei Vișniec, *op.cit.*, p. 84

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 199

<sup>17</sup> Alex. Ștefănescu, [http://www.cartearomaneasca.ro/catalog/carte/dezordinea-preventiva-272/presa\\_01.html](http://www.cartearomaneasca.ro/catalog/carte/dezordinea-preventiva-272/presa_01.html)

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 201

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 203

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 208



acces la altceva, toată frumusețea dispare iar răul rămâne singura sa opțiune și singurul său tovarăș „De fapt, *noi* și *voi* suntem singurele specii care vor rămâne curînd în viață pe planetă...”<sup>21</sup>

Societatea în care trăim este una infernală, dominată de rău, capabilă să accepte și să transforme răul în bine și nonvaloarea în valoare.

Lumea în care trăim este imaginea infernului, omul trăiește propriul său infern și devine un infern pentru ceilalți. Ființele umane își pierd atributele și valorile umane pentru a deveni imagini într-o societate a spectacolului. Răul nu mai vine din exterior, ci este răspândit de noi înșine, dușmanii noștri nu mai sunt invizibili și imaginari, suntem noi și cei de lângă noi. Prin romanul *Dezordinea preventivă*, Matei Vișniec construiește parabola infernului coborât pe pământ, un infern în care trăim și pe care îl acceptăm fără să ne dăm seama.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 201

## | II.1. Remembering World War One

Monica BUȘOIU<sup>22</sup>

### Siegfried Sassoon, the War Poet of the Great War

Best remembered for his angry and compassionate poems of the First World War, which brought him public and critical acclaim, Siegfried Sassoon wrote one of the most powerful poetry of war, which is still read by combatants today. Famous as a war poet, Sassoon was an excellent soldier and officer, decorated for bravery, but he came to hate the war when he experienced the struggles of his men. He did not see anything glorious or uplifting in war, on contrary, he believed that war is hell and those who institute it are criminals. He finally spoke openly forcefully against the war and all the profit making and sentimental patriotism at home.

Sassoon's biographer, Jean Moorcroft Wilson, wrote in the introduction of her book, *The Making of a War Poet*, that:

Sassoon's was a particular complex character, more contradictory than most. Perhaps because he came from two different backgrounds he seemed to be pulling in opposite directions most of his life. On the one hand there was the hearty extrovert, 'Mad Jack', physically daring, even bloodthirsty at times; on the other a timid, hypersensitive introvert with strong spiritual needs. (...) Unlike the many writers who lead sedentary lives, he was a man of action caught up in the bloodiest conflict in history. (...) No one who participated in that War wrote about it more frankly than he did. Essentially he was two people: One was an excitable young man caught up in the exhilaration of things such as patrolling at night in No Man's Land. The other was the one who, back at home, had the time to think about the War and never hesitated to say that, in the light of the German peace overtures, what was happening to his friends and to his men was wrong.<sup>23</sup>

Siegfried Loraine Sassoon (8 September 1886 – 1 September 1967) was born in Matfield, Kent to a Jewish father and an Anglo-Catholic mother. He was the product of two very different cultures. His father's family, the Sassoon's, often referred to as the Rothschilds of the East, because the family fortune was made in India, belonged to a wealthy Sephardic Jewish family, descending from the Jews of Spain, Portugal and North Africa. The Sassoon's, whose name means "joy" in Hebrew, were merchant courtiers and princes from their earliest days. Siegfried Sassoon's great-grandfather, David Sassoon, was born in Baghdad but moved his family and business interests to Bombay, in British India, around 1830. The family firm prospered hugely in the trade with China in cotton and opium, and diversified into manufacturing, property development, banking and tea-planting. In 1858 it opened offices in London under David's son, Siegfried's grandfather. Siegfried's father, Alfred, was part of the first generation of his family who did not have to work, so he dedicated his life to the art. He became first a gifted violinist, then a student in sculpture at the Royal Academy. He was disinherited after he married Theresa, a non-Jew, Siegfried's mother.

---

<sup>22</sup> anul II, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

<sup>23</sup> Jean Moorcroft Wilson, *The Making of a War Poet*, Routledge, New York, 1999, pp. 2-5

She belonged to the Thornycroft family, sculptors responsible for many of the best-known statues in London. By strong contrast, Siegfried's mother's family had been dedicated to art for three generations, by the time he was born. Sassoon's mother studied painting in classes given in his studio by the Pre-Raphaelite artist Ford Madox Brown. She specialized in paintings of literary and biblical subjects, and in the 1870s and 1880s exhibited work at several London galleries, including those of the Royal Academy.

There was no German ancestry in Siegfried's family, his mother named him Siegfried because of her love of Wagner's operas. His middle name, Loraine, was the surname of a clergyman with whom she was friendly. Siegfried was the first of three sons, the others being Michael and Hamo. When he was four years old his parents separated and a few years later his father died of tuberculosis.

As a child Siegfried was prone to illness, and spent many hours reading and writing poetry. Sassoon was educated at Marlborough College and Clare College, Cambridge, where from 1905 to 1907, he studied history. He went down from Cambridge without a degree and, sufficiently wealthy not to need to work, he adopted a life of sporting leisure and bookish versifying. He spent the next few years hunting, playing cricket and writing verse, some he published privately. His early work, which was privately printed in several slim volumes between 1906 and 1916, is considered minor and imitative, heavily influenced by John Masefield. His first published work, *The Daffodil Murderer*, in 1913, is a parody of John Masefield's work, *The Everlasting Mercy*.

On the outbreak of war, Sassoon was, like many men of his generation, full of patriotic fervour and enthusiastic about the war effort. He joined the army just before war was declared, but broke his arm badly, keeping him out of action until 1915. He enlisted as a cavalry trooper in the Sussex Yeomanry, on 4 August, but later took a commission in the Royal Welch Fusiliers, an infantry regiment. In May 1915, he attended the Officers' School of Instruction in Cambridge, forming a loving friendship there with a fellow-officer, David Thomas. Soon he became an officer in the Royal Welch Fusiliers, and was posted to the Western Front in France. While in France he met the poet and soldier Robert Graves, and the two men became close friends.

Like many of his artistic contemporaries, Sassoon embraced the 'Great War for Civilization' with great fervour and this passion is expressed in *Absolution*, his first war poem, published in 1915, in which he summed up his feelings: "fighting for our freedom, we are free". Fighting on the frontlines, Sassoon soon came to the conviction that his war for civilization was anything but civilized. And thus his writings took on a new tone, courageously denouncing a conflict that was no longer about "defense and liberation" but was for "aggression and conquest." Witnessing the death of friends and relatives, his style became sarcastic, describing in simple words the horror of innocent deaths.

In November 1915 Sassoon's younger brother Hamo Sassoon was killed in the Gallipoli Campaign. Four months later, his former boyfriend, David Thomas, aged twenty, was killed in France. Perhaps these events were the most significant in all the formative experiences Sassoon had had during the war. These deaths inspired such poems as *The Last Meeting* and *A Letter Home*.

Sassoon was a true hero in an unheroic war, an officer who led by example and who was worshiped by his men. In the trenches, or in England he was constantly concerned for the well-being of his soldiers, for instance by sending them boxes of kippers, or even a gramophone to make them happy. Considered to be recklessly brave, Siegfried Sassoon acquired the nickname "Mad Jack". In June, 1916, he was awarded the Military Cross for bringing a wounded lance-corporal back to the British lines while under heavy fire. Later he was unsuccessfully recommended for the Victory Cross for capturing a German trench single-handedly. Sassoon's experience of the Battle of Arras possibly exceeded in horror even the Somme campaign of the previous year. He noticed in his diary in April 1917: 'The dead bodies lying about the trenches and in the open are beyond description (...) Our shelling of the line - subsequent bombing etc - has left a number of mangled Germans - they will haunt me till I die.'<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Cambridge University Library, Siegfried Sassoon, Journal, France-England, April-May 1917, MS Add. 9852/1/10

On 16 April, while leading his company in an attack on the Hindenburg Line, Sassoon was wounded by a rifle bullet which narrowly missed his spine. He was evacuated to hospital.

While recovering from his wounds in England, discouraged by the politics of war at home and the deaths of numerous friends at the front, several meetings with prominent pacifists, including Bertrand Russell, had reinforced his growing disillusionment with the war. The philosopher Bertrand Russell opposed the First World War from its outset. He wrote a collection of anti-War essays, *Justice in War-Time*. He was introduced to Sassoon in the summer of 1917 by a mutual acquaintance keen to encourage Sassoon's idea of making a protest against the War. In 15 June, 1917, Sassoon wrote *Finished With War: A Soldier's Declaration*, which announced that:

I am making this statement as an act of wilful defiance of military authority because I believe that the war is being deliberately prolonged by those who have the power to end it. I am a soldier, convinced that I am acting on behalf of soldiers. I believe that the war upon which I entered as a war of defence and liberation has now become a war of aggression and conquest. I believe that the purposes for which I and my fellow soldiers entered upon this war should have been so clearly stated as to have made it impossible to change them and that had this been done the objects which actuated us would now be attainable by negotiation.

The lack of clearly-stated aims for the outcome of the War was a central cause of Sassoon's protest. The statement was read by Lees-Smith, a member of the Labour Party in the House of Commons and also published in *Woman's Dreadnought*, a newspaper lead by the writer, and pacifist activist, Sylvia Pankhurst. Willing to avoid the adversity of the public that would accompany the court martial of a Second Lieutenant, who had been decorated for acts of bravery, the under-secretary for war declared that Sassoon was suffering from shell shock and that his act was an irresponsible one, and had him sent to a military psychiatric hospital at Craiglockhart, near Edinburgh. During his three months there he made two important friendships: the psychologist and anthropologist W. H. R. Rivers, and the young poet Wilfred Owen, whom he encouraged and helped, and worked with on the hospital's literary journal, *The Hydra*.

Dr. William Halse Rivers, the psychologist who counselled Sassoon at Craiglockhart, remained a close friend of the poet until his death in 1922. Sassoon regarded Rivers as a wise man and paid tribute to him in the poem *To a Very Wise Man*, published in *Picture Show*, the last collection of war-poems, published in 1919. His belief in the power of Rivers's influence to 'harmonize and heal' is also shown in *Revisitation* (1934), where a ghostly dream-memory of his 'fathering friend' makes an appearance as a 'strange survival' in Sassoon's post-War existence. Later still, in *Sherston's Progress*, he wrote that Rivers continued to exist in his vigilant and undiminished memories and in what he taught him.

Unlike the majority of the patients at Craiglockhart, Sassoon had no neurasthenic disorder, and spent much of his time there playing golf and reading. His treatment consisted of regular conversations with Rivers, whom he came to regard as a 'father-confessor'. Sassoon experienced increasing humiliation at being, as he confessed in a letter to a friend: "a healthy young officer, dumped down among nurses and nervous wrecks".<sup>25</sup> Eventually Sassoon recognized that going back to the War as soon as possible was his only chance of peace.

Adam Hochschild, the author of *To End All Wars*, has pointed out that:

His protest soon dropped out of the newspapers. His time in the hospital produced no dividend for the peace movement, but an enormous one for English literature. A fellow patient was the 24-year-old aspiring writer Wilfred Owen, recovering from wounds and

---

<sup>25</sup> Cambridge University Library, Letter to Edward Dent, Edinburgh, 24, November, 1917, MS Add. 7973/S45

shell shock, to whom the older Sassoon offered crucial encouragement. Owen became the greatest poet of the war. The War Office had been extremely shrewd. After three months in the hospital whose services he did not need, Sassoon found himself increasingly restless. Finally he accepted a promotion to first lieutenant and returned to the front. He did so not because he had abandoned his former views, but because, as he put it in his diary when he was back with his regiment in France, I am only here to look after some men. It was a haunting reminder of the fierce power of group loyalty over that of political conviction-and all the more so because it came from someone who had not in the slightest changed, nor ever in his life would change, his belief that his country's supposed war aims were fraudulent.<sup>26</sup>

Despite his public attacks on the way the war was being managed, Sassoon agreed to continue to fight. Sassoon's protest against the war had been made with the encouragement of pacifist intellectuals and politicians, for whom the abandonment of his refusal to fight represented a failure of principle. Sassoon was sent to Palestine. In Palestine in March 1918 Sassoon was given command of a company and the temporary rank of Captain. In May he rejoined his old battalion in France, and in July 1918 was wounded again, this time in the head. The poet was sent to London, where he spent more month in a hospital in a state of 'sleeplessexasperuicide'. Now, on indefinite sickleave, Sassoon did not return to the trenches.

## Literary Work

Probably the Great War made Sassoon as a poet. As a young man, determined to be a poet, the war had given him a subject as well as the experience and passion to turn that experience into verse. As a mature writer, the war provided him the way forward in his fictional and autobiographical prose trilogies. Sassoon recycled the material which had initially made his name. Less than a decade after the publication of *Counter - Attack* he would return to the war for a prose trilogy which consolidated his name: *Memoirs of a Fox-Hunting Man* (1928), *Memoirs of an Infantry Officer* (1930), and *Sherston's Progress* (1936). When that was completed he returned to the same material for the third time, in his three-volume autobiography: *The Old Century* (1938), *The Weald of Youth* (1942) and *Siegfried's Journey* (1945). A fourth volume, not based on war experience, was left unfinished. It seems that Sassoon had a repetitive, compulsive need to re-live his War experiences in his work, perhaps searching for self-therapy through writing, perhaps in an unconscious attempt to exort his anguish and trauma caused by the War. Elaine Showalter similarly proposes that Rivers's methods at Craiglockhart not only encouraged Sassoon to talk and write about his wartime experiences, but that the poet carried this self-narrating process into his writing for the rest of his life, repeatedly exploring these memories in his work.<sup>27</sup>

Sassoon was a man of contradictions. Born in a Jewish-Christian family, with parents who divorced when he was only four years old, dedicated in his young years to intellectual activities as well as to sport and hunting, fighting heroically in the War, although being a pacifist and having an inner conflict regarding homoeroticism. Before the War he wanted to combine the antipathetic roles of an aesthete and an athlete. During the war he had to be both an efficient officer, with a huge responsibility for his men and a poet who gave voice to the sufferings of the soldiers in the trenches. This ambivalent nature is to be observed also in his poetry, this dividing itself sharply in two moods: the lyric and the ironic.

Sassoon's first poems inspired by the conflict shared characteristics with his pre-War verse: lucid, graceful, but often not a convincing portrayal of lived experience. Patrick Campbell observed that Sassoon's polarized perspective:

---

<sup>26</sup> Adam Hochschild, *To End All Wars*, Houghton, Mifflin, Harcourt, New York, 2011, p. 253

<sup>27</sup> Elaine Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, London, 1985, p. 187

fury at establishment attitudes alternating with compassion for the 'fighting-men' and allied to the compulsive desire to document front-line conditions, demanded a new kind of poetic utterance for which neither traditional 'tub-thumbing' war poetry nor existing Georgian models were appropriate.<sup>28</sup>

*Georgian Poetry* was the title of a series of five anthologies of poems published between 1912 and 1920, by Edward Marsh, as a response to the strident aestheticism. It was rather a group of poets than a literary movement. The common features of the poems in these publications were romanticism, sentimentality and hedonism. The Georgian poets shared the desire for reintroducing the individual and depicting a personal response in their poetry. They often evoked the rural landscape rather than looking towards the city for inspiration because their beliefs were firmly entrenched in the traditional Romantic concept that individual subject is linked with the natural world. 'Georgian', which had been applied proudly by Marsh in 1912 to mean "new", "modern", "energetic" had, by 1922, come to connote only "old-fashioned", "outworn".<sup>29</sup>

Several poets, including Sassoon, objected by being called a Georgian poet, although he had published in the anthology. In 1914 such poetry had an appeal for him and he returned to it also while being in the trenches, when he wanted to escape from the hell of the combat. He sought for advice from the pre-war London literary establishment and went therefore to Edward Marsh, who encouraged him to write and published several of his poems. Beside the Georgian Anthology Sassoon published his poems in slim, privately printed volumes. These poems show a delight in words music and a perfection achieved through imagination. But the negative impact of the War generated a response that did not focused on its 'glory', but on its destructive and dehumanizing nature. Avoiding the sentimentality of many war poets, Sassoon wrote of the horror and brutality of trench warfare and satirized generals, politicians, and churchmen for their incompetence and blind support of the war. He was concerned about the fact that politicians and military leaders were unaware regarding the true character of War. This led him to the conviction that his poetic language has to become more direct, in order to highlight the incompetence of the commanders and the terrible sufferings of the soldiers. Unlike Owen's more lyrical style, Sassoon catches the rhythms and slang of his fellow soldiers he served with.

His first front line poem, *The Redeemer*, (1915) reaches a degree of documentary realism with its snatches of direct speech, although the image of a Christ-like soldier is idyllic:

I say that He was Christ; stiff in the glare,  
And leaning forward from His burdening task,  
Both arms supporting it; His eyes on mine  
Stared from the woeful head that seemed a mask  
Of mortal pain in Hell's unholy shine.

No thorny crown, only a woollen cap  
He wore—an English soldier, white and strong,  
Who loved his time like any simple chap,  
Good days of work and sport and homely song;

During 1916 Sassoon's poetry developed in two ways: it incorporated detailed descriptive passages, sometimes heightened by soldierly slang, and also it began to have sardonic or sarcastic accents. This is a characteristic that made him an important modern war-poet. Bergonzi observed that:

---

<sup>28</sup> Patrick Campbell, *Siegfried Sassoon, A Study of the War Poetry*, McFarland, 1999, p. 15

<sup>29</sup> <http://www.iasj.net/iasj?func=fulltext&ald=17296> (retrieved at 26. 06. 2014)

When Sassoon attempted to write straightforward poems on subjects remote from the war, he dwindled to the stature of a minor Georgian survival: the bulk of his later poetry, sententious or laxly pastoral, is carefully written and overpoweringly dull.<sup>30</sup>

Sassoon was probably destined to remain a minor poet, a mere versifier, disposed to write in pastoral and lyrical mood, until war's horror impacted him. Max Egremont, one of Sassoon's biographers noted that:

The tall, thin, shy officer-poet with the Military Cross defying the old men who sent young heroes 'up the line to death' is as much a part of the tragic version of the First World War as Wilfred Owen's preface ('the poetry is in the pity') (...) Sassoon's war means a callous, out-of-touch High Command and the sacrifice of innocence in the apparently unceasing hell of the Western Front: a vision so haunting that twentieth-century British warfare still seems to be defined by futile offensives, exhausted men impaled upon wire or trapped in mud before an immovable enemy a mere few yards away across a dark, lunar landscape. More than anyone, even more than Owen, Siegfried Sassoon created this, through his poetry and his prose, turning it into one of most resonant myths of our times.<sup>31</sup>

The poems of the year 1916 were written in an attempt to record the surrounding realities. *In the Pink* written in February 1916 in the mud of Morlancourt is the poem in which for the first time Sassoon empathizes with the working-class Welch Fusilier, who, lying in the dark at night, recalls the merry days spent with his sweetheart,

Sundays at the farm,  
And how he'd go as cheerful as a lark  
In his best suit, to wander arm in arm  
With brown-eyed Gwen and whisper in her ear  
The simple, silly things she likes to hear.

He also thinks at how he will trudge the next night in his "rotten boots" through the "stodgy clay" and "freezing sludge". He has the conscious of the fact that "today he's in the pink: but soon he'll die".

The loss of his friend, David Thomas, produced two contrast reactions: one, a thirst for revenge, and two, a romantic and elegiac tone expressed in *The Last Meeting* and *A Letter Home*. Faced with the unbearable, traumatized by grief, *The Last Meeting* seeks an epiphany in which the departed spirit is discovered among "the rapture of of dark pines" and the blossoms of April. It is a vision of natural paradise based on pantheistic renewal.

The two poems mentioned above were published in *The Old Huntsman and Other Poems* in 1917. The volume contains a series of poems of two kinds: war poems undisguised in their tragedy and bitterness, that are a protest against the glorification and false glamour of the war, showing the sensibility and indignation of the poet, and poems written early in the war, when it is presumed that Sassoon did not participate yet in confrontation. The book begins in a pastoral mood, with a long monologue of a retired huntsman and his reflections life in prewar England and it continues with the 'paradise' poems, like *Morning Glory* and *Discoveries*, both printed privately two years earlier. Some of the poems of the volume, like *The Kiss* and *Absolution*, present the conventional, heroic view of

---

<sup>30</sup> Bernard Bergonzi, *Heroes' Twilight. A Study of the Literature of the Great War*, Carcanet, 1996, p. 112

<sup>31</sup> Max Egremont, *Siegfried Sassoon, A Life*, Farrar, Strauss and Giroux, New York, 2005, p. XI.

battle, proclaiming the righteousness of England's cause. *The Kiss* is a love declaration for the guns, the soldier who speaks in the poem, calling them "Brother Lead and Sister Steel", who "split a skull to win my praise", and after "the nobly marching days / she glitters naked, cold and fair."

After experiencing the reality of the battlefield, his attitude abruptly changed. Thereafter, his poems feature details of trench warfare and use colloquial language and a conversational tone. This newfound realism is often combined with biting satire. In the two stanza poem, *They*, Sassoon satirizes a bishop who preaches the glorious mission of fighting in the war against the anti-Christ, saying that the young men confronting such a fearful enemy would be certainly changed by such a conflict. In the second stanza the poet gives a voice to the young men and heightens the effect of shock on the reader, by naming them:

'We're none of us the same! the boys reply.  
'For George lost both his legs: and Bill's stone blind;  
'Poor Jim's shot through the lungs and like to die;  
'And Bert's gone syphilitic: you'll not find  
'A chap who's served that hasn't found *some* change.'  
And the Bishop said: 'The ways of God are strange!'

With the volume *The Old Huntsman and Other Poems*, Sassoon found his own idiom and became one of the leading younger poets of England. He was the soldier-poet to be read during the war itself and this gave him the opportunity to influence other poets, which he did.

Sassoon's major contribution to the war-poetry was represented by the break with the war poetry of the past in tone, technique and subject matter. With realism and satire he portrayed in his poems the sufferings of the front-line soldiers and the incompetency of the staff, with the expressed intention to convince the reader about the need to stop the War immediately. His second volume of poems, entitled *Counter-Attack and Other Poems* (1918), was nearly suppressed, because of poems as *The General*:

"Good morning, good morning," the general said,  
When we met him last week on our way to the line.  
Now the soldiers he smiled at are most of 'em dead,  
And we're cursing his staff for incompetent swine.

*Counter-Attack* begins with a description of the troops who, having taken an enemy trench, begin to deepen it with shovels and discover a pile of dead bodies and rotting body parts:

The place was rotten with dead; green clumsy legs  
High-booted, sprawled and grovelled along the saps  
And trunks, face downward, in the sucking mud,  
Wallowed like trodden sand-bags loosely filled;  
And naked sodden buttocks, mats of hair,  
Bulged, clotted heads slept in the plastering slime.  
And then the rain began,— the jolly old rain!

The horror of this description is terrible, but Sassoon is at his best in describing the psychological effects of the War, like in *Repression of War Experience*. This poem is an inner monologue exploring a mind on the edge of sanity:



Hark! Thud, thud, thud, - quite soft...they never cease—  
Those whispering guns - O Christ, I want to go out  
And screech at them to stop - I'm going crazy;  
I'm going stark, staring mad because of the guns.

*Counter-Attack and Other Poems*, dedicated to Robert Ross was published in 1918 with a preface written by Robert Nichols who noticed that:

...here there is hardly a trace of a 'paradise' feeling. You can't even think of paradise when you're in hell. For Sassoon was now well along the way of thorns. How many lives had he not seen spilled apparently to no purpose? Did not the fact of war arch him in like a dirty blood-red sky? He breaks out almost like a mad man, into imprecations, into vehement tirades, into sarcasms, ironies, the hellish laughters that arise from a heart that is not broken once for all, but that is newly broken every day while the Monster that devours the lives of the young continues its ravages.<sup>32</sup>

Sassoon submitted his poems to periodicals in England for publication. The *Westminster Gazette* refused the earliest of his 'outspoken' poems, on the grounds that it might prejudice recruiting, but the anti-militarist *Cambridge Magazine*, to which he sent work, was readier to accept poems that might perturb 'the average Englishman'.

After the war, Sassoon became involved in Labour Party politics, lectured on pacifism, and continued to write. He published other two volumes of poetry: *Satirical Poems* (1926) and *The Heart's Journey* (1927), but his post-war poems received little recognition, although they set out to satirize the corruptions of a disintegrating and confused materialistic society. He continued to write also poetry based on religious and spiritual themes, like the imagery of angels and the after-life, but his later poetry did not received the attention and praise accorded to that written during the Great War, perhaps because they were less intense and therefore less effective than the war poems.

He returned to his wartime experiences in *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, *Memoirs of an Infantry Officer* (1930) and *Sherston's Progress* (1936), a fictional trilogy that chronicles the story of Sassoon alter-ego, George Sherston, a country gentleman of leisure, whose world is changed by fighting in the war. In this trilogy he gave a fictionalized account of his wartime experiences, contrasting them with nostalgic memories of pre-war country life. Sassoon rewrote his story again in memoir form, in a second trilogy consisting of *The Old Country and Seven More Years* (1938), *The Weald of Youth* (1942), and *Siegfried's Journey, 1916-1920* (1945). His autofictional and memorialistical works are considered important for chronicling the everyday life of pre-war British upper-class, a way of life dramatically changed by the First World War. He wrote also a critical biography of Victorian novelist and poet, George Meredith, published in 1948.

Sassoon lived spent his last years in semiretirement from the world of pressing public issues and changing literary values. He died in Warminster, Wiltshire, on Sept. 1, 1967.

---

<sup>32</sup> Siegfried Sassoon, *Counter-Attack and Other Poems*, E. P. Dutton, New York, 1918, p. 6

## Alice BRATIȘ

Cititoare înverșunată, Alice Bratiș este absolventă de engleză-franceză, promoția 2013. Pentru disertație are în pregătire teza *Virginia Woolf as a Bovaric Woman Writer*. Deși scrie poezie de puțin timp, are deja în palmares un premiu literar (Locul II, *Peregrinări*, 2015). Este prezentă în antologia concursului literar *Lirismograf* din acest an. Scriitorii ei preferați sunt: Franz Kafka, Gabriel García Márquez, F.M. Dostoievski, Virginia Woolf, Aglaja Veteranyi și Radu Vancu.

### din grijă maternă mama

se teme c-aș putea dormi o veșnicie  
la fel cum se teme de gândaci  
sau de melodiile din playlistul meu

într-o zi pe la 2 pm dormeam și am ghicit-o  
a venit la mine cu ochii-păianjeni de-o ții  
tot așa n-o să te mai trezești mi-a spus

de obicei la prima oră se împiedică  
intenționat pe lângă patul meu  
mimând gospodina perfectă

șterge oglinzi deschide sertare la atingerea  
cu pistruii ei toate obiectele încep să sune  
a gol iar lumea e un clopot de biserică.

noaptea când lipsesc de-acasă se pune  
în patul meu să-mi amâne veșnicia  
și-mi doarme o porție din vis.

### sonet po-mo

soarele se prelinge sub perdele  
o magmă ce-mi topește urmele de fard  
filmele de peste noapte dau în clocot  
împrăștiind miros de ceară știu că

dacă mă ridic un gândac  
mi se va zbate-n colțul ochiului  
văd cum greața intră prin perete  
și încerc să găsesc un punct fix

șterg cu mâna umbrele de pe cearșaf  
până rămân singura cută din pat  
dimineața se subțiază printre burice

ajung să cred că pipăi un tatuaj  
din caractere chinezești trecerea  
de la ieri la azi e ca o traducere în bing

## Camelia LUNCAN

Polivalentă, Camelia Luncan a absolvit următoarele specializări: Teologie Baptistă – Limba Engleză (2002, licență), Management educațional (2006, masterat) și Cultură și Civilizație europeană (2014, masterat). Este pasionată de poezie, muzică și pictură, susținând că acestea sunt căile prin care „poți să exprimi inexprimabilul”.

### Iubirea a dat spargere

ne-am ținut atât de strâns,  
că iubirea s-a spart între noi  
ca un bibleou în menghină

mi-ai spus că n-ai auzit nici păs  
cu pași mici, înapoi  
tot mai înapoi  
și mai inaudibil

însă rămășițele zilei  
s-au scurs pe pământ  
în locul rămas liber  
la capătul ochiului  
meu drept

n-ai spus nimic,  
îmi repetai cu pași fugari,

și chiar cuvintele lipsă  
erau vidul lăsat în urmă  
de spargerea dată de iubire  
în banca noastră.

### Ochiul care scrie

Lumina ochilor  
Rostește fraze  
Articulate,  
Cărți întregi  
Rostește  
Fără să i se ceară.  
Așa e ea.  
Fără cuvinte,  
Le citesc o privire  
Și încep altele.

Împreună  
Cu vasele  
Sanguine  
Ochii ți se fac  
Limpezi  
Ca lavanda  
În straturi.

Nu ți-am spus  
Că ai întins  
Timpul până  
La uitarea  
De sine.  
Nu-ți spun nici acum  
Să lăsăm  
Vremurile  
Să treacă  
Inconștiente  
Pe lângă noi.

## Letter from a mother

Don't let them steal your peace  
Wars are for the hungry pockets  
For the craving pulpits  
Keep your eyes away  
From the ground  
From the captain's  
High concerts

His music becomes your  
Unwilling dream

Wake up from  
Oniric pressures

Your bullets,  
My dear son  
And soldier,  
Are not made  
For shooting.  
Your bullets  
are conceived  
for love.

## You Went By

While flying  
to the next minute  
things forgot  
how to obey  
gravitational force  
in their natural  
fall  
to earth.

They froze.

And neither did I eye  
Any bird,  
Any waterwave  
Or breathe my own breath  
As you went by.

## Ai trecut

În timpul zborului  
spre celălalt minut,  
obiectele uitară  
să mai asculte  
de forța gravitațională  
în căderea lor  
tradițională  
la pământ.

Au stat.

Și nici eu  
n-am mai respirat  
nici o pasăre,  
nici o trecere,  
nici o zbatere de ape  
când ai trecut.

## Elena Teodora HANGA

Elena Teodora Hanga a absolvit Facultatea de Litere a Universității din Oradea, specializarea engleză-germană. În prezent studiază la Universitatea de Vest din Timișoara, masteratul de *Germană în context european – studii interdisciplinare și multiculturale*. De-a lungul anilor de studenție orădeană s-a remarcat la spectacolele trupelor *Drama club* (teatru în limba engleză) și *Liter@ctorii* (poezie în limba română).

### Energie

/ poem motivațional /

Îndreaptă-ți aripile ascuțite  
Către vânt  
și zbori în  
tăria cerului  
coborât atât de jos cât vrea  
dorința ta să-l aibă.

Ți-l așterni singur la picioare  
dacă-l vrei, trebuie  
doar să știi de unde să-l  
apuci  
ca să-l tragi în jos.

Apoi calci pe tărie  
și simți –  
te gândești –  
cum se face că până acum nu ai știut  
că trebuie doar  
să tragi de o ață  
și cerul îți va fi la picioare.

Ai făcut covor din  
Rai.  
L-ai coborât pe pământ.  
Tu singur ai reușit asta  
Tu prin forțele tale  
Și nu prin dumnezeu,  
Nu prin divinități cu nume ciudate  
care-ți impun ritualuri  
barbare  
Ce te îndepărtează de tine însuși.

Calcă pe cer și simte  
cum te pătrunde energia  
ce o emană pământul  
căci acum pământul și cerul  
sunt UNA  
Și totul datorită ție.

Tu ești energia.

## MIHÓK Tamás

Mihók Tamás este absolvent de română-engleză (2013). Are în pregătire teza de disertație *Ludicul în poezia română și în poezia maghiară. Șerban Foarță și Varró Dániel*. A studiat la ELTE Budapesta timp de doi ani, ca bursier (ACBS respectiv Erasmus). A publicat două volume de poezii *Șantier în rai* (2013) și *winrar de tot* (2015), ambele la Editura Tracus Arte. Prezent cu un grupaj de poeme și cu fragmente de proză în antologia *Cercul literar de la Oradea* (2012), coord. Marius Miheș. A tradus în limba maghiară antologia *Constantin Virgil Bănescu – Zidul de mătase / Selyemfal* (Ed. Syllabux, Budapesta, 2015). Colaborări cu reviste: Familia, Echinox, Poesis International, Conta, Scriptor, Discobolul, Itaca (Irlanda), Szörös Kő (Slovacia), Alternanțe (Germania) și altele. Câștigător al premiului *De-aș avea...*, acordat de revista de cultură Familia (2014). Inițiator al trupei *Liter@ctorii* (alături de Semida Ilieș), al Maratonului orădean de poezie și al revistei *Orașul 2d* (coord. Dana Sala). Scriitorii lui preferați din spațiul românesc sunt Max Blecher, Gellu Naum, Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Emil Brumaru, Ioan Es. Pop, Ioan Moldovan, Radu Vancu.

### [îmi vine atât de greu]

mi-am visat orbitele ochilor  
scrumierele unui club de fițe  
cenușa mă ustura chelnerițele  
mi le schimbau din sfert în sfert

lumea dansa încercam mort-copt  
să-mi urnesc degetele încleștate &  
ca prostu' m-am urnit din vis iată-mă  
acum treaz bâjbâind după pastile

o fi-ntre 3 și 4 p. m. your r.e.m.  
drives me crazy & îmi vine  
atât de greu să refuz câteva  
gânduri care încep cu niciodată

ziua pi a trecut st. patrick's day  
a trecut ochii mă ustură spasmodic  
de zici că-s chemat să trezesc  
toată primăvara emisferei de nord

trag perdeaua cât să-mi înviorez  
cotoarele de pe raft și nu mai mult  
măsor din ochi distanța dintre  
trupul tău și tavan și nu mai mult

## [în iad toate literele sunt chirilice]

mi-am prins visul umbla  
cu cioara vopsită prin iad  
s-au blocat reflectoarele apoi s-au ars  
un mare dulap de fontă se clătina cu putere  
toate din încercarea de a suprapune  
două localuri peste două povești. când  
experimentul a eșuat definitiv am urcat  
într-un metrou suspendat  
primul  
un fel de tiroliană a infernului  
unde zeul suprem era în vizită &  
îmi șoptea binedispus  
abia astăzi \*bis retoric: abia astăzi\*  
iadul a depășit india în mode și nevoi  
se muta din umbră-n umbră cu mișcări lente  
(frivol supracontrol al departamentului  
de mecanică) m-a luat la unșpe metri  
că nu mai scap de delicatețe doar  
dacă-mi recunosc părinții  
apo' au la greșeeeli ascultă-mă tu pune mâna pe ei  
și vei începe să vezi ființe cu adevărat mari  
p-alea dincolo de-ai tăi apoi țc!  
m-a tăiat de sub frânghii  
cădeam în gol jos niște manifestați  
mărșăluiau pentru reîncarnarea iminentă  
a celor avortați un iureș de feromoni mă sufoca  
ei arborau stegulețe cu texte chirilice  
în iad toate literele sunt chirilice  
îmi scuturam degetele în semn de pace și dubiu  
cearșaful nostru cădea în urma mea zeul suprem  
trăgea de manivele ciugulind din tărățe  
cearșaful îmi era spoiler  
l-am apucat de-un colț  
păstra câteva pete albe și roșii  
de azi-viață  
uscate  
la fel de uscate ca tărățele  
ciudat  
în iad  
legenda petelor albe și roșii  
o cunoșteau și proștii

George MONENCIU<sup>33</sup>

### Ken Kesey- Zbor deasupra unui cuib de cuci versus Romulus Guga - Nebunul și floarea

Născuți la câțiva ani diferență, Ken Kesey în 1935, în La Junta, Colorado, SUA iar Romulus Guga în 1939, în Oradea, județul Bihor, aparțin aceleiași generații și deși despărțiți de spațiu, au aceeași atitudine față de oprirea umană, conștientizând rolul scriitorului în lupta împotriva „tiraniei purtătoare de represiune și agresiune”<sup>34</sup>, dar „desigur [...] ideile unui timp plutesc în acel timp și mai mulți oameni pot gândi același lucru fără să se cunoască. Are prioritate numai cel care le-a dat o mai mare forță de expresie și le-a scris într-o limbă de mare circulație,”<sup>35</sup> acesta este avantajul romanului *Zbor deasupra unui cuib de cuci*.

Putem spune că Ken Kesey a făcut parte atât din mișcarea beatnicilor, cât și din gruparea hippie, sau din nici una, pentru că a „fost prea tânăr pentru a fi un beatnik, și prea bătrân pentru a fi un hippie”, a precizat el într-un interviu acordat lui Robert K. Elder în 1999.

Activitatea literară a lui Romulus Guga este la fel de complexă precum a lui Kesey, poate chiar mai mult, întrucât el nu a fost doar prozator și dramaturg, ci a scris și poezie, fiind și traducător, mentor și teoretician, mărturie stând multitudinea de premii cu care a fost răsplătit pentru întreaga sa activitate. Prima și cea mai importantă operă este *Nebunul și floarea*, apărută într-o primă variantă între anii 1965 și 1967, premiată cu Premiul Uniunii Scriitorilor, urmată de culegerile de versuri *Bărți părăsite* și *Totem* în 1970. Debutează ca dramaturg în anul 1973 cu piesa *Speranța nu moare în zori*. Pe lângă scrierile publicate în timpul vieții, în arhiva personală sunt păstrate, în diferite stadii de redactare, alte trei romane: *Străbunicul din cămară*, *Autopsie sentimentală* și *Prințul incinerat*.

Din operele lui Guga se poate întrezări realitatea vremurilor, în care el și-a dus veacul: instabilitatea postbelică cu toate răsturnările valorice și anomia comunistă care necrozase întreaga societate. *Nebunul și floarea* reliefează un scriitor preocupat de „nevoia de demnitate și principii morale”, precum mărturisea la un moment dat acesta.

„Tradus în câteva limbi vehiculare, *Nebunul și floarea* ar fi avut, îmi permit să visez ... lucid, un destin cu nimic mai prejos decât *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, de Ken Kesey. Dincolo de substanța sociologică și fecund escatologică a cărții, romanul lui Guga încorporează toate calitățile, inclusiv tehnice, ale unui teatru-poem: despre un proces care începe și nu se mai sfârșește niciodată. Este procesul vieții, al examenului permanent al Vieții, în sau de (către) Conștiința noastră, ca strigăt (optimist!) de apărare perpetuă a acestor două bogății. Prin *Nebunul și floarea*, Romulus Guga deschide porțile unei sinteze soteriologice de o inefabilă socialitate, sinteză ce se completează armonios cu militantismul, în slujba acelorași nobile idealuri din teatrul său și care-i asigură dreptul legitim la o îndelungată viață (literară!) postmortem. Un Tarkovski ar scoate din *Nebunul și floarea* un film epocal.”<sup>36</sup>

Ambele romane prezintă povestea cutremurătoare a pacienților dintr-un ospiciu. Sunt complexe și bizare, cu încurcate ițe narrative, deși în esență pot fi redată în câteva fraze. Pline de simboluri, amintind de capodopera lui Melville, *Moby Dick*, cele două romane sunt transformate într-

<sup>33</sup> anul I, masteratul de Literatură română – relevanțe europene

<sup>34</sup> Romulus Guga, Caietul-program al spectacolului *Evul mediu întâmplător*, Teatrul-Național Târgu-Mureș în *Evul mediu întâmplător. Teatru comentat*, Ed. Eminescu, București, 1984, p. 143

<sup>35</sup> Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*, Editura Cartex Serv, 2008, Vol.II, pag. 295

<sup>36</sup> Mariana Cristescu; Nicolae, Băciuț, *Romulus Guga. Bărți în amurg/Mariana Cristescu, Nicolae Băciuț*, Târgu-Mureș, Editura Nico, 2008, pag.13, citat din *Ateneu*, nr. 3, martie 1984



un strigăt de luptă al individului împovărat de legile absurde ale societății. Chiar dacă în spațiu sunt puternic delimitate, cele două societăți, cea totalitară comunistă, surprinsă în *Nebunul și floarea* și cea capitalistă, întrezărită în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, sunt identice. Fiecare mod de încălcare a cutumelor sociale, indiferent dacă acestea au vreo legătură cu respectarea drepturilor celorlalți, sau cu dreptul fiecăruia de a-și decide calea, este socotit drept act de inadaptare și trebuie pedepsit individul care a îndrăznit să iasă din rând. Cititorul, de oriunde ar fi, regăsește în cele două romane, corespondențe din jurul său, persoane lașe, ignorante, trădători, funcționari lipsiți de personalitate (inumani și abrutizați) alături de oameni în așteptarea cuiva care să vină să răstoarne situația. De fapt, la sfârșitul lecturii celor două romane, ne dăm seama că nu e vorba de niciun sistem concentrațional impus. Noi suntem cei care ne temem și care judecăm. "Crezi că am p-p-p-poftă să stau aici? Crezi că nu mi-ar plăcea o d-d-decapotabilă și-o p-p-prietenă? Dar ai auzit v-v-v-vreodată oamenii râzând de tine? Nu, pentru că ești așa de m-m-mare și de tare! Dar eu nu-s mare și tare."<sup>37</sup> spune Billy Bibbit, în *Zbor deasupra unui cub de cuci*. Esența sau piatra filosofală a celor două romane este că fiecare trebuie să creadă în ei înșiși, să lupte cu propriile slăbiciuni sau să găsească puterea de a trăi cu slăbiciunile lor și de a le accepta, pentru că în fond și la urma urmei nu sunt cu nimic „mai nebuni decât nătărăii obișnuiți de pe stradă”<sup>38</sup>. „Toți, într-un fel sau altul, suntem nebuni.”<sup>39</sup>

Atât Ken Kesey cât și Romulus Guga au ales să scrie romanul prin prisma unui personaj narator. Bolnavii și întâmplările sunt redată prin vocea lui Chief Bromden în *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, iar în *Nebunul și floarea*, întreaga poveste este relatată de personajul poreclit „Mortul”.

Ambele romane încep prin internarea unui nou pacient în spital și ceea ce frapează este reacția asemănătoare a celor doi. Fiecare dintre protagoniști râde. McMurphy „rămâne așa în așteptare și, cum nimeni nu face vreo mișcare să-i spună ceva, începe să rîdă. Nimeni n-ar putea spune prea bine de ce râde; nu se petrece nimic hazliu.[...] Mă dumiresc brusc că acesta-i primul răs sănătos pe care-l aud de ani de zile”.<sup>40</sup> „Mortul”, traversează o stare de neființă prin refuzul vieții. El se crede și e convins că este mort de ceva timp; pentru el, timpul și viitorul nu au nicio relevanță. În azilul-sanatoriu-închisoare el nu supraviețuiește, pentru că nu trăiește. Tipul lui de existență este o suspendare, pe care o acceptă din aceeași convingere că se situează în afara vieții, dincolo de ea”<sup>41</sup> și de aceea râde privindu-se în oglindă. „Treptat mă inunda o neliniște vecină cu un răs sardonice eliberator, generând în sufletul meu o satisfacție fără margini [...] Surâd în oglindă. Nimicul în față cu nimic. Mângâi cu mâna luciul oglinzii și, întrucât mă găsesc integrat perfect în corpul solid, trăiesc, vibrând în toate profunzimile, golul ce mă sălășluiește. Oglinda mă posedă ca un simbol al existenței eterne, celulele ce mă alcătuiesc s-au integrat perfect între celulele solide ale oglinzii întâmplătoare. Am senzația posibilă a continuității.”<sup>42</sup> Fiecare are impresia că a păcălit destinul. McMurphy dorind să scape de închisoare, a ales să pledeze nebun și consideră această internare drept vacanță, asta până să-și dea seama că a sărit din puț în fântână, deoarece la închisoare limita era cea din sentință, adică trei ani, în timp ce la spitalul de boli mintale nu se iese decât după reabilitare; deci este la mâna sorei șefe.

Pe parcursul romanului, „Mortul” se privește des în oglindă. El are o existență suspendată, după cum spune Marius Miheț<sup>43</sup>. Oglinda reprezintă un simbol al morții, prin faptul că reflectă un univers asemănător realității, dar neidentice, în sensul că dincolo de viață se oglindesc dimensiuni diferite de cele cunoscute. Există credința că oglinda schimbă fața ființelor inocente sau că poate reține spiritul celui care se reflectă în ea.

Femeile joacă un rol important în ambele romane. În *Nebunul și floarea*, atât Irina cât și doctorița asistă doar la revelația pacienților, ele nu intervin, doar întrețin cunoașterea personală a acestora. La cealaltă extremă este situată sora șefă, Miss Ratched, care deși nu pare decât o femeie atentă și grijulie la nevoile pacienților (la fel ca Irina și doctorița), ea conduce ospiciul precum un ofițer nazist. Ține totul sub control și nimic nu-i tulbură ordinea interioară instaurată până la apariția irlandezului Randle Patrik McMurphy.

<sup>37</sup> Ken Kesey, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, traducere de Marcel Pop-Corniș, Editura Polirom București, 2008, p. 237

<sup>38</sup> *Ibidem* p. 96

<sup>39</sup> Paulo Coelho, *Veronika se hotărăște să moară*, pg. 64

<sup>40</sup> Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Editura Polirom București, 2008, pag. 34

<sup>41</sup> <http://arhiva.revistafamilia.ro/2011/2011august.pdf>, Cronică literară, Marius Miheț, *O capodoperă uitată*, pg. 34, accesat 02.04.2014

<sup>42</sup> Romulus Guga, *Nebunul și floarea*, Editura Tipomur, 1991, pag. 7

<sup>43</sup> Marius Miheț, *The Best Subversive Novella Published in Communist Romania*, în *Analele Universității din Oradea Fascicula de Limba și Literatura Română*, 2011, p. 178.

Un alt punct comun al celor două romane este modul cum personajele naratoare sunt captate de prezența unor câini. Așezați fiecare la fereastra spitalului, scăpați de supraveghetori, urmăresc printre gratii activitatea câinilor din apropiere. În mod normal nu ar părea nimic nefiresc, dar când un nativ indian alungat din rezervație, care se preface a fi surdo-mut pentru a studia viața dimprejur, sau o persoană care se consideră moartă, ia aminte la acțiunile unui animal, este pentru a evidenția incapacitatea comunicării dintre indivizi și nevoia de a recurge la alte moduri de comunicare mai autentice. A urmări jocul unui animal face mai mult decât un curs de comunicare și această activitate te poate ajuta în viață, așa cum l-a ajutat la sfârșitul romanului pe Chief Bromden arătându-i direcția, iar cititorului arătându-i că e momentul să renunțe la falsa comunicare și să se întoarcă instinctiv spre rădăcini.

Finalul romanelor este identic. Atât „Mortul”, cât și Chief Bromden sunt vindecați simbolic și se întorc în societate.

Și totuși privite dintr-un alt unghi, personajele celor două romane sunt diferite, ba mai mult, „Mortul” pare a fi mai degrabă întruchiparea conștiinței lui Chief Bromden. Întreaga acțiune a romanului *Nebunul și floarea* se desfășoară din perspectiva personajului „Mortul”, a cărei identitate nu este dezvăluită, dar care este câte puțin din toate celelalte personaje prezentate. Chiar la început aflăm că „...se naște în mine un gol râvnit de atâta vreme, un spațiu etern ferit de chinuitoarea problemă a dispariției, un spațiu capabil să regenereze totul din esența nimicului a cărei desăvârșire devenisem. Eram liber prin acest gol etern, pustiitor de rece, un vid ce tindea să devină infinit, ferit de dezgustul morții. Trecusem peste tot, dar mai ales peste chinuitoarea memorie.”<sup>44</sup>, iar în acest gol apar treptat celelate „euri” ale naratorului. Primul care apare este Isus: „...Să-mi spui Isus! Așa mi se zice aici...”<sup>45</sup>, cu acest Isus pământean începe monologul, sau dialogul „eurilor” și tot Isus este cel care încheie mica incursiune, în momentul în care a coborât de pe cruce și „...a luat coroana însângerată de pe cap, a agățat-o de cuiul care îi străbătuse câteva veacuri tălpile, s-a înfășurat într-o mantie ca albastrul cerului și, șchiopătând, a început să coboare Golgota spre cetate.”<sup>46</sup> Apar ulterior și ceilalți, (doar numele inițial al romanului a fost *Isus și ceilalți*): Iosif preocupat constant de același ziar, tandemul Majestatea Sa (cu convingerea că e singurul rege al lumii) și Clucerul Majestății sale (esența cea mai subtilă a veșnicei slugărnicii), Savantul, cu un deosebit talent al matematicii, revenit la mintea din copilărie și captivat de jocurile mecanice (cu precădere de un un trenuleț de tablă care nu mai poate fi oprit), Filosoful inseparabil de glastră în care crește „floarea esențelor”, Reporterul, maniacul călăreț Pony, evreul Platt, Pavel din Tars, etc.. Toate aceste „euri” glosează divergent despre libertate, adevăr, „învier”, moarte sau ireversibilitatea timpului, iar finalul este apoteotic, prin faptul că naratorul realizează valoarea incomensurabilă a vieții, simbolizată în roman de firul de iarbă care îngrijit ajunge pajiște. „Există ceva mai presus de toate neputințele noastre, de toate temerile și toate speranțele, de toate nopțile în care visul ne poartă în lumi ciudate, de toate zilele ce ne amestecă cu timpul. Există ceva mai presus de singurătate, egoism, minciună și nedreptate, există ceva mai presus de libertate și jertfă, dragoste și deșertăciune. Eu, cu adevărat, am găsit acest lucru în sufletul meu, în sufletul celorlalți și vă spun că această unică și neegalată bogăție e viața.”<sup>47</sup>

Aceasta este și opinia lui Ken Kesey despre viață, fapt dedus tot la finalul povestirii, atunci când Chief Bromden se decide să-l ucidă pe McMurphy adus în salon după operația de lobotomie, când constată că acestuia îi lipsește orice expresie a chipului, iar ochii mari deschiși „arătau ca niște siguranțe arse și acoperite de scrum”<sup>48</sup> și știe că acesta nu va mai fi om niciodată, convingere pe care o are și McMurphy, dar cu toate acestea „trupul lui mare și rezistent se luptă cumplit să trăiască. Se luptă vreme îndelungată să nu-i fie furată viața, dînd din mîini și zbatându-se.”<sup>49</sup>

Moartea lui McMurphy înseamnă de fapt învierea lui Chief Bromden. Destinul său nu este ratat atâta timp cât și-a atins scopul, acela de a strivi concepțiile inoculate celorlalți de către sistem. El a avut multiple ocazii de a părăsi ospiciul, dar a refuzat să facă acest lucru din altruism, rămânând până la capăt cu credința că ar putea schimba ceva și reușind să facă acest lucru, chiar dacă și-a frânt aripile în zborul lui îndrăzneț spre libertate. Vorbim aici de libertatea fizică, deoarece spiritual, acesta a fost și a rămas liber până la sfârșit, iar prin faptul că Chief Bromden și-a însușit învățăturile și felul său de a fi, idealistic vorbind, a reușit să treacă zidurile acestei alt fel de închisori. McMurphy a fost

<sup>44</sup> Romulus Guga, *Nebunul și floarea*, Editura Tipomur, 1991, p. 5

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 6

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 145

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 144

<sup>48</sup> Kesey, Ken, *Zbor deasupra unui cuib de cuci*, Editura Polirom București, 2008, p. 387

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 387

necesar să moară pentru a păstra neîntinată revelația vieții. Moartea lui a avut același efect asupra lui Chief Bromden, pe care l-a avut firul de iarbă asupra personajului central din creația lui Romulus Guga. Îndrăznesc chiar să afirm că „Mortul” este o reprezentare a trăirilor sufletești ale lui Chief Bromden.

În final se desprind câteva concluzii: prima, nu știm exact dacă personajele celor două romane sunt oameni nebuni închiști într-o lume normală sau oameni normali care trăiesc într-o lume nebună, dar ceea ce transmite ambele romane este îndemnul deslușit de a aspira spre ideal. Iar a doua concluzie ne îndeamnă spre a visa, indiferent care sunt obstacolele ori prejudecățile impuse de societatea meschină în care trăim.

## Lupta cu spațiul în *Pâlnia și Stamate* de Urmuz și

### *Enigma Otiliei* de G. Călinescu

Așa-zisul roman *Pâlnia și Stamate* de Urmuz „atacă” logica romanului de tip balzacian. Îl voi vedea în comparație cu romanul lui G. Călinescu, *Enigma Otiliei*, pentru a ilustra contrastiv lupta spațiului de locuit cu instalarea ficțiunii.

În vreme ce în romanul lui Călinescu ficțiunea se instalează progresiv prin cucerirea spațiului în care locuiesc sau vor locui protagoniștii, în *Pâlnia și Stamate* avem de-a face cu un sens invers al acestei mișcări. Ficțiunea respinge instalarea personajului în propriul spațiu al vieții de zi cu zi. Ficțiunea nu caută să își fizeze un teritoriul stabil, asemeni unor piloni sau asemeni unei fundații, ci, dimpotrivă, subminează acest spațiu, trimițându-l în neant.

Critica literară și-a pus întrebarea dacă în cazul lui Urmuz avem de-a face cu adevărat cu un «roman». Nicolae Manolescu este printre cei ce îl consideră pe Urmuz romancier integrându-l în romanul corintic. El remarcă faptul că naratorul respectă forma clasică de roman (la început ne este descris locul acțiunii, apoi ne sunt prezentate personajele, are loc după aceea acțiunea propriu-zisă și apoi deznodământul), dar cu mențiunea că îl „golește de vechiul conținut semantic”<sup>51</sup>. Adică «părților» nu le corespund o acțiune coerentă, personajele nu au o motivație logică, precum în romanul realist balzacian.

Dacă tema romanului *Enigma Otiliei* este cea a moștenirii, iar dominația banului generează anumite comportamente și evoluții ale destinelor, într-o frescă a burgheziei bucureștene de la începutul secolului XX, în ce-l privește pe Urmuz, tema „romanului” său e mai aproape de căutarea absolutului, descoperind acel drum care intră în atingere cu absurdul, deși apar și aici niște pricini pecuniare pentru răutățile din familie.

Revenind efectiv la textul romanului *Pâlnia și Stamate* observăm că acesta începe cât se poate de „balzacian” prin descrierea locuinței: „Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie. În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv...” De cealaltă parte, tânărul Felix, intrând în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli, descoperă el însuși strada cu „un aspect bizar”. Obscuritatea îi imprimă ficțiunii acest caracter, al bizareriei. Acesta e pasajul în care autorul se îndepărtează de realism și caută să se sprijine pe o altă dimensiune, de dincolo de realitate: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim, venind dinspre strada Sfinții Apostoli cu un soi de valiză în mână. [...] Strada era pustie și lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau ascunse în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. [...] O scară de lemn cu două suișuri laterale forma un soi de piramidă, în vârful căreia un Hermes de ipsos, destul de grațios, o copie după un model clasic, dar vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ținea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru.”

Urmuz prefigurează aceleași elemente ale somptuoșității: un apartament, o terasă, salonul, biblioteca, statueta, până la „Restul nu prezintă nici o importanță”. Urmează apoi transformarea totală a acestui spațiu, care „nu are nici uși, nici ferestre și nu comunică cu exteriorul decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care se poate vedea, în timpul nopții, cele șapte emisfere

<sup>50</sup> anul I, masteratul de Literatură română – relevanțe europene

<sup>51</sup> Nicolae Manolescu, „Arca lui Noe”, București, Ed. 100+1 Gramar, 1998, p. 533

ale lui Ptolemeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit și inutil...”

Este surprinzător cum Urmuz, cu ani buni înainte de apariția romanului lui Călinescu, îi deconstruiește începutul de tip balzacian, aproape că îl parodiază înainte să existe. Biblioteca nu este una de salon burghez, ci „totdeauna strâns înfășurată în cearceafuri ude.” Interpretările cu privire la această bibliotecă mai „specială” variază de la cea a lui Gh. Ciprian care sugerează că e nevoie de ea pentru a întreține vitalitatea unor „file ofilite” până la interpretarea că aceasta ar face trimiteri ironice la „febra cunoașterii ” care are „nevoie de comprese!” Citit în altă cheie acest episod poate aminti și de bolnavii psihici care în trecut erau înfășurați în cearșafuri ude ; biblioteca poate simboliza astfel întreaga literatură bolnavă. Ion Pop socotește că această intenție, deși e parodică, presupune o mare profunzime : „până în secolul al XX-lea se manifestaseră în literatura română fenomene de persiflare a unor maniere consacrate. Parodiatorii o vizau pe aceea a unui autor sau a unei școli (...). Urmuz merge mai departe, luând în răspăr însuși modul tradițional de înțelegere a literaturii.”<sup>52</sup>

Dincolo de aceste interpretări vedem că negația se insinuează treptat și pe măsură ce înaintăm în universul descris „ obiectele nu mai răspund numelor cunoscute, între semnificat și semnificant se deschide o prăpastie.”<sup>53</sup> Ion Pop consideră că cea de-a doua încăpere „care formează un interior de turc” și „este decorată cu mult fast și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și fantastic...” e un spațiu destul de puțin solid, sugerând «masca» și «aparența»: „imensii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurăți, între timp cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare.” „Subt-pământa” este „o încăpere scundă cu pământ pe jos și în mijlocul” ei „ se află bătut un țarus, de care se află legată întreaga familie Stamate”...

După părerea criticului amintit anterior, centrul primei părți este ocupat de o «prezență/absență semnificativă» : „ O masă fără picioare, bazată pe calcule și probabilități , suportă un vas ce conține esența eternă a „lucrului în sine”, un cățel de usturoi, o statueta ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și ...20 de bani bacșiș...” El consideră că în figura acestui obiect inutilizabil putem vedea „ca într-o *mise en abîme*, o emblemă, o microstructură a viziunii scriitorului, în care se concentrează date fundamentale ale relațiilor ce-o modelează la nivelul ansamblului: jocul ambiguu dintre sensul conceptului filosofic kantian de „lucru în sine”, esență, și nonsensul „fenomenului” al lucrului-obiect care e departe, pur și simplu, de a fi, devenind mai degrabă o prezență formală, un construct imaginar, alimentat de echivocul lingvistic [...] se complică în măsura în care atrage în spațiul său marca însăși a *sintaxei*, emblemă a discursului subminat.”<sup>54</sup> Exegețul continuă să explice că tocmai asupra logicii și gramaticii corespondente va lucra Urmuz pentru a provoca acele «calculate defecțiuni demascatoare de convenții și relevând vidul...esențial al mesajului propovăduit din amvonul scrisului tradițional» (vezi „statueta” ardelenescului „popă”). Cât despre cățelul de usturoi el nu e decât « semnul funciarei incongruențe a unei lumi absurde și indiciul minimalizării ironice a marilor, esențialelor și solemnelor realități ale lumii.»

Despre felul în care e descrisă casa în care trăiesc aceste personaje, Ov. S. Crohmălniceanu constata în studiul „Literatura română între cele două războaie”<sup>55</sup> că «inevitabila descripție de interior într-un roman e împinsă cu o vicleană cultivare a formulelor curente la rezultate hilariante».

O altă „detronare” a tradiției din romanul „Pâlnia și Stamate” are loc prin punerea pe primul loc în titlu a personajului feminin (în general titlurile operelor celebre care au în componență numele personajelor, așază pe primul loc personajul feminin). Dacă Stamate este un nume obișnuit, specific mediilor sociale nu foarte înstărite, Pâlnia devine, după părerea exegetei Ioana Pârvulescu, o adevărată înlocuitoare a Isoldei. Ea „își depășește tagma pentru că nu mai e numai un personaj, ci și o convenție, însăși convenția femininului. Ea este polul feminin al poveștilor de dragoste, începând cu perechea originară, Adam și Eva, ea este frumoasa din cuplurile exemplare: Tristan și Isolda,

<sup>52</sup> *Ibidem*

<sup>53</sup> Ion Pop, „Avangarda în literatura română”, București, Editura Minerva, 1990, p. 44

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> Ov. S. Crohmălniceanu *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura pentru Literatură, 1967

Romeo și Julieta, Paul și Virginia, iar la urmă de tot Pâlnia și Stamate, cu eroina pe primul loc în titlu”.<sup>56</sup>

În timp ce personajele lui G. Călinescu sunt prezentate în bloc printr-o tehnică de factură balziciană și astfel Moș Costache este avarul, Aglae – „baba absolută, fără cusur în rău” – Aurica – fata bătrână, Simion – dementul senil, Titi – debil mintal, infantil și apatic, Stănică Rațiu – arivistul, Otilia – cocheta, Felix – ambițiosul, Pascalopol – aristocratul rafinat, „personajele” lui Urmuz, deși portretizate amănunțit, suferă toate o prăbușire semantică în plan absurd: Stamate e un „om demn” (pe plan real, logic) dar și „unsuros” (în caricatural), și e, nu în ultimul rând, de o formă... „aproape eliptică”. El e silit „din cauza nervozității excesive ... să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinții mai în vârstă pe care le vinde copilului Bufty care are avere personală”. Este un negoț nepermis pe care nu l-ar fi făcut Stamate dacă nu era cu totul „lipsit de mijloace”.

Următorul „personaj” în ordinea importanței (pâlnia) este vinovat de eșuarea tentativei protagonistului de a pune mâna și pe cealaltă parte a „lucrului în sine”. Stamate „fu distras de o voce femeiască ce mergea drept la inimă”. În prezentarea „sirenei” întâlnim aluzii ironice asupra capodoperelor lui Homer, în special „Odiseea”. „În luptă puternică cu sine pentru a putea să nu cadă pradă ispitei, Stamate închirie atunci o corabie și, pornind în larg, își astupă urechile cu ceară împreună cu toți matrozii. Sirena deveni însă tot mai provocatoare... Ea îl urmărește pe întinsul apelor cu cântări și gesturi perverse până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidif o inocentă și decentă pâlnie ruginită.”

Unii critici consideră că aceste „personaje” (cum este în cazul de față pâlnia) ale lui Urmuz nu sunt cu totul ilogice. După părerea lor problema erotică se îmbină cu cea filosofică. Stamate, însetat de absolutul filozofic caută „cealaltă jumătate a lucrului în sine” cum comentează cu ironie autorul. Dar e atras de ființe mitologice licențioase spre o dragoste perversă și incestuoasă cu o ... pâlnie ruginită. Pâlnia, ca obiect simbolic este analizată diferit de exegeți.

Drama lui Stamate constă în faptul că vrea să împace inefabilul feminin cu „cerințele superioare ale științei” – și i se pare la un moment dat că această pâlnie miraculoasă este singura ființă capabilă să-i satisfacă ambele cerințe.

Putem spune că prin „relatarea” „relației” dintre Stamate și Pâlnie, Urmuz parodiază romanul de dragoste și de analiză. Dacă iubirea dintre Felix și Otilia ni se pare de o naturalețe tandră, nu putem spune același lucru despre cea dintre personajele urmuziene. Dar ca în orice roman clasic „fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată” iar Stamate e trădat de pâlnie cu Bufty – meschinul său fiu mic și gras și blazat. Disperat, în aruncă „cu dispreț pe amândoi în Nirvana” – apoi „după ce mai privi odată prin tubul de comunicație Cosmosul cu ironie și indulgență” – se hotără să se sinucidă (Stamate vrea să pătrundă și să dispară în infinitul mic, replică deziluzionată a celui mare, ceea ce nu poate semnifica decât autodistrugerea).

Prezentarea fiului („unicul său copil, gras, blazat și în etate de patru ani, numit Bufty”) și a nevestei („soția tunsă și legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget”) nu face decât să „întregească” acest portret de familie (în care „tradițiunea culturală a familiei” rămâne intactă prin coaserea soției devotate într-un sac impermeabil), alcătuit însă din anti-eroi. Scrierea devine astfel parodia unui roman de familie, mult diferit de *Enigma Otiliei* (roman al cărui titlu inițial a fost „Părinții Otiliei”) în care legăturile de familie, deși problematice, există totuși și se păstrează în limite normale.

În ce privește tehnicile narrative, dacă la Călinescu avem de-a cu un narator obiectiv care nu se implică în faptele relatate, cam același lucru se întâmplă și la Urmuz, cu specificația că la nivelul limbajului aici are loc o trecere imperceptibilă de la concret spre abstract, de la real spre ideal, de la logic spre absurd. Tocmai G. Călinescu este cel care, atunci când comentează opera lui Urmuz, este atent mai ales la tehnica literară în crearea unor calambururi bazate pe jocuri de cuvinte și artificii lingvistice decât la problematica operei. Criticul constată chiar că Urmuz fuge de convenționalismul prozei obișnuite, de tip clasic, căzând în altă convenție; aceea de a se menține tot timpul în absurd

<sup>56</sup> Ioana Pârvulescu, „Alfabetul doamnelor”, Buc, Ed. Crater, 1999, p. 96

și... „unde e convenție nu e loc pentru creațiune”. Nu e mai puțin adevărat, totuși, că trecerile bruște de la sensul propriu la sensul figurat, precum și parodierea clișeelelor produc atât umorul, cât și absurdul textului.

La nivel lingvistic în romanul *Enigma Otiliei*, roman realist, luăm totul ca atare, pe când la Urmuz avem de-a face cu o persiflare a clișeelelor limbii. Aspectul fusese evidențiat încă de Tudor Vianu. Anunțurile stereotipice primesc alte funcții integrate în ficțiune. Tot raportat la nivelul lingvistic.

Dacă în romanul realist balzacian lumea e populată de mașini care servesc la a-i ajuta pe oameni să se deplaseze mai ușor dintr-un loc în altul (călătorii și altele) la Urmuz avem de-a face cum mașinării ciudate, stridente, care de care mai ciudate. Scurtul popas în reședința Stamate ne familiarizează cu un spațiu controlat prin magia instrumentelor mecanice. Din sub-pământa în care locuiesc, membrii familiei Stamate au privilegiul de a se învecina cu... Nirvana, care se află „nu mai departe de băcănia din colț”. Și asta, prin mijlocirea unui binoclu; un tub de comunicație permite „castului” filosof Stamate să vadă cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu. Mai departe, stabilitatea casei Stamate e garantată de un... compas, cu care, din vreme în vreme, se măsoară pereții camerei, „pentru a nu scădea la întâmplare”. Un alt obiect miraculos asigură subzistența zilnică a lui Stamate: aparatul fotografic, cu care eroul „ia instantanee de pe sfinții mai în vârstă”, pe care le vinde apoi „credulei sale soții și copilului Bufty, care are avere personală”. Ros de dorința arzătoare de „a pătrunde o dată și o dată în infinitul mic”, Stamate își face vânt în pâlă mult iubită de pe o trambulină „construită expres”, la capătul căreia se află o scară mobilă de lemn, de unde Stamate „își rezuma rezultatul observărilor sale în afară”. Nu numai că înlesnește accesul în Nirvana sau în alte medii ideale, mașina intră însă adesea în componența personajelor urmuziene; îngreunate de aceste mecanisme (ex. Bufty trage după el o targă pe uscat).

Violența cu care Urmuz neagă modelul tradițional de literatură este egalată doar de aceea cu care el se răzvrătește împotriva întregii lumi, împotriva logicii și a valorilor consacrate. Sfârșitul eroului urmuzian este concretizat într-o imagine halucinantă, unică în literatura noastră. Pentru prima oară un erou de roman se năpustește în absolut.

## Urma amintirii la Ion Vinea și Ilarie Voronca

Atât la Ion Vinea cât și la Ilarie Voronca dimensiunea de frondă a avangardismului, inovarea limbajului coexistă cu o poezie de dragoste tulburătoare prin gingășie. Chiar fraza de „cuart”<sup>58</sup> a lui Ion Vinea, abstractă sau tăioasă, e împlânzită de tonuri melancolice.

Constatăm la cei doi poeți arta de a păstra fulgurația amintirii. Ea devine o urmă ce poate fi păstrată. Această urmă suscită cele mai intense ecouri ale lirismului.

Există o întreagă dialectică a absenței și a prezenței în poezia lui Ion Vinea și a lui Ilarie Voronca.

Doctrina estetică abordată de Ion Vinea este cea a unui avangardism cumpătat. Ilarie Voroca abordează un lirism al momentului, fără a oferi o atenție deosebită regulilor de punctuație. Comparativ cu Vinea, poezia lui Voronca (deși simplă ca lexic) are o dimensiune mai șocantă, ea provoacă cititorul la interpretare prin simpla lectură. Încifrarea în cazul său stă în frazele fluide. Ambii scriitori poartă într-un fel sau altul pecetea simbolismului, alături de dispoziția spre avangardă.

În *Adagio*, de Ion Vinea, poetul descoperă moartea prin dispariția erosului. Absența iubirii provoacă un decor lipsit de lumină, fapt care atrage interogația retorică, „unde sunt umbrele?”. Cimitirul devine feeric, fanfara se transformă într-un sunet fluid, slab. Atmosfera bacoviană se cristalizează prin decorul sinistru, captiv în hiperbole (*uragan de ruini, ropote, volute sonore*). Imaginea trecerii în neființă este a unui cadru mortuar însuflețit. Marșul funebru implică doar pomenirea unui vis efemer. Finalul poeziei atrage și suferința cauzată de iubirea pierdută înainte de a fi cunoscută.

Poezia lui Ilarie Voronca *Alt calendar* debutează cu imaginea sărutului și a amintirii (*Numele tău pe buză sau în minte*). Cuvintele sunt de prisos atunci când există o urmă a pasiunii. Amintirile se nasc din fluxul imaginilor, iar forța psihismului intervine pentru a le angrena. Amintirile sunt comparate cu „păsările (...) prinse-n ținte.” Fericirea este o stare alertă a jocului subtil („Râsul se lua la întrecere cu râul”). Ultima strofă atrage imaginea toamnei ca iluzie, trecere. Adierea și atingerea sunt urme și nu constante.

În *Velut somnia*, Ion Vinea prefigurează criza identității în contextul unei teme altfel pe larg exploatată de lirica romantică, cea a comuniunii sufletului cu natura: „martor - al cui ? între ceilalți și nimeni, / ce nume port eu dincolo de mine, / ce frunte ridic în ochii lumii?”. Soarta este o constantă a privirii: „Îmi trec pe chip degetele ca pe o mască”, ea ascunde o suspendare, un ricoșeu al întrebărilor fără răspuns.

Poezia *Pian* a lui Voroca combină elemente ale limbajului șocant („Trenul politicos a jucat fotbal / Aici orasul s-a deschis ca un porte-cigarettes”) cu o temă altfel desuetă, dar căreia poetul îi găsește noi profunzimi: celebrarea amintirii. Plopii sunt prevestitori ai unei pilde. Ploaia englezească e înceată, continuă, prevestitoare. Dinamismul imaginii face păsările să devină simple afișe într-un anotimp de metal.

Mișcarea se poate reduce la o simplă prezență. Orașul se consumă ca o țigară, iar răgușeala câmpului e doar un zumzet gălăgios. Trenul care joacă fotbal antrenează sugestia reîntoarcerii. Îngerul își pierde alura cerească; el devine o imobilizare („reumatism colorat”). Finalul „VA URMA” sugerează o continuare a unei stări obositoare pe fundalul unei muzici de pian.

Poezia „Revedere” de Ion Vinea pare mai degrabă un dialog între un el și o ea. Întoarcerea e dureroasă, iar ochii măriți anunță lacrimi: „Mă dor în mine drumurile înapoi. /- Ești palidă, ochii tăi sunt mai mari”. Amintirea e prezentă indiferent de distanță, „aproape” și departe devenind simple cuvinte raportate la prezentificarea ființei iubite. Distanța schimbă percepția asupra timpului: „În ce

<sup>57</sup> anul I, masteratul de Literatură română – relevanțe europene

<sup>58</sup> Voronca utilizează această sintagmă cu referire la poezia lui Argezi.



întuneric am rătăcit... /- Am smuls împlerea cântecului nostru care /s-a pierdut ca firele unui izvor dezbinat de stânci.”

Clipa în care amintirea devine dureroasă poate deveni un semnal interior al nevoii de întoarcere. Revederea însă nu va mai fi aceeași, esența s-a pierdut. Poezia lui Ion Vinea știe să celebreze această esență pierdută, să o sublimeze în durerea amintirii, în sentimentul imperios al nevoii de întoarcere.

„- Tu care ai stins celelalte povești /te-am urmărit cu visul în orașe mari cu steaua ta deasupra. /- Am vrut să-mi crească numele ca o veste către tine. //- Te-am vrut frumos ca un catarg care se-ndepărtează /și te-am lăsat să pleci. /- Te-am regăsit ca o rugăciune din copilărie, dar gândurile mele nu mai cred.”

În *Tristeți*, de Ilarie Voroca, iubirea este un univers care închide, care rănește. Ploaia sufocă frunzele. Ca în poezia *Revedere* a lui Ion Vinea eroticul trece în planul amintirii, fără a mai semăna cu trăirea. Prezența imaginilor bacoviene apare evidențiată prin dinamismul apăsător. „Amintirea ta îmi închide drumul ca un mal, /și-mi simt gândurile, în pietrișul umed, căzute.// Așa: vino să-mi ridici sufletul, ca pe-o coaja de copac, /și să-mi citești durerile închise – cuiburi de păsări triste, /acolo. Măinile tale să-mi fie deznădejdi, mătăsoase batiste (...)” Sufletul ridicat ca o coajă de copac sugerează roua ca efect tămăduitor. În final, întocmai precum în cazul poeziei lui Vinea, amintirea e cea care înlocuiește realitatea, fără a se putea desprinde de sfârșitul apăsător al tristeții.

Poezia *Declin* revine asupra ideii de mișcare oprită. Tristețea poetului e întârziată așa cum toamna „zăbovește pe câmp”. Ideea de eros în poezia lui Ion Vinea nu e nici suferință, nici durere, ci simplă constatare: „nici un sărut nu-mi trece prin suflet, /nici o zăpadă n-a descins pe pamânt.” Cântecul funebru al sfârșitului se cristalizează prin imagini auditive ce țin de glasul „sterp al vrăbiilor și de tălângi.” Cântecul își pierde puterea purificatoare și se include în clopotul asfințitului. Existența se transforma într-o durere ce anticipează prezența *necuvintelor* din poezia lui Nichita Stănescu: „E toată viața care doare așa, /zi cu zi pe întinderea stepelor/între arborii neajunși la cer(...)”

În *Odăi visate*, Ilarie Voronca recrează un spațiu al intimității cu misterele. Secretele se degradează prin statornicie, iar misterul dispare în amorțire. Imaginea mortii din final e interesantă prin ideea întoarcerii în pământ, sicriul devenind corpul uman însuși, cu genunchii ca două urne. Imobilizarea e echivalentul finalității existenței. Moartea e singura realitate de care omul știe. „Genunchii - două urne - se-apropie de pământ./Și umplându-l de argilă ca de o apă pură/Trec tremurând pe-alee prin câte umbre sunt.”

Atât Ion Vinea cât Ilarie Voronca sunt doi poeți ai avangardismului care poartă amprente puternice ale predecesorilor în creația lor. Ambii se opresc asupra crizei identității și asupra iubirii neîmplinite ca rezultat al revederii sau absenței. Ei știu să exploreze elementele de influență simbolistă în poezia lor de dragoste dispusă în jurul acestei dialectici a absenței și a prezenței.

Atât Ion Vinea cât și Ilarie Voronca reușesc să îi transfere amintirii un cadru atât de puternic încât devine un decor existențial al fulgurațiilor. Suferința păstrează amintirea în memorie. Ion Vinea exploatează, în relație cu amintirea, dihotomia mișcare-imobilitate. Ilarie Voronca imaginează un decor funebru. Poezia devine esența care compensează deziluzia unei iubiri netrăite sau care nu se mai poate ridica la plinătatea primei clipe.

## Ludicul în poezia lui Șerban Foartă

### 1. Jocuri de inteligență. Modalități lingvistice recurente

Anecdoticul ce guvernează poezia lui Șerban Foartă se manifestă sinusoidal, ocolind deseori, din punct de vedere semantic, coerența. „Acribia lingvistică e numai o mască pe un chip de o mare mobilitate” spune Gheorghe Grigurcu pe coperta IV a volumului *Rimelări*<sup>60</sup>.

Poemul *Ça va*, de pildă, pornește pe două fire epice subțiri – anunțarea nașterii unui fiu respectiv comanda unui rachiu – încâlcindu-se pe parcurs tot mai tare sub influența jocurilor lingvistice de inteligență. Dialogul dintre personaje devine astfel nefiresc, artificial: „Îl cheamă Avas. / - Ca pe agenție? / - Nu chiar, dar pe-aproape: / *Avas*, fără *H*; / de-a-ndoaselea, *Sava*. / (Grozav Calvados!) / Eu i-am fost naș. / - La, știu, Sfântu Sava, / la Sava-pe-dos!”.

Clasicele mijloace de îmbogățire a vocabularului sunt și mijloacele lui Foartă de a spori ludicul. Întâlnim la tot pasul sufixoide (cu precădere în titluri de poeme: *Claxoniada*, *Sondagiu*, dar nu numai: „plesiozaur”<sup>61</sup>, „subalternivor”<sup>62</sup>) respectiv prefixe și prefixoide („poi-marți”<sup>63</sup>) prin care poetul inventează cuvinte noi. Poetul nu ezită nici când vine vorba de compunerea cuvintelor, exemplele fiind și-aici numeroase: *Blocatarii*, *Ochelandri*, „(m)ulterior”<sup>64</sup>, *InEdith Piaf* etc. Amintindu-ne de încercările omoloage ale lui Nichita Stănescu, aceste „struțocămile” apropie în premieră intimitatea a doi termeni prin contingența formei lor.

Poet scrupulos, Foartă întrece intuiția cititorilor frământând aluatul versurilor sale încontinuu. Acestui tip de spectacol lingvistic N. Steinhardt atribuie următoarele calități: „codat, recodat, cifrat, recifrat, contrapunctat, transpus, trecut prin disonanțe, calambururi, lexicografii, poligloție, surprize și ghidușii, (...) un soi de neîntreruptă și zigzagată *Paukensschlag-symphonie* a lui Haydn”<sup>65</sup>. Și nu greșește, căci, într-adevăr, atât poligloția cât și ghidușiile din anagrame și calambururi mai degrabă sporesc armonia simfoniei, decât să o deranjeze. Jucându-se în perimetrul simulacrelor, poetul promite cât acoperă și acoperă cât promite.

Unul din artificiile (totodată artefactele) des întâlnite în volumul *Rimelări* este jargonul. Cochetarea lui Șerban Foartă cu limbile moderne se împarte în trei mari categorii. Prima ține de jargonul propriu-zis, de împrumutarea unor cuvinte din limbile engleză, italiană, franceză și germană – limbi pe care autorul le cunoaște bine și foarte bine – ca mai apoi, cerute fiind de metrica riguroasă a versului, să le camufleze în decorul lingvistic autohton. În poemul *O anchetă (pe neanunțate)* „Ză Moment” și „no comment”, deși ortografiate după criterii diferite, reușesc să respecte rigorile prozodice ale distihului. Întâlnim jargoane aflate la granița cu termenilor de specialitate precum „delete”<sup>66</sup>, „chat”<sup>67</sup> sau „enter”<sup>68</sup> precum și în vecinătatea argoului englezesc („loser”<sup>69</sup>), dar și tripletul sonor-elitist „choice”, „voice”, „noise” completând gama de monorimă cu „Joyce” (*Bloomsday*). Aceste elemente posmoderniste din cadrul poeziei lui Șerban Foartă apropie limbajul poeziei de cel cotidian. Totuși, acest lucru se produce doar la nivelul cuvintelor, „metrul antic” suprimând șansele sintaxtei de a se impune în limitele firescului. În *Rimelări*, denumirile științifice latinești coexistă cu expresiile din aceeași limbă: „Ecce homo”, „streptopelia decaocto”<sup>70</sup>,

<sup>59</sup> anul II, masteratul de Literatură română – relevanțe europene

<sup>60</sup> Șerban Foartă, *Rimelări*, Cartea Românească, București, 2005

<sup>61</sup> *ibidem*, p. 133

<sup>62</sup> *ibidem*, p. 137

<sup>63</sup> *ibidem*, p. 145

<sup>64</sup> *ibidem*, p. 24

<sup>65</sup> N. Steinhardt pe coperta IV a volumului Șerban Foartă, *op. cit.*

<sup>66</sup> *ibidem*, p. 163

<sup>67</sup> *ibidem*, p. 93

<sup>68</sup> *ibidem*, p. 13

<sup>69</sup> *ibidem*, p. 18

<sup>70</sup> *ibidem*, p. 114

insolitul culminând odată cu hibridizarea limbii moarte cu ajutorul limbajului informaticii (exemplu: titlul de poem *Et chatera*).

A doua fațetă a jargonului foarțesc intră în categoria scrierii cuvintelor românești cu ortografia altor limbi. Inserarea unui „f” în structura cuvântului „piscă” din poemul *Pfísica [sic!] lui Erwin Schrödinger* poate fi văzută ca un mic gest poetic de xenofilie. Sensul acestui adaos se valorifică pe plan ludic – încât stăpânul pisoiului protagonist este fizicianul de naționalitate austriacă Erwin Schrödinger – iar cititorul găsește aici o nouă dovadă că fonetica limbilor și reflexele animalelor domestice sunt strâns legate între ele. În afara ultimului catren, toate secvențele poetice se încheie cu acest nume de rezonanță nemțească, un exercițiu mai mult decât antrenant pentru poet în ceea ce privește găsirea de noi rime.

A treia categorie se referă la adaptările unor expresii clișeice sau pareme universal-consacrate la actualitățile cotidiene. De pildă, poemul *Lower Power*, prin eliminarea literei „F” de la începutul titlului, propune un sens răsturnat față de cel care a făcut celebră această expresie. Prin urmare, jocul de cuvinte face posibilă o introspecție în activitățile și obiceiurile marginalilor, ale „băieților de cartier”, înlesnind totodată înțelegerea fracturilor de scene cu mitocani în prim-plan. În schimb, poezia *Fabula rasa* este ingenioasă prin alte aspecte. Așa cum îi sugerează și numele, animalele lipsesc din această fabulă, ecosistemul suferind de poluare „Ecologi! O, ecologi! / Strigă el, pus pe dârlogi, – / Nu mai trageți vreo nădejde / Că mai are balta pește”. Cu toate astea, trăsăturile fabulei nu se pierd. Reprezentate de întâmplări fantastice „Cică niște fără-saț / Duceau lipsă de-antebraț, / Și-au rugat un râu cam bleg / Să le dea un braț întreg.”, ele sporesc jocul poeziei. Observăm cu câtă directete se face transferul semiotic de la sensul propriu principal al substantivului „braț”, la cel propriu secundar. Râul, la fel ca multe alte animale, plante, obiecte sau fenomene ale naturii prezente în textele poetului, este personificat prin procedee ludice: „Râul, bifurcat ad-hoc, / Juca noaptea cazacioc, / Nesciind că malul vlah / Nu văzuse propriu-i crah.” Vedem, așadar, cum și în poemul *Fabula rasa*, ciuntirea intenționată a titlului stârnește hazul, stabilind totodată un spațiu ludic *sui generis*.

Un alt artificiu stilistic propriu ludicului de care abundă poemele „rimelate” este calamburul. Poemul *Threnos*, de pildă, începe cu un vers format dintr-o pereche de omofone „pasărea în pasă rea”. În *Adio, Marx!* mesajul poemului cade în banal odată cu așezarea diacriticelor pe infinitivul verbului (cf. „Rădeau, de pe hărți, / comitate și mărci, / imuni la blestemele / celor învinși;” cu „De trecutul cel negru, / n-are decât / să se despartă / Karl Marx *râzând*” – s.n.). Jocul de cuvinte nu lipsește nici din dedicațiile poetului: „Domnului Radu Cosașu, / vecin de clacă și de clavecin” (*Le temps des cerises*). În acest poem, alternativa la titlu formată numai din note muzicale aferente propulsează experimentalismul lui Șerban Foarță la cote înalte, cu atât mai mult cu cât poetul ilustrează prin ele – și nu o face în premieră – forma cireșelor.

Deși de multe ori inseparabile, identificăm în *Rimelări* două tipuri de joc: la nivel lingvistic/de discurs, respectiv la nivel semantic.

Jongler al limbilor și al limbajelor, poetul trece de barierele convenției pentru a-și duce la bun sfârșit discursul. Vorbind de licențe poetice, remarcăm faptul că Foarță nu se ferește de pleonasm („te aprob pozitiv” – *Dialog între doi șoareci*), atâta timp cât ele nu strică regulile jocului. Tot aici regăsim și jocul elipsei, o altă invenție năstrușnică a poetului: „Cre’ că”, „Dacă-i ordin, tre’ să!”, „Poa’ să.” (*Sondașiu*) Bâlbâiala, la fel, apare ca un joc lingvistic îndrăzneț: „Avea barzi în jur / avea barzi în jur / avea barzi în jurul lui / să-l șteargă la cur / să-l șteargă la cur / să-l șteargă la curtea lui.” (*Bâlbe*)

Jocul logicii valorifică tocmai zona de trecere dintre sens și limbaj. Se înscriu aici diferite procedee artistice printre care: structuri oximoronice – „concediu / de studii” (*In medias res*); antiteze „Aceasta, juna larvă (...) surprinsă și nu prea” (*Idilă*); sofisme „Dacă este Dumnezeu, / nici o crimă nu-i perfectă. / Dar nici una nu-i perfectă; deci, există Dumnezeu.” (*Argumentul criminologic*); sau chiar discursuri întregi. De exemplu, poemul *Viceversa* operează cu permutări la nivelul determinărilor (Cf. „Cam de aceeași teapă / și în același loc / erau un turn de apă / și-un foișor de foc” cu „Se pun, atunci, pe treabă / și, dându-l jos, – în loc, / un foișor cu apă / clădesc, și-un turn de foc.”). O permutare de același tip conține în titlu și poemul *Morală fără fabulă*, acest procedeu înscriindu-se la Șerban Foarță în rândul surselor primordiale ale ludicului. Poemul sus-amintit este, de fapt, unul absurd, pregătind încontinuu un discurs, ca la final poemul să fie saturat tocmai de absența discursului. Se mizează pe jocul de suspans, cu atât mai mult cu cât poemul este anunțat și de un motto nostim „Porcul e cinic.” (G. Călinescu)

Tertipurile jocului poetic se evidențiază și pe plan semantic. Poemul *Deplasarea spre gri*, de exemplu, are în componența sa tematică jocul de-a remiza: „ca și jocul de șah, – / pe care, în fine, / nu mai avea cine / să-l joace și nu-l / mai ștergea nici chiar cârpa / de praf, – tot de scârba / scorului nul. / Numai regii mulatri (...) se jucau de-a remiza, / de-a patul etern.” Remarcăm extensiile ontologice ale jocului stagnant și gratuit. Un poem la fel de șugubăț este *In medias res*, prin felul cum împletește două sintagme „Evul Mediu” respectiv „elevul mediu” trimitând subtil la ideea de mediocritate. Poemul se construiește pe schelele jocului de-a școala, dar, contrar eului brumarean, aici profesorul deține perspectiva.

Dincolo de aceste revelații ludice, autorul *Rimelărilor* cultivă o serie de balade. Turnând limbajul (post)modern în specii literare clasice, acesta alcătuiește, spre exemplu, o baladă a eclecticii din alăturarea unor termeni mai mult decât eterogeni: „Iepurașul Rabbit / a deschis un debit, / unde-i dă pe credit / domnișoarei Edith / morcovi, nu tutun / (că-i inoportun / și în plin discredit).”<sup>71</sup> În acest poem livrescul și limbajul economic împart același spațiu de joc. O altă baladă tematică este poemul *Auto*. Discursul este golit aproape întru totul de epic, liric sau dramatic, remarcându-se doar ca o baladă a mărcilor de mașini. Poetul nu face altceva decât să distribuie, în funcție de asonanță și rimă, mărci de automobile unor posesori fictivi și tipologici: „înfiatul, cu *Fiatul*; / mafiota, cu *Toyota*; barosanul, cu *Nissanul*; / găliganul, cu *Loganul*; / premierul, cu *Primera*; semiștabul, cu *Saabul*; semidoctul, cu *A8-ul*; VIP-ul, cu *Jeep-ul* etc.”

Că „Poeziile lui Șerban Foarță sunt (...) «exegeze» lirice”<sup>72</sup> o confirmă și parodiile schițate în *Rimelări*. În acest sens ne este grăitor motto-ul poemului *Rimelări pe bune* „Mândră mi-este rochia / Și mă cheamă Nokia...”, semnat de un Pseudo-Eminescu fictiv. Reciclarea – procedeu propriu postmodernismului – este folosită de poet în mod ludico-ostentativ. Însă, probabil cea mai îndrăzneată și comică parodie din *Rimelări* este *Rozariul farmacistului bătrân*. Poetul apropie cu o destoinicie în același timp ingenuă și rafinată două domenii rivale din timpuri străvechi: religia și știința. Discursul constă într-un șir(ag) de denumiri științifice, care, exprimate în limba latină cu un ton evlavios adecvat dau senzația unei rugăciuni autentice. Rezultatul acestei imitații este anularea reciprocă a extremelor. „Amen”-ul final desăvârșește principala ironie a autorului, o ironie jucăușă la adresa austerității limbii latine.

Prin ludicul de tip livresc, poetul lasă impresia că e atotștiutor. Ars poetica acestuia, formulată ca un îndemn jucăuș, este disecată, părțile ei fiind așezate la începutul și la sfârșitul volumului după modelul prefață-postfață. Este vorba despre poemul *Cuvânt înainte* și complementarul său, *Cimilitură*. Cele două acte poetice trădează obiectul jocului foarțesc: cartea și întregul ei câmp semantic (cuvântul, paginile etc.). Tonul ales se află, deci, undeva între cel propriu ghicitorilor respectiv cel al îndemnelui: „Să nu rupi, copile, cartea, / că pe carte mult o doare; / iar de-o s-o jupoi de partea / cartonată, cartea moare.” (*Cuvânt înainte*); „Poți să le vezi uitate, din când în când, pe-o bancă: au foi volante ca frunzișul smult. / În rest, dacă ești clopot, să nu scoți nici un dangăt: fii bronz placid, precaut și adult.” (*Cimilitură*)

Dar, dincolo de referințele obiectuale, ars poetica lui Șerban Foarță se află în muzicalitatea versurilor, exprimată fie prin autoironie, fie indirect.

## 2. Muzicalitate și rimă

Unul dintre cei mai importanți piloni de susținere ai ludicului în poezia lui Șerban Foarță este muzicalitatea. Aceasta este de două feluri: *interioară* – când vorbim de imagini auditive, verbe dinamice, interjecții, respectiv *exterioară* – prezentă prin intermediul elementelor de prozodie (rimă, aliterație, asonanță, ritm). Sigur, majoritatea poemelor din *Rimelări* sunt muzicale în ambele sensuri.

Nucleul acestui fenomen intrinsec creației lui Șerban Foarță rămâne rima. Ea este responsabilă de arbitraj, numai prin ea jocul poeziei acestui poet rămâne viabil și într-o continuă expansiune semantică. În cele ce urmează, vom analiza câteva dintre poemele-cheie ale acestui volum, al cărui titlu însuși ne propune o polisemie sugestivă (*RIMELĂRI* – s.n.).

Un poem șugubăț din punct de vedere prozodic este *Viața lumii*, titlu omonim cu referința parodiată. Atractivitatea acestei poezii constă nu doar în neologismele ortografiate după auz, ci mai ales în rima proparoxitonică. Avem, astfel, perechi rimate ca „luzără” – „fusără”, „jenăre” – „benăre” sau „lidără” – „învelitără-n”. Melodicitatea acestei poezii blochează dezvoltarea firului epic, discursul

<sup>71</sup> *ibidem*, p. 155

<sup>72</sup> Ion Pop, *op. cit.*, p. 396

consumându-se pe de-a-ntregul într-o întrebare retorică dispusă simetric, la începutul respectiv la sfârșitul poemului: „unde mai sântără / ăia de fusără”. O altă parodie lingvistică la fel de savuroasă este *Scurtarea de U a lui Mateiu I. Caragiale*. Iată un pasaj reprezentativ: „Sărac și,-n plus, holteiu, / Mateiu bea ceaiu de teiu, / visând la icri moi, / ca orice ins de soiu / și, pe deasupra, craiu, / ce, neducând bun traiu, / așteaptă,-n tot momentul, / să pice testamentulu”. Prin astfel de versuri, Șerban Foarță vedește un echilibru chintesențial pentru un versificator de talia lui, și anume că, pe cât de șugubăț este ca poet, pe atât de scrupulos ca cititor. Asta deoarece tot discursul acestui poem este rodul parodierii a doar două fraze din capodopera lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*: „Se mai afla acolo, motolot, un plic mare galben cu cinci peceti de ceară neagră. Pe el sta scris «Testamentulu», cu u scurt, «meu».”<sup>73</sup> Migala foarțescă depășește însă artificiile fonetice, instalându-se în poezie în primul rând din direcția prozodiei. Drept etalon ne poate sta aici poemul *Auto*, pe care l-am pomenit când am vorbit despre baladă. Acesta, în debutul său, se structurează pe rime interioare asociative. Alteori, întâlnim rime de rangul exercițiilor de *creative writing* („Matisse” / „Matiz”<sup>74</sup>; „culoar” / „Saint-Benoît-sur-Loire”<sup>75</sup>; „Erwin” / „nervii-n”<sup>76</sup> etc.) prin prisma cărora manierismul versurilor este imposibil de negat. Iar rimele omonime de tipul „Când ți-o fi, insule, / mai dor de insule” sau „insulei Creta, / conturul, cu creta”<sup>77</sup> nu fac decât să confirme verdictul. Gradul artificialului crește odată cu repetarea obsesivă la sfârșit de vers a acelorași termeni: „O limbă de lemn / într-o gură de lemn / cu buze de lemn / pe-o figură de lemn” (*Lingua lignea*); „că o să moară ca martir / adică «Je mourrai martyr»? / Ceea ce,-n martie, / în patruzeci și patru,-n martie” (*Complainte de Max Jacob*). Aceste procedee nu degradează poetica lui Șerban Foarță în măsura în care acesta le folosește autoreferențial. Drept dovadă, poetul, printre varietatea de rime experimentate, ne livrează și o parodie modernă a rimei. Toate versurile poemului *Nursery Rhime*, 32 la număr, se termină în *ing*: „mama face pudding / tata face shooting / fata face casting / ăl mai mic broadcasting” etc.

Muzicalitatea interioară a textelor e exprimată, în genere, prin mărcile oralității. Deși anunțate încă din *Cuvânt înainte* („De-i pe gratis ori de-o cumperi, / fă-i învelitori de plastic (...) care cântă ca o coardă / de chitară, dacă-l tragi”<sup>78</sup>), imaginile auditive întârzie să apară, contribuind mai sporadic la muzicalitate decât prozodia. Dialogul, ca mod de expunere predominant, are menirea de a salva dinamica sunetelor transmise de texte. Mizând mult pe răscrucile rimei, personajele ajung să comunice din spatele unei măști impuse de balul prozodiei foarțesti. Deși tematice, poemele din *Rimelări*, în marea lor majoritate, își pierd sensul bine delimitat, desăvârșirea muzicalității fiindu-le prioritară. În *Alai*, de pildă, avem variații de rime terminate în *-așcă*, fără să se țină seama de vreo situație poetică: „În caleașcă / șade-o hoasă / ce-și bea zerul / dintr-o ceașcă / ce se varsă / din caleașcă / și te face / zilnic fleașcă.” Abolirea intrigii este o tendință a lui Șerban Foarță prin care poemele sale iau direcția versurilor pentru copii. Numai acolo, în textele folclorice și cele aferente ceremoniei, muzicalitatea ocupă loc în avanpost.

Prin urmare, asonanța, aliterația, polifonia, calamburul, jocul de sunete respectiv rimele rare și întortocheate, însoțite de un manierism deliberat, pledează laolaltă pentru muzicalitatea unei voci poetice sigure, de esență ludică.

### 3. Tipuri de comic în poezia lui Șerban Foarță

Prezența comicului în poezia lui Șerban Foarță este o condiție *sine qua non* a valorificării elementelor ludice. Pentru că, în *Rimelări*, frecvența tipurilor de comic este extrem de ridicată, vom analiza doar câteva exemple mai mult sau mai puțin izolate, ilustrând astfel funcțiile fiecăruia în parte.

Comicul de limbaj face parte din mecanismul de funcționare a jocului poetic, regizându-l. Principala sa atribuție este mimesisul, asumarea rolului în funcție de locutor. Totuși, în multe cazuri, replicile nu se pot debarasa de limbajul livresc, indiferent de identitatea emițătorului. Astfel, de cele mai multe ori, comicul de limbaj este simultan intrinsec și extrinsec discursului: „N-ar fi prob, / te

<sup>73</sup> Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, apud Șerban Foarță, *op. cit.*, p. 60

<sup>74</sup> Șerban Foarță, *op. cit.*, p. 53

<sup>75</sup> *ibidem*, p. 81

<sup>76</sup> *ibidem*, p. 71

<sup>77</sup> *ibidem*, p. 110

<sup>78</sup> *ibidem*, p. 7

aprob / pozitiv; / dar, în fine, / mai bine / motiv / de petreceri / și-ntreceri (...) decât / să ne ia / drept ceva / ce, eu, tare / mă tem / că suntem / din naștere”<sup>79</sup>.

Comicul de situație, nelipsit nici el din majoritatea poemelor, vine în completarea omologului său de limbaj. În acest sens avem textul intitulat *Chassé croisé*, de fapt o scurtă și lacunară fabulă cu iz de parabolă. Comicul de situație se declanșează odată cu deghizările animalelor, moment descris de către eul poetic ca fiind de „râsu-plânsu”<sup>80</sup>. Un alt exemplu este poemul *Puericultură* care promovează ideea de cerc vicios în care cauzalitatea se suspendă. Acest fenomen perpetuu este sugerat de acel „ș.a.m.d.” din final, complementar mărturisirii potrivit căreia „copiii nu rezultă / din liber arbitru, / ci din fatalitate”. În schimb, *Make up* aduce în lumina comicului o altă calitate estetică, grotescul. Acesta este exprimat prin versul refren „*Make up, make up the bodies*”, recomandând un joc funebru – de *rimelare* a cadavrului – tradus într-un limbaj ludic.

Poemul *O anchetă (pe neanunțate)* se structurează exclusiv pe comicul de nume. Distihurile componente vizează câte un scurt dialog de tipul întrebare-răspuns. Aceste perechi includ rime la câte un nume exotic (românesc sau străin): „Cin’ v-a mai ghicit intenția? / – Cre’ că numa’ Inocenția.”; „– Cum îl cheamă pe psiiatru’ / dvs? – Cleopatra.”; „– Cum îl cheamă pe ariciu’ / dvs? – Mauriciu.” Din acest interogatoriu jucăuș transpare vocea unui bun cunoscător al mecanismelor de cunoaștere la copii. Pe de altă parte, *Rimelări* conține și poeme ancorate în real, în care comicul de nume primează. Este și cazul poeziei *UE – uite-o, nu e*, titlu cât un motto parodic. Avem aici mai multe direcții ale ludicului a căror confluență rămâne tema geo-politică din titlu: integrarea în Uniunea Europeană este văzută ca un joc, dar și ca o temă dată unui popor întreg („să ne facem, copii, / că ne tot facem temele!”), inserarea în discurs a unui scurt studiu anecdotic al sunetelor și semnelor din alte limbi („mai nasol fi`nd pe *u* / sau pe *o*, să pui tremele / unor nemți”) și, nu în ultimul rând, concluzia că Uniunea Europeană este pentru țara noastră un „examen / lung ca poemele / vedice”.

Odată stabilite, punctele de tangență dintre comic și ludic ne vor servi drept repere în următorul subcapitol, în care vom dezbate modalitățile de influență ale limbajului livresc asupra discursului ludic postmodernist marca Șerban Foarță.

#### 4. Dialoguri culturale ludice. Livresc și intertextualitate

O introducere în latura livrescă a poemelor lui Șerban Foarță se poate citi pe coperta IV a volumului *Rimelări*, unde Marius Chivu afirmă: „Nici un alt poet român nu are agresivitatea discretă a livrescului lui Șerban Foarță, un fel de «parazit» liric superior care conviețuiește cu predecesorii într-un soi de omagiu poetic tributar. Căci Foarță nu le datorează mai mult poezilor care l-au format decât îi datorează ei lui pentru că îi reformează în cadrul acestui nesfârșit proces de resemantizare.”<sup>81</sup> Această sinteză este confirmată de varii exemple, dialogurile realizându-se indiferent de epoca adresantului. Gradul de subtilitate al versurilor livresce diferă, eul foarțesc ținând cont de sensibilitatea senzorială „celeilalte părți”.

Pe de-o parte sunt invocați autori de la Miron Costin (*Viața lumii*), trecând prin Eminescu (*Claxoniada* – cu ecouri din *Călin [file din poveste]*), apoi G. Călinescu și Mateiu Caragiale, până la Emil Brumaru (*[F]Rondel*) sau Andrei Pleșu (*Ecraniul albastru*), și chiar poeți francezi canonici precum Mallarmé (*Stihuri* – prin motto și prin ertemism), Apollinaire (*Alcoolinaire*) ș.a. Pe de altă parte, sunt „rimelate” povești universal-cunoscute ca Albă ca zăpada sau Hänsel și Gretel, personajele fantastice căpătând dimensiuni caricaturale (ultra)moderne („Baba cotoronțaise / mulți copii, căci mult trăise; / acum, însă, avea scuter, / iar copiii mici – computer”<sup>82</sup>).

Dintre emblematicii poeți români ai perioadei interbelice, Șerban Foarță nu neglijează pe niciunul. În timp ce Bacovia este mai mult asimilat, decât exprimat, Tudor Arghezi, Lucian Blaga și Ion Barbu apar drept niște referințe clare.

Dacă cele două poeme-copertă, *Cuvântul înainte* respectiv *Cimilitură*, au un oarecare timbru testamentar de tip arghezian, poezia intitulată *Argheziană*, nu lasă loc de dubii. Versurile „Pomii noștri-s, dragi turiști, / egoiști și altruști” ne trimit cu gândul la casa memorială a regretatului poet, amplasată pe cel mai înalt deal al Bucureștiului.

<sup>79</sup> *ibidem* pp. 64, 67

<sup>80</sup> *ibidem*, p. 126

<sup>81</sup> Marius Chivu pe coperta IV a volumului Șerban Foarță, *op. cit.*

<sup>82</sup> Șerban Foarță, *op. cit.*, p. 163

Parodia capodoperei bliagene reprezintă și ea o intertextualitate savuroasă: „Omidă era galben- / verzuie, dolofană, / dar cvasi-diafană / în miezul verzei albe,-n / corola de minuni / pe care,-n două ore, / avea să o devore...”<sup>83</sup>

Dedicat lui Cezar Paul-Bădescu, poemul *Dragă fragă* este, de fapt, o parodie a poeziei barbiene *Riga Crypto și Iapona Enigel*. Scris într-un ton propriu cântecelor pentru copii, poemul se încheie cu două strofe în care jocul de cuvinte barbian „fragi fragezi” trece în registrul sensibilității postmoderniste: „taci și-așteaptă / să fii aptă / a urca o nouă treaptă... // Și-ai să vezi, sub fagii / groși, că și matală / o să-ți plece fragii / fragezi mai la vale!”

Volumul *Rimelări* cuprinde, așadar, atât parodii rafinate, conexiuni interculturale ermetico-ludice, cât și flecăreli culturale, invenții de contexte fără miză și plauzibilitate, rămânând valabile strict în virtutea calambururilor. Aceste direcții ale ludicului în poezia lui Șerban Foarță recomandă un poet cu dublu statut: *homo ludens* și *homo eruditus*<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> *ibidem*, p. 44

<sup>84</sup> Poate cel mai convingător exemplu în acest sens este poemul *Threnos*.

**Annamaria POPA<sup>85</sup>**

### *Eu, Nică și securitatea (Un tigru de hârtie) de Bujor Nedelcovici*

Volumul de eseu *Eu, Nică și securitatea (Un tigru de hârtie)*, Bujor Nedelcovici, a fost publicat la editura ALFFA în 2004. Lucrarea este o analiză detaliată și subiectivă asupra dosarului de urmărire informativă Nr. 201784 realizat de formele de control ale regimului comunist. Motivația autorului este cunoașterea în profunzime a unei epoci care a stat sub semnul terorii. Cele două volume care însumează 800 de pagini au înlăturat vălul încrederii care acoperea de ani ochii autorului „ am constatat deseori că sursele erau bunii mei prieteni”.<sup>86</sup> Din curiozitatea de a-și cunoaște trecutul, Bujor Nedelcovici se va răfui cu cei care l-au obligat să lucreze timp de 12 ani pe șantier, cu cei care au vrut să-i limiteze gândirea, să-i cenzureze romanele, în special volumul *Al doilea mesager*, cu cei care l-au trimis în exil timp de 50 de ani „fără nicio meserie pentru că meseria de scriitor nu există...”<sup>87</sup>, cu cei care după 1989 i-au respins dreptul la replică refuzându-i publicarea articolelor în "România literară" și în Revista 22. Astfel s-a născut *Eu, Nică și Securitatea (Un tigru de hârtie)*. Prin intermediul lui Nică, nume de cod în dosar pentru Bujor Nedelcovici, scriitorul și-a conștientizat trecutul. Sentimentul că viața este importantă în fiecare amănunt al ei a dat naștere sentimentului de vinovăție, de regret. Bujor Nedelcovici constată că nu a trăit atunci fiind inconștient de ce i se întâmpla clipă de clipă și că abia acum, la lectura dosarului, are reprezentarea vieții din perspectiva dublului.

Nică a fost și este un alter-ego, de data aceasta unul creat de contextul social-politic, mai mult decât un personaj de ficțiune. Alex Ștefănescu îl consideră pe Bujor Nedelcovici un om cu atitudine, convingător și emoționat care s-a folosit de talentul literar pentru a se face auzit.

Bujor Nedelcovici, la fel ca mulți scriitori români, a fost înconjurat de informatori ai Securității. Societatea se transformă „într-o masă de spioni și delatori care erau îmbolnăviți de o suspiciune generalizată: «Epoca bănuielii» (...) dar au fost și oameni care au refuzat să colaboreze cu Securitatea asumându-și toate riscurile, rezistând torturilor fizice și morale și chiar au acceptat să se ducă în închisoare pentru a evita să de vină turnător, cum a fost cazul lui Steinhard și mulți alții, rămași anonimi și care au murit în beciurile Securității”<sup>88</sup>. Alții au hotărât să-și pună energia în slujba puterii recunoscând sau nu apartenența lor la grupul de informatori „cei care nu cunosc vânzarea de frate pentru că nu recunosc nici un frate și nicio comunitate și care își pot vinde aproapele pentru treizeci de talanți (prețul unui sclav) ...cei care nu trădează o idee, dar sunt trădători ca indivizi și mercenari ai tuturor cauzelor și idealurilor...Toți aceștia puteau fi candidați potențiali pentru a fi recrutați informatori calificați sau necalificați agenți de influență ori...ofițeri de Securitate...”<sup>89</sup>. Un exemplu este Vasile Băran, administratorul blocului de pe strada Apolodor 13 în care locuia scriitorul, un „personaj simpatic și plin de umor”<sup>90</sup> care îi făcea vizite repetate pentru a se asigura că scriitorul nu intenționează să plece în străinătate, de altfel, juca rolul unui gardian autorizat la domiciliu. Avocatul V.M., o altă persoană cuprinsă de frica răspândită de Securitate, „avea conștiința unei supuneri voluntare la opririle exterioare”<sup>91</sup>. El a fost alături de Nedelcovici în momentele în care își căuta un loc de muncă în producție. Trimis la Uzina Electrică din Bicaz pentru reeducare, Bujor Nedelcovici suportă dezavantajul moștenirii nesănătoase. Grigore Nedelcovici, tatăl lui Bujor

<sup>85</sup> Școala Doctorală, Facultatea de Litere a Universității din Oradea

<sup>86</sup> Bujor Nedelcovici- *Eu, Nică și Securitatea (Un tigru de hârtie)*, Editura Allfa, București, 2004, p. 45

<sup>87</sup> *Cine sunteți, Bujor Nedelcovici ? Bujor Nedelcovici în dialog cu Sergiu Grigore*, Editura Allfa, București, 2010, p. 378

<sup>88</sup> Bujor Nedelcovici- *Eu, Nică și Securitatea (Un tigru de hârtie)*, Editura Allfa, București, 2004, p. 139;

<sup>89</sup> *Ibidem*, p 194

<sup>90</sup> *Ibidem*, p 143

<sup>91</sup> *Ibidem*, p 173



Nedelcovici a fost acuzat că a făcut comentarii dușmănoase la adresa regimului și a fost închis pentru uneltirea contra ordinii sociale prevăzute în articolul 209 din codul Penal. Totuși uzina este locul în care scriitorul mărturisește, cu o ironie subtilă, că a absolvit facultățile de filologie „Mă duceam într-un depozit de materiale care se întindea pe câțiva kilometri, mă ascundeam într-o baracă de unde puteam să văd dacă cineva se va apropia și citeam: Dostoievski, Faulkner, Flaubert...Acolo au fost facultățile mele, profesorii și modelele de conștiință mi-au fost marii scriitori și poeții”<sup>92</sup>. Ceea ce trebuia să-l distrugă ca ființă spirituală datorită neșansei de a se fi născut într-o familie de intelectuali, să îl transforme într-o rotiță anonimă dintr-un mecanism generalizat, după cum se definește însuși autorul, l-a ajutat să transforme nefericirea în șansa de a se consacra.

Prietenul apropiat reușește să-l dezamăgească pe Bujor Nedelcovici care, la citirea dosarului află că fiecare întrevvedere, oficială sau familială, cu Mircea Iorgulescu se finaliza cu o vizită la Securitate unde se raportau toate informațiile obținute. Bujor Nedelcovici explică ce a însemnat pentru el tardiva descoperire: „După lectura acestor pagini, recunosc că am fost descumpănit, cu sufletul oboșit, bolnav și mintea rătăcită”<sup>93</sup>. Acestea sunt doar câteva surse care au contribuit la conținutul dosarului de securitate.

Scopul personal al lui Bujor Nedelcovici în scrierea acestui eseu a fost să-și demonstreze sieși că poate suporta adevărul, că poate uita actele necugetate ale celor care s-au declarat prieteni fideli, dar au fost în aceeași măsură fideli Securității. Scopul literar însă a fost ”activarea memoriei contemporanilor, care nu vor să-și amintească ce s-a întâmplat în timpul comunismului. Ca și Ana Blandiana și Gabriel Liiceanu, el poate fi considerat un erou al luptei cu anamneza”<sup>94</sup>.

Volumul *Eu, Nică și Securitatea (Un tigru de hârtie)* depășește caracterul unui dosar comentat, este opera unui avocat al apărării care caută cu o dorință obsesivă să spună adevărul. Chiar dacă a fost considerat lipsit de curaj pentru că nu a oferit numele reale ale informatorilor, Bujor Nedelcovici a înaintat în procesul deschis celor care au îngropat adânc dovezile trecutului.

---

<sup>92</sup> Bujor Nedelcovici, *Eu, Nică și Securitatea (Un tigru de hârtie)*, Editura Allfa, București, 2004, p 180

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 264

<sup>94</sup> Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane 1941-2000*, editura Mașina de scris, București, 2005, p 972.

## *Jurnalul* lui Gala Galaction

Opera memorialistică a lui Gala Galaction alcătuiește o parte importantă din creația sa literară. Masivul *Jurnal* prezintă gândurile și impresiile autorului timp de o jumătate de veac. Memorialistica scriitorului surprinde prin caracterul său de cronică vie, prin transmiterea unor imagini ce respiră adânc în ochii cititorului. Mărturiile autorului refac momente istorico-literare, dar și prezintă cel mai contradictoriu personaj al literaturii sale, care e chiar el însuși.

Perspectiva oferită de *Jurnal*, de amintirile așternute pe hârtie la diverse răstimpuri, este vastă, încadrând aproape toate etapele existenței sale. Masivul document nu este departe de a egala recordul stabilit, în literatura română, de Titu Maiorescu în *Însemnările sale zilnice*. Gala Galaction și-a încredințat cele 9 caiete manuscrise ale *Jurnalului*, spre păstrare și publicare postumă, celor patru fiice ale sale: Magdalena Galaction Bajocchi, Lucreția (Luki) Galaction Passarelli, Maria (Mara) Galaction Țuculescu și Elena Galaction. Termenul publicării era stabilit de autor, chiar în textul *Jurnalului*, mai întâi „peste 30 de ani”, apoi la o re-lectură târzie „să zicem: peste 50 de ani, de azi înainte”. După 20 de ani, în 1969 încetase din viață la 8 martie 1961, iar Mara Galaction Țuculescu decide să publice aceste pagini cerând retoric: „Tată, mă adresez ție, ca să-ți cer dezlegare. Am grăbit sorocul, am apropiat cu câțiva ani lumina tiparului, de filele însemnărilor tale”<sup>96</sup>. Așadar, *Jurnalul* apare într-o primă ediție la editura Minerva, sub îngrijirea lui Teodor Vârgolici, în trei volume. Următoarele ediții au adus numeroase completări asupra imaginii scriitorului, deoarece cenzura vremii nu-i permitea lui Teodor Vârgolici să dezvăluie în totalitate însemnările zilnice ale scriitorului.

Început în anii adolescenței, *Jurnalul* lui Gala Galaction dezbate o multitudine de aspecte ce caracterizează o epocă și un destin. Cum spunea, prin acest *Jurnal*, Gala Galaction ne permite să cunoaștem traiectoria unei ființe, să examinăm „stările de conștiință”<sup>97</sup> dintr-o etapă sau alta a vieții sale. Multe din însemnările scriitorului vin azi spre cititor cu reale noutăți. Scriitorul și-a consemnat impresiile de lectură, și-a mărturisit convingerile estetice și filozofice, aspirațiile pe care urma să le împlinească la un moment dat. De aceea, *Jurnalul* rămâne o operă literară de autentică valoare și, totodată o sursă documentară extrem de importantă în direcția biografiei umane și sociale a scriitorului, a definirii sale în epocă.

În tot ceea ce a izbutit a scrie acest autor, mărturiile sale refac momente ale istoriei noastre culturale, ce nu le-a contrazis nici cele mai adânci exegeze de până acum. *Jurnalul*, unul din „momentele cruciale ale memorialisticii românești”<sup>98</sup>, este un roman autobiografic peste care se așterne mesajul de umanitate ce a caracterizat viața și opera scriitorului. Acest „monument bizar”<sup>99</sup>, aproape unic la noi, care e început în 11 septembrie 1898, la 19 ani are forma unor epistole de dragoste, ce alternează după aprilie anul următor cu însemnările sale zilnice până la vârsta de șaptezeci și șapte de ani. E un roman de dragoste, de dezbateri religioasă, *Jurnal* de creație, cu numeroase comentarii asupra cărților citite, o introspecție în conștiința sa, unde ne așteaptă cele mai neașteptate răspunsuri.

Documentul reprezintă „romanul unei vieți reconstituit în tot ceea ce are el mai autentic, mai suav și mai dureros, mai liniștit și mai dramatic, mai poetic și mai prozaic”<sup>100</sup>. Gala Galaction e un scriitor dedicat muncii, un om de o aleasă și nobilă omenie, dar această imagine pe deplin adevărată nu exclude zbuciumul interior, îndoielile, frământările sale. „Cred că darul meu de a scrie aș zice că are două rădăcini: una crește dintr-o sensibilitate excesivă, ascuțită și bolnăvicioasă și mă îndreaptă

<sup>95</sup> Școala Doctorală, Facultatea de Litere a Universității din Oradea

<sup>96</sup> Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, ediția a II-a, îngrijită de Teodor Vârgolici cu o evocare de Mara Galaction, București, Editura Albatros, 1996, p. 47

<sup>97</sup> Ioan Derșidan, *Gala Galaction-un argument heraldic privind problematica și structura operei*, Familia, nr. 4-5, 1994

<sup>98</sup> Valeriu Râpeanu, *Un eveniment editorial: Gala Galaction: "Jurnal"*, în „Contemporanul”, nr. 38, 14 aprilie 1973

<sup>99</sup> Paul Georgescu, *Jurnalul lui Gala Galaction*, în „Luceafărul”, nr. 4, 26 ianuarie 1974

<sup>100</sup> Valeriu Râpeanu, *Un eveniment editorial: Gala Galaction: "Jurnal"*, în „Contemporanul”, nr. 38, 14 aprilie 1973

către romanul de analiză psihiatrică, iar cealaltă crește dintr-o inteligență bine intenționată, optimistă și filantropică și mă îndreaptă către filozofie teistă, către studii istorice și literare”<sup>101</sup>. Gândurile sunt așternute pe hârtie cu o mare sete pentru adevăr, trăsătură caracteristică acestui scriitor.

Pentru noi, *Jurnalul* său este o mină de aur ce nu a fost suficient explorată de-a lungul anilor. Toate aspectele vieții sale, toate momentele formării unei cariere, a unei opere literare, a unei familii reprezintă o mărturie din cele mai prețioase în literatura română.

---

<sup>101</sup> Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, ediția a II-a, îngrijită de Teodor Vârgolici cu o evocare de Mara Galaction, București, Editura Albatros, 1996, p. 50

Victor MARCU<sup>102</sup>

## Predestination and Free Will in Milton's *Paradise Lost*

Are we human beings that possess genuine freedom of choice or are we mere puppets that act according to the way God pulls the strings? Is our life predestined entirely by God or are we free to choose our own destiny? Is there the possibility of having these two options mixed up together in different proportions or do we have to pick one and rule out the other? These are some of the questions that are raised when the subject of predestination and free will comes up.

In *Paradise Lost*, John Milton commits himself to offering his own answers to such problems. This essay is going to present some of his crucial beliefs with regard to this topic. Our purpose is to do a thematic examination of one particular section of the storyline which is representative of the entire poem, in order to identify Milton's perspective. The part that serves best this purpose is found in Book III of the poem, in which the main themes discussed are the Fall and the Redemption of man. We will treat them separately, one after the other, trying to find out the way in which Milton presents his view regarding predestination and free will.

**1. The Fall: Man's choice to willingly disobey God.** At the very outset, in the prologue, Milton states immediately the subject of his poem, which is "Man's First Disobedience" (l.1) on one hand and God's response to it, on the other hand: "justify the ways of God to men" (l.26)<sup>103</sup>. He must have thought that there were many people in those days that were confused about this topic and had questions like: were Adam and Eve really free to make their own choices or were they predestined by God to choose to eat from the forbidden tree? Whose fault it was for what happened? Was it God's fault or was it man's fault?

To such questions, Milton is offering some answers in Book III, by means of a dialogue between God, the Father and God, the Son. The dialogue consists of five successive parts, God speaking three times and the Son replying to Him two times. It begins at line 79 and ends at line 343<sup>104</sup>. This dialogue resembles in some way the biblical account of man's fall, Milton making a lot of references to different books of the Bible. It also reflects seventeenth century puritan interpretation of the Bible, by which he was greatly influenced in such issues as the Fall and salvation of man, predestination and free will.

In His first speech, God raises very rapidly the crucial question about the person that is to be blamed: "Whose fault?" (III.96). Was it He or was it the man? For those who said that God was guilty, because He predestined Adam and Eve to choose to eat from the forbidden tree, Milton gives a straightforward answer and affirms that God is not guilty in any way. Adam and Eve were responsible for their mistake. But why was it so?

In order to set things straight, Milton brings up two objections about God to which he offers the solutions. The first objection is that God had foreseen what would happen and did nothing to stop it. He was omniscient, the "past, present, future, he beholds" (III.78). It is worth noticing the place of this dialogue in the larger context of the poem. It is located after Satan's fall, but before man's disobedience, in order to underline the God's ability to look into the future and see what

---

<sup>102</sup> anul II, engleză-germană

<sup>103</sup> The Fall is maybe the most important theme for Milton, because it explains best his view on predestination and free will. It divides human condition in two stages: Pre-fall condition and Post-fall condition. In the former one, human free will is bounded only by God's commands. This is a clue that such a thing as absolute free will doesn't exist. Man was really free to choose between obeying and disobeying the Creator. In the Post-fall condition, man is enslaved now by sin and disobedience and is not willing to obey the Creator. This is an apparent freedom from God's commands, but is still an bondage of the will to the sinful nature.

<sup>104</sup> Laurence Lerner, *The English Poems of John Milton*, (Kent: Wordsworth Poetry Library, 2004), 186-193.

would happen.<sup>105</sup> If God foreseen the Fall, why didn't he help man? Doesn't this make Him guilty? Milton demolishes such an accuse by stating clearly that "Foreknowledge had no influence on their fault" (III.118). This implies a very important point that Milton tries to make: the foreknowledge of God does not affect or exclude human free choice. God knew what Adam and Eve were going to do, yet He did not do anything to influence them or to force them to choose one way or the other. Some might say: Then, why didn't He stop them? God did not intervene, because in the beginning, at the Creation, He did everything He was supposed to do. He endowed man with everything he needed to face the temptation: "he had of me/All he could have; I made him just and right,/Sufficient to have stood, though free to fall." (III.97-99)<sup>106</sup>. This is a crucial comment. God created human beings with all the abilities they needed, including the capacity to choose freely. They had the liberty to decide between standing and falling. Moreover, He equipped them with the strength necessary to obey His command. Thus, God's foreknowledge couldn't shut down human strength to obey God.

The second objection is that God had predestined Adam and Eve's fall and thus, "Predestination overruled/Their will, disposed by absolute decree" (III.114-115). Here, predestination can be defined as that particular decision or decree made by God, before the creation of the universe, by which Adam and Eve had to disobey God and eat from the forbidden tree. But Milton disproves of this accusation too. Even though God foreseen it, He hadn't decided before the creation of the world, by an absolute decree, that man must fall. He did nothing at all that forced man or influenced Adam and Eve to disobey: "So without least impulse or shadow of fate,/Or aught by me immutably foreseen/They trespass" (III.120-122). As a consequence, the choice belonged completely to them and it was real in every sense. This means that they were not God's puppets, but were completely free to act on their own.

In conclusion, if God was completely innocent, then Adam and Eve were solely responsible for their mistake. They were "authors to themselves in all/Both what they judge and what they chose, for so/I formed them free" (III.122-124). It is because they were free that they were able to choose to disobey God. Thus, one of the greatest conviction of John Milton is that man was created with the freedom of choice in his initial state and was not forced by God's foreknowledge, nor was he predestined to choose to disobey.

**2. The Fall: the tragic consequences of being lost.** In Milton's perspective, the Fall of man is a crucial, pivotal point for understanding free will. Human condition was decisively influenced by it, being described in two stages, the Pre-fall and the Post-fall phases. Before man's disobedience, everything was good and human condition was clean and free. Thus far, we have discussed about the first phase, in which man, as a created being, was completely free to choose whatever they wanted within the large limits of the Creator's commands. After eating from the forbidden tree, it began the post-Fall phase, in which things change dramatically.

Man's free decision to disobey is followed by the just decision of God to punish them. There are several consequences and they are terrible. Man is now in a "fallen condition" (III.181) or a "sinful state" (III.186) and because of this, they lost the Paradise. Not only the Paradise, but also "the whole race [is] lost" (III.280) or alienated from God.

What does it mean to be in a sinful condition and why is it so dreadful? Milton shows that to be lost implies firstly, to be under the wrath of God (III.237, 263-264, 275). In other words, man is "adjudged to Death and Hell/By doom severe" (III.223-224). This means separation from God, while living on earth, but also in the eternity. Secondly, in the face of such a cruel fate, man lacks the power to willingly seek God and His grace: "He her (grace's) aid/Can never seek, once dead in sin and lost/Atonement for himself...hath none to bring." (III.232-235). Not only the power, but he also lack the desire to seek God for salvation: "His lapsed powers, though forfeit, and enthralled/By sin to foul exorbitant desires" (III.176-177). In other words, to be lost means to own a depraved nature, different from the Pre-fall one, which is affected by the first disobedience in such a manner that man does not want and cannot find God without divine grace.

The Post-fall sinful condition of man affects the ability to chose. Man remains capable of making moral choices, to decide between right or wrong, just like he did in the Pre-fall condition to

---

<sup>105</sup> The decisions of Satan's council in Book II are not immediately put into practice, but are delayed until Book VII. In this manner, Milton makes himself room to introduce a second council, that of God and his Son, to point out that God already knows about Satan's plan and man's choice

<sup>106</sup> This is an allusion to Genesis 1:31, where it is said that "God saw all that he had made, and it was very good."

some degree, except for the fact that now his will pays tribute to the sinful nature that blossomed in him. His will or desires were not annihilated, but were greatly darkened: "His lapsed powers, though forfeit, and enthralled/By sin to foul exorbitant desires" (III.176-177). The same thing that are said about his desires, can also be said about his will. Man is a slave of his passions and pleasures, and he wills not to seek God, but to follow his sinful desires. The will is not free any more, but enslaved to sin in such a way that man is blind and will not want to find God, if He does not intervene: "Man shall not quite be lost, but saved who will;/Yet not of will in him, but grace in me." (III.173-174). Only if God's grace enlightens the will, man can become free again from sin and his sinful nature.

In conclusion, the disobedience of Adam and Eve brought upon them dramatic changes. The sinful state was a just consequence and God is not to be blamed for predestining people for such a fate. The Pre-fall good human nature turned into a Post-fall depraved state, in which man's will and desires became enslaved to sin. Thus, the solution does not reside inside human beings, but outside of them, in God's grace. Thus, another great conviction of John Milton was the depravity of human nature and the lack of power or desire to seek God for salvation. This was also a puritanical theme: "the Fall of Man, the destruction of Man, the humanity imprisoned in the cave of sin. The biggest wall constructed even by the hand of humanity, by its choice."<sup>107</sup>

**3. The Redemption: the Son as a substitutionary Atonement.** As real as the punishment of God is displayed, so real is his salvation presented by Milton. God had to be just and thus sanction Adam and Eve for their sin. The appropriate punishment was to let them die and go to Hell. His justice was at stake. But in the same time, He had to be loving. Thus, He tried to avoid such a terrible fate: "He with his whole posterity must die;/Die he or Justice must; unless for him/Some other, able and as willing, pay/The rigid satisfaction, death for death" (III.209-212). This is the "one greater Man" who is referred to in the prologue of the poem. But who exactly is that other person that is going to die on behalf of man?

The Son is the One who offers His own death as a substitutionary atonement for the sin of man. On several occasions in the Son's second reply, Milton repeats a basic idea: the Son is ready to take the place of man and die for him: "*Behold me, then: me for him, life for life/I offer.../I for his sake will leave...and for him lastly die/Well pleased; on me let Death wreak all his rage*" (III.236-241). Thus, by submitting Himself to the power of Death, the Son will defeat it and will be able to offer deliverance from death and sin to whoever wants to accept it.

Substitutionary atonement is another great conviction of John Milton. This does not address directly, but indirectly to the theme of predestination or and free will. Firstly, on one hand, God the Son has free will, because he is perfect and sinless and He willingly desires to give up His own life for the sake of saving the human race. On the other hand, God predestined Him to be the substitutionary atonement. Secondly, the fact that God is the one who finds out and offers the solution, points out that man's will and desires are not free, but enslaved to sin and are incapable to procure the cure for his sinful state.

**4. The Redemption: man can accept or refuse it.** Even though the Son is willing to die in order to save humanity from sin, that does not guarantee that man, in his fallen condition, will accept his redeeming sacrifice in a personal way. He needs divine assistance in order to be saved, that is why God "will clear their senses dark.../and soften stony hearts/To pray, repent, and bring obedience due" (III.188-190). Thus, in a sinful condition, human will is enslaved and darkened by sin. Even in this state, man has two options: to reject or to accept God's solution. But, the most probable choice is the former one, because man will not want to choose God over his own desires and pleasures. This is another aspect in which human responsibility plays a huge role. If they go to Hell, it is so because they choose so, not because they were predestined to get there. It was their darkened will that sent them there.

What breaks the bondage of the will is the grace of God, which is the divine help that can set free man's will and guide him to choose his redemption. The clearing of dark senses and the softening of stony hearts is an action that comes from the outside of man, from God, not from the inside. Thus, the freedom of the will from sin is recovered not by man own ability, but by divine aid:

---

<sup>107</sup> Anca Vlad, "A Comparison between John Milton's Paradise Lost and John Bunyan's Pilgrim Progress, in *Literature between Convenience and Challenge*, ed. Ramona Simuț, (Oradea: Emanuel University Press, 2011), 126.

"Man shall not quite be lost, but saved who will;/Yet not of will in him, but grace in me." (III.173-174).

**Conclusion:** The Fall is the most crucial aspect for Milton in understanding predestination and free will. From our thematic study of the dialogues found in Book III of the poem, we discovered firstly, that man, in his Pre-fall state, was created free, but not with an absolute freedom, but a freedom within the large boundaries of God's command. Man had the liberty of choosing to obey God's command to not eat from the forbidden tree.

Secondly, man decided to do the contrary. Thus, their disobedience lead them into a enslaved-to-sin, depraved Post-fall state, characterized by earthly and eternal alienation from God. The consequences were tragic, yet man must assume full responsibility. God is not to be blamed. Even though He had foreseen what would happened, He exercised no influence on it, nor did He predestine them to make this choice. Instead, He created them with everything they needed to stand, not to fall.

Thirdly, the solution doesn't reside within man, because of his incapability to save himself. He lacks the will, the desire and the power to find a solution or to seek for God's grace. That is why the answer comes from God, who predestines His Son to die for man.

In conclusion, according to Milton, God does predestine some things to happen, but this aspect doesn't rule out human responsibility. Man is still free to make moral choices, in spite of the fact that he is in an enslaved-to-sin condition. His will is not completely free, but is affected by his own depraved nature. He is free to choose his own destiny, but under such conditions, he will most likely follow his heart and get eventually in Hell. Thus, only God's grace can set the human nature, including the will, free from sin.

## Polemica Maiorescu – Gherea

Polemica Maiorescu-Gherea a fost și a rămas în critica românească de mare notorietate, și nu doar pentru că a fost una plină de vervă, cititorul este incitat de calibrul și nivelul la care se desfașoară această dispută a ideilor. Caragiale apare ca un nod al disputei între cei doi critici.

Titu Maiorescu publică în „Convorbiri literare” articolul „Comediile d-lui I.L. Caragiale (1885)” prin care declară ca opera caragialiană constituie momentul nașterii dramaturgiei românești și îi consacră acestuia un loc în galeria clasicilor români alături de Slavici, Creangă, Negruzzi și Eminescu: „Oare nu este aici un adevărat început de literatură dramatică națională, independentă, trăind prin propriile sale puteri, în înțelesul aceleiași mișcări intelectuale sănătoase, în care sunt și *Novelele* lui Slavici și *Amintirile* lui Creangă și *Copiile pe natură* ale lui Negruzzi, și *Poeziile* lui Eminescu.”<sup>109</sup>

Maiorescu afirmă că opera lui Caragiale se remarcă prin originalitatea și caracterul sarea al tipurilor prezente în operă, care surprind fidel și comic mahalaua bucureșteană dornică să epateze prin emanciparea dobândită peste noapte de la occidentali, căzând astfel în ridicol și caraghios. Astfel dramaturgul aduce în fața spectatorului o caricatură a lumii moderne, un amestec de civilizație atât de reprezentativă acelor vremuri.

C.Dobrogeanu-Gherea, în eseu „I. L. Caragiale”, afirmă că anomalia prezentă în societate se datora încercării de copiere a modelului de burghezie liberală franceză. Diferența dintre burghezia franceză și cea românească este însă una fundamentală. Dacă în Franța revoluția burgheză a avut loc într-un mod natural, generată de burghezia din ce în ce mai puternică economic și cultural, care și-a impus instituțiile independente prin efort și luptă cu feudalismul, în România, o clasă socială de asemenea factură a lipsit cu desăvârșire, și instituțiile europene au fost introduse de o pleiadă de tineri generoși aparținători ai clasei privilegiate, sub influența și cu ajutorul civilizației europene. Cu alte cuvinte, în Europa Occidentală instituțiile moderne au fost create de burghezimea bogată și cultă, în România instituțiile moderne dau naștere unei burghezii culte și puternice. În urma acestei legături inverse, anomaliile, crucișurile nu întârzie să apară, emanciparea este una falsă. Culturalizarea are loc la suprafață, societatea se vrea a fi cultă, dar nu este. Rezultatul imediat, pe fondul acestei cețe, este că cei puțin pricepuți profită de pe urma celor și mai nepricepuți în vederea împlinirii interesurilor personale. Comediile lui Caragiale au toate această notă generală: „bătaia de joc, ridiculizarea, biciuirea anomaliilor, neajunsurilor izvorâte din introducerea instituțiilor europene, satirizarea mai ales acelor neajunsuri și anomalii pe cari nu le împărtășim cu Europa occidentală, ci sunt speciale țării noastre.”<sup>110</sup>

Articolul maiorescian urmărește mai îndeaproape desființarea unor imputări ce li se aduceau comediilor, imputări care sunt nefondate sau cel mult, slab argumentate de opinia publică a vremii.

O prima imputare adusă comediilor o constituie faptul că opera (comediile) ar lua în derâdere partidul liberal cu scopul premeditat de a-i defăima imaginea, și astfel autorul și-ar aservi opera opoziției (partidului social). Asemenea acuzație este „prea puțin serioasă” socotește Maiorescu care afirma că dramaturgul e capabil să depisteze ridicolul, să satirizeze întreaga societate contemporană, fără a părtini pe nimeni. Condiția ca opera să fie valoroasă este ca autorul ei să întâmpine numai bariera propriului talent, „...autorul își ia pesoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut ieri de ișlic și tombateră și își va bate joc mâine de fraza reacționară, și în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil.”<sup>111</sup>

<sup>108</sup> anul I, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

<sup>109</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Vivaldi, București, 1997, p.247

<sup>110</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Studii Critice*, Editura pentru literatură, București, 1967, p.258-259

<sup>111</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Vivaldi, București, 1997, p. 249



Tema pentru care s-a scurs multă cerneală în presa vremii o constituie însă i/moralitatea comediilor. Acuzațiile care li se aduc dramaturgului fac referire la trivialitatea personajelor, imoralitatea regăsită într-o măsură mai mică sau mai mare la majoritatea caracterelor din comedii. Demagogii îi conving pe proști că au dreptate vorbindu-le non-sensuri, amorul e nelegiuit, parvenții nu au scrupule în drumul spre atingerea scopurilor și toate aceste decurg foarte firesc și armonice încât personajele se simt în mediul lor foarte confortabil, ajungând chiar fericite. Oricum ar decurge piesa și oricât de imorală ar părea intriga, la final personajele fie sărbătoresc, fie se îmbrățișează emanând bucurie și împlinire. Se uită tot și se îmbrățișează cu toții. Opinia publică e revoltată de faptul că cei răi nu sunt pedepsiți, iar cei buni rămân nerăsplătiți.

Criticul Maiorescu spune că într-o țară cu tradiție literară valoarea moralizatoare a unei opere n-ar constitui subiect de polemică, atîta vreme cît rolul ei este de a satiriza personajele inspirate din realitatea cotidiană, ba mai mult, acesta susține ca elementul moralizator există în orice operă de artă, deci și în cea dramatică. Trivialitatea de care sunt acuzate personajele comediilor lui Caragiale nu constituie un argument care să ateste imoralitatea operei: Venera aflată la Milo este pe jumătate goală, cea din Medicis este nudă în totalitate fără a fi însă imorală. Moralitatea operei, indiferent de ce natură ar fi ea- poezie, dramaturgie, muzică, pictură sau arhitectură, o constituie inducția celui sentiment de uitare de sine în care egoismul, „izvorul a tot ce este rău”<sup>112</sup>, nu ne mai poate atinge, pentru moment cel puțin. „Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale.”<sup>113</sup> Condiția absolută a oricărei arte (îndeosebi poezie și dramaturgie) este ca impresia artistică pe care o transmite aceasta, să genereze o „înălțarea impersonală”<sup>114</sup> în „lumea ficțiunii ideale”<sup>115</sup> fără să fie influențată de curente politice, glorificări dinastice, zile solemne etc. Subiectul poate fi inspirat din realitate, dar să fie tratat ideal-artistic, fără scop practic, în caz contrar avem de-a face cu „o simulare a artei, dar nu artă adevărată.” Chiar patriotismul, cel mai înalt simțămînt al unui cetățean, nu poate constitui o temă în sine a unei opere de artă. Clasici precum Corneille, Racine, Moliere, Shakespeare sau Goethe constituie un exemplu găitor în acest sens, moralitatea în sensul practic al cuvîntului, lipsește din operele lor.

Replica lui C.Dobrogeanu-Gherea la acest articol apare în „Contemporanul (1886)” iar ținta este anunțată din titlu: *Cătră d-nul Maiorescu* (în *Studii Critice*, titlul articolului este *Personalitatea și morala în artă*) reprezintă prima reacție a lui Gherea la articolul lui Maiorescu. Pentru logica acestei pagini vom urmări în paralel și replica lui Maiorescu (*Contraziceri?*) apărută la șase ani după cea a lui Gherea.

Gherea combate termenul de „emoție impersonală” stipulat de Maiorescu, susținând că o emoție poate fi numai personală, deoarece este trăită de un „organism individual”. Acesta din urmă afirmă că nu tot ce rostește un om este personal, gândurile și ideile pot fi luate de la altcineva, procesate, însușite, dar nu devin personale. Gîndul este spus de persoana x, dar aparține persoanei/ sursei y, așadar este unul impersonal. Maiorescu, pentru a-și argumenta categoric ideea, clarifică dublul sens al noțiunii estetice de „personal” care mai înseamnă și „individual” și antonimul acestuia „impersonal” are și sensul de „tip/tipologie”.

Gherea încercă să descopere o contrazicere a lui Maiorescu în articolele sale: *Comediile d-lui Caragiale* în care afirmă că poetul trebuie să fie impersonal pentru a avea acces la lumea impersonală a ideilor, cu *Poeți și Critici* (1886) în care afirmă că poetul trebuie să fie absolut personal în redarea ideilor. Gherea întrebă cum poate un poet să fie și personal și impersonal în același timp. Răspunsul vine din partea lui Maiorescu cu descrierea conceptului de *mimesis* (transpunerea realității în artă) în care poetul este impersonal în alegerea obiectului pe care vrea să-l transpună în propria creație. Obiectul nu-i aparține deoarece este o idee care există prin sine. Poetul devine personal prin modalitatea de exprimare a obiectului, care îi aparține în totalitate, desigur, vorbim despre un poet în toată însemnătatea cuvîntului, nu un epigon. Această explicație răspunde și acuzației venită din partea lui Gherea potrivit căreia termeni ca „lumea impersonală” și „inspirarea impersonală a ficțiunilor” ar fi prea nebuloși, confuzi, nepotrivți pentru un articol științific. Maiorescu pune această confuzie pe seama necunoașterii lui Gherea a esteticii lui

<sup>112</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Eminescu, București 1978, p. 266

<sup>113</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Vivaldi, București, 1997, p. 251

<sup>114</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Eminescu, București 1978, p. 266

<sup>115</sup> *Idem, Ibidem*, p.266

Schopenhauer, bazată pe ideile filozofului Platon, opere care sunt fundamentale pentru cineva care are pretenția de a interveni în polemici ce țin de estetică.

La afirmația lui Maiorescu conform căreia egoismul este rădăcina oricărui rău (*Comediile d-lui Caragiale*), Gherea îl contrazice susținând că în anumite circumstanțe egoismul este absolut benefic și dă exemplul omului aflat într-o cameră cuprinsă de flăcări care datorită simțului de conservare, egoismului, va face tot posibilul să se salveze. Replica lui Maiorescu vine pe un ton ușor batjocoritor, părând că vrea să-i dea lui Gherea o lecție de logică elementară, afirmând că o afirmație de tipul „tot răul este din egoism” intră în formula logică toți S sunt P, ceea ce nu înseamnă că toți P sunt S. „când zic: toți lei sunt animale, aceasta nu înseamnă că și toate animalele sunt lei, ci numai că unele animale sunt lei; celelalte pot fi cum vor voi: vulpi, papagali sau alte animale mai puțin citabile.<sup>116</sup>” Așadar argumentul că egoismul este o rădăcină și pentru lucrurile bune este irelevant pentru că nu contrazice afirmația „tot răul este din egoism.”

În rândurile articolului *Contraziceri?* Maiorescu clarifică încă o dată cele spuse în *Comediile d-lui Caragiale*, arată că de fapt nu există nicio contrazicere în ceea ce a spus, și își încheie partea lui de polemică cu un mesaj pentru Gherea „...las-o mai domol unde nu te pricepi”<sup>117</sup>.

Gherea consideră că ar mai fi lucruri de spus și în 1894 răspunde cu *Asupra esteticei metafizice și științifice*. Aici redeschide discuția despre emoția impersonală, concept despre care am mai vorbit în rândurile de sus și cu care Gherea nu este de acord susținând că emoțiile pot fi numai personale, iar Maiorescu afirmă că nu tot ce se petrece într-un „organism individual” devine personal, și dă exemplu gândurile și ideile care pot fi luate și din cărți sau de la diferite persoane, nedevenind personale. Lămurind încă o dată discuția, trecem la replica din articolul lui Gherea care îl acuză pe Maiorescu de confuzie între două fenomene psihice diferite: idei și emoții. Gherea este de acord cu Maiorescu când zice că ideile pot fi impersonale, dar acesta nu este un argument care să dovedească impersonalitatea emoțiilor. Cu alte cuvinte, Gherea întreabă de emoții, Maiorescu răspunde de idei. „[...] în bună și lămurită limbă românească se poate zice că d. X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la d. Y, s-ar putea zice că d. X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la d. Y?”<sup>118</sup>

Și discuția despre egoismul care e rădăcina oricărui rău este redeschisă. Gherea este acuzat de Maiorescu că nu înțelege o formulare de logică elementară de tipul toți S sunt P (tot răul este din egoism) unde întreaga sferă noțională a cuvântului *rău* este legată de cea a cuvântului *egoism*, fără a însemna că întreaga sferă noțională a cuvântului *egoism* este legată de *rău*. Replica lui Gherea vrea să arate că cel care face o greșeală de logică este de fapt Maiorescu pentru că, într-o formulă logică de tipul toți S sunt P (toți lei sunt animale), întreaga sferă a noțiunii lui S (toți lei) e legată de sfera lui P (sunt animale). Invers, adică întreaga sferă noțională a lui P să fie legată de cea a lui S, nu se poate pentru că sfera noțiunii *animal* (P) este mai mare decât cea a noțiunii *leu* (S) și tocmai aceasta este greșeala de logică pe care o comite Maiorescu, leagă întreaga sferă P (egoismul), care este mai mică, de întreaga sferă S (tot răul), care este mai mare.

Dincolo de aceste contraziceri și dispute pe planul argumentării ideilor proprii, se ajunge la ideea esențială despre estetica metafizică și cea științifică. Pentru a-l combate pe Maiorescu și ideea estetică a acestuia despre poetul personal și poetul impersonal, Gherea merge direct la teoriile platoniciene pe a căror bază stau ideile lui Maiorescu și le combate cu argumente științifice. Așadar, conform lui Platon, „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii”<sup>119</sup>, dar pentru a putea judeca, înțelege și apoi combate această idee, Gherea propune întâi de toate definirea noțiunii de percepție. În acest sens, se folosește de definițiile mai multor psihologi, noi însă ne limităm la cei care ni s-au părut mai elocvenți. Binet în „La psychologie du raisonnement” afirmă că „Percepțiunea este, deci, o stare mixtă, un fenomen cerebro-senzorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului.”<sup>120</sup> iar James Sully arată, în „Les illusions des sens et de l'esprit”, cum se formează percepțiunea. Acesta spune că atunci când într-o zi călduroasă privim spre un râu, avem senzația de răcoare pentru că la impresia senzorială pe care ne-o dă ochiul ni se adaugă „un lucru pe care experiența din trecut l-a dat spiritului nostru. În percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunii și întrunește în actuala-i atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare.”<sup>121</sup>

<sup>116</sup> Titu Maiorescu, *Critice*, Edit. Minerva, București, 1984, p. 493

<sup>117</sup> *Idem, Ibidem*, p. 502

<sup>118</sup> C.Dobrogeanu-Gherea, *Studii Critice*, Edit. Pentru literatură, București, 1967, p. 443

<sup>119</sup> *Idem, Ibidem*, p. 446

<sup>120</sup> *Idem, Ibidem*, p. 456

<sup>121</sup> *Idem, Ibidem*, p. 456

Noțiunea de percepție este definită științific ca un act constituit dintr-un element obiectiv și unul subiectiv, în consecință, se constată cât de impropriu este termenul de percepție impersonală.

Gherea susține că, în lupta dintre estetica metafizică a lui Platon și estetica științifică, cea din urmă învinge pentru că este susținută de argumente concrete, nu de naivități metafizice. Criticul concluzionează în finalul articolului că estetica metafizică a lui Platon și Schopenhauer a murit și Maiorescu face parte dintre puținii care încă nu și-au dat seama.

## Dualitatea tonului arghezian în volumul *Anii tăcerii*

Opera lui Tudor Arghezi a străbătut mai multe epoci istorice. O chestiune importantă care poate fi dezbătută azi e aceea a anilor de după instalarea regimului comunist, în care, prin schimbarea de regim, se petrece și o metamorfoză a vieții sociale a poetului, a receptării sale și a condițiilor de viață și de publicare. Arghezi a debutat la 47 de ani cu *Cuvinte potrivite*, în 1927. Care va fi situația sa peste încă douăzeci de ani?

Critica argheziană este bivalentă. Obiectivă sau nu, nu oferă o lămurire cu privire la arta sau stilul poetic arghezian. Orice situație poate fi interpretată în mai multe feluri, dar „situația” Arghezi pare a fi cu nenumărate fațete. Acest antagonism arghezian care se găsește în critica de specialitate devine bulversant, aproape ilar. Sau, pur și simplu, oferă greutate poetului Arghezi prin însăși incapacitatea de a putea fi afiliat unei direcții. Ca situația să devină și mai ambiguă, noile manuscrise reprezentate în volumul „Anii tăcerii” complică și mai mult subiectul Tudor Arghezi. În acest volum ne este prezentat un poet răzvrătit, incapabil să suporte cenzura regimului comunist, astfel refulându-și întreaga angoasă în versuri.

Această perioadă obscură se află sub semnul dualității între adversitate și resemnare. Împrejurările potrivnice cu care autorul este nevoit să se lupte – regimul politic al cărui doctrină nu o acceptă și ale cărui repercursiuni sunt resimțite atât din punct de vedere social cât și financiar, dar și resemnarea sub presiunea împrejurărilor – îl forțează să reducă procesul de creație la un proces de refulare, într-o absolută intimitate.

Până în 2010, la momentul „Anii tăcerii”, perioada 1944-1955 a fost o perioadă neclară pentru studiile argheziene. Ion Simuț distinge mai multe cauze ale așa-numitei „împotriviri tăcute”, analizând atât cotextul receptării critice (favorabile încă lui Arghezi), cât și situația manuscriselor, condițiile de creație și glasul operei argheziene din acea perioadă.<sup>123</sup> După articolul lui Sorin Toma, Tudor Arghezi devenine interzis ca scriitor, iar toate cărțile lui ajung clasificate în „fondul special” al bibliotecilor. „Publicistica și poezia lui Tudor Arghezi au fost un mijloc de luptă cu inamicul țării, provocându-i autorului probleme foarte serioase. Din cauza pamfletului *Baroane* este foarte aproape de a fi trimis într-un lagăr de exterminare german (Dachau) sau de a fi asasinat de Gestapo. Prima detenție s-a dovedit prolifică prin scrierea unor volume care redau universul concentraționar: volumul de proză *Poarta neagră* (1930) și volumul de versuri *Flori de mucigai* (1931).”<sup>124</sup> După 1953<sup>125</sup> apar anumite schimbări în ideologia comunistă, astfel Tudor Arghezi este reabilitat, devenind un reprezentant de seamă al Academiei Române, Sorin Toma fiind pus în postura țapului ispășitor.

În acest context, istoria nu este de partea lui Tudor Arghezi, deoarece poetul apare ca un colaboraționist, un personaj capabil să își domolească spiritul răzvrătit, pentru o poziție bună în societatea comunistă. „Neînduplecat în atitudinea sa, la început, Arghezi este anexat ideologiei comuniste într-un mod particular. Creația sa de după perioada *neagră* a excluderii se caracterizează prin abordarea unor teme preferate de regimul politic: înfierarea boierilor, noua lume construită de comuniști și incriminarea trecutului de natură fascistă. Lipsa pamfletului arghezian este semnul cel mai clar al înclinării poetului în fața celor care au reușit să îl supună.”<sup>126</sup> Să fie oare adevărat? Da și nu!

Atitudinea argheziană în fața regimului comunist apare ca fiind duală și schimbătoare. Această fluctuație se datorează constrângerilor pe care autorul le suportă în perioada 1944-1955.

<sup>122</sup> anul I, Școala Doctorală de Filologie

<sup>123</sup> Ion Simuț, *Tudor Arghezi în anii împotrivirii tăcute: 1948-1953*, în *România Literară*, nr. 37/2014, [http://www.romlit.ro/tudor\\_arghezi\\_n\\_anii\\_impotrivirii\\_tacute\\_1948-1953](http://www.romlit.ro/tudor_arghezi_n_anii_impotrivirii_tacute_1948-1953)

<sup>124</sup> Mirela A. – *Viața lui Tudor Arghezi*, rezumat teză de doctorat, Universitatea din București, 2010

<sup>125</sup> Anul în care moare Stalin. După acest eveniment, apare o anumită destindere politică și ideologică

<sup>126</sup> *ibidem*

Încă de la începuturile publicistice, Arghezi se prezintă ca un spirit răzvrătit, un antisocial și anticurent, el nefiind afiliat nici unui curent literar. Această atitudine persistă în spiritul arghezian, chiar și atunci când regimul comunist își face sințită reticența în fața gândirii libere a individului. Astfel, Arghezi suportă cu stoicism persecuțiile anilor negrii. Totuși după ani de sărăcie și persecutare, spiritul arghezian își acceptă soarta și îmbrățișează caracterul dual, reușind să scrie pe placul regimului politic. „După reintegrarea poetului în circuitul literaturii române, aprecierile și distincțiile acordate de comuniști se succed amețitor. Este declarat „poet național” și celebrat cu fiecare ocazie apărută. Trecutul poate fi acum dat uitării, căci scopul a fost atins. Creația argheziană este publicată într-un ritm la fel de rapid. Volumele apărute sunt numeroase, încercându-se recuperarea timpului pierdut”<sup>127</sup>. Această revenire furtunoasă în viața literară din care fusese cu atâtă vehemență exclus, îi oferă autorului stigmatul colaboraționistului, al celui care se pliază „nevoilor” partidului, prin abordarea unor teme pe placul regimului politic. Până acum, lipsa pamfletului și a polemicii argheziene, era percepută ca o înfrângere și o domolire a unui spirit vulcanic. Totuși, noile dovezi, versurile apărute în volumul „Anii tăcerii”, arată caracterul de disident a lui Arghezi. Poetul nu apare ca un învins, ci ca un luptător care refuză să tacă în fața unui inamic nemilos. Caracterul polemic rămâne, atitudinea dâră în fața limitărilor persistă, Arghezi își păstrează structura ironică și în fața opreliștilor comuniste.

Anii de „tăcere” publică nu îl opresc de la scris și nici nu îl cenzurează ci doar trezesc în el „instinctul de conservare”. Acest instinct, devine singura forță care reușește să îl cenzureze, deoarece multe manuscrise ajung distruse. Arghezi nu se oprește din scris. Scrie în continuare „incomod” deoarece „ideile incomode sunt generatoare de viață, de luptă și de [...] cultură”<sup>128</sup>, dar latura sa bivalentă, ruptura care se face între poetul polemist și omul familist, îl forțează pe Arghezi să se rezume la o literatură de sertar, literatură în care actul poetic refulează, eliberează, poate chiar vindecă, dar nu confruntă direct nicio instanță „vinovată”.

Poate poezia argheziană nu trebuie analizată, ci doar simțită, parcursă cu simțăminte superioare (sau mai pure) analiticului, în care să fie acceptată premisa unei clasificări a contradictoriului și a ambiguității conceptuale specific argheziene.

Oricum ar fi judecată opera argheziană, perspectivele acesteia sunt numeroase și antagonice. Complexitatea poetului vine din complexitatea actului creator, care nu se limitează la normă, în el reușind să răsfrângă atât *poetul* Arghezi, cu a lui spiritualitate, cât și *omul* Arghezi, dominat de cuget.

---

<sup>127</sup> *ibidem*

<sup>128</sup> Arghezi, T., - *Scrieri*, 21, *Pravilă de morală practică, II*, Editura Minerva, București, 1968, p. 48

Jeanina CACUCI<sup>129</sup>

### O pretinsă răzvrătire literară. *Maria și marea* de Radu Tudoran

*Maria și marea*, apărut în 1973, este, alături de *Dunărea revărsată*, una din cele mai slabe scrieri ale lui Radu Tudoran. Dacă în cazul romanului din 1961, neajunsurile rezultau din interferența unor elemente străine autorului cu stilul său consacrat - concesiile făcute realismului socialist, în această carte neorganizarea materialului epic, aglomerat până la redundanță, și diluarea substanței romanului sunt principalele defecte.

Împotrivirea lui Radu Tudoran încadrării romanelor în genuri este bine cunoscută; acceptând că *Maria și marea* poate fi considerată un roman de dragoste, autorul refuză această etichetă, rezultând o neconcordanță între intenția auctorială și materializarea sa romanescă, deoarece din problematica psihologică schițată de autor, persistă doar langoarea planului erotic și baldachinul de lascivitate ce acoperă toată narațiunea. Latura psihologică a romanului a fost prea puțin remarcată și de aparatul critic, iar *Maria și marea* a fost consemnată ca un roman slab, o poveste de dragoste înșesată de senzualitate și de episoade fără rost.

Probabil cea mai negativă reacție este a lui Virgil Ardeleanu; conform lui, romanul face parte din „grosul literaturii” și marchează un acut proces de involuție a scriitorului: „Radu Tudoran scrie spre a face plăcere oamenilor cu opinii periferice despre literatură și, probabil, spre a-și dovedi că mai poate încropi romane. (...) Paginile sale, prost scrise, cu desăvârșire vidate de idei, răspândesc un nereținut aer de senzualitate”<sup>130</sup>.

Alți critici au pus în balanță aspectele reușite și defectele romanului, sintetizându-și opiniile într-o poziție nu atât de vehement negativă. Dincolo de reproșuri precum convenționalitatea sau dramatismul forțat, căutat al romanului, Eugenia Tudor Anton reține atmosfera și prezența dominatoare a mării ca prime (poate chiar și singure) reușite artistice. Radu Tudoran este un recunoscut creator de atmosferă și, în ciuda multiplelor neajunsuri ale cărții, atmosfera o salvează de la un eșec total. Opinia lui Dumitru Micu este similară: „*Maria și marea* e, ca mai toate celelalte scrieri, o compunere artificioasă, diluată, cu articulații convenționale, cu episoade și situații neverosimile, de un senzațional facil, însă de-a dreptul încântătoare în componentele picturale și lirice”<sup>131</sup>.

Este ironică această blamare de convenționalitate în contextul în care multe din elementele cărții se vor neconvenționale. Chiar și intenția scriitorului a fost să se rupă de canoane și să refuze conveniențele literare<sup>132</sup>, cu toate că se poate sesiza predilecția pentru o anumită formulă a romanului, încercată și în operele precedente. În realitate, *Maria și marea*, roman scris la maturitate (autorul avea 63 de ani când l-a publicat), este o reluare a operelor de tinerețe – *Un port la răsărit*, *Anotimpuri*, *Fiul risipitor*, ale căror direcții și povești romanțioase sunt aici reciclate într-o istorie ce pare un cumul al datelor din romanele scrise în deceniul al cincilea: există și aici rătăcitorul chemat de inefabilul depărtărilor, prezența pronunțată a mării, eroina lăsată în urmă și bărbatul care să o consoleze.

Subiectul cărții este unul cât se poate de banal: o tânără de 28 de ani, fostă jucătoare de volei și fostă studentă la Belle Arte, Maria, se îndrăgostește de un bărbat, Alber. Acesta, marinar împătimit, pleacă pe mare, lăsând-o pe eroină să îl aștepte. Nerăbdătoare, ea se îndrăgostește, cu aceeași

<sup>129</sup> Școala Doctorală, Facultatea de Litere a Universității din Oradea

<sup>130</sup> Virgil Ardeleanu, *Prozatori și critici*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1975, p. 29

<sup>131</sup> Dumitru Micu, *Istoria literaturii române de la creația populară la postmodernism*, Editura Saeculum I.O., București, 200, p. 477

<sup>132</sup> „Autorul nu a avut intenția să creeze o școală literară, ci doar să refuze conveniențele, reclamând independența de canoane” (Radu Tudoran, *Scrierile lui Radu Tudoran prezentate de el însuși*, în Radu Tudoran, *Toate pânzele sus!*, Editura 100+1 Gramar, București, 1998, p. XV)

pasiune, de un alt bărbat, Mecarian, fost lup de mare, care este, paradoxal, superiorul lui Alber și omul care s-a împotrivit căsătoriei acestuia cu Maria. În final, protagonistul părăsește locul unde a locuit în ultimii trei ani, din dorință de schimbare și, cu o atitudine aproape bărbătească, îl urmărește pe Mecarian pentru a-l convinge să o ia de soție. Astfel poate fi rezumată trama romanului, dar există o multitudine de alte episoade inutile sau de pretenși lianți ai narațiunii, cum ar fi: expedițiile Mariei la stână și la hingher, pentru a adopta un câine, grija pentru iepurii adăpostiți în garajul casei de piatră, atacul și descrierea mult prea prelungită a intervenției chirurgicale asupra lui Rafael, retrospectiva trecutului Mariei, care îl leagă pe Alber de aceasta etc. Menite probabil să omogenizeze substanța cărții, toate aceste insertii, în număr prea mare, rezultă într-o diluție dezavantajoasă epic.

Același sentiment este încercat și din cauza unor personaje nu doar neconturate și neverosimile, ci și fără scop. Acceptând că personajele *in absentia* reprezentate de cuplul de nordici naufragați, a căror intimitate Maria și Alber o invadează, conturează cu ajutorul diapozitivelor o poveste paralelă, doar intuită de Maria, și adâncesc sentimentul de tristețe prin concluziile la care aceasta ajunge (aparenta fericire în dragoste a Helgăi ascunde o posibilă infidelitate sau iubire platonice pentru un alt bărbat), straniul cuplu Dia – Rafael nu își găsește nicio justificare. Cei doi sunt frați prin conjunctură, ambii adoptați de turcul Tulip și ambii de o frumusețe neobișnuită. Relația lor are premisele unui incest nematerializat, amintind uneori de *Legăturile bolnăvicioase* ale Ceciliei Ștefănescu. Dia se vrea o ipostază a emancipării sexuale care transcende orice tip de legătură, statut civil sau gen: pe Rafael pare să îl dorească trupește, îi plac doar bărbații căsătoriți, iar Mariei îi face declarații ce fac dovada unui safism incipient. Anumite discuții traversează domeniul concupiscentei și eșuează într-o sexualitate exagerată și un limbaj ce aduc romanul în proximitatea subliteraturii. Văzând-o goală, Dia îi mărturisește Mariei cu admirație: „Să fiu bărbat, aș înnebuni după tine... Aș putea să înnebunesc și așa. Picioarele ți le știam, șoldurile însă întrec închipuirea. Spune-mi, ce crezi că se întâmplă cu un bărbat când te ia în brațe?”<sup>133</sup>, iar după ce îi propune să i-l împrumute o noapte pe Alber, în schimbul cămilei, continuă cu seria de aprecieri superlative: „Extraordinar! Ai sâni internaționali! Mondiali! Fără nici o cută. Și, slavă Domnului, au greutate! Cu sâni ca ai tăi ar trebui să faci un film în Italia. Se caută”<sup>134</sup>. Concluziile privitoare la această scenă, nu singură în roman, nu pot fi decât defavorabile.

Romanul a fost la origine un scenariu de film, cu portrete bine studiate ale personajelor, spune autorul, însă, spre insatisfacția acestuia, filmul, apărut cu multă întârziere<sup>135</sup>, după publicarea cărții, nu a respectat indicațiile scriitorului, astfel că „a fost o dezamăgire deplină, iar finalul mai ales, transformat pe furis, într-o grosolanie, l-a umplut de rușine”<sup>136</sup>. Stilul cinematografic se resimte la lectura romanului, încă de la prima pagină; începutul este dinamizat prin imagini vizuale și motorii, introducând în scenă protagoniștii și fixând în același timp cadrul spațial: „Pe plaja goală venea un tânăr, cu un slip albastru, cu un sac de sport în mână, cu un vizor submarin în mâna cealaltă. Din loc în loc se oprea, căuta în nisip o pietricică plată și o arunca pe oglinda apei, făcând-o să se ducă, în salturi, până departe”<sup>137</sup>. Aici o cunoaște pe Maria și se declanșează intriga romanului.

Din păcate, povestea de dragoste dintre Maria și Alber nu are același farmec precum idilele din romanele de tinerețe. Senzualitatea este atât de pronunțată, încât exclude orice problematică de ordin sufletesc. Chiar și idila celor doi debutează prin erotism. A doua poveste de dragoste, dintre Maria și Mecarian, poate fi intuită încă dinainte de plecarea lui Alber, când este introdus personajul masculin ce o fascinează pe Maria de la prima întâlnire. Descrierea lui Mecarian și comparația dintre el și Alber îl poziționează în vecinătatea unui alt personaj masculin, Vladimir: bărbatul trecut de vârsta maturității are aceeași calitate oratorică precum echivalentul său din *Anotimpuri*. Vladimir - Ades și Mecarian - Alber sunt două ipostaze ale aceleiași diade antagonice: bărbatul activ și bărbatul pasiv. Spre deosebire de Manuela, însă, Maria nu poate să aleagă.

În substrat, cartea este o dezbatere despre singurătate, despre vulnerabilitatea umană și despre lumile închise pe care acestea le creează. Protagonista își construiește un turn de fildeș din biografia imaginare și filozofii care să-i neutralizeze singurătatea. Odată ce turnul este escaladat de Alber, singurătatea nu mai este o opțiune viabilă, posibilă motivație pentru îndrăgostirea de

<sup>133</sup> Radu Tudoran, *Maria și marea*, Editura Albatros, București, 1973, p. 37

<sup>134</sup> *Idem, ibidem*, p. 37

<sup>135</sup> Filmul *Maria și marea* a apărut în anul 1988, director: Mircea Mureșan.

<sup>136</sup> Radu Tudoran, *Scrierile lui Radu Tudoran prezentate de el însuși, loc. cit.*, p. XV

<sup>137</sup> *Idem, Maria și marea, ed. cit.*, p. 7

Mecarian. E regretabil că autorul a sufocat esența romanului cu atâtea episoade inutile, ce îngreunează nu doar lectura, ci și receptarea subînțelesurilor.

Totul în roman respiră același neconvențional declarat de scriitor, de la premisele intrigii amoroase, până la libertinajul personajelor sau atitudinea și filosofia de viață a Mariei. Din acest punct de vedere, *Maria și marea* este un experiment literar nereușit; infidelitatea ca atribut al oamenilor inteligenți și imoralitatea gratuită sunt argumente neverosimile și neconvingătoare. Replica Mariei la insistențele Diei de a-i „împrumuta” iubitul este elocventă în acest sens:

„- E mai corect să cauți pe altul.

- Ești geloasă?

- Nu, și nici nu am un punct de vedere moral în privința asta. Atât că ar fi inestetic”<sup>138</sup>.

Cartea se vrea o deconstruire atât a unor canoane literare, cât și a unor limite umane, avansând o lume în care orice este posibil. În aceste aspecte rezidă talentul incontestabil al lui Radu Tudoran. Exotismul, emblematic pentru opera sa, cunoaște aici o formă inedită: iubirea dintre Maria și Alber transcende limitele spațiale și temporale, dovedind încă o dată că geografia aparține omului, și nu omul aparține geografiei. Spațiul este învins prin radiograme, iar timpul prin calendarul făcut de Maria; aceasta inventează chiar și un limbaj erotic, cunoscut numai celor doi („«Aici bate vântul rece» însemna: «Mi-e foarte frig fără tine!»”<sup>139</sup>). Scriitorul dă o frumoasă expresie dimensiunii metafizice a iubirii prin comunicarea transcendentă a îndrăgostiților: Alber și Maria „se întâlnesc” în fiecare dimineață la ora cinci, sfidând dimensiunea timpului (și fusul orar) și a geografiei. Astfel, nu există discordanță spațială sau temporală între *aici* și *acolo*, legătura lor fiind supusă unui al șaselea simț, ne-condiționat de celelalte cinci, ci de puntea spirituală dintre ei.

Cadrul spațial este încă un paradox al cărții; geografia este reinventată pentru a satisface cerințele narațiunii: la malul Mării Negre (unde se presupune că se întâmplă acțiunea, după indiciile oferite) există palmieri și cămile, iar în vecinătatea mării se ridică munți. Radu Tudoran substituie limitele realității cu o natură proprie, populată subiectiv cu elemente ale imaginarului tudoranean, speculând puterea demiurgică a scriitorului. În *Ieșirea la mare*, personajul narator explică motivația acestor decizii, fără a face trimitere directă la roman; indiciile sunt însă concludente: „Am pus într-o carte palmieri pe malul mării noastre, fiindcă mult mi-au fost dragi palmierii de la Mediterană. Și am mai pus șase insule aproape de coastă, fiindcă n-avem niciuna, și tare mi-am dorit un arhipelag în fața Constanței! Iar dacă am adus acolo o cămilă și am împământenit-o, am pornit de la ideea că ea este cea mai veche descoperitoare a pământului, și deci are dreptul să trăiască oriunde îi îngăduie clima”<sup>140</sup>.

Cămila însăși are o istorie neclară ce datează din timpuri biblice. Astfel, narațiunea galvanizată cu pulberea fantasticului, chiar a neverosimilului, este îmbogățită cu sensuri noi. Moartea lui Tulip, anunțată de atâtea episoade stranii, pentru care acesta se pregătește, așteptând-o în cele mai frumoase haine ale sale, este o altă breșă în realitate ce demonstrează forța imaginativă a scriitorului.

Nu în protagonista romanului rezidă interesul cărții, nici în poveștile ei de dragoste, episoade convenționale și lipsite de consistență. Fie că aceasta a fost intenția autorului, fie că este un atribut involuntar al scrisului său, din *Maria și marea* răzbate puterea ineputabilă a imaginației, aspect ce anunță cartea *Acea fată frumoasă*, una din cele mai stranii creații ale lui Radu Tudoran și, în același timp, o apologie a re-creării lumii prin imaginație.

<sup>138</sup> Radu Tudoran, *Maria și marea*, ed. cit., p. 38

<sup>139</sup> *Idem, ibidem*, p. 251

<sup>140</sup> Radu Tudoran, *Ieșirea la mare*, Editura Eminescu, București, 1984, p. 407



## Personaje pe scena însingurării: Iona (Marin Sorescu) și Manole Crudu (Horia Lovinescu)

Marin Sorescu reia într-o tragedie în patru tablouri povestea biblică a lui Iona, cel ce fuge de misiunea încredințată lui de Dumnezeu și este înghițit de leviatan. În piesa dramaturgului român sensul întregii aventuri a lui Iona cade pe motivul însingurării, al unui „om singur, nemaipomenit de singur”.<sup>142</sup> Tragedia a avut o serie de interpretări (așa cum îi stă bine unei opere de valoare), însă poate ideea centrală a piesei, după cum mărturisea însuși autorul, era aceea a unui om care se confruntă cu solitudinea sa, reieșind din această luptă absurdă un sentiment al tragicului. Acest aspect este conținut într-o serie de momente, dintre care „cel mai îngrozitor din piesă e când Iona își pierde ecoul. Iona era singur, dar ecoul lui era întreg. Striga: Io-na. Apoi nu a mai rămas decât cu o jumătate de ecou. Striga: Io-na și nu se mai auzea decât Io, Io în vreo limbă veche înseamnă: eu.”<sup>143</sup> Pe de altă parte personajul lui Horia Lovinescu, Manole Crudu, este un om cu un deosebit succes profesional, fiind până la un moment dat în piesă întruchiparea artistului, a sculptorului cu o puternică credință în umanismul transpus în artă, după cum îl vedea batjocoritor Vlad, fiul său antagonist: „Apologia puterii creatoare a omului! Noul Adam! Triumful rațiunii!”<sup>144</sup>

Ceea ce-i apropie inițial pe cei doi este banala căutare a fericirii, a libertății. Iona le caută succesiv pe durata celor patru tablouri, fie pescuind pe gura chitului, fie spintecând burțile peștilor uriași de care este înghițit, toate cu speranța de a ajunge la lumină. Aspirația lui Iona pare una prozaică, însă perfect legitimată uman, aceea de a fi un suport pentru ceilalți și pentru sine însuși într-un strigăt disperat de a-și găsi liniștea și un sens comunitar de fericire: „Dacă aș avea mijloace, n-aș face nimic altceva decât o bancă de lemn în mijlocul mării. Construcție grandioasă de stejar geluit, să respire pe ea, în timpul furtunii, pescărușii mai lași... lucrul asta l-aș face cu dragă inimă. Ar fi ca un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.”<sup>145</sup> Este așadar un strigăt de durere, de disperare, de însingurare al unui om ce pare captiv într-un univers ostil, neprielnic. La Manole Crudu ceea ce pare a fi fericire constă în expresia dorințelor sale de viață totdeauna satisfăcute, corelate intinsec de munca sa de sculptor de succes: „Totdeauna mi-am făcut toate chefurile... dar interdicția de a lucra n-o s-o pot suporta.”<sup>146</sup> Este așadar o fericire de suprafață, externă fără prea mari tumulturi lăuntrice.

Ceea ce declanșează criza lăuntrică a sculptorului este boala care aduce cu sine și spaima drastică în fața morții. La Iona schimbarea sensului căutării o dă exasperarea singurătății ce îl pune față în față cu problematica morții și a renașterii. Din punct de vedere al relației între contextul social politic și fericirea individuală a protagoniștilor, Manole Crudu este un privilegiat al regimului care l-a răsplătit prin bogăție, operele sale fiind expresia ideologiei la modă, a unui umanism creator, revoluționar al omului nou pe când Iona este, prin extrapolare, un prizonier, un însingurat al unui regim totalitar opresiv.

Apariția problemei morții șochează, marchează; manifestată la Manole prin necesitatea eliberării creatoare, artistice de această spaimă, iar la Iona prin gestul sinuciderii, ce poate fi

<sup>141</sup> anul II, Masteratul de Literatură română – relevanțe europene (2014)

<sup>142</sup> Marin Sorescu, *Iona*, prefață de Marin Sorescu, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 2000, pag. 6

<sup>143</sup> *Ibidem*, pag. 6

<sup>144</sup> Horia Lovinescu, *vol.I: Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, pag. 174

<sup>145</sup> Marin Sorescu, *Iona*, prefață de Marin Sorescu, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 2000, pag. 27-28

<sup>146</sup> Horia Lovinescu, *vol.I: Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, pag. 162

interpretat și metaforic prin schimbarea sensului căutării ce se reorientează spre interior, spre spiritual, nu spre exterior spre materialitate; așadar prin tematica morții cei doi capătă sensul autentic și profunzimea ultimă și revelatoare a vieții. Cei doi pot muri împăcați pentru că au găsit direcția bună și adevărată prin schimbarea radicală a sensului căutării; Manole Crudu printr-o capodoperă uimitoare și inegalabilă ce „nu suportă nimic alături!”<sup>147</sup>, fiind o creație dincolo de artă și de omenesc după care „nimic nu mai poate urma”<sup>148</sup> despre spaima în fața morții a artistului, a omului, iar Iona ajuns la senectute prin renunțarea la a mai spinteca burțile leviatanilor, la căutarea nerodnică în exterior, în materialitate și reorientarea spre interior. Avem astfel în ambele cazuri motivul deșertăciunii lumii, a zădărniceii exterioare provenind din înțelepciunea Ecclesiastului, dublat de motivul învierii, al renașterii lăuntrice prin conștientizarea și asumarea tematicii morții, ce reorientează, eliberează și dă sens și speranță vieții.

Ambele personaje se regăsesc lăuntric abia la vârsta bătrâneții, Manole la vârsta de 58 de ani, după o viață de reușite artistice, numeroase amoruri efemere, și o familie crescută mai degrabă din inerția succesului sculptorului decât din grijă și afectivitate părintească, iar Iona ajuns la vârsta bătrâneții cu o barbă lungă și ascuțită asemeni celei a „schivnicilor de pe fresce”<sup>149</sup> după o viață de căutări nefructuoase în exterior, prin spintecarea burților peștilor uriași, în care era captiv și însingurat, pești ce păreau a se cuprinde ca o succesiune de lumi ce se conțin inexorabil și neconsolator la nesfârșit. Înțelepciunea finală nu se oferă astfel gratuit, cu ușurință, ci ea trebuie obținută, cucerită cu prețul trecerii timpului, a scurgerii vieții protagoniștilor asemeni unui deziderat obținut după un lung demers inițiat și de căutare. Ea pare să confirme proverbul românesc „cine n-are bătrâni să-și cumpere” și ca o încununare a înțelepciunii dintotdeauna a umanității prin care cugetarea la moarte (în cazul nostru intervenția brutală a problematicii morții) reprezintă suprema înțelepciune și fericire. Cele două personaje stau sub steaua experienței care va interveni expiator și eliberator prin relevarea sensului ultim al vieții, ca mijloc de înfruntare al morții. La Manole Crudu acest lucru se va realiza prin creație artistică ca „o tumoare uriașă, extirpată și așezată pe soclu”<sup>150</sup> cu scopul clar de a elibera pe creator de demonul și frica morții, certificând în acest mod autenticitatea și calitatea actului de artă, ca act existențial și intrinsec de viață, chiar dacă acest lucru înseamnă jertfirea proprie.

Sculptorul nu va putea sta deoparte de munca sa, sculptura care este instrumentul artistic intuit ca sublim al manifestărilor sale sufletești, nici chiar sub interdicția medicului, care-i recomandase repaos temporar de activitate ca urmare a bolii sale de inimă; ba chiar el reconvertește *mitul Meșterului Manole* (unul din cele 4 mituri fondatoare ale literaturii române prezente toate în această operă sub registrul călăuzitor al temei morții) dându-i conținut în epoca noastră contemporană prin jertfirea propriei vieți pentru o capodoperă unică, grandioasă, împăcându-se astfel cu familia, natura, viața și cu sine însuși. Un alt mit, cel al *Zburătorului* este prezent în piesă, mai întâi prin dorința sculptorului de a crea o operă cu acest titlu și mai apoi prin rolul pe care Manole îl va juca în viața adolescentei Cristina. *Mitul Mioriței* ni se revelează prin ultima replică a creatorului căruia i se rostește, psalmodiază versuri din celebra baladă, îmbinând apoteotic și împăciuitoare arta, natura și propriul sine într-un amurg glorios, demn de un mare artist. *Mitul Tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte* este conturat prin creația sculptorului ce-i asigură un loc luminos în posteritate, dar și în eternitate. Propensiunea autorului spre cele patru mituri fondatoare cărora le face loc în osatura piesei alături de *mitul lui Pygmalion* din literatura univesală asigură piesei și personajului Manole Crudu un loc de sinteză, originalitate complexă și plenitudine literară convingătoare în evoluția dramaturgiei noastre. Dacă în piesa *Moartea unui artist* regăsim o serie de conexiuni, mituri și motive livrești, piesa *Iona* nu are această calitate de a dezvălui o astfel de descendență literară, mai degrabă una biblică, prin motivele deșertăciunii deșertăciunilor și al învierii creștine, însă dacă forăm mai în adâncime vom regăsi ecouri ale unei literaturi existențialiste sau a absurdului concretizate aici prin traiectul de însingurat al personajului Iona captiv într-o lume mută și

<sup>147</sup> Horia Lovinescu, vol.I: *Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, pag. 219

<sup>148</sup> *Ibidem*, pag. 221

<sup>149</sup> Marin Sorescu, *Iona*, prefată de Marin Sorescu, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 2000, pag. 45

<sup>150</sup> Horia Lovinescu, vol.I: *Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, pag. 220

neconsolatoare. La Iona relevarea sensului ultim al vieții este un act care transgresează zona artisticului și creației și se oprește în miezul și nuditatea existenței absurde. Sinuciderea, moartea este un început, o schimbare de sens și perspectivă, o ușă spre o existență liberă și în sfârșit fericită, ca o părăsire a unei lumi, a unei căutări absurde și neîmplinite prin singurătatea ei.

Tandemul Iona-Manole Crudu ne prezintă demersul lor de a se elibera de sub tutela tragicului la fiecare manifestat diferit, însă având un catalizator comun: moartea. Aceasta funcționează la Manole ca un resort mobilizator spre o eliberare, rezolvare creatoare, artistică a acestei probleme, iar la Iona ca o schimbare de sens spre interior a preocupărilor, ca o ușă ce se deschide spre libertate, fericire și înțeles. Avem parte de două sfârșituri (putem spune în egală măsură începuturi) expiatoare, izbăvitoare ce trădează două paradigme de viață: modelul artistic creator la Manole, respectiv șablonul religios-existențial la Iona, ambele ca încununare cu succes a încercării de a depăși problema morții, de a trece spre etapa superioară a eternității împăcați. Acest lucru se realizează la Iona prin afirmația finală plină de mult râvnită speranță și certitudine lăuntrică „Răz bim noi cumva la lumină”<sup>151</sup>, iar la Manole Crudu prin versurile baladei *Miorița* psalmodiate de bătrâna Domnica ce are rol de mijlocitoare spre lumea veșniciei într-un ritual ancestral de trecere în care este participantă și natura: „Și la nunta mea/ A căzut o stea./ Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa./ Și-am avut nuntași/ Brazi și pâltași,/ Preoți, munți mari,/ Păsări, lăutari,/ Păsărele mii/ Și stele făclii!”<sup>152</sup>. Avem astfel două perspective diverse asupra naturii în aceste piese; în *Iona* natura a fost ostilă, tăcută și absurdă pe când în *Moartea unui artist* natura este prezentă având un rol de participare activ, liniștitor, parcă într-o strămoșească ordine de ritual și având menirea de a reda și completa armonia, dar doar după actul eliberator al creației și jertfei artistice.

Existența lui Iona este uniformă, cu un fundal cenușiu și otova, în care momentul premergător sinuciderii este colorat de nostalgia copilăriei și tinereții este o cale de regăsire a sinelui, de conștientizare a sensului greșit de căutare și de prefigurare a unei noi existențe: „Cum se numeau bătrânii aceia buni, care tot veneau pe la noi când eram mic? Dar ceilalți doi, bărbatul cel încrunțat și femeia cea harnică, pe care-i vedeam des prin casa noastră și care la început parcă nu erau așa bătrâni? Cum se numea clădirea aceea în care am învățat eu? Cum se numeau lucrurile pe care le-am învățat eu? Ce nume purta povestea aia cu patru picioare, pe care mâncam și beam și pe care am și jucat de vreo câteva ori? În fiecare zi vedeam pe cer ceva rotund, semăna cu o roată roșie, și se tot rostogolea numai într-o singură parte – cum se numea? Cum se numea drăcia aceea frumoasă și minunată și nenorocită și caraghioasă, formată de ani, pe care am trăit-o eu? (Pauză)/ – (*Iluminat, deodată.*) Iona./ – (*Strigând.*) Ionaaa!/ –Mi-am adus aminte: Iona. Eu sunt Iona./ –Și acum, dacă stau să mă gândesc, tot eu am avut dreptate. Am pornit-o bine. Dar *drumul*, el a greșit-o. Trebuia s-o iau în partea cealaltă./ – (*Strigă*) Iona, Ionaaa!... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las. Plec din nou. De data asta te iau cu mine. Ce contează dacă ai sau nu noroc? E greu să fii singur.”<sup>153</sup> Este ca o străfulgerare de inspirație și putere ce redau sensul colorat și optimist al vieții, ca o trezire dintr-un somn amorțitor cu țelul declarat de fericire, libertate și eliberare de condiția paralizantă a singurătății.

La Manole acest moment premergător morții este dat de împăcarea cu fiul său contestatar, Vlad, și lăsarea unui testament artistic după ce creația sa ultimă se dovedește de o elocvență covârșitoare pentru fiu: „...mereu și iar, totul trebuie luat de la început. Viața trebuie încontinuu recreată. Dacă vrei să fii un artist, ești obligat să accepți munca asta de Sisif. Altfel nu-ți rămâne, așa cum spunea, decât să arunci unealta.”<sup>154</sup> Aceste clipe ce preced moartea au, atât la Iona, cât și la Manole, rolul unor prefigurări a morții, a unor lămuriri, a unor puneri în ordine cu propria viață, cu propriul trecut și persoanele care au făcut parte din el cu scopul asigurării unei treceri luminoase pe tărâmul eternității, pe tărâmul colorat al fericirii.

<sup>151</sup> Marin Sorescu, *Iona*, prefață de Marin Sorescu, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 2000, p. 53

<sup>152</sup> Horia Lovinescu, *vol.I: Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 222

<sup>153</sup> Marin Sorescu, *Iona*, prefață de Marin Sorescu, București, Editura Fundației „Marin Sorescu”, 2000, p. 53

<sup>154</sup> Horia Lovinescu, *vol.I: Teatru, Moartea unui artist*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 221

Dualitatea de caractere Manole Crudu-Iona ne revelează condițiile creatorului de artă, respectiv a omului în genere însingurat în fața morții. Mijloacele lor de a accede la o armonie sufletească sunt total diferite, însă.

## Artistul în turnul său în viziunea lui Henrik Ibsen și a lui Horia Lovinescu

Moralist, Henrik Ibsen își pedepsește personajele pentru îndrăzneala incomensurabilă de care dau dovadă sau, dimpotrivă, le deschide orizontul spre o altfel de viață, care n-ar fi fost posibilă dacă nu ar fi intervenit schimbarea, tensiunea care presupune o decizie capitală, cu consecințe grave în plan ontologic. Universul în care încearcă să își găsească locul personajele dramaturgului este unul pervertit, ostil și, pentru cele mai multe dintre ele, presupune retragerea lui Dumnezeu din această lume, aceasta „lăsând deschisă o poartă prin care pătrund rafale reci stârnite de un univers dușmănos, neînsuflețit”.<sup>156</sup> Absența lui Dumnezeu este vizibilă și în piesele lui Horia Lovinescu. Scenele biblice din care se inspiră drama „Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă” devin, în cazul dramaturgiei lovinesciene, scene patetice, paradisul fiind înlocuit de un infern terestru. De asemenea, umanul surprins în piesă este unul decăzut, Cain părând a fi punctul de reper al unui „paradis în destrămare”. Abel, singurul care reprezintă valori umane profunde, se dovedește prea slab pentru un univers viciat.

În drama „Constructorul Solness”, Ibsen prezintă lupta pentru schimbarea condiției de monstru a artistului. Solness, persoană altruistă, un Manole dedicat oamenilor, ajunge să se transforme treptat, fiind dușmănos cu Divinitatea, dar și cu oamenii. Apariția lui Hilde în viața sa dă naștere la o serie de întrebări și deschide poarta sentimentului de vinovăție de care se simte cuprins artistul, în special față de soția sa, Aline.

La terminarea turnului bisericii din Lysanger, Solness, ajuns în vârf, se simte eliberat, atotputernic sub aclamațiile mulțimii și înfruntă Divinitatea. Acesta este momentul în care Hilde devine mica lui prințesă în rochie albă: „*Și ați mai spus că atunci când voi fi mare voi deveni prințesa dumneavoastră (...) Mi-ați răspuns că veți reveni peste zece ani, ca un zmeu, și mă veți răpi. În Spania sau nu mai știu unde. Și mi-ați promis că acolo îmi veți cumpăra o împărăție.*”

În perioada de după Lysanger, Solness se comportă ca un Manole dedicat oamenilor. Timp de zece ani el construiește cămine pentru oameni, refuzând să construiască „*un simplu refugiu*”, având ca scop servirea umanității. În acest timp realizează că trăiește în minciună, că oamenii nu au nevoie de construcțiile lui: „*Oamenilor nu le sunt strict necesare aceste cămine pentru a fi fericiți! (...) De fapt, n-am construit nimic, și nici n-am sacrificat nimic pentru a putea construi.*”

Solness reprezintă întruparea ideii pure, a idealului în care crede cu tărie. Atâta timp cât idealul său rămâne vertical, destinul său tragic se manifestă latent, camuflat. În cazul său, ca de altfel și în cazul sculptorului Manole Crudu, „tragedia se declanșează din întâlnirea cu vocația”<sup>157</sup> și din conștientizarea caracterului iluzoriu al idealului care l-a animat și i-a alimentat resorturile creatoare întreaga viață.

Atât Hilde Wangel, tânăra care apare pe neașteptate în atelierul constructorului Solness pentru a-i cere să-i construiască palatul, cât și Cristina, tânăra de 17 ani care îl venerează pe Manole reprezintă dorința artistului de a evada din lumea reală pentru a-și putea împlini idealul. Constructorul se teme de tineret - „*a început să-mi fie frică... o îngrozitoare teamă ... de tineret*”, acceptând prezența lui Hilde pentru a lupta cu „*tineretea împotriva tineretului*”. Cristina reprezintă pentru Manole Crudu atracția vieții, tot ce are ea mai curat de oferit, alternativa la moarte.

<sup>155</sup> anul II, masteratul de Literatură română – relevanțe europene (2014)

<sup>156</sup> George Steiner, *Moartea tragediei*, traducere din engleză de Rodica Tiniș, București, Editura Humanitas, 2008, p. 237

<sup>157</sup> George Banu, în prefață la Jean-Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, prefață de George Banu, trad. din limba franceză de Alexandru Baciu, București, Editura Meridiane, 1995, p. 11

Solness hotărăște împreună cu Hilde construirea unui castel cu un turn foarte înalt și un balcon în vârf, de unde vor putea admira restul creațiilor de pe pământ: „*Vom construi lucrul cel mai minunat din lume – minunea minunilor din lumea întreagă (...) Un castel înalt, un castel al visurilor.*” Acest castel, simbol al fericirii umane, aproape de cerurile divine, este o sfidare la adresa Divinității, dar și a umanității.

Din vârful turnului, Solness va înfrunta Divinitatea de pe poziții pe care el le consideră egale. Rezultatul este prăbușirea, pe care Hilde o interpretează drept victorie: „Îngrozitor! Totuși n-a izbutit. N-a fost capabil”, exclamă subalternul lui Solness, Ragnar; „Eu aud cântecul! Un cântec puternic! [...] acum și-a îndeplinit menirea” exclamă la rândul său Hilde. În momentul în care, în vârful turnului, Solness îl înfruntă pe Dumnezeu, proclamându-și libertatea prin cuvintele pe care dorește să le adreseze Divinității („*Ascultă-mă, tu, atotputernice stăpâne, judecă-mă așa cum crezi că trebuie să fiu judecat. Dar de azi înainte vreau să construiesc numai ceea ce socotesc eu că este mai frumos din tot ce poate fi pe lume...*”).

„Când noi morții vom învia” prezintă povestea sculptorului de renume internațional, Arnold Rubek. Acesta și-a dobândit faima după crearea sculpturii Ziua reînvierii, al cărei model a fost Irene, femeie care a considerat că scopul său este să-l ajute pe Rubek în crearea capodoperelor sale. Chiar dacă o iubește, Rubek, asemenea lui Manole Crudu, nu vrea să se căsătorească cu ea, considerând-o doar modelul său, moment în care aceasta îl părăsește. De atunci puterea creatoare a lui Rubek s-a diminuat, ajungând ca în prezentul operei să nu mai poată crea nimic valoros. S-a căsătorit cu Maia, o femeie mult mai tânără decât el, ipostază a Claudiei din piesa lui Lovinescu sau a Hildei din piesa „Constructorul Solness”, dar treptat sentimentele lor unul față de celălalt s-au estompat. Reîntâlnirea cu Irene dă naștere sentimentelor de vinovăție, iar în final cei doi vor muri împreună, urmând ca cuplul să se reunească pentru eternitate. Nunta sacră are loc după o ascensiune purificatoare: „*Rubek: Să trecem mai întâi prin neguri, Irene, și apoi.../ Irene: Da, prin toate negurile. Și apoi până sus! În vârful turnului... în lumina răsăritului de soare*”.

Drama creatorilor, toți personalități impunătoare, „e însăși existența ... de demiurg în luptă cu limitele fatale ale materiei”<sup>158</sup>. Încă de la începutul pieselor putem remarca importanța artei pentru creator. Atelierul lui Manole Crudu ocupă - „*planul cel mai înalt*” al locuinței, Solness și-a neglijat soția, viața de familie, nu are copii și construiește cămine, nicidecum simple locuințe pentru oameni.

Ca o anticipare a evenimentelor din piesa „Moartea unui artist” putem observa că atelierul este „*în întuneric*”, simbolizând incapacitatea de a crea. Noaptea, mamă a tenebrelor, este cea care veghează scena de început a operei. Întunericul din exterior nu este decât un echivalent al celui interior, mult mai dens. Manole caută o cale de ieșire din labirintul gândurilor negre care au pus stăpânire pe el. Labirintul gândurilor și al stărilor lăuntrice este întortocheat, iar Manole, care pare a fi orb, se află în căutarea unei ieșiri pe care o va afla abia când își va sculpta toate spaimele. Noaptea este „*imaginea inconștientului*”<sup>159</sup> și ea simbolizează dispariția oricărei cunoașteri distincte, analitice, sugerând lipsa oricărei evidențe. Artistul afirmă încă de la începutul piesei: „*iar am văzut prăpastia*”, afirmație ce anticipează toate chinurile ulterioare ale sculptorului și dovadă a sufletului său rănit de neliniști.

Natalia Stancu este de părere că la capătul unui somn al rațiunii ce naște monștrii, sculptorul Manole Crudu neagă spaima de irațional și refuză să o recunoască în operele sale. El simte că e vremea să treacă la o altă stare, să treacă peste Styx. Însă nu va face această călătorie singur, ci inițiat și condus de o Călăuză, Dada Domnica, cea care l-a crescut și care reușește să-i alunge teama.<sup>160</sup> Treptat, prin vorbele Dominicăi („*mă dor ciolanele*”, „*mă isprăvesc*”, „*se gândește ea (moartea) la mine*”), sculptorul are posibilitatea de a se familiariza cu ideea morții.

Manole Crudu este „*om mare*”, „*cel mai mare sculptor umanist al timpului*”. El „*nu dă niciodată interviuri*”, așadar nu-i place să-și explice arta/concepția artistică, însă vede umbrele, prăpastia care i se arată tot mai des. Ultima operă pe care dorește s-o creeze, „Zburătorul”, poate fi văzută ca o reprezentare a plecării din această lume, ca o trecere într-o altă stare, ca o reînnoire a mitului lui Icar. Căderea va avea loc, dovadă fiind „*tumoarea*” ultimă pe care o extirpă artistul.

<sup>158</sup> Horia Lovinescu, *Teatru*, volumul I, București, Editura Eminescu, 1978, p. 217

<sup>159</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, volumul II, trad. de Slăvescu, Micaela, București, Editura Artemis, 1994, p. 343

<sup>160</sup> A se vedea Natalia Stancu, *Horia Lovinescu. O dramaturgie sub zodia lucidității*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985, p. 50

Sculptorul din „Moartea unui artist” este artistul prin excelență, egoist, devorat de propria sa artă, jertfindu-se complet pe altarul creației. Dorința de a crea, această voce interioară, este specifică artistului, celui care este egoist pe drumul pe care a pornit. Însă creatorul se uită pe sine în detrimentul artei, își transpune spiritul în planul suprem al creației. Nimic durabil nu poate fi înfăptuit fără renunțarea la sine, fără negarea propriei persoane.

Călcând pe marginea prăpastiei, Manole îi cere Claudiei, actrița care i-a fost alături timp de douăzeci de ani, să se căsătorească cu el. Ea refuză, relevându-i sculptorului esența sa de artist: „*Tu n-ai iubit cu adevărat niciodată... Și pe nimeni. În afară de sculptura ta. Restul a fost surplus de bogăție. Risipă. Chef.*”

Condiția artistului din piesa lui Lovinescu este cu atât mai tragică cu cât se află ajuns la amurgul vieții și este neînțeleș de fiii săi. Tragismul rezidă și în necesitatea explicării artei fiului său, Vlad, artist și el. Creator în devenire, băiatul are sentimentul unei premature eșuări. El se consideră „*jumătatea impură, lunară și sterilă*” din tatăl său, rod al întunecimilor și îndoielilor din el.

Pentru a putea fi un artist de renume mondial, Manole Crudu a fost nevoit să-și sacrifice propria viață, propria familie. Artistul este „*de un egoism monstruos, rapace și fără scrupule în tot ceea ce nu e artă*”, însă acest egoism este imperativ în cazul marilor artiști. Pentru creatorul lovinescian, tot ce nu ține de artă e risipă și îl împiedică să-și hrănească arta. Aceasta concentrează tot ce e mai bun în el, după cum mărturisește el însuși. Ajuns la apusul vieții, Manole simte nevoia unei certitudini, unui punct de sprijin, însă nu-l află și se întoarce către toți cei care i l-ar putea oferi. Dar nimeni nu este acolo pentru el, la fel cum nu fusese el pentru ei cu ani în urmă. Claudia i-a înțeleș egoismul creator și i l-a acceptat, Vlad, băiatul ce se vrea sculptor, îl urăște pentru că nu i-a fost alături și pentru că este invidios pe succesul său, iar Toma, fiul mai mic, care spiritual este o prelungire a tatălui său este adeptul cunoașterii științifice. „*Nu ți se pare că, pentru setea și mijloacele formidabile de cunoaștere ale științei, universul artei a rămas prea mic?*” îl întrebă el pe tatăl său.

Fiind preocupat în totalitate de arta sa și de sine, Manole Crudu nu se poate împărți și pentru alții, ceea ce îl face să pară egos, lipsit de scrupule și de suflet, atât în relațiile cu fiii săi, pe care nu i-a văzut crescând, cât și în raporturile pe care le stabilește cu femeia iubită, actrița Claudia Roxan. Preocupat de problemele sale artistice, sculptorul își sacrifică viața de familie. El le asigură existența celor doi fii, dar nu le urmărește evoluția spirituală. Orice artist mare nu poate să aparțină familiei ori lumii. Ar fi o nedreptate. El aparține artei sale și doar acesteia. Artă sa pe de altă parte e a umanității, ca o mărturie a sacrificiului făcut de artist omenirii.

Eroul lovinescian se află într-o situație limită: artist împlinit, este bântuit de frica morții și se află în incapacitatea de a-și crea opera ultimă. Capodopera pe care vrea să o creeze - Zburătorul - i se refuză asemenea unei himere. Amânată, într-un final aceasta va prinde contur, dar forma este una hidoasă (reflecție a tenebrelor din sufletul artistului), iar artistul o refuză.

Natalia Stancu vede în Manole „un sclav al spaimei de moarte”<sup>161</sup>. El este terifiat de tenebre, însă nu total neputincios. Dovadă în acest sens stă grupul statuar ce repreintă moartea, rezultat al glasului tenebrelor din profunzimile interioare ale creatorului.

Hilde din piesa lui Ibsen apare în final asemenea unui diavol alb („*smulge șalul alb de pe brațul doctorului Herdal, face semne cu el*”), culoarea sugerând puterea și victoria Divinității asupra diavolului. Irene, de asemenea, apare la hotelul unde sunt cazați Rubek și soția sa, îmbrăcată în alb, acuzându-l pe sculptor că i-a răpit sufletul pentru a-l zidi în creațiile sale. Cristina este fascinată de Manole Crudu deoarece vede în el artistul, un luceafăr. Toate cele trei ipostaze feminine au un rol cheie în eliberarea sufletului și a puterilor creatoare ale artistului. Hilde este cea care îl determină pe Solness să-și urmeze idealul, la fel cum Irene fusese autorul moral al creațiilor lui Rubek ori la fel cum refuzul Cristinei îl determină pe Manole să-și reprezinte sculptural teama de moarte. Toate trei au rolul de a restabili echilibrul dintre apolinic și dionisiac. Ordinii aparente din viața artistului i se opune dezordinea sufletească, fuga în starea de beție provocată de succesul oferit de operele de artă. Reîntâlnirea femeilor are rolul de a ordona interiorul artistului, de a crea dezordine în exterior, impresia de nebunie numai pentru ca sufletul să se purifice, să atingă starea de catharsis. Artă nu poate prinde viață fără însuflețirea dată de femeie. Povestea Anei din balada populară este repetată de fiecare dată când artiștii din piesele comparate doresc să atingă idealul prin opera lor.

Adept al ideii că „în imensitatea unui univers ostil sau indiferent, unica soluție pentru om e de a rămâne cu înverșunare fidel lui însuși, de a rezista fricii de abis, de a se bate împotriva

<sup>161</sup> Natalia Stancu, op. cit., p. 53

necunoscutului și de a câștiga teren pentru ordinea lui umană.” Manole acceptă să sculpteze frica sa, fără însă a ști ce formă va lua aceasta. Nu el, ci Vlad este cel care recunoaște desăvârșirea operei. Creația este una hidoasă, iar artistul o refuză, la fel cum Frankenstein, medicul, își refuză creația. Hidoșenia sculpturii poate fi explicată prin faptul că ea nu deservește umanității, ci lui Manole. „Ca un Pygmalion revers, el creează o statuie îngrozitoare în care-și decantează toate spaimetele, toate impuritățile sufletești, tot ce i se pare vrăjmaș omului și frumuseții lumii.”<sup>162</sup> Este o confruntare cu propriul eu, cu moartea. Recunoscându-și frica eroul învață să moară, să accepte moartea ca pe un final firesc al vieții, asemenea ciobanului mioritic. Odată cu reprezentarea morții, sufletul lui Manole își află liniștea, putându-se contopi după moarte cu sufletul operei sale.

Succesul – în sensul comun al termenului – este atins de creatorii din piesele lui Horia Lovinescu și de cei doi din teatrul lui Henrik Ibsen, dar sufletul nu-și află liniștea. Premiat de viață, artistul nu se mulțumește cu ce-i oferă aceasta, aspirând la un altceva, la ordinea interioară care îi este refuzată.

În „Aspecte ale mitului”, Mircea Eliade demonstrează că moartea violentă a artistului naște propriul său mit. Acest proces presupune două etape: întâi negarea, respingerea și abia după aceea acceptarea. Este ceea ce se întâmplă și în cazul sculptorului Manole Crudu. Chinuit de ideea morții, el o refuză inițial, preferând viața. „Tu ești viața” – îi spune el Cristinei, fiica menajerei Aglaia. Abia după ce acceptă să sculpteze teama sa interioară Manole realizează că nu îi mai este frică: „am descoperit dintr-o dată... că nu-mi mai este frică. Niciodată n-am fost atât de liber și de puternic ca acum.” – afirmă meșterul.

Moartea nu se mai află doar dincolo de viață. Ea este neantul care ia naștere din viață, „ca o sumă a singurătății, ratării, dragostei pierdute. Moartea devine alegoria insuccesului în viață, spaima de moarte este o concentrare a spaimelor din viață.”<sup>163</sup>

Experiența finală a lui Manole nu mai este una estetică, ea este anti-estetică, născută din teamă. Ea nu mai reprezintă o operă creată pentru umanitate, ci o oglindă/ reflecție a demonilor lăuntrici care-și cer tributul, fiind ținuți închiși prea mult timp. Concesia lor este statuia ultimă a artistului, o creație ce se află, cum consideră Vlad, artistul sterp, „dincolo de artă și de omenesc”, fiind „ca o tumoare uriașă extirpată și așezată pe soclu”. Este de remarcat momentul în care Manole Crudu acceptă moartea și hotărăște să o sculpteze: „M-ai învins, strigoaico. De-acum înainte n-am să mai ascund capul în nisip, ca să nu te văd... O să te privesc drept în față! ... Și o să-ți fac chipul, ca să înnebunească alții de frică și de greață.” Cu toate că sculptorul se declară învins, cuvintele sale reprezintă un îndemn la luptă, o declarație de război adresată neantului. Dionisiacul își reclamă partea, iar Manole, adept al apolinicului, al ordinii, măsurii și armoniei nu poate să-i refuze această cerere, deși se împotrivește. Odată creată, Domnica îi recomandă să o spargă, deoarece „Viața e viață și moartea e moarte” și nu se cuvine să fie amestecate. Rod al fricii, statuia rămâne ca o mărturie a sufletului turmentat al artistului. Sculptorul refuză creația ultimă deoarece este adeptul unei concepții nobile despre artă: „funcția artei e să afirme și să ordoneze, nu să nege și să dizolve”. Manole rămâne adeptul acestei idei până la moarte. Piesa finală – moartea însăși – și-a îndeplinit funcția de a ordona. Odată cu ea dispare toată teama ontologică de moarte a artistului.

Creația ultimă simbolizează sfârșitul haosului interior al artistului prin pătrunderea în universul a unei anumite forme, chiar dacă este „ca o tumoare uriașă”. Sculptura presupune cioplire, spargere a cubului de marmură, însuflețire. Crearea înseamnă percepția unei noi ordini, a unor relații noi între diferite concepte. Arta îi asigură lui Manole principiul ordonator al vieții, iar sculptura finală restabilește ordinea în sufletul artistului.

Întrebat de fiul său, Vlad, ce rămâne după crearea unei astfel de opere de artă, Manole îi răspunde că nimic, dar că nu este obligat să accepte și ca artist trebuie să re-creeze încontinuu viața. „Dacă vrei să fii un artist, ești obligat să accepți munca asta de Sisif.” îi spune el fiului său.

Piesele supuse analizei pot fi văzute ca imagini arhetipale pentru mitul primordial al creației, așa cum apare la Eliade, mitul eternei reînnoiri. Creatorii sfârșesc în moarte, sufletul lor unindu-se cu cel al artei create.

Drama lovinesciană, precum și cele ibseniene etaleză experiențele interioare ale eului în lumea reală sau fantastică, a oniricului, întorcându-și privirea spre lumea interioară a creatorului, cadru de gândire care tinde să acorde importanța supremă îndemnilor ori intuiției personale.

<sup>162</sup> Horia Lovinescu, *Teatru*, vol. I, p. 219

<sup>163</sup> Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 289



Contează și are valoare și adevăr în cel mai înalt grad ceea ce se petrece în lumea interioară a artistului, în profunzimea eului, dovadă surprinderea crizelor sufletești ale creatorului de frumos.

În fond, piesa lui Lovinescu și cele ale lui Ibsen sunt reprezentări ale dorinței de atingere a libertății care nu poate veni decât din interiorul nostru.

## Lectura piesei *Dona Diana* din teatrul camilpetrescian prin prisma strategiilor seducției

Între încercările lui Camil Petrescu se află *Dona Diana*, subintitulată „comedie în gustul Renașterii în zece tablouri după Moreto”. Acest text poate fi citit și prin prisma strategiilor de seducție descifrate de filosofii și sociologii care au supus societatea contemporană unui examen critic.

În acest eseu ne vom interesa mai puțin de valoarea piesei, cât de situațiile pe care le reliefează. Există situații standardizate, personajele nu au profunzimea celor din dramele camilpetresciene. O comedie savuroasă în care toate intrigile se țin în jurul temei iubirii, *Dona Diana* poate ilustra încăpățânarea și jocurile seducției atunci când vine vorba de iubire, întrucât nu intervin situații care să contrazică logica stereotipiilor. Umanitatea personajelor, profunzimea lor nu contracarează efectul de joc cu reguli precise. Regulile se aplică cu atât mai drastic cu cât nu e vorba de una din piesele în care autorul să fi investit o parte din ființa sa, ca în teatrul său de idei.

Și în alte piese ale lui Camil Petrescu, dragostea se creează în funcție de respingere, ba chiar se naște din dorința de a înfrânge neacceptarea de către celălalt. Aici tocmai că dragostea este direct proporțională cu respingerea. Cu cât *Dona Diana* îl respinge mai mult, cu atât Don Cezar e mai înnebunit după ea. Prin imaginea de superioritate, inaccesibilitate și intangibilitate pe care o impune, Diana devine seducătorul perfect.

Jean Baudrillard spune că (deși poate nu acesta este scopul prim al seducției) seducția poate distorsiona realitatea. În *Dona Diana*, acest lucru se întâmplă chiar sub ochii noștri: aflând că principele Barcelonei oferă mâna fiicei lui celui ce se va dovedi cel mai vrednic în luptă, Don Cezar decide să participe, mai mult din curiozitate, reputația Doinei Diana ajungând până la el. Chiar el recunoaște că prima dată când a văzut-o nu l-a impresionat foarte mult, însă după ce realizează că Diana nu este impresionată de realizările lui, fapt care îi stârnește orgoliul, Don Cezar încearcă să-și dea tot mai mult silința. Disperarea lui crește pe măsură ce observă că este la fel de ignorat ca înainte: *A fost, când am văzut-o prima dată./ Mi s-a părut așa și așa. O fată/ Cum sînt atâtea altele. De neam fără-ndoială,/ Dar fără farmec sigur; iar de iubit/ Cu gândul nu gîndeam. [...] / Frumusețea ei, pe care – nici n-o băgam în seamă –/ Acum, când m-a jignit cu recea ei mândrie/ O urmăresc cu adorare și cu teamă,/ Cu fiecare zi un farmec nou/ I-adaug fericit. Ca un ecou/ Cotropitor domnește chipul ei în mine./ De fugit nu mai pot și să rămân aproape/ Nici vorbă. Îmi simt privirea arzându-mi sub pleoape./ Mă bâlbâi de sfială și rușine.*<sup>165</sup>

Diana, la fel ca zeița căreia îi poartă numele, nu vrea să renunțe la cerbicia ei. Diana refuzase toate cererile în căsătorie pe care le-a primit. Atitudinea pe care o manifestă față de bărbatul care se străduiește să o cucerească este una de dispreț combinat cu ironie, sarcasm și superioritate. Într-adevăr, pentru un seducător, aceasta este atitudinea potrivită, seducătorul fiind superior celui sedus, care se află în inferioritate. Cum la Camil Petrescu ne-am obișnuit ca armele personajelor să se întoarcă împotriva lor, nu ne surprinde planul pe care Cezar, împreună cu Martin îl pun la cale pentru a o face pe *Dona Diana* să se îndrăgostească de Cezar, transformând-o în seducătorul sedus cu ajutorul aceluiași joc, pe care și Cezar îl joacă la fel de bine.

Tot Jean Baudrillard spune că: *Dorința de a seduce te pune în situația de a alege să orientezi cealaltă persoană spre un scop personal: să te placă, să te accepte, să te asculte, să te susțină, să te*

<sup>164</sup> anul II, masteratul de Literatură română – relevanțe europene

<sup>165</sup> Camil Petrescu, *Teatru*, Vol. III, pag. 222-223

*ierete*<sup>166</sup>. Intenția cu care Diana încearcă să-l seducă pe Cezar este ca mai apoi să-și bată joc de iubirea lui, să-l calce în picioare, să-l facă să o dorească pentru ca mai apoi să-l poată respinge. Partea comică intervine când ea încearcă să-l cucerească fără să știe că l-a cucerit deja.

Cezar, pe de altă parte, cel sedus, este nevoit să se transforme el însuși în seducător, ca să o poată avea. Deși îndrăgostit, el se preface că Diana îi este indiferentă, că îi împărtășește concepțiile deoarece sunt aceleași ca ale lui, făcând astfel exact pasul necesar pentru un viitor succes: *Este necesar sa-i adormi puțin vigilența care îl ține la distanță. Nu e nevoie să-i oferi ce vrea, ci să-l faci interesat să obțină mai mult din ceea ce începe să-l intereseze.*<sup>167</sup>

Deoarece tradiția și datoria de gazdă o obligă să îi primească pe prinți și să însoțească la bal pe unul dintre ei, care va ghici culoarea batistei pe care o are ea, Diana hotărăște să fie tovarășa lui Don Cezar, pe de o parte pentru că acesta se arată dezinteresat de ea ca femeie, părând să-i împărtășească părerile și filosofia referitoare la iubire, iar pe de altă parte pentru că a văzut lipsa lui de interes ca pe o sfidare pe care dorea să o pedepsească, făcându-l să se îndrăgostească de ea și apoi umilindu-l și cerându-i să părăsească palatul.

În *Dona Diana*, erosul este ilustrat ca un joc în care concurenții dau tot ce au mai bun pentru a ieși învingători, premiul fiind salvarea propriului orgoliu și călcarea în picioare a orgoliului celuilalt. Atât Diana, cât și Cezar sunt jucători talentați, deși, fără ajutorul lui Martin, Cezar n-ar fi avut nici o șană în fața Dianeii.

*Seducția intenționată face apel la un întreg arsenal de cucerire. Intenționează orientarea atenției, uneori doar de dragul unui feed-back ce complimentează orgoliul, alteori pentru o miză mai practică.*<sup>168</sup> - spune Jean Baudrillard. Văzându-l că imposibil de aprins, Diana apelează la toate farmecele feminine pe care le cunoaște: se îmbracă astfel încât să atragă toate privirile, cântă minunat la alăută. Văzînd-o, Cezar nu se poate preface pentru mult timp că îi este indiferentă. Pe Diana în schimb, aparenta lui indiferență o înnebunește, se străduiește din ce în ce mai mult să-i fie pe plac, iar eșecul o frustrează.

Seducătorul este cel care oferă, oferă un potențial de împlinire, iar cel sedus îl primește, trăind o dorință care nu îi este de fapt proprie, ci e indusă de seducător. Căzând deseori pradă capcanelor ei, Cezar este salvat de intervenția iscusită a lui Martin. Când recunoaște prima dată că o iubește, Diana se simte pe culmile gloriei, pînă intervine Martin și îi spune că de fapt pe Laura o iubește Cezar și sub fereastra ei se plimba sperând să o zărească. Văzînd-o atât de inaccesibilă, prinții s-au hotărât să o învingă la propriul ei joc: Gaston fiind îndrăgostit de Fenicia, iar Luis de Laura, ei hotărâsc să o ignore pe Diana, iar Cezar joacă în continuare rolul îndrăgostitului de Laura, dând prilejul geloziei să încolțească în sufletul Dianeii.

Deși recunoaște, dar doar pentru ea însăși, că iubirea a invins, cu un ultim efort de demnitate, ea îl anunță că se va căsători cu Luis. Toate simptomele dragostei se pot citi și în comportamentul ei: mu mai mănîncă, nu mai doarme, pare meru supărată și gânditoare, prea mîndră însă ca să recunoască faptul că suferă din dragoste. Văzîndu-i nefericirea, Don Cezar îi mărturisește iar aevărul, dar pentru a ieși învingătoare, Diana spune că nu din pricina lui era nefericită, ci din pricina atîtor dulcegării sentimentale câte vedea în jur. Sperînd că jocul s-a terminat, încearcă să-l alunge de la palat, Martin intervine din nou și salvează situația: *MARTIN: Prințule, ai câștigat!/ Ești un actor și jumătate.../ Să vie aicea un măgar să-l duc în spate./ [...] Prințesă, am pus rămășag cu Don Cezar/ Că nu va izbuti niciodată/ Să născopească o drăcie, atât de bine ticluită,/ și cu atîta inimă – falsă firește – spusă/ încât să o luați de-a bună./ i-am spus că dacă așa ceva se poate,/ eu urc pe ziduri cu-n măgar în spate.*<sup>169</sup>

Finalul acestei piese este în notele comediilor lui Shakespeare, fără a se ridica la nivelul lor. Dacă la început se încapățânează să se căsătorească cu Luis, Diana începe să-și accepte sentimentele, să recunoască iubirea pe care o nega atât de hotărât la început. După ce îi este clar că îl iubește pe Cezar, ea încearcă să-și suprime aceste sentimente, însă nu reușește. Pe urmă, neacceptînd înfrîngerea, dă vina pe destin: *Vreau să pedepsesc această parvenită inimă,/ Să sângereze dacă trebuie,/ Numai să-mi mîntui demnitatea, reputația,/ Ceea ce am mai bun în mine./ [...] Nu un bărbat, ci zodia m-a învins.*<sup>170</sup>

<sup>166</sup> Jean Baudrillard, *Societatea de consum, mituri și structuri*, traducere de Alexandru Matei, pref de Ciprian Mihali, București, Editura Comunicare.ro, 2005

<sup>167</sup> *Ibidem*

<sup>168</sup> *Ibidem*

<sup>169</sup> Camil Petrescu, op. Cit., pag. 348

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 358

Când merge să-i spună tatălui ei decizia pe care a luat-o, nimeni nu știa că Diana s-a răzgândit între timp, iar cei de față erau stupefiați aflând că ea vrea să se căsătorească cu Cezar, negăsind răzbunare mai potrivită pentru faptul că acesta i-a zdrobit orgoliul și demnitatea, făcând-o prizonieră a iubirii, sau pe scurt, făcând-o să cadă în propria ei cursă, sau mai pe scurt, transformând-o în seducătorul sedus. Astfel, ea își pierde statutul de superioritate față de Cezar.

După cum se poate observa, ambele personaje au renunțat la realitate în favoarea unor măști sau a unor aparențe pentru a-și atinge scopurile, asta pentru că realitatea nu promite atât de mult, cât promite verosimilul: *Adevărul nu are nimic seducător. Ca atare, seducția renunță la adevăr, ea valorifică esența provocatoare și secretă a aparențelor. Seducția valorifică verosimilul.*<sup>171</sup>

În realitate, seducția nu oferă garanții, oferă doar încântarea ce survine unei aparențe, sau unui potențial de împlinire, dar doar un potențial, nu o certitudine. Dacă în general, seducția nu se raportează decât ambiguu la câștigurile promise, în această piesă de teatru, potențialul de fericire la care se spera atât de mult pare să se fi îndeplinit.

---

<sup>171</sup> Jean Baudrillard, *op. cit.*

## Arthur Miller's Classic Parable of Mass Hysteria

### A Walk with Arthur Miller

In order to fully understand Arthur Miller's view upon society and life and the way in which this is portrayed in his play, *The Crucible*, we must take a look at his *writing ideology* – what is he preoccupied with and what message is he trying to convey through the mysterious nature of the words.

But first of all, let us have a view upon the play. In a nutshell, the play is all about some teenage girls that start accusing the women in Salem of witchcraft. The turmoil is stirred by Abigail Williams, pastor Parris' niece, in her desperate attempt to kill Mrs. Elizabeth Proctor, John Proctor's wife. The cause: jealousy. Abigail took part in an adulterous encounter with John and due to the Puritan law that did not allow women to get divorced; her only solution was to make Elizabeth disappear. Unfortunately for Abigail and her friends (one of which was Batty Parris, the daughter of pastor Parris), the witchcraft ritual was noticed by pastor Parris and they are uncovered. However, Abigail's cunning mind convinced the other girls (i.e. Betty Parris, Susan Walcott, Mercy Lewis and Mary Warren) to say that they only danced an innocent dance in the woods while Tituba (the slave) was doing some sort of witchcraft rituals.

The small lie degenerates into a mass hysteria when the girls start accusing the women in Salem of having given their souls to the Devil and thus committing different crimes. One by one, the women from Salem are taken to court and sentenced to death because they refused to admit their sin. However, the men from Salem desperately try to save their wives. At one point Mary is persuaded to admit the fact that the girls were lying, but no one believed her.

John Proctor's last chance to saving his wife failed when he told the court that Abigail was not the righteous girl everyone believed to be because of their adulterous relationship. However, Elizabeth's love for her husband (in spite of the ugly sin committed by him) make her lie before the court when she does not admit his husband's love affair. Eventually the girls leave Salem, but the sentences are carried out. John Proctor himself ends up sentenced to death, but is given the chance to redeem himself by admitting his connection to the Evil spirits and the Devil:

*HATHORNE: What say you, Proctor? The sun is soon up. (Proctor lifts his head.)*

*ELIZABETH: (Warmly.) Do what you will. But let none by you judge, there be no higher judge under heaven than Proctor is! Forgive me, forgive me, John—I never knew such goodness in the world!*

*PROCTOR: I want my life.*

*HATHORNE: You'll confess yourself?!*

*PROCTOR: I will have my lie.*

*HATHORNE: God be praised!—It is a providence! (Hathorne rushes out door, his voice is heard calling offstage.) He will confess! Proctor will confess!*

*PROCTOR: (With a cry, rising.) Why do you cry it! It is evil, is it not? It is evil.*

*ELIZABETH: (Weeping) I cannot judge you, John, I cannot!*

*PROCTOR: Then who will judge me? God in Heaven, what is John Proctor, what is John Proctor! (A fury is riding in him, a tantalized search.) I think it is honest, I think so: I am no saint. Let Rebecca go like a saint, for me it is fraud!*

*ELIZABETH: I am not your judge, I cannot be..*

*PROCTOR: Would you give them such a lie? Say it. Would you ever give them this? (She can't answer.) You would not; if tongs of fire were singeing you, you would not! – it is evil. (Slight*

---

<sup>172</sup> anul I, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

pause. Sitting.) Good then, it is evil, and I do it. (Hathorne enters with Danforth, and with them Cheever, Parris and Hale. It is a business-like, rapid entrance, as though the ice had been broken.)

DANFORTH: Praise to God, man, you shall be blessed in Heaven for this. (Cheever hurries to prepare to write.) Now then, let us have it. Are you ready, Mister Cheever?

PROCTOR: Why must it be written?

DANFORTH: Why, for the good instruction of the village, Mister; this we shall post upon the church door! Now, then, Mister, will you speak slowly, and directly to the point for Mister Cheever's sake? Mister Proctor, have you seen the Devil in your life? Come, man, there is light in the sky; the town waits at the scaffold, I would give out this news. Did you see the devil?

PROCTOR: (Looks at him, then away, and speaks.) I did.

PARRIS: Praise God!

DANFORTH: And when he come to you, what were his demand? Did he bid you to do his work upon the earth?

PROCTOR: He did.

DANFORTH: And you bound yourself to his service (Danforth turns, as Rebecca and Willard enter.) Ah, Rebecca Nurse. – Come in, come in, woman.

REBECCA: Ah, John! You are well, then, eh?

DANFORTH: Courage, man, courage—let her witness your good example that she may come to God herself. Now hear it, Goody Nurse! Say on, Mister Proctor—did you bind yourself to the Devil's service?

REBECCA: Why, John!

PROCTOR: (Face turned from Rebecca.) I did.

DANFORTH: Now, woman, you surely see it profit nothin' to keep this conspiracy any further. Will you confess yourself with him?

REBECCA: Oh, John—God send His mercy on you!<sup>173</sup>

## The Context

Miller's America was under the *spell* of Joseph McCarthy, the most visible and influential public figure in the Cold War period; the tension ignited by the war was *fuelled* by the fears of widespread Communist subversion. He was the fiercest activist against Communists, claiming that there were many Communists and Soviet spies and sympathizers within the United States. The term *McCarthyism*<sup>174</sup> (1950) was linked to anti-communist activities. Today *McCarthyism* is used to refer to the demagogic, unsubstantiated and reckless accusations towards the character or patriotism of political opponents.

## The Reception of Critics

The work of Arthur Miller has been differently perceived by critics in the past years, but most of them agree that his plays are a critique of the contemporary society. His plays seem to be a trial against human *sinfulness*: "*The merit in Miller's treatment of his material lies in a certain clean, moralistic rationalism*"; "*his talent is for a kind of humanistic jurisprudence*" (Harold Clurman); Paul West argues that Miller supports "*Christian existentialism*"; "*He does blame the System*", claims Henry Popkin, through "*a liberal parable of hidden evil and social responsibility*". Therefore, we can see that Miller is seen as a writer with a message.

---

<sup>173</sup> Arthur Miller, *The Crucible*

<sup>174</sup> *The American Heritage Dictionary* (2000) defines *McCarthyism* as *the practice of publicizing accusations of political disloyalty or subversion with insufficient regard to evidence and the use of unfair investigatory or accusatory methods in order to suppress opposition*; *Webster's Third New International Dictionary, Unabridged* (1961) defines it as *characterized chiefly by opposition to elements held to be subversive and by the use of tactics involving personal attacks on individuals by means of widely publicized indiscriminate allegations especially on the basis of unsubstantiated charges*.

## Writing Ideology

Arthur Miller is, first of all, a moralist and he strongly believes in the admission of responsibility for one's actions. He places the individual between two important aspects of his existence: *the social* and *the political*. Miller pinpoints that unless individual autonomy is strong, *the devouring mechanization of the age*<sup>175</sup> will surely undermine the human existence. This is the reason why Arthur Miller created his plays – he strongly believed that theatre is the only way to shift the focus from the political world to the social one (i.e. human existence).

What interested Miller was not the singular effect of one man's efficient *ideas*, but its effects on the ordinary American citizen. This is how *The Crucible* was born<sup>176</sup>. The playwright himself stated:

*These plays, in one sense, are my response to what was 'in the air,' they are one man's way of saying to his fellow men, 'This is what you see every day, or think or feel; now I will show you what you really know but have not had the time, or the disinterestedness, or the insight, or the information to understand consciously'*<sup>177</sup>.

## The truth behind the play

The moral frame<sup>178</sup> of the play and the ground zero of the play is the famous case of witchcraft trials in Salem (Massachusetts) of 1692. Richard Hayes believes that Arthur Miller pinpoints exactly the proper climate of hysteria: *the strange moral alchemy by which the accused becomes inviolable; the disrepute which overtakes the testimony of simple intelligence; the insistence on public penance; the willingness to absolve if guilt is confessed*. It is the suffocating climate of the fanatics against the powerless virtuous life; it is *the psychological consequences of fanatic self-assertion*<sup>179</sup>.

However, even from the very beginning of the play, the reader is notified that the play does not look for historical accuracy (though its subject is a real historical case), still this does not undermine the value of the piece of art:

*"The Crucible" is taken from history. No character is in the play who did not take a similar role in Salem, 1692. The basic story is recorded, if briefly, in certain documents of the time. It will be a long time before I shall be able to shake Rebecca Nurse, John Proctor, Giles Corey and the others out of my mind. But there are strange, even weird memories that have connected themselves to this play, and these have to do with the present, and it has all got mixed up together*<sup>180</sup>.

A first look over Miller's play could question the importance of the play because, apparently, it is about an intriguing witchcraft hunt. On a more careful reading, the play will uncover a secret and more significant interpretation: human existence under the spell of mass hysteria. This mass hysteria can be viewed from two angles: one referring to the conservative Puritan America (1692) and the other one to the McCarthyan America (1950s). The McCarthyan Era can be viewed upon Miller's own experience during the 1950s when he was denied the right to own a passport and was disregarded by the Congress in 1957 for refusing to incriminate his friends, those who were Communist sympathizers.

Benjamin Nelson comes to terms with the debate whether the play is a political allegory (McCarthyan America) or a historical play (Puritan America); he believes that the play should not be analysed only through the outer aspect of human existence, but rather through the inner impact it has on its characters:

---

<sup>175</sup> C. W. E. Bigsby, *Modern American Drama, 1945–1990*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, page 82

<sup>176</sup> Douglas Lavanture, *Fear as Governance: Arthur Miller's The Crucible as contemporary reflection*, Volume 1 (2007-2008)

<sup>177</sup> *Idem, Ibidem*

<sup>178</sup> Richard Hayes, *Hysteria and Ideology in The Crucible*, *Commonweal* 57 (February 1953), page 498

<sup>179</sup> Leonard Moss, Preface to *Arthur Miller*, Twayne Publishers/G. K. Hall & Co., 1980

<sup>180</sup> Arthur Miller, *Journey to 'The Crucible'* (February 8, 1953), *The New York Times*

*If The Crucible is not a contemporary political allegory, neither is it an historical narrative. It is a dramatic exploration of the condition of corporate hysteria; its validity is no more dependent upon its complete fidelity to the puritan theocracy than Julius Caesar and Saint Joan are to their historical antecedents<sup>181</sup>.*

Therefore, we can see that the historical and political backgrounds are only the pretext – the quintessential aspect of the play lays in the *human history*:

*This play is not history in the sense in which the word is used by the academic historian... However, I believe that the readers will discover here the essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history (The Crucible).*

This is why, although the play is based on the events that took place in Salem, Massachusetts, Miller decided to fictionalise these events. Abigail Williams was only eleven at the time of accusation (in the play she is 17) and John Proctor was over sixty (in the play he is 35) - this makes their affair unlikely. Elizabeth was John Proctor's third wife and stepmother to their children and Mary Warren's age was 20, but changed into 17 in the play.

Miller draws on the *fashion* of the '30s – mainly preoccupied with ideology, his characteristic theme being the dichotomy between *integrity* and *compromise*. In the case of *The Crucible*, Miller constructs a character, John Proctor, the spokesman of *rational feeling and disinterested intelligence*<sup>182</sup>. He is the greatest enemy of hysteria, but is torn apart between two *goods*: the positive and negative goods (Richard Hayes); he has to choose between morality and truth (the negative good) and saving lie (the positive good).

As in most of his plays, Miller focuses on the question of guilt and innocence, thus being generally concerned with the moral life<sup>183</sup>. He does not simply create a theme, but uncovers a dramatic vision on how public and private live intertwine. The author himself stated:

*Life is formless – its interconnections are connected by lapses of time, by events occurring in separated places, by the hiatus of memory. We live in a world made by man and past. Art suggests or makes the connections palpable. Form is the tension of these interconnections, man with man, man with the past and present environment. The drama art is a mass experience of those tensions<sup>184</sup>.*

He is tempted to accept the proposal, he even admits his guilt (unfounded guilt), but decides to end his life triumphantly by not giving in. John Proctor's refusal in signing the document in which he admits his guilt is seen as a paradox because apparently only the written word carries a meaning in the world; still Abigail's story is considered as a truth though it is only a spoken statement.

This is the moment in which he has to choose between the *positive good* and the *negative good*; choosing the positive good (admitting his connection with the dark forces) would have granted him freedom, but would have burdened him with moral remorse; choosing the negative good brought him death, but the death of a free man. His first attempt at the *positive good* was based on the fact that he knew he was a sinful man and his so-called virtuous death would not have been virtuous at all; he could not have died as a *saint*. This was his greatest struggle. However, his ability to undermine the power of the court and eventually the power of the Church proved that his death was more than just a formal death. His wife's final words are the paramount of John Proctor's life and the living proof of a life lived against the mass, against the enclosure of the society and against any form moral sin:

*HALE: Woman, plead with him! (Drum roll. Elizabeth avoids his eyes.) It is pride, it is vanity. Be his helper! –what profit him to bleed? Shall the dust praise him? Shall the worms declare his truth? Go to him, take his shame away.*

---

<sup>181</sup> Benjamin Nelson, *Arthur Miller. Portrait of a Playwright*, New York: McKay, 1970, page 151

<sup>182</sup> Richard Hayes, *op. cit*

<sup>183</sup> C. W. E. Bigsby, *op. cit* page 85

<sup>184</sup> Apud C. W. E. Bigsby, *op. cit*, page 86



*ELIZABETH: (Firmly, bitterly with triumph.) He have his goodness now. God forbid I take it from him. (The drum roll heightens violently. Three seconds then)*<sup>185</sup>

As C. W. E. Bigsby puts it, John Proctor is the sign of authority because he is the one to truly define human relationships; he is the one to establish the vocabulary on which social debate is conducted. He is able to resist the language of the oppressors and to portray a life of dignity and meaning. He may be destroyed, but not defeated<sup>186</sup>. He is a threat for the system because he refuses to speak the required words and to interpret the events as required; and this is the main reason why he is imprisoned: for thinking that he is the master of the truth (we, as readers, know that he is actually the possessor of the truth in this case).

*DANFORTH: Mister Proctor. When the Devil came to you did you see Rebecca Nurse in his company? Come, man, take courage—did you ever see her with the Devil?*

*PROCTOR: (Almost inaudibly, in agony.) No. (Rebecca takes a step toward him.)*

*DANFORTH: Did you ever see anyone with the devil?*

*PROCTOR: I did not.*

*DANFORTH: Proctor, you mistake me. I am not empowered to trade your life for a lie. You have most certainly seen some person with the Devil. Mister Proctor, a score of people have already testified they saw this woman with the devil...*

*PROCTOR: I speak my own sins, I cannot judge another.*

[...]

*PROCTOR: I have confessed myself! Is there no good penitence but it be public? God does not need my name nailed upon the church! God sees my name, God knows how black my sins are! It is enough.*

*DANFORTH: Mister Proctor...*

*PROCTOR: You will not use me! I am no Sarah Good or Tituba, I am John Proctor! You will not use me!*

*DANFORTH: I do not wish to...*

*PROCTOR: I have three children—how may I teach them to walk like men in the world and I sold my friends?*

*DANFORTH: You have not sold your friends...*<sup>187</sup>

His life may not have been pure as a saint's, but the way in which he chose to end his life proves that he understood his mission as a human being. Not wanting to accuse any of his friends is a sign that human relationships are more important than life (reputation). And this brings us back to the Communist period in which friend was forced to give in friend, when brother was forced to accuse his brother, when human existence was shrunk to a mere *report* to the Secret Services. John Proctor's life is Everyman's life up until the decision has to be made: *the positive good or the negative good?*

---

<sup>185</sup> *Idem, Ibidem*

<sup>186</sup> C. W. E. Bigsby, *op. cit* page 94

<sup>187</sup> Arthur Miller, *The Crucible*

## Narrativization of Psychoanalytical Theories: Masochism, in Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher*

The most common and the most significant of all the *perversions* - the desire to inflict pain upon the sexual object, and its reverse - received from Krafft-Ebing the names of *sadism* and *masochism* for its active and passive forms respectively.<sup>189</sup>

According to Freud, masochism as a sexual preference or desire in the male adult cannot stand by itself. It needs an opposite. Masochism needs sadism because *Every active perversion is [...] accompanied by its passive counterpart.*<sup>190</sup> Indeed, it is all within the masochist. At any time the masochist can turn into a sadist. But not only are all sadists ex-masochists. Both masochists and sadists are sadomasochists as both desires are embodied within one and the same individual.

Masochism comes under our observation in three forms: as a condition imposed on sexual excitation, as an expression of the feminine nature, and as a norm of behaviour. *We may, accordingly, distinguish an erotogenic, a feminine and a moral masochism.*<sup>191</sup>

Simone de Beauvoir does not endorse masochism as an explanatory framework for desire, although she recognizes it more freely in women's sexuality. More fundamentally, Beauvoir problematizes the dualities that have been at a heart of psychoanalytic accounts of the pathology of masochism: *the passive part played by the masochist and his or hers objectification.*<sup>192</sup>

The representation of women as complicit in their dual role of both victim and oppressed, is of particular importance in *The Piano Teacher* in which *power relationships are destabilized by a mother who has usurped the traditional male role of power.* Though this is indeed a complex issue - she was obliged to do so as a single parent - her actions are distinctly disempowering in nature in terms of the effects this has on her daughter.

The interplay of sexuality and theory in Austrian author Elfriede Jelinek's 1983 novel *The Piano Teacher* transforms the familiar streets of Vienna into a tangled cobweb of dark streets, seedy alleyways and rose-tinted peep shows. The reader soon finds himself stumbling like a ghost behind the protagonist, Erika Kohut, trying as hard as he can to keep up with her rapid footsteps and foggy intentions. The novel tells the story of the thirty-year-old piano teacher's complicated and *violent relationship* with her mother as she begins a love affair with one of her young students, Walter Klemmer. Although much of the prose in the book is dedicated to exploring the dark underbelly of Vienna and Erika's twisted mind, Jelinek frequently consults and narrativizes many of psychoanalytic theories of Austrian neurologist Sigmund Freud. Freud, who would come to be known as the father of psychoanalysis, was born almost 100 years before Jelinek, and, although his many of his theories are considered questionable at best today, his writings function as a cornerstone for many disciplines in the humanities today.

Erika locks herself in the bathroom and engages in acts of self-mutilation.

*When SHE's home alone, she cuts herself, slicing off her nose to spite other people's faces. She always waits and waits for the moment when she can cut herself unobserved. No sooner does the sound of the closing door die down than she takes out her little talisman, the paternal all-purpose razor. SHE peels the blade out of its Sunday coat of five layers of virginal plastic. She is very skilled in the use of blades; after all, she has to shave her father, shave that soft paternal cheek under the completely empty paternal brow, which is now undimmed by any thought, unwrinkled by any will. This blade is destined for HER flesh. This thin, elegant foil of bluish steel, pliable, elastic. SHE sits down in front of the*

---

<sup>188</sup> anul II, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

<sup>189</sup> James Stratchey, *Freud Complete Works*, London: Hogarth Press, 1974, p. 628

<sup>190</sup> James Stratchey, *Freud Complete Works*, London: Hogarth Press, 1974, p. 631

<sup>191</sup> James Stratchey, *Freud Complete Works*, London: Hogarth Press, 1974, p. 1694

<sup>192</sup> Biman Basu, *The Commerce of Peoples: Sado-masochism and African American Literature*, Lexington Books, 2012, p. 60

*magnifying side of the shaving mirror; spreading her legs, she makes a cut, magnifying the aperture that is the doorway into her body... Her hobby is cutting her own body.*<sup>193</sup>

Here, again, Jelinek conflates the identities of father and daughter in many ways. Firstly and most obviously, Erika is cutting herself with her father's razor, literally slicing her own flesh with a representation of secondary sex characteristics. Facial hair, like a penis, is something that Erika will never possess, and it's interesting to think that her association with these characteristics is with something that negates them (a razor meant to take away facial hair).

Her removal of the razor from the *five layers of virginal plastic* is almost in and of itself an act of defiling, an act of sexuality. Erika asserts dominance, a mastery over the act of shaving, having practiced many times on her father. In shaving her father's cheeks, Erika again assumes the paternal role. Her father's soft cheek and empty brow transform him into a child with no thoughts and no will, while she assumes the role of the patriarch.

However, the razor is not destined for her father's cheeks, but rather for her own flesh. With the word "destined" the implication of inescapable fate is established, as if Erika was predestined to play this role somewhere between child and father. Erika sits in front of a mirror (cutting while looking at her reflection instead of at the wound itself) and spreads her legs open, an act mirrored a few chapters earlier by the women on display in the sex store.

The difference is that here, Erika is watching herself in the mirror, and her body is the subject only of her gaze, not the gazes of men. However, while the act of cutting is presented as a totally masculine impulse, the act of being cut is reserved for the feminine, the wound she makes completely and totally equated with another opening to her body, her vagina. Erika performs pseudo-surgery on herself, in what could almost be viewed as a moment of self-castration. She is *slicing off her nose to spite other people's faces*.

Perhaps this self-mutilation is Erika's way of injuring her mother, who has put all of her hopes and dreams into her daughter. Earlier in this scene, Erika's mother *complains loudly about the other pupils, who are trying to destroy her wonderful offspring*<sup>194</sup>, but now Erika is trying to destroy herself, the physical body which she inhabits. If Erika really desired to ruin herself and rebel against her mother, she would cut her hands, those two things that make her special and different than the others. Instead, she slices open her sex, the one thing that connects her to and makes her desire other people. Erika's desire for physical intimacy is what distracts her from music.

Erika watches blood shoot out of her wound in the mirror, alienating herself from her female genitalia in an entirely perverted moment of Lacanian misrecognition. *It was her own body, but it is dreadfully alien to her*, writes Jelinek. Unlike the child in the mirror stage who identifies with his image in the mirror instead of his own body, Erika uses the shaving mirror that once belonged to her father purposely to remove herself from the violence of this act against herself, to further separate herself from the world which her mother has taught her to hate.

As Erika becomes alienated from herself by watching her flesh part under the blade of a razor, a theme of voyeurism begins to surface in the novel. In Laura Mulvey's essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, the idea of voyeurism, which Mulvey terms *scopophilia*, is inherently connected with Freud's stages of psychosexual development; Mulvey writes:

*In psychoanalytic terms, the female figure poses a deeper problem. She also connotes something that the look continually circles around but disavows: her lack of a penis, implying a threat of castration and hence unpleasure. Ultimately, the meaning of woman is sexual difference, the absence of the penis as visually ascertainable, the material evidence on which is based the castration complex essential for the organization of entrance to the symbolic order and the law of the father. Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified.*<sup>195</sup>

She adds Freud associations this phenomenon of voyeurism with a desire to take people (women) as objects, *subjecting them to a controlling and curious gaze*. Although this concept of scopophilia is certainly more valid in scenes where Erika is the master of the gaze, it's interesting to look back at the scene of self-mutilation and consider how Mulvey's theory might apply to it. Erika's body, which has been acted violently upon while still functioning as the object of the scopophilia, is separated from itself and from Erika's eyes through both her cutting and her stare.

---

<sup>193</sup> Elfriede Jelinek, *The Piano Teacher*, Rowohlt Verlag, 2010, p. 86

<sup>194</sup> Elfriede Jelinek, *The Piano Teacher*, Rowohlt Verlag, 2010, p. 80

<sup>195</sup> Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Auflage 2006, p. 4

The masochistic nature of Erika's desires for her relationship demonstrates distinct associations with the concepts of guilt and punishment. Though Erika's desires to be tied up and gagged could immediately suggest an admission of guilt and consequent requestor desire for punishment, the origin of this guilt is two-fold. On the one hand, Erika could be said to be demonstrating her feelings of guilt after having failed to become a concert pianist. Consequently Erika seeks to be punished and held accountable, and indeed this is the case in terms of her relationship with her mother. But the fact that this masochistic desire takes place in the context of an intimate and sexual relationship – with a man – suggests that the role of Erika's father could therefore also be called into question, regarding the responsibility for this guilt, as it were.

The actions of Erika's mother could then, by extension, be regarded as a desire to punish the father, through the child. Erika, defeated and rejected, *mounts a halfhearted love attack* on her mother that night, in a manner which is distinctly incestuous in nature:

*Erika is carried away by her own amorous overture. She throws herself upon Mother, showering her with kisses. She kisses Mother in a way in which she has not even thought of kissing her for years. Erika kisses Mother between her shoulders, but doesn't always hit her target, for Mother keeps jerking her head toward the side that's not being kissed. In the semidarkness, Mother's face is merely a bright splotch, surrounded by dyed blond hair, which helps orientation. Erika promiscuously kisses this bright spot. She is flesh of this flesh! A crumb of this maternal cake!<sup>196</sup>*

### **Conclusion:**

Sexuality though, is inherent in the construction of identity, as is an awareness of it, even if, as in Erika's case, this awareness is naive and limited. Erika establishes and demonstrates an awareness of her sexuality in her role as voyeur, seeking to find further meaning in the very part of her identity she has been raised to regard as irrelevant. She also demonstrates this awareness through her frequent acts of self-mutilation. First, using a blade which has been invested with the qualities of a loving groom, and then with several pins – these pins, and the markings made by them, ultimately pre-figure the wound Erika inflicts on herself with the knife in the final scene - Erika makes several cuts and incisions in various parts of her body. As an adult, with limited sexual experience, Erika also makes incisions in her genitals, though at this stage, her disconnectedness to her body is so advanced that she merely observes the blood she has drawn in a clinical, detached manner.

---

<sup>196</sup> Elfriede Jelinek, *The Piano Teacher*, Rowohlt Verlag, 2010, p. 232-233

*Henry and June*  
**A Psychoanalytic Perspective on Anais Nin  
through Oedipal and Diana Complexes**

**Psychoanalysis: Nin's way of liberating from her father**

Anais Nin relationships with men throughout the novel prove her insatiable search for her father in each of them.

The basis of her diaries is her father, she starts taking us through the process of being abandoned and how that affected every relationship she has. Taking such a basic topic for psychoanalysis, she exposes her Oedipal and Diana complexes transforming them into an opportunity to immerse herself into studying psychoanalysis. These complex problems and solutions she searched for would seem the perfect way of get rid of habits, of letting her diary unfold naturally without affecting the process and meddling with her ordinary life. The absence of a father figure affects her relationships, just like her father, she deceives, she creates explanations in places where the absent truth requires it and where the presence of the truth is an inconvenience, she is ready to erase it.

Psychoanalysis explains Nin's complex psychological process, her Oedipus complex that she developed due to her father abandoning her and her mother; we can come to a balanced explanation. Anais Nin's encounter with psychoanalysis begins with her acquaintance with Dr. René Allendy's lectures at the Sorbonne. Allendy had advanced a theory of behavior motivated by unconscious tropisms, which run deeper than Freudian environmentalism.<sup>22</sup>

Her skepticism at first becomes at last an addiction to Allendy, counting on his explanations, on sorting out her life with his help.

Psychoanalysis can help her unexplainable impulses, helping her to cope with bad luck, tragedy, and fatality. But the moment Allendy wishes for her to repudiate Miller, she starts pulling away. She is torn between them. The analyst is:

*A kindly man, an intrepid scientist, a scholar, a man who is seeking to relate science and mysticism...and Henry is his opposite. Henry is a sensualist, an anarchist, an adventurer, a pimp, a crazy genius.* <sup>198</sup>

Anais develops an incestuous relationship of sort with her father, all due to her early childhood, when her father abandoned her.

With sexuality, Anais felt freedom, growth and a sexual awakening but towards this subject, she felt guilty. She looked for her father in each of the men she dated, a way for her to feel the love she never experienced.

But when her father finally acknowledges her she develops feelings that made her feel guilty. Her behavior and inappropriate reaction was a result of the morals that her family and society instilled in her and now when she had finally opened her mind to so many experiences, she was once again insecure.

---

<sup>197</sup> anul II, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

<sup>198</sup> Phillip Jason, *The Critical Response to Anais Nin*, Greenwood Press, 1996, p. 156

For Anais the incest taboo is born out of the need for attention and to be loved by her father but because of her many relationships she has a hard time disassociating what kind of love belongs where. Experiencing with the boundaries of sexuality leads to a very different experience, she can no longer separate herself from how she acts with her lovers.

The word incest has a very loose meaning in Nin's world, she is ambiguous about the boundaries she and her father might or might not have crossed, focusing more on the need to impress, to feel loved like none of the men in her life managed to do.

Incest – a word that creates a judgement on the morals of the people involved and for Anais that was the exact reason why she had to approach the subject, to show her deepest fears and the entire process of setting things straight.

Closely connected to her sexual awakening is Nin's desire to show her father the woman she has become but if in the beginning it is just from a child to father rapport progressively it begins to blur the lines of her newly awakened sexual self and the eager child to prove her worth to her father.

An analysis was much needed on her multiple relationships, all at once, she feared of being alone but at the same time, she hated being married. She loved the men in her life because each of them was chosen according to a trait that her father had. She searched for her father in each man she felt a desire.

Getting to the actual core of novel- sexuality, I reached the conclusion that Nin's need to explore the limits of her sexuality was because she sought adventure, new experiences and a way of freeing herself from her marriage and from her father. Another important aspect was her interest in connecting her writings with sexuality. To her, the relationship she had with Henry was closely connected to inspiration and found an artistic purpose in their affair.

Nin felt the need to sort out the feelings of guilt experienced throughout her novel: like her desires for both sexes and her mixed emotions regarding her father.

Her ideal male figure is also a concept she created with the help of her cousin ignoring any pain she might be causing him.

*I had come to also: that I need an older mind, a father, a man stronger than me, a lover who will lead me in love, because all the rest is too much a self-created thing.<sup>199</sup>*

As Anais describes herself *a mixture of innocence and duplicity, generosity and calculation, fear and courage.*<sup>200</sup> Recognizing her dual nature, that was mostly a result of her father's lack of love for her. Her insecurities and shyness at times emphasizes the transition she goes through, a transition that is actually developed in her late 20s, and the one that helps her is Henry Miller, who coincides with the description above, he is everything to her, a father figure, a lover, a critic.

Her multiple selves seem to develop at the same time she meets a new possible conquest. She becomes what they see in her, emulating their compliments. Her transformation into a different self every time is due to her childhood. Anais is trying to do what she thought couldn't do for her father, be what he wanted.

As Anais states at one point, her father wanted a boy and he never missed an opportunity to tell her how ugly she was.

*He makes me remember that my father beat me, that my first remembrance of him is a humiliation. He had said I was ugly after having typhoid fever. I had lost weight and my curls.<sup>201</sup>*

*My father did not want a girl. He said I was ugly.<sup>202</sup>*

An insecurity that would translate well into her adulthood, even into her relationship with Henry, where at times she seems to get her confidence back.

All her relationships follow the same pattern: to please. This pattern can be drawn out of her desire to win her father's love.

Although all of the issues mentioned above are still present in Anais, throughout the novel, we can see what a great influence Henry has on her. He is to her, the father approval she longed for.

---

<sup>199</sup> Anais Nin, *Henry and June*, Hartcourt Ink, 1986, p. 7

<sup>200</sup> Helen, Tookey, *Anais Nin, Fictionality and Femininity: Playing a Thousand Roles*, Oxford University Press, p. 33

<sup>201</sup> Anais Nin, *Henry and June*, Hartcourt Ink, 1986, p. 18

<sup>202</sup> *Idem, ibidem*, p. 61

She becomes aware of her effect on him, loving the feeling of control, discovering the fact that Henry is addicted to her charms.

The only thing that brings back her insecurity complex is June; she is the threat that can take Henry away from her, abandoning her just like her father did. She sees in June beauty, sensuality and a muse for Henry. The fluctuations of moods that we experience along with Anais are a consequence of her father and Henry's influence. She struggles to understand what she represents for the people around her, how she should act, according to their needs just like she tried to do for her father.

Her marriage with Hugo is the refugee and the safety and protection she wanted all her life from her father. Hugo is the safe choice, the one that at the time she got married she felt would satisfy her in life.

Nin's reaction towards June seems to be one of admiration, of an unfulfilled wish that she struggle with throughout her life: her beauty. The impact that June has on Anais is largely due to Nin's father, who from the very beginning was disappointed with his daughter's looks, something that haunted Nin throughout her life, feeling rejected by the most important male figure in her life.

*Henry resembles in many ways her father but she discovers that at times he is actually like Hugo she loses interest. When people are surprised to find him soft and timid, I am amused. I, too, bowed to the brutality of his writing, but my Henry is vulnerable, sensitive. How humbly he seeks to make Hugo like him, how pleased he is when Hugo is kind to him.<sup>203</sup>*

June's striking beauty takes Anais to a new level of exploring the limits of sexuality and her role as a woman in a relationship. June's allure, charming her way through life awakens what was asleep in Anais for all her life, Nin's desire to have that effect on men, of proving her father her worth.

## **From Diana Complex to Gender Roles Reversals**

### **Diana complex**

*In psychoanalytic theory, the adoption of perceived masculine traits and behavior in a female.<sup>204</sup>*

Anais's sexual awakening, triggers feelings that she never felt or thought she could have for a woman but June seems to be the perfection that motivates her feelings to come out in the open.

*She does not reach the same sexual center of my being that man reaches; she does not touch that. What, then, has she moved in me? I have wanted to possess her as if I were a man, but I have also wanted her to love me with the eyes, the hands, the senses that only women have.<sup>205</sup>*

Bisexuality doesn't seem to define Anais, she actually feels more attracted to men. But the unknown, the power of as she desires, to possess someone like a man is the allure she is looking for. The idea of power and possession to Anais is a vindication for all her life, for all the moments she felt no control in her life. June's façade: a submissive, in need of protection and care.

When talking about gender role reversal, we can definitely say that Anais truly becomes someone new, she takes many traits that associated by society with men and at the same time she holds onto her femininity. What she accomplishes is a rather difficult task, trying to find a balance between such strong traits that she displays in *Henry and June*. In her intentions to achieve gender role reversal, as said not intentionally testing feminist concept, she develops a character with multiple personalities, she creates a distorted personality by trying to be some many things but neither are catching on. She begins a new process each time and so she may help the gender role issues but at the same time, she can't realize what is the point she should get at, she simply puts down thoughts, randomly passing through her mind but never to be full tested.

---

<sup>203</sup> *Idem, ibidem*, p. 85

<sup>204</sup> <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/Diana+complex>

<sup>205</sup> Anais Nin, *Henry and June*, Hartcourt Ink, 1986 p. 15

*I have felt that, yes, sexually. I would have liked to have been able to possess June and other beautiful women.*<sup>206</sup>

While her thoughts on such a issue are important, to a man like Allendy those thoughts can be explained through such a misogynistic approach. Her desire to act contrary to what is expected from her gender is quickly dismissed by her psychoanalyst with a seemingly simple explanation:

*Allendy: "You are trying to identify yourself with me, to do my work. Have you not wished to surpass men in their own work? To humiliate them by your success?"*<sup>207</sup>

*You know about the Diana complex, the woman who envies man his sexual power.*<sup>208</sup>

Therefore, her behavior quickly gets an explanation without considering that genders should not be dependent on social constructs. Such an explanation gets a typical response but unexpected. Thinking that a psychoanalyst like Allendy could not have such a close minded view on her thoughts. But he proves her wrong, he disappoints her and sets her back through such a view on things. This opinion can change so much in Anais and other women and he doesn't seem to see how much can words affect intents of freeing from social expectations Anais starts seeing in June someone she longed to be, cold, beautiful and manipulative with men.

She becomes exactly that, her cold attitude towards relationships and the fact that she supported financially Henry indicate a gender role reversal. Henry becomes emotional, weak and powerless while she becomes the one in charge. Nin takes great care in showing the evolution of a woman who began as an insecure, angel like figure to a cold, emotionless and a financial supporter her lover.

Anais creates a great female character, a strong one, ready to show a transformation that defies gender roles, a transformation that changes the character and Anais, from their perspective on men and women to their own view of themselves.

Nin's early childhood set a tone for her novels, the long lost father figure, the search for someone like him and eventually her realization of how strong and powerful she can be on her own, noticing how much of her talent she put on hold to support someone else's talent. Through her relationships with men, she questioned gender roles, how women like June represented a gender reversal. Her admiration for such a woman and love or obsession blended and took her to a new territory, that of trying to figure out her feelings for a woman. What that meant society wise and what did it mean in terms of sexuality for her.

---

<sup>206</sup> Anais Nin, *Henry and June*, Hartcourt Inc, 1986, p. 69

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*, p. 69

<sup>208</sup> *Idem, ibidem*, p. 69



## Poetici ale corporalității în romanul *Exuvii* de Simona Popescu

Acest eseu aduce în atenția cititorilor viziunea diferită a Simonei Popescu de a face literatură. Consider că literatura Simonei Popescu merită atenția noastră din mai multe puncte de vedere. Marea autenticitate a acestei cărți, *Exuvii*, vine treptat. Devenirile feminității sunt, într-un fel, devenirile unor câmpuri corporale. Încercarea romanului stă tocmai în recuperarea tuturor acestor ipostaze feminine prin recăștigarea sufletului femeiesc. Această carte vie respiră prin trupurile a nenumărate femei-fetițe, care dialoghează între ele inversând scurgerea timpului, un timp reversibil, un prezent simultan, care devine și cel al cititorului. Așadar, prin acest articol am încercat să aduc în atenția voastră un adevărat ins textual. Pentru Simona Popescu, scrisul reprezintă pactul cu tine însuși. Nu știi dacă prin asta ți-ai câștigat sau ți-ai pierdut sufletul. O formă de a găsi și regăsi ceva care să semene cu tine, așa ca-n vis, când te solidarizezi cu o ființă care pare a fi tu. Dar și un fel de a te pierde. Tot de la Simona Popescu putem sustrage următoarele aspecte asupra textelor sale: „degeaba ai stil, dacă n-ai substanță. Degeaba ai subiect, dacă n-ai stil. Degeaba spui lucruri interesante, dacă nu sunt cu totul ale tale, prin dicțiunea ideilor”<sup>210</sup>.

Încă de la apariție, romanul Simonei Popescu, *Exuvii*, a fost asemănat cu *Orbitorul* cărtărescian. Tot de aici aflăm că autoarea noastră percepe și concepe literatura ca pe o realitate „trans-estetică”,<sup>211</sup> înlocuind „suprerealitatea literaturii” moderniste cu „infrarealitatea postmodernismului”<sup>212</sup> sau că ambele romane ar fi inițieri regresive „în tipar mitic-arhetipale la Cărtărescu, estetizante în autoscopie la Simona Popescu”<sup>213</sup>. În alte analize, apropierea au mers și mai departe, la nivel de viziune, de limbaj, poetică.

**1. Conceptul de „Exuviu”.** Conform dicționarului *Larousse*, „exuvie” este un substantiv feminin, ce provine din latinescul „exuviae”, care înseamnă piele și presupune „une ancienne cuticule rejetée à l'occasion de chaque mue chez les arthropodes”, cu alte cuvinte e învelișul rezultat prin năpârlirea și ieșirea adulților din pupe. „Cartea Simonei Popescu este o colecție de exuvii personale pe care le adună vrând parcă să se convingă pe sine că vârstele se schimbă fără să dispară definitiv din ființa noastră. Scriitoarea povestește, invocă, inventariază senzații, gânduri îndepărtate pe care de obicei le uităm, le trecem cu vederea, frica de moarte cu toate înfățișările ei, încercările continue ale oricărui copil de a se desmetici în lumea în care se află. E o carte ce se deosebește mult de cele pe care le citim în mod obișnuit. E o carte de proză a unei poete și prozatoare de excepție. Nu are acțiune, deși se întâmplă mereu câte ceva. Trupul și sufletul «năpârlesc» din când în când, celulele ființei tale se schimbă odată la șapte ani, peisajele din jur se modifică, prietenele sunt altele, cuvintele pe care le știi sunt tot mai multe, cărțile pe care le citești sunt tot mai complicate. Scriitorul este o ființă care nu-și abandonează la întâmplare carcasa în care a locuit o vreme. Le adună, le dă un sens și își reînvie în acest mod o unitate pierdută a trupului său. Astfel, fetița și adolescenta care a fost Simona Popescu, femeia care este acum Simona Popescu au făcut posibilă, prin existența lor simultană, scrierea acestei cărți”<sup>214</sup>. Exercițiul colecționării acestor exuvii, vârstele, senzațiile, sentimentele contradictorii, nostalgiile nevindecate este redat prin dublul exercițiu al scrisului. Incursiunile în adâncurile ființei îi dezvăluie o lume miraculoasă și neobișnuită în același timp, o lume a voluptăților și coșmarurilor, a beatitudinii și infernului. Acest statut dual al lumii copilăriei este excelent redat în capitolul *Văgăunile*, acele spații aproape magice ale ascunderii și ale retragerii. „În văgăuni am avut senzația aia ciudată: că mă privesc din afară așa cum te privești în vis pe tine și

<sup>209</sup> anul I, Școala Doctorală de Filologie

<sup>210</sup> Simona Popescu, *Câteva cuvinte pentru...scriiceii*, în revista „Echinox”, 11 octombrie, 2012

<sup>211</sup> Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 261

<sup>212</sup> Ștefan Borbély, în Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Editura Casa cărții de știință, 2007, p. 291

<sup>213</sup> Dan C. Mihăilescu, *Sorbitor*, în „22”, nr. 10, 10-16 martie 1998, p. 15

<sup>214</sup> Svetlana Cârsteian, *Simona Popescu-Exuvii*, în „Exces”, București, nr.7, februarie 1998, p. 82

tu ești un fel de duh, un fel de aer lucid, diferit cu totul de cel care doarme în învelișul tău de carne”<sup>215</sup>, exercițiu care va face din aceste spații locuri privilegiate ale revelațiilor esențiale ale copilăriei: similitudinea vârstelor, miracolul percepției, relativitatea timpului, „fascinația invizibilului” și straniul statut de copilă-fetiță-femeie, ecurile acestei sintagme și unele sensuri ale sale vin atât de la Kafka, cât și de la Pavese. Astfel, autoarea vede esența umanului nu în unicitate, ci în multiplicitatea chipurilor sale, rămânând totodată egală cu sine însăși și prin acest exercițiu câștigă pariul de autenticitate.

**2. Corporalitatea scrisului.** Înregistrat de prezența unei raționalități atât de adânci, încât uneori, în rigoarea discursului, aceasta poate prelua spre administrare pâna și funcțiile senzitive ale corpului, scriitura, fraza Simonei Popescu e mai scurtă, mai sacadată, iar acest tip de frazare amplifică efortul romanului întrudind parcă cu cel suprarealist. Pentru tânăra autoare „scrisul e ca o exorcizare a prezentului și recompunere a ființei esențiale”<sup>216</sup>, iar tema scrisului este prezentată ca o „operație de îmblânzire a cuvintelor”<sup>217</sup>. Cum arăta această scriere? Ea e produsul unui intelect bine dezvoltat și sensibil la relațiile sale cu propriul corp. „Textul este lăsat să palpate în pagină, în acea neîmplinire de construct deopotrivă gândit și simțit, trecut apoi prin operații de ajustare, remodelare funcțională ce pâna la urmă, totul se supune simetriilor cărții”<sup>218</sup>. Autoarea are o vocație a scrisului sincer, dezarmant, totul fiind recreat și alcătuit din fine nuanțe psihologice. Cititorul citește și regăsește o lume plină de imagini, energii, simone și anti-simone cu care ajungi negreșit să te identifice.

*Exuvii*, cartea pe care o am în vedere în această lucrare, e o poveste a metamorfozelor vârstelor și mentalităților aferente, un registru de trăiri, o suită de tablouri ale micilor universuri simoniene. Pornind de la un spațiu greu de stăpânit, aproape imposibil de studiat în simultaneitatea logicilor sale, autoarea își concentrează puterea de explorare și reprezentare într-o scriitură analitică, naivă sau ușor stilizată, dar și cu numeroase pasaje de pură seducție estetică. Ea ne arată astfel ce înseamnă „plăcerea textului”, plăcerea de a-l scrie, de a străbate „la bordul lui” aria altor texte exterioare, plăcerea de a-i savura consistența și de a calcula efectele seducției sale în cititor. „Cuvinte, împerecheri caraghioase, inutile, ecuații neîncăpătoare, plase adjectivale sufocând, rarefiind vechi senzații și stări vagi care ar avea nevoie de zeci de cuvinte simultane sau de nicio lipitoare lingvistică. Capcane, expresii, recipient, formol. Farafastîcuri. Coji de semințe intelectuale aruncate în capul proștilor. Sau poate semințe din care cresc chircitele plantule și mai apoi lizierele imaginației tropicale?”<sup>219</sup>

De subliniat că această plăcere a textului e curiozitatea descoperirii propriei sensibilități, cu formele ei nostalgice, cu crizele trecerii de la copilărie la adolescență, la maturitate. „Punțile somatografice de la un simț la altul, de la o stare la alta sunt montate rapid, cu dexteritate arhitecturală, într-un lanț de motivații ontologice ca într-un panopticum de identități mereu variabile”<sup>220</sup>. „Cerebralul e doar un turn de control în concretul textului. Se poate vedea că Simona scrie cu burta, genunchii, părul, papilele gustative, memoria culturală a lumilor analogice din vârful degetelor”<sup>221</sup>. Felul ei de a căuta în propriul corp trecutul vârstelor și situațiilor dovedește o remarcabilă originalitate.

*Exuvii* nu este, totuși, o scriere autobiografică. Simona Popescu, autoarea cărții, și Simona, personajul principal al „poveștilor” cuprinse în ea, sunt realități concrete, pe când Simona, acest ins textual, în care se adună atâtea și atâtea trăiri, senzații, imagini e un concept. „*Exuvii* e un pariu simonologic, iar simonologia, arta explorării zăcămintelor de sens ascunse într-o ființă cu statut de persoană, creează această paradigmă abstractă a subiectivității pe care cititorul o poate regăsi în propriile sale experiențe”<sup>222</sup>. Citind-o pe Simona Popescu, „cabinet fever devine nu doar suportabilă, ci de-a dreptul plăcută și te apucă brusc pofta să te ghemuiești undeva, să îți găsești un locșor

<sup>215</sup> Simona Popescu, *Exuvii*, ediția a 4-a, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 128

<sup>216</sup> Dan. C. Mihăilescu, *Sorbitor*, în „22”, București, nr. 10 martie, 1998, p. 15

<sup>217</sup> Gheorghe Crăciun, *Un roman inedit*, în „Observator cultural”, nr. 670, 2013

<sup>218</sup> Gheorghe Crăciun, *Pactul Somatografic, Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere*, în „Observator cultural”, nr. 135, 2002

<sup>219</sup> Simona Popescu, *Exuvii*, ediția a 4-a, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 245

<sup>220</sup> Gheorghe Crăciun, *Pactul Somatografic, Stereogramele Simonei Popescu. Trup, transformare, plăcere*, în „Observator cultural”, nr. 135, 2002

<sup>221</sup> *Ibidem*, nr. 135, 2002

<sup>222</sup> *Ibidem*, nr. 135, 2002

confortabil, o văgăună, cum îi spune autoarea, din care să te poți cufunda nestingherit în lectura *Exuviilor*<sup>223</sup>.

În sfârșit, cartea Simonei Popescu preparată într-un mod savuros, cu o sinceritate dezarmantă, unde lumea are alcătuirea limbajului și limbajul forma minții, te fac să devii sclavul acestei entități textuale. „Înghițeam ca o căpușă nesătulă cuvinte. Realitatea își ridica sau lăsa mereu cortinele, altele și altele. Fiecare pagină îmi răscolea simțuri necunoscute, mă trimitea în alte spații, în alte timpuri. Mă înveleam ca în catifele și blănuri în cuvintele preferate”<sup>224</sup>. Cu siguranță orice cititor ar pune mână pe această carte va crede în puterea și expresivitatea scrisului simonian.

**3. Concluzii.** Așadar, cartea Simonei Popescu prezintă călătoria în lumea senzațiilor, a amintirilor, a acelor femei-fetițe. Capitole și pasaje întregi sunt o invitație la lectură. Cartea aceasta e o ființă care strânge în mod armonios stări, senzații, amintiri, astfel spus e credința autoarei că scrisul reprezintă firul fragil de a te întâlni cu tine. Din perspectiva copilului universal îi spionează pe ceilalți, se gândește la sumedenie de minunate aiureli, face și desface lumi miraculoase, în care ea însăși este, involuntar, personajul cel mai interesant.

Poate prin acest roman autoarea a vrut să ne arate acea năzuință cumplită de a fi totul, care există în noi. Pentru Simona Popescu, scrisul ar putea fi considerat suprapersonajul ființei sale.

---

<sup>223</sup> Andreea Deciu, *Cititor cu ziua*, în „Vineri”, supliment al revistei „Dilema”, București, nr. 4, februarie, 1998, p. 6

<sup>224</sup> Simona, Popescu, *Exuvii*, ediția a 4-a, Iași, Editura Polirom, 2007, p. 254

## Căutarea formei la Rimbaud și Cézanne

În lucrarea de față ne propunem să trasăm o punte de legătură prin identificarea unor similitudini între opera poetului Arthur Rimbaud, respectiv a pictorului Paul Cézanne, ambii pionieri ai modernismului din Franța secolului al XIX-lea. Una din cele mai timpurii confirmări, care justifică paralela dintre cei doi, aparține poetului Ezra Pound. În studiul său despre poezii modernști francezi, îl compară pe Rimbaud cu Cézanne declarând că Cézanne a fost primul care a pictat în maniera scriiturii rimbaudiene. Tot el afirmă despre Rimbaud că e la fel de serios precum Cézanne deoarece nu și-ar pune în primejdie intensitatea prin răs.<sup>226</sup>

Deși subapreciat o perioadă îndelungată de către Academia de Arte Frumoase, și deseori ironizat în cercurile de artiști și critici ale epocii, Paul Cézanne ajunge să fie pictorul prestigios al secolului XIX, a cărui amprentă asupra picturii va constitui una dintre cele mai importante influențe pentru generațiile următoare.

Din biografia lui Cézanne aflăm că acesta deținea o bogată cultură literară, fiind un admirator declarat al poeziei lui Baudelaire și Verlaine (care a avut o legătură strânsă cu Rimbaud), dar nu numai. Se știe că a legat o prietenie încă din perioada adolescenței cu scriitorul Émile Zola, cu care va corespunda mare parte din viață și la insistențele căruia ajunge în Paris. Ba mai mult, înainte de a se dedica picturii scrie și o serie de versuri împreună cu acesta, versuri care deși erau produsul unei simple activități de delectare, atestă pasiunea sa pentru literatură. Mai târziu își va nota impresiile proprii asupra artei, însă Cézanne nu a fost niciodată un maestru al cuvintelor, observațiile sale fiind deseori greu de pătruns.<sup>227</sup>

Frecventează Café Guerbois, localul renumit pentru atmosfera sa boemă, care servea drept loc propice de întâlnire pentru artiști, fie ei pictori, scriitori sau simpli amatori de artă. Acest punct de tangență era de cele mai multe ori asociat impresioniștilor. Însă nu compania lor îl apropie pe Cézanne de impresionism, ci importanța pe care o acordă senzației în pictură, în cazul său chiar în detrimentul desenului elaborat (aspect pentru care era deseori criticat)<sup>228</sup>. Cu toate acestea, firea taciturnă și capricioasă, plină de contradicții, mereu oscilând între Aix-en Provence (locul de baștină) și Paris, uneori timid, alteori orgolios și irascibil, temperamentul său în permanență marcat de o luptă era de departe incompatibil cu calmul impresioniștilor și ușurința lor în exprimare.

Spre deosebire de artiști precum Pissaro sau Manet, Cézanne a fost un autodidact, crescut în afara atelierelor din Paris, s-a format singur fără a fi permeabil la influențele venite din capitală. Acest aspect va constitui atât slăbiciunea cât și marca geniului său, care îl diferențiază de această grupare. Totuși, ceea ce-l desparte pe Cézanne de impresioniști ține cu precădere de tehnica sa picturală. În vreme ce aceștia încercau să surprindă mișcarea, să redea fugitivul, el, din contră, va imobiliza tabloul pentru a capta ceea ce persistă. Dacă impresioniștii dizolvă formele, Cézanne pune accentul pe volum, tehnică ce îi va da titlul de predecesor al cubiștilor.<sup>229</sup>

Arthur Rimbaud, un copil minune al poeziei, începe să scrie la vârsta fragedă de zece ani, urmând să-și publice primul volum în perioada adolescenței. Un Gavroche al literaturii, acesta fuge de acasă dând startul unei vieți tumultuoase și pline de peripecții, care l-a făcut atât de celebru în lumea literară. Precursor al simbolismului, influențat și el de Charles Baudelaire, Musset, Hugo, (pe care îi vedea mai mult ca obstacole de depășit decât ca modele<sup>230</sup>) însă venind cu aportul său de

<sup>225</sup> anul II, masteratul de Tipuri de modernitate în spațiul anglofon și francofon

<sup>226</sup> Ezra Pound, *Instigations*, <http://www.gutenberg.org/files/40852/40852-h/40852-h.htm>

<sup>227</sup> G. Oprescu, *Manual de istoria artei. Postimpresionismul*. București, Editura Meridiane, 1986, pp. 43-45

<sup>228</sup> *Ibidem*, pp.45-57

<sup>229</sup> Liliane Brion-Guerry, *Cézanne și exprimarea spațiului*, Editura Meridiane, București, 1977, pp. 12-13

<sup>230</sup> C.-A. Hackett, *Autour de Rimbaud*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1967, p.11

originalitate, pornește o adevărată revoluție în poezie, ca mai apoi să se retragă extrem de timpuriu, dar definitiv, din literatură.

Odată cu modernismul și evoluția științei, felul de a privi viața va cunoaște modificări substanțiale, iar aceste schimbări pot fi reperate și în artă. Fenomenologia e una din filosofii vremii privitoare la conștiință care refuză gândirea în concepte și potrivit căreia ceea ce definește lucrurile din jur e doar relația noastră cu ele. Arthur Rimbaud este primul care aderă la această teorie, crezând că lumea a ajuns să fie înrobite de concepte. Pentru poet realul e infinit, ca urmare și metodele de a o percepe sunt infinite.<sup>231</sup> Volumul și relieful sunt calitățile esențiale, valorificate prin juxtapunerea perspectivelor care distorsionează voit imaginea în ochii privitorului. Așadar, putem spune că încearcă să confere obiectelor o independență față de privirea umană. Încadrându-se în paradigmele aceleiași filosofii, intenția lui Cézanne este aceea de a capta obiectele înainte ca acestea să fie trecute prin filtrul intelectului său care le transformă în altceva.

Pentru a ilustra corespondențele dintre Rimbaud și Cézanne, vom lua în paralel poezia în proză *Vagabonds* și pictura *Les joueurs de cartes*. Ambele evocă un fragment de viață boemă lipsită de reguli și convenții, ba chiar, am putea spune, o viață de viciu. În tablou avem de-a face cu două personaje masculine reprezentate din profil, angajate într-un joc de cărți. Cadrul este ambiguu, ar putea fi atât un bar, cât și veranda unei case, însă un element care se distinge destul de clar este fereastra ce are deschidere spre un colț de natură. Cei doi sunt reprezentați în mod diferit. Personajul din stânga emană un aer de bravadă și nonșalanță, în timp ce oponentul său are o ținută umilă și dezarmată. Prin felul în care aceștia țin cărțile am putea ghici că personajul din stânga e pe cale să câștige și ne arată plin de încredere așii săi. O analiză asupra mesei, corpurilor bărbaților și hainele lor vom observa că există și o disproporționalitate a perspectivei, Cézanne dă impresia că imaginea fuge, de parcă ar fi atrasă ca un magnet din mai multe unghiuri ale tabloului, fapt care dă o notă de efervescentă picturii ce pare vie. Cézanne apare ca un maestru al culorilor și în această imagine, care potrivit esteticii cézanniene abundă în tonuri de roșu și portocaliu în contrast cu verdele și albastrul care aerisește pânza. Tehnica sa presupune așezarea pastei cu cuțitul în straturi groase, o tușă viguroasă și efectul de piramidă, pe care îl conferă relieful picturii sale.

De cealaltă parte se află poezia lui Rimbaud, cu două personaje masculine în centru și de această dată, aflate într-o situație precară; suntem avertizați încă din titlu că este vorba de doi vagabonzi. Tonul și limbajul sunt degajate, nu țin cont de niciun fel de reguli de prozodie, la fel cum Cézanne se joacă cu perspectivele pentru a crea o impresie autentică, însă în cazul său nu atât prin realism cât prin efectele de volum. Poemul în proză începe cu o lamentație, eul trădează o atitudine de autocompătimitate vis-à-vis de condiția de dependență și viața mizerabilă pe care o duce împreună cu partenerul său. Ceea ce iese în evidență este mai ales ideea de datorie (Din vina mea, ne vom întoarce iar în surghiun, în sclavie), care ne apropie de pictură. Există sentimentul de culpabilitate și riscul de sărăcire. Jocul de cărți dintre cei doi ar putea la fel de bine exprima această condiție, care implică ludicul și plăcerea companiei deopotrivă, iar în poezie conviețuirea, care elimină pericolul singurătății (rătăceam, amândoi, hrănindu-ne cu vinul cavernelor și cu pesmetul drumului). Însă în același timp se conturează portretul profitorului (Mă bănuia de ghinion și de inocență) prin fraudă (grăbit să aflu locul și formula), influență negativă și conducerea spre pierzanie, iar dimensiunea tavernelor ne duce cu gândul la jocul satanic. Confesiunea din poezie o întâlnim și în pictură: prin gestul jucătorului din stânga de a ne arăta cărțile, parcă recunoscând că își va juca pe degete partenerul.

Toți patru se află într-o perpetuă căutare a formei, cei din pictură sunt angajați în joc, ceea ce presupune un schimb continuu, iar cei din poezie sunt mereu pe drumuri pentru a supraviețui. Într-o altă dimensiune se află creatorii acestor personaje, Cézanne și Rimbaud. Eforturile lor converg spre același scop, și anume descompunerea tiparelor spre a le reinventa.

---

<sup>231</sup> Peter Watson, *The Age of Atheists: How We Have Sought to Live Since the Death of God*, Simon and Schuster, 2014, pp. 72-73

## *Vagabonzi – Arthur Rimbaud*

*Jalnic frate! Cu câte îngrozitoare veghi i-am fost îndatorat! „Nu m-am apucat cu destulă fervoare de această treabă, îmi bătusem joc de infirmitatea lui. Din vina mea, ne vom întoarce iar în surghiun, în sclavie.” Mă bănuia de ghinion și de inocență, amândouă foarte bizare, adăugând și alte motive neliniștitoare.*

*Îi răspundeam cu un rânjet acestui savant satanic și sfârșeam prin a mă îndrepta spre fereastră. Cream, dincolo de câmpia străbătută de formații de muzică rară, fantomele viitorului lux nocturn.*

*După această distracție cât de cât igienică, mă trânteam pe o saltea de paie. Și, aproape în fiecare noapte, de cum adormeam, sărmanul frate se scula, cu gura putredă, cu ochii smulși – așa cum se visa! –, și mă târa în odaie, urlându-și visul de amărăciune neghioabă.*

*Într-adevăr, cu toată sinceritatea, îmi luasem sarcina să-l readuc în starea sa primitivă de fiu al Soarelui - și rătăceam, amândoi, hrănindu-ne cu vinul cavernelor și cu pesmetul drumului, eu grăbit să aflu locul și formula.*



**Paul Cézanne, *Les joueurs de cartes***

## Elena BOLDOR

Elena Boldor tocmai și-a trecut evaluările naționale cu brio. Deși cea mai tânără prezență din revistă, Elena se imaginează un suflet bătrân călătorind în timp și spațiu. Astfel i-a cunoscut pe Cioran, Bacovia, Poe și Baudelaire, nume de care n-a mai reușit să scape. S-a apucat de scris prin clasa a VIII-a. Momentan face incursiuni în proză. Șoarecii de bibliotecă se poate să o fi întâlnit printre rafturi.

### autoportret la comandă nu se face

mi-a cerut profesoara  
un autoportret  
păi, și-ntreb  
cine sunt eu pân' la urmă?  
tot negăsind răspunsul  
am lăsat un bilet  
pe masa din bucătărie  
și am pornit să mă găsesc

teamă mi-e tare că  
voi afla când  
ea deja  
va fi aflat

### mie îmi

mintea mea îmi joacă feste  
psihiatrul îmi spune  
că sunt un visător  
cunoștințele îmi citesc  
gândurile cu mult interes  
un medic îmi controlează pulsul  
bate slab, zice stins, nu mai are  
rost. mă deconectează  
de la aparate și pleacă  
a doua zi mă trezesc  
și îi aud mai bine  
ca niciodată

### avusfanie

bunicule  
te rog ai grijă  
de tine  
acolo  
sus  
nu uita  
să-ți iei medicamentele  
sau  
uită măcar o săptămână  
și  
scapă-mi  
câteva  
să ne  
vedem  
mai  
curând

### trăiesc

închis într-un puzzle  
dezasamblat zilnic  
de un copil ce  
mai înghite  
din piese.

<sup>232</sup> Titlul de rubrică ne-a fost inspirat de o vorbă a poetului Miki Vieru, entuziasmat la gândul că mai vin noi generații de poeți, că se mai nasc poeți: „parcă s-a amânat apocalipsa”, zise Miki.

## Andreea Maria LUPU

Pasiunea Andreei Maria Lupu pentru poezie s-a născut odată cu dorința de autocunoaștere. La doar 14 ani, Andreea și-a adunat versurile copilăriei într-un volum intitulat *Zâmbetul – o specie protejată* (2014). Citește poezie, proză, dar și studii de filosofie. În continuarea versurilor reproduse mai jos, cei interesați sunt invitați să acceseze blogul tinerei autoare: <http://punctedesuspans.blogspot.ro>

### Răsăritul rozelor

Încet ne scurgem toți în vraja morții,  
Săltând extatic în obscurul clipei.  
Ne bem molaticul suflet  
Condensându-ne într-un acord dulceag.

Noi suntem subsolul filelor mărețe,  
Îngemănați cu vântul celest,  
Suntem apa îmbâcsită de gemete  
Care se prelinge prin măruntaiele corabiei.

Purtăm vechiul Noiembrie în sânge,  
Sortiți să spargem pietrele tăcerii  
Ne închinam ispravei celor ce s-au frânt.

Pe unde să scoatem cămașa  
Dacă ne naștem goi?  
Nimic nu a fost  
Și nimic nu va fi.  
Moartea ne poartă în pânțele sale  
Fiindcă îi suntem... răsăritul rozelor  
albastre.

### Reîntoarcere în circuit

Subtilitățile încep să strălucească singure.  
Ni se ofilesc ochii știind că...  
Suntem prea vârstnici pentru imagini de ansamblu.  
Prin cărți tușesc uneori minți geniale  
Care, prea albe pentru a fi contestate...  
Pur și simplu există.

Creștem... ne extindem... ne balonăm  
De filosofii, de poeme, de misticisme.  
Plouă cu gânduri  
Iar în bălți rămân pseudonime.  
Căutăm metafora prizei ruginite  
Și ne oglindim chipurile  
În cupele câștigate de marele timp...  
Crezând că avem ceva de-a face cu asta.  
Uneori... mă mir că dobitoacele  
Mai găsesc aer respirabil.

Vrem să zburăm dincolo de fumurile nopții  
Și să sfidăm tot ce poate fi abstract.  
Fie ce-o fi!  
Eu rămân cu cei care miros iarba proaspăt tăiată  
Și învață să doarmă cu furnicile!

### Dincolo de închisorile șlefuite

Lucrând cu elementul principal... notez:  
O vagă condensare a luminii în umbra oaselor,  
Mâini îngreunate de ceață caldă,  
Est prea palid pentru murmurul ochilor,  
Pași repezi, dezordonati, săltați, ai vântului în glastră.

Rime ale bățăilor în cripte,  
Tăcere cu grai de cuc,  
Furnici în rădăcini,  
Dans haotic, milenar, pulsând în pori,  
Dar puțin prea îngândurat  
Ca să sfâșie rama tabloului.





## **I. Editorial**

| Dana Sala...../ 4

## **II. În tensiunea actualității**

| Cristina Ambruș: Despre romanul lui Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, ca parabolă a infernului...../ 5

### **II.1. Remembering World War One**

| Monica Bușoiu: Siegfried Sassoon, the War Poet of the Great War...../ 10

## **III. Cartier poetic**

| Alice Bratiș...../ 18

| Camelia Luncan...../ 19

| Elena Teodora Hanga...../ 21

| Mihók Tamás...../ 22

## **IV. Rebeliune literară – avangardiști și postavangardiști**

| George Monenciu: Ken Kesey – *Zbor deasupra unui cuib de cuci* versus Romulus Guga – *Nebunul și floarea*...../ 24

| Semida Maria Ilieș: Lupta cu spațiul în *Pâlnia și Stamate* de Urmuz și *Enigma Otiliei* de G. Călinescu...../ 28

| Alexandra Boldiș: Urma amintirii la Ion Vinea și Ilarie Voronca...../ 32

| Mihók Tamás: Ludicul în poezia lui Șerban Foarță...../ 34

## **V. Semnal 2D**

| Annamaria Popa: *Eu, Nică și securitatea (Un tigru de hârtie)* de Bujor Nedelcovici.../ 40

| Emilia Ciordas: *Jurnalul* lui Gala Galaction...../ 42

## **VI. Debates**

| Victor Marcu: Predestination and Free Will in Milton's *Paradise Lost*...../ 44

| Remus Popovici: Polemica Maiorescu – Gherea...../ 48

| Raluca Boca: Dualitatea tonului arghezian în volumul *Anii tăcerii*...../ 52

## VII. Corpo-realități moderne și postmoderne

- | Jeanina Cacuci: O pretinsă răzvrătire literară. *Maria și marea* de Radu Tudoran...../ 54
- | Cosmin Liviu Chirodea: Personaje pe scena însingurării: Iona (Marin Sorescu) și Manole Crudu (Horia Lovinescu)...../ 57
- | Janina Budău: Artistul în turnul său în viziunea lui Henrik Ibsen și a lui Horia Lovinescu...../ 61
- | Georgina Florina Buzlea: Lectura piesei *Dona Diana* din teatrul camilpetrescian prin prisma strategiilor seducției...../ 66
- | Cristina-Emanuela Ciupe: Arthur Miller's Classic Parable of Mass Hysteria...../ 69
- | Maria Mirabela Tănase: Narrativization of Psychoanalytical Theories: Masochism, in Elfriede Jelinek's *The Piano Teacher*...../ 74
- | Cristiana Mierluț: *Henry and June*. A Psychoanalytic Perspective on Anais Nin through Oedipal and Diana Complexes...../ 77
- | Emilia Ciordaș: Poetici ale corporalității în romanul *Exuvii* de Simona Popescu...../ 81
- | Alice Bratiș: Căutarea formei la Rimbaud și Cézanne...../ 84

## VIII. Apocalipsa se suspendă

- | Elena Boldor...../ 87
- | Andreea Maria Lupu...../ 88