

# STEAUUA

revistă lunară editată de  
**Uniunea Scriitorilor din România**  
cu sprijinul Ministerului Culturii și Patrimoniului Național  
anul LXII \* nr.9 (755) \* Septembrie 2011

**Adrian Popescu** DOUĂ REPERE VALORICE **3**

**Ruxandra Cesereanu**  
DIALOG CU  
DUMITRU ȚEPENEAG **4**  
**Dumitru Țepeneag**  
INCIPIT **8**  
**Laura Pavel**  
SCRIITORUL ÎN OGLINDA  
PERSONAJULUI **11**



## LITERATURA FANTASY

**Ruxandra Cesereanu**  
COMPLEXUL FANTASY **14**

**Anca Giura** MOTORUL  
LITERATURII FANTASY,  
NARATIVITATEA **15**

**Niculae Liviu Gheran**  
GOTICUL LUI TOLKIEN  
CA TRAUMĂ PRODUSĂ DE  
RĂZBOI **17**

**Adrian Matus** TOLKIEN, UN  
SCRIITOR CREȘTIN **20**

**Andreea Cerbu** STĂPÂNUL  
INELELOR-  
SPECTACOLUL REVIZITAT **22**

**Marius Conkan**  
IMAGINARUL SIMBOLIC  
AL NARNIEI **25**

**Florin Balotescu**  
MICHAEL ENDE ȘI  
CARTEA UNUI SINGUR  
PERSONAJ **27**

**Mara Semenescu**  
HARRY POTTER ȘI  
MAGIA LECTURILOR  
DIN COPILĂRIE **29**

**Călina Bora**  
DESPRE RĂU ȘI  
RĂZVRĂTIRE ÎN  
LITERATURA FANTASY **32**

**Oana Furdea**  
HARRY POTTER ȘI  
CANONUL DE FOC **34**



## ROSA DEL CONTE IN MEMORIAM

\*\*\* O SCRISOARE INEDITĂ A PROFESOAREI  
ROSA DEL CONTE **37**  
**Mihai Banciu** COROANELE PINILOR **37**  
**Cesare Alzati** COMUNIUNEA TAINICĂ **38**

**Florin Mihailescu** FORME ȘI CONCEPTE  
NARATIVE **39**

## CRONICA LITERARĂ

**Andrei Simuț** COMEDIA BURLESCĂ A  
COMUNISMULUI **41**

**Ovidiu Pecican** ÎNTREGUL CA PARTE **42**

**Victor Cubleșan** DRAGOSTE ÎN VREMEA  
IMIGRĂRII **43**

**Adrian Țion** MELANCOLIZĂRI ȘI DIATRIBE **45**



**Ioan Pop-Curșeu**  
CUM SĂ CONȘTRUIEȘTI O  
TEORIE A ADAPTĂRII?  
**46**



**Viorel Rujea** REACȚIA  
ANTIPOZITIVISTĂ  
ÎN OPERA LUI MATEI  
CARAGIALE **48**



**Vincenzo Cardarelli**  
POEME  
(traduceri de Ion Pop) **51**

**Mihai Pedestru** PUBLICURILE DIGITALE **52**

**Raluca Mărginaș** ÎN CĂUTAREA  
LEGITIMITĂȚII CULTURALE **55**

**Titu Popescu** JUMĂTĂȚILE DE VIEȚI DIN  
COMUNISM **57**

**Ștefan Damian** SECRETUL NADIEI B. **59**

**Călina Bora** MĂTUȘA IULIA ȘI CONDEIERUL **60**

**Nicolae Ioniță** CARICATURI **61**

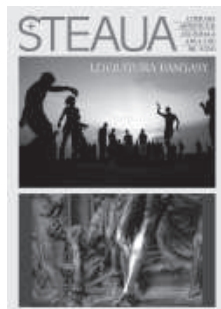
\*\*\* FOTOGRAFII DE ȘTEFAN SOCACIU **62**



**Virgil Mihaie**  
COVÂRȘITOARE  
FORȚĂ EXPRESIVĂ:  
TUBĂ PROJECT **63**

## SUMMARY

<b>Adrian Popescu</b> TWO AESTHETIC LANDMARKS	<b>3</b>	<b>Florin Mihăilescu</b> NARRATIVE FORMS AND CONCEPTS	<b>39</b>
<b>Ruxandra Cesereanu</b> A DIALOGUE WITH DUMITRU ȚEPENEAG	<b>4</b>	<i>Literary Review</i>	
<b>Dumitru Țepeneag</b> INCIPIT	<b>8</b>	<b>Andrei Simuț</b> COMMUNISM AS A BURLESQUE COMEDY	<b>41</b>
<b>Laura Pavel</b> THE WRITER IN THE MIRROR OF THE CHARACTER	<b>11</b>	<b>Ovidiu Pecican</b> THE WHOLE AS A PART	<b>42</b>
<i>Fantasy Literature</i>		<b>Victor Cubleșan</b> LOVE IN THE TIME OF EMIGRATION	<b>43</b>
<b>Ruxandra Cesereanu</b> THE FANTASY COMPLEX	<b>14</b>	<b>Adrian Țion</b> MELANCHOLIC MOODS AND DIATRIBES	<b>45</b>
<b>Anca Giura</b> THE NARRATIVE DRIVE OF THE FANTASTIC FICTION	<b>15</b>	<b>Ioan Pop-Curșeu</b> HOW TO BUILD AN ADAPTATION THEORY?	<b>46</b>
<b>Niculae Liviu Gheran</b> TOLKIEN'S GOTHIC AS WAR TRAUMA	<b>17</b>	<b>Viorel Rujea</b> THE ANTIPOSITIVIST REACTION IN MATEIU CARAGIALE'S WORK	<b>48</b>
<b>Adrian Matus</b> TOLKIEN, A CHRISTIAN WRITER	<b>20</b>	<b>Vincenzo Cardarelli</b> POEMS (translated by Ion Pop)	<b>51</b>
<b>Andreea Cerbu</b> LORD OF THE RINGS – THE REVISITED SPECTACLE	<b>22</b>	<b>Mihai Pedestru</b> DIGITAL AUDIENCES	<b>52</b>
<b>Marius Conkan</b> THE SYMBOLIC IMAGINARY OF NARNIA	<b>25</b>	<b>Raluca Mărginaș</b> A QUEST FOR CULTURAL LEGITIMACY	<b>55</b>
<b>Florin Balotescu</b> MICHAEL ENDE AND THE BOOK OF A SINGLE CHARACTER	<b>27</b>	<b>Titu Popescu</b> THE HALF-LIVES IN COMMUNISM	<b>57</b>
<b>Mara Semenescu</b> HARRY POTTER AND THE MAGIC OF CHILDHOOD READINGS	<b>29</b>	<b>Ștefan Damian</b> THE SECRET OF NADIA B.	<b>59</b>
<b>Călina Bora</b> ABOUT EVIL AND REVOLT IN THE FANTASY LITERATURE	<b>32</b>	<b>Călina Bora</b> AUNT JULIA AND THE SCRIPTWRITER	<b>60</b>
<b>Oana Furdea</b> HARRY POTTER AND THE CANNON OF FIRE	<b>34</b>	<b>Nicolae Ioniță</b> CARTOONS	<b>61</b>
*** AN ORIGINAL LETTER FROM PROFESSOR ROSA DEL CONTE	<b>37</b>	*** ȘTEFAN ȘOCACIU'S PHOTOGRAPHY	<b>62</b>
<b>Mihai Banciu</b> PINES' TREETOP	<b>37</b>	<b>Virgil Mihaiu</b> AN OVERWHELMING EXPRESSIVE FORCE:	
<b>Cesare Alzati</b> HIDDEN COMMUNION	<b>38</b>	TUBA PROJECT	<b>63</b>



Ilustrația numărului: **Ștefan Socaciu**

Redactor șef: **Adrian Popescu** Redactor șef adjunct: **Ruxandra Cesereanu**  
Secretar general de redacție: **Octavian Bour**

Redactori: **Victor Cubleșan, Alex Goldiș, Ioan Pop-Curșeu, Vlad Moldovan,** Redactor asociat: **Virgil Mihaiu**

Consiliul consultativ: **Aurel Rău, Ion Pop, Petru Poantă, Titu Popescu, Nicolae Prelipceanu, Camil Mureșanu, Ion Vlad**

Comitetul științific: **Corin Braga** (Universitatea Babeș-Bolyai), **Miruna Runcan** (Universitatea Babeș-Bolyai), **Călin Andrei Mihăilescu**, (Universitatea Western Ontario, Canada), **Giovanni Magliocco** (Universitatea din Bari, Italia), **Basarab Nicolescu** (Președintele Centrului Internațional de Cercetări Transdisciplinare, Paris), **Ovidiu Pecican** (Universitatea Babeș-Bolyai)

[steauacj@gmail.com](mailto:steauacj@gmail.com); [www.revisteaua.ro](http://www.revisteaua.ro)

Revista se găsește de vânzare la sediul redacției din Cluj, str. Universității nr.1, tel. 0264 594 382, și la Librăria Muzeului Literaturii Române din București.

Abonamente se pot face la Uniunea Scriitorilor din România, Calea Victoriei nr.133, București (contact: [steluta.pahontu@gmail.com](mailto:steluta.pahontu@gmail.com) și Dl. Eugen Crișan tel. 0212127988 sau 0727872276)

*Revista Steaua încurajează dezbaterile de idei, polemicile principiale, dar nu se identifică neapărat cu opiniile exprimate de acestea.*

*Potrivit art. 206 C.P., responsabilitatea juridică pentru conținutul articolelor aparține autorilor.*

ISSN 0039 - 0852

# Două repere valorice

## Two Aesthetic Landmarks

Adrian Popescu

Două relativ recente decese, Mircea Ivănescu, în luna iulie și Rosa del Conte, în august, au marcat dispariția fizică, în fond, a unor repere profesionale și etice importante pentru literatura română. Dacă poetul stabilit la Sibiu a avut un remarcabil rol în conștiința contemporanilor lui, în mentalul cultural al celor mai tineri, care-l pot considera chiar un fel de precursor postmodernist, vezi colaborarea cu mult regretatul Iustin Panța, sau cu talentatul Radu Vancu, nu mai puțin numele ilustrei profesoare italiene are rezonanță aproape legendară în memoria noastră livrescă. Două nume din lumea veche, ai zice, Rosa del Conte a predat la București și la Cluj limba și literatura italiană, între 1942-48, a avut o perioadă bucureșteană fastă, apoi a urmat expulzarea de la Universitatea din Cluj, în ciuda protestelor studenților săi. Era considerată persona non grata deși se adâncise, de la început (va continua toată viața) în studiul literaturii noastre clasice. Mi-a arătat emoționată, după mai bine de trei decenii, lista cu semnăturile de susținere și de solidarizare ale clujenilor, care o îndrăgiseră, pe bună dreptate. Nu mai puțin redactorii revistei *Steaua* din anii aceia, o prețuiau. Profesoara le vorbea tinerilor despre Il Dolce Stil Nuovo, sau despre Dante, la cursuri, ori la seminarii, iar, afară, lumea proletariatului victorios demola tocmai valorile acelei frumuseți netrecătoare, punând în locul ei una efemeră, strâmbă și calpă.

Traducerile sale din folclorul românesc, *Meșterul Manole*, sau mai ales din Blaga, *Poemele luminii*, din Arghezi, din Macedonski, sau din Voiculescu, eseul despre baladele populare sau colindele noastre, cel despre Coșbuc, dar, mai ales, inegalabilul studiu eminescian, *Eminescu sau despre absolut*, 1962, tradus de Marian Papahagi, arată clar amploarea și intensitatea proiectelor sale spirituale. Rosa del Conte, născută la Voghera, în 1907, a fost mai mult decât o „catedratică” excelentă, membră de onoare a Academiei Române, din 1994, doctor honoris causa al Universităților din București, Cluj, Iași, un mentor, o formatoare de discipoli. Din laboratorul alchimic al Catedrei de limbi și literatură romanice, din Seminarul ei de limba și literatura română, de la Universitatea din Milano, 1948-1957, dar, mai cu seamă, de la Universitatea romană *La Sapienza*, 1957-76, au ieșit nume de prim plan, maturizate în solida tradiție filologică a școlii romane, unde informarea obligatorie la surse, cercetarea documentului primar, viziunea culturală integratoare, comparativismul întâlnesc un fond afectiv generos și opțiunea morală. Rosa del Conte i-a format pe Luisa Valmarin, care a condus, la

Roma, multa vreme Catedra de limbi romanice, pe Marian Papahagi, și pe colegii de odinioară ai lui Marian Papahagi, eminenții profesori universitari de azi, Roberto Antonelli, Corrado Bologna, poate și pe alții, eu pe aceștia-i știu...

Mircea Ivănescu mi se pare, de asemenea, un simbol al independenței de spirit, ca profesoara italiană. Dacă el n-a fost o voce critică a regimului comunist, a edificat, în schimb, o veritabilă practică, ca să nu zic instituție a traducerilor din literatura modernă engleză și americană. Există, apoi, în poeziile sale, un mod original, eficient estetic, învăluitor-discret, de a vorbi calm despre lucruri obișnuite, ca Petre Stoica, într-un anumit fel, despre lucruri normale și delicate, într-un timp al aberațiilor ideologice, al planurilor cincinale și al absurdului contondent. Prin traducerile sale din lirica americană modernă, sau din Faulkner, Joyce, ca, de altfel, Petre Stoica cu tălmăcirile lui din poezia de limbă germană, Mircea Ivanescu are un rol subteran în modelarea intelectuală a tinerilor din deceniile 6,7,8, deschizându-le, tenace, ferestre spre marea literatură occidentală. Formațiile de muzică ușoară, *Beatles*, *Rolling-Stones*, etc. sunt complementare acestor deschideri prin traduceri ale poetului apropiat de revista *Steaua* a anilor 70, unde poemele sale intrigă cititorii și-i deprind, de timpuriu, cu o nouă paradigmă, una a tonului șoptit, a discursului alb, nespactulos, metonimic, antierotic, cultivat și de un Modest Morariu, alt colaborator fidel al revistei clujene, primul, sau printre primii, traducători ai lui Cioran.

Basil Munteanu împreună cu Rosa Del Conte, dar și cu profesorul universitar roman Angelo Monteverdi îl propun (e mărturia Rosei Del Conte în interviul pe care mi l-a acordat în 1990, vezi revista *Apostrof*) în 1956, pe Lucian Blaga drept meritoriu candidat la premiul Nobel. Ideea, se pare, ar fi fost a lui Mircea Eliade, mașinașionile contra premierii poetului aparțin, obiceiul locului, nu doar al epocii, regimului comunist de-atunci. Pasternak, și el prizonier al sistemului totalitar communist, a fost mai norocos... Mircea Ivănescu, flatat, sau doar visat de unii admiratori ca posibil candidat al premiului amintit, obsesiv pentru unii, intră în cercul poezilor români exemplari. Talent și verticalitate, deci, bucurându-se de o notorietate pe care poate nici nu și-a dorit-o, oricum nu a luptat pentru ea.

Doua nume, Rosa del Conte și Mircea Ivănescu, care au ecoul cultural bine consolidat. Prin opera lor, definitiv încheiată, prin destinul lor coerent, cei doi sunt lumini fixe în amurgul agonice al culturii înalte.

# Literatura onirică nu ignoră realitatea

## Dialog cu Dumitru Țepeneag

### The Oniric Literature doesn't Ignore Reality.

### A Dialogue with Dumitru Țepeneag

**Ruxandra Cesereanu:** *Stimate domnule Dumitru Țepeneag, sunteți și prozator oniric, dar și prozator realist (din când în când). Pe care dintre aceștia îl preferați și de ce depinde manifestarea unuia sau a altuia în scrisul dumneavoastră? Sau cum interferează cele două ipostaze?*

**Dumitru Țepeneag:** Literatura onirică nu ignoră realitatea. Nici măcar n-o pune în paranteză. O folosește ca material scriptic aplicându-i „legislația” visului. Literatura onirică, așa cum o concep eu, se servește deci de legile visului, nu de imaginile din vis *tale quale*, prin dicteu automat. Acesta reprezenta pentru suprarealiști un fel de garanție de autenticitate. Nu știu cu ce rimează autenticitate... Oricum, nu cu arta care e ... artificialitate.

Ambiția literaturii onirice nu e să copieze vise, nici măcar să le povestească, ci să le creeze, să le construiască. Cuvântul construcție e important, pentru că arta nu ține de conținut, ci de formă, de construcție. Ca și muzica a cărei fiică este: o fiică mai greoaie, mai cu picioarele pe pământ... Dacă stăm puțin să ne gândim, conținutul a fost epuizat, schematic vorbind, încă din scrierile biblice. Nu exagerez decât foarte puțin. O exagerare, ca să zic așa, didactică. Ca să nu vă contrariez prea tare, pot să adaug și poemele homerice. Vreau să spun că toate situațiile epice, relațiile între personaje, tot ce-l poate îndemna pe cititor să se imagineze în locul personajelor, tot ce-i poate da senzația că privește pe fereastră sau prin gaura cheii a fost încă de mult pus în scenă.

Eu credeam că toate lucrurile astea, deja spuse și răspuse, au fost mai mult sau mai puțin

integrate de teoria literaturii. După atâtea secole de literatură așa ar fi fost firesc. Căci literatura a evoluat: la început mai încet, pe urmă, începând cu secolul al XIX-lea, din ce în ce mai repede. Accelerarea asta s-a datorat tocmai faptului că în conștiința estetică generală raportul dintre formă și conținut s-



Fotografie de Sarah Moon

a inversat în favoarea formei. Înnoirea se obține prin formă, nu prin conținut.

Din păcate...

De aceea mă tem că ne aflăm, cum îmi place să spun, așa că mă repet, ne aflăm... la spartul târgului. Formele se epuizează și ele, sunt pe cale de epuizare.

Asta în teorie...

În practică, impresia cititorului poate să varieze. Chiar și a cititorului avizat. În trilogia care începe cu **Hotel Europa**, cititorul poate recepta unele pasaje ca fiind realiste, mai ales că nu mă sflesc să introduc „fapte diverse” luate din ziare ori aluzii la realități binecunoscute. Dar asta nu înseamnă că am scris un roman realist. De pildă, unele „fapte diverse” sunt pur și simplu inventate. Altele sunt reale, mă rog, întâmplate, dar par mai onirice decât visele obișnuite care, de

multe ori, sunt destul de banale. Le-am ales tocmai pentru asta. Întreaga narațiune, citită până la capăt (ultima pagină e decisivă!), trebuie considerată ca fiind visul unui personaj, al personajului feminin principal, Marianne, pus în scenă de cel puțin doi naratori care se confundă din când în când între ei, deci cu autorul.

**R. C.:** *Dacă ați fi critic literar, cum v-ați caracteriza proza pe care o scrieți? Dar m-ar interesa și un autoportret direct de la sursă...*

**D.Ț:** Nu sunt critic literar, iar autoportretul nu am curaj să mi-l fac. Sunt convins că, dacă aș încerca, aș risca să nemulțumesc și pe cititor, dar și pe mine. Întrebarea dv. aduce a capcană...

De fapt, ce-am spus mai sus, deși foarte (prea) teoretic poate constitui fondul unui răspuns la întrebarea dv.

**R. C.:** *Cât de mult contează rescrierea unui roman? Știu că aveți fișe și lucrări cu ciorne și variante. Șlefuirea este întotdeauna binevenită? Sau, uneori, prelucrează excesiv?*

**D.Ț:** De unde știți că am fișe? Îmi pare rău că trebuie să vă contrazic și, eventual, să vă dezamăgesc, dar nu am fișe, iar de când cu computerul nu mai am nici ciorne. Înainte de computer (altă epocă!) aveam un caiet „însoțitor” în care notam câte o „idee” narativă sau chiar scriam fragmente întregi, mai ales când mi-era lene să instalez mașina de scris. A fost chiar o vreme când scriam totul de mână, pe urmă dădeam foile unei dactilografe. Primele schițe așa le-am publicat. În România, în „Gazeta literară”.

De când cu computerul, adaug, șterg, „șlefuiesc“, direct pe text. Nu știu, nu cred că e mai bine. Sunt tentat mai mult să adaug decât să tai. Oricum e mult mai comod. Se spune că Proust intervenea cu atâta asiduitate în text, își nota adausurile și-apoi le lipea pe marginea foii de hârtie, încât la sfârșit manuscrisele sale semănau cu opera unei dantele- lărese care folosea hârtia în locul unui alt material tradițional. Cercetătorii pe manuscrise astăzi sau, mai precis, mâine, vor fi la șomaj...

Nu e singura consecință a folosirii computerelor. Sunt altele mult mai grave.

**R. C.:** *Ce înseamnă astăzi a scrie proză în România mileniului trei? Cât de modern și postmodern este prozatorul român în comparație cu cel străin? Mai contează –ismele (tehnic vorbind) sau doar talentul și publicitatea ajung ca un scriitor să fie vizibil?*

**D.Ț.:** Cum spuneam mai înainte, ne aflăm cam la spartul târgului. Însăși noțiunea de „post-modern“ e o indicație în acest sens. Nu se mai poate înainta, trebuie să ne întoarcem, să căutăm în trecut forme pe care să le revigorăm aducându-le la zi, la realitatea (conținutul...) cu care suntem obișnuiți. În poezie e evident. În proză, eu cred că ar mai fi câte ceva de inventat, dar cititorii refuză, în marea lor majoritate, să accepte formele noi. Refuzul lor cântărește astăzi mai greu decât pe vremea, să zicem, a suprarealiștilor sau chiar a „noului roman“. De ce? Pentru că societatea (capitalistă) din zilele noastre a intrat într-o fază consumeristă care, mai ales pe plan cultural, a devenit caricaturală. Valoarea culturală e evaluată cantitativ, valoarea literară e determinată de tiraj. În Franța, democrația în cultură e și mai caricaturală decât în România. Nu mai există critici de întâmpinare, despre cărțile nou apărute scriu câțiva gazetari care ori sunt în cârdășie cu editorii și nu scriu decât despre autorii despre care aceștia cred că se vor „vinde“, ori

știu că părerea lor nu are prea mare greutate și scriu ca să se afle în treabă. Își fac meseria... Mai sunt universitarii care în general nu scriu decât despre morți. Dacă nu ești mort, important să apari la televizor sau chiar să faci parte din figurile, puține la număr, care au devenit familiare telespectatorului. Încă n-am înțeles după ce criterii...

Vorbiți de talent? În definitiv, ce înseamnă talent? Talent are artizanul, meșteșugarul care face, eventual mai bine decât alții, ceea ce s-a tot făcut și încă se mai cere. Pe piață... Da, piața, publicitatea e mama literaturii. Ea face vizibilă marfa. Și „talentul“ meșteșugarului.

După 70 de ani și mai bine de izolare (căci izolarea a început încă din anii 30, când naționalismul era mai puternic decât tentația de a cunoaște literatura europeană și ea în curs de auto-claustrare), literatura română nu mai poate recâștiga terenul pierdut. Ar mai fi avut o șansă, imediat după război. Acum e prea târziu. A venit, pricajită și nebăgată în seamă, la spartul târgului.

**R. C.:** *Cât de mult modifică exilul stilul și concepția unui scriitor? Cât de mult îl deformează sau, dimpotrivă, îl readaptează la o viață dinafara lui, a altcuiva?*

**D.Ț.:** Nu pot vorbi în general despre exil...

Ca să nu mai spun că termenul a devenit impropriu. Pasiunea cu care e în continuare folosit, mai ales de scriitorii „din țară“, mi se pare suspectă. E scriitor român cel care scrie în limba română. Așa cum e scriitor englez cel care scrie în limba asta mondializantă care e engleza. Joyce a trăit mai mult în afara Marii Britanii și a Irlandei lui natale. Nu e scriitor englez?

Și mulți alții la fel...

Nu pot vorbi în general despre exil, și pentru că, chiar acceptând termenul, mi se pare că nu există exil ci **exilați**. Chiar și în relația scriitorului cu limba în care scrie avem mai multe categorii. De pildă, sunt scriitori care au continuat să scrie în limba română (Paul Goma, Norman Manea); alții care au trecut la altă limbă și au rămas în ea (Cioran, probabil Vișniec); Virgil

Tănase scrie când în franceză, când în română; și, în sfârșit, unul ca mine care, după ce am scris mai multe cărți în franceză, m-am întors, după 1989, la limba română.

Ar trebui deci să vorbesc numai despre mine, deși nici asta nu e ușor. Am impresia, destul de paradoxală, că în timpul când trăiam în România eram mai la curent cu ce se petrecea în literatura franceză decât în anii când am trăit la Paris. Țin minte că în 1968, când am călătorit pentru prima dată în Occident și am stat aproape patru luni la Paris, m-am întors cu două valize pline de cărți. În iarna lui 1971, după o altă sedere, mai lungă, tot la Paris, am venit cu mult mai puține. Iar în 1974, nu mi-am adus nici o carte. În 1975 mi s-a retras cetățenia română, iar cărțile franceze au rămas la București.

Literar vorbind, am trăit destul de izolat la Paris. Multă vreme, am fost obsedat de situația politică din România și ani de zile am pierdut vremea încercând să organizez „lupta“ împotriva lui Ceaușescu. Pe urmă mi-am dat seama că liderii acestei lupte erau interesați financiar și, deci, erau ținuți în frâu și chiar cenzurați de interese care ne depășeau și oricum nu depindeau de noi, simple marionete. Atunci m-am retras în... șah. Ani de zile n-am făcut decât asta: am jucat șah în concursuri, am scris ori tradus cărți de șah, am predat șahul în școli. Am locuit un an la Berlin unde tot șah am jucat. Când am reînceput să scriu, editorul meu parizian mi-a spus că nu mai are bani să plătească traducerea unor cărți care se vând prea puțin și ar fi mai bine să scriu direct în franceză.

Asta a contat. Dacă nu eram în exil, la Paris, n-aș fi scris în franceză. Dar poate că n-aș mai fi scris deloc: în închisorile ceaușiste se pare că nu aveai dreptul la creion și hârtie ca, de exemplu, marchizul de Sade când era întemnițat la Bastilia...

Nu opera mea a fost influențată de exil, ci destinul, cariera mea de scriitor. *Zadarnică e arta fugii* a fost scrisă între 1970 și 1971 în românește, a apărut în traducere 5

franceză în 1973, iar în limba română abia în 1991. Douăzeci de ani mai târziu! Scrierile mele dinainte de '89 – cu excepția nuvelor și a unui fragment din primul roman – au intrat în circuitul literaturii române cu o întârziere de 20 de ani. Pentru un prozator „normal” pe care nu-l interesează experimentul, inovația, întârzierea asta n-ar conta. Când a scris despre mine, pentru a explica situația, Nicolae Bârna l-a pomenit pe Budai Deleanu a cărui Țiganiadă a zăcut în sertar mult mai mult. Dar evoluția literaturii, pe vremea aceea, era mult mai lentă, nu se compară cu cea din sec. XX. E adevărat, scrierile mele n-au stat închise într-un sertar, ar fi putut fi citite în franceză. Numai că pentru asta ar trebui ca scriitorii români să se citească între ei. Să-i intereseze ce scriu „colegii” lor...

**R. C.:** *Care și când a fost cea mai intensă revelație pe care ați avut-o ca scriitor?*

**D.Ț.:** Când l-am citit prima oară pe Kafka. Dar nu știu dacă se poate spune că eram pe vremea aceea deja scriitor. Mâzgălisem câteva pagini, țineam un fel de jurnal oniric, un caiet în care îmi notam visele. Încă de-atunci mi-am dat seama cât e de greu să reproduci cu oarecare exactitate un vis nocturn.

Am obținut cu multe eforturi un permis de lectură la biblioteca Academiei. Kafka nu era încă tradus în limba română. Era pe la sfârșitul anilor 50. Eu l-am citit în franceză.

Cu puțină vreme mai înainte citisem câteva ceva din suprarealiștii francezi. Kafka m-a ajutat să înțeleg de ce scrierea automată nu duce nicăieri.

Pe urmă, l-am cunoscut pe Dimov care avea cam aceleași îndoieli și fobii ca și mine. Dar și aceleași afinități. De pildă, la amândoi ne plăcea pictura zisă suprarealistă care nu are nici în clin nici în mână cu poezia suprarealistă. Mi-e lene să mai explic de ce...

*a fi prozator? A însemnat altceva odinioară? Are prozatorul o viață aparte? Sensul vieții sale este mai altfel decât acela al poetului, să spunem?*

**D.Ț.:** În zilele noastre, termenii își pierd tot mai mult precizia. Ce înseamnă prozator? Și Kafka scrie proză și... Begbeder. Acesta din urmă care, înainte de-a scrie „proză”, scria texte publicitare e mai tradus ori, mai exact spus, mai citit în România decât Kafka. Mult mai citit! „Sensul vieții sale” e să fie celebru. Și cum poți să fii celebru în ziua de azi? Toată ziua bună-ziaua poate fi văzut la televiziune. Nici măcar banii nu-l interesează, pentru că are destui, e dintr-o familie foarte bogată. Dar el vrea gloria! Tare aș fi curios să aflu ce e în căpățâna lui... Oare să fie pur și simplu imbecil?

Întrebarea dv. are un farmec naiv, iar răspunsul meu e brutal și nu mai puțin naiv. Așa că mă opresc...

**R. C.:** *Care considerați că este starea culturii române actuale așa cum se vede de la Paris? Și cum percepeți condiția intelectualului român la două decenii de la schimbările politice din decembrie 1989?*

**D.Ț.:** Cultura română are în continuare o vizibilitate foarte redusă. Ea a rămas în afara canonului european (de ex. al lui Bloom); e printre puținele în această situație. Eminescu și Caragiale nu există. Marii poeți români dintre cele două războaie (Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga) n-au fost traduși la timp. Urmuz e ignorat. Suprarealismul românesc, deasemenea. Gellu Naum a început să fie tradus pe ici pe colo, dar fără un răsnet notabil. E mai cunoscut Gherasim Luca, dar el e considerat poet francez. Tot francezi sunt și Ionesco și Cioran. Ba chiar și Eliade: așa l-am văzut pomenit într-un dicționar francez (Bompiani), deși bietul de el și-a scris toată opera literară numai în română. Premiul Nobel a fost luat de Hertha Müller. În România, scriitorii doar se nasc?

Eforturile ICR-ului în ultimii ani

sunt laudabile, dar mă îndoiesc că vor reuși să schimbe cât de cât situația. Mi-e teamă chiar că nu vor continua în același ritm, după plecarea lui Horia Patapievică care a fost un excelent director.

Îmi cer iertare pentru pesimismul meu. Sunt o adevărată cobe...

**R. C.:** *Ce anume considerați că a adus nou mileniul trei în literatură? Există semne că mult clamata criză spirituală umană ar avea șanse să fie soluționată? Suntem mai aproape ori și mai departe de Dumnezeu?*

**D.Ț.:** E prea devreme pentru a vorbi despre acest mileniu. De fapt nu sunt sigur că mileniul doi s-a încheiat.

Cât despre Dumnezeu...

**R. C.:** *În romanul Camionul bulgar ne istorisiți o poveste de dragoste care funcționează în realitate și totodată fantasmatic, dar și în mediul internautic. Ați mizat pe vreo intenție suprarealistă sau postsuprarealistă în romanul dvs.? Vedeți în Internet o apocalipsă sau, dimpotrivă, chiar viitorul literaturii?*

**D.Ț.:** Văd că pentru dv. nu există decât suprarealism sau post-suprarealism. Mă rog, sunt concepte comode, ca și modernism sau post-modernism. Vă atrag totuși atenția că, în timp ce Bréton făcea mare caz de psihanaliză, în limba în care a scris Freud exista un curent mult mai interesant decât suprarealismul și de fapt mai aproape de concepția mea literară: anume expresionismul. De-acolo veneau și Kafka și alți scriitori mult mai interesanți decât suprarealiștii francezi. La noi, de pildă, cam așa scria Blecher sau un scriitor astăzi uitat, Bonciu. Și în expresionism – curent puternic și în pictură – realitatea e deformată în funcție de un model care, cred eu, e tot visul. Ce mă jenează însă e că se înfiripă la cei mai mulți dintre ei un subtext cu caracter mai mult sau mai puțin alegoric. Ceea ce nu se întâmplă însă la Kafka, pentru că el scrie gândind concomitent pe două planuri, unul din ele fiind, aș ghicic: visul... La expresioniști,

imaginea izbutește să se înfiripe, nu e negată, contrazisă tot timpul de alte imagini (în numele autentității!), ca la suprarealiști. *Ca-mionul bulgar* ține într-o oarecare măsură de expresionism, la fel și *Nunțile necesare*, mai ales dacă e citită de un american care habar nu are de Miorița...

Nu-mi place să-mi tălmăcesc eu scrierile. Nu e treaba mea, ci a criticilor și a istoricilor literari. Și în definitiv intențiile autorului nici nu prea contează. Opera trebuie să rămână deschisă. E firesc ca interpretările să fie multiple și, eventual, contradictorii.

Influența internetului asupra literaturii e un subiect interesant. Cred că va fi din ce în ce mai dezbătut. Internetul va contribui în mare măsură la ce numesc eu „sfârșitul literaturii“. Prin internet se

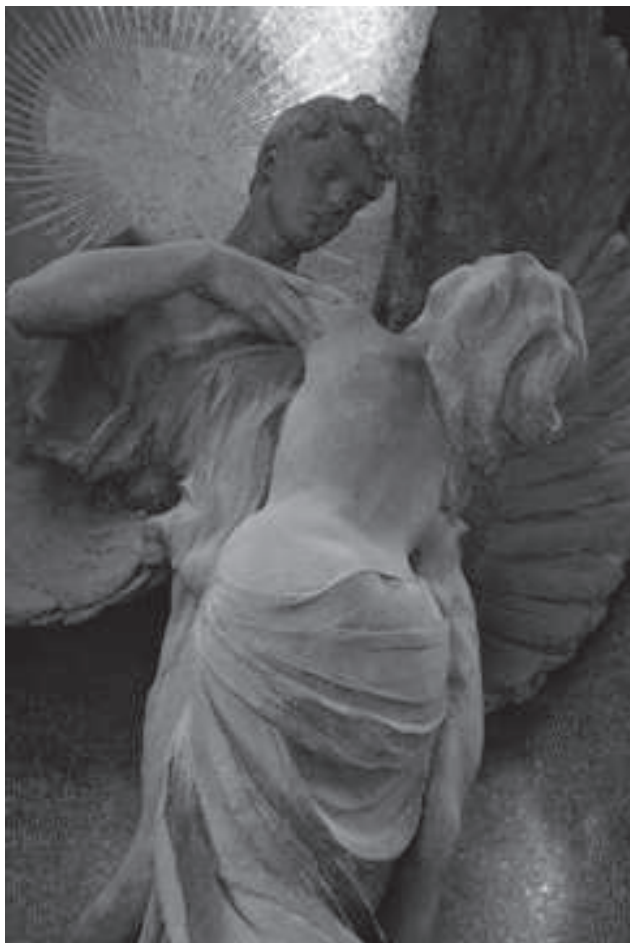
impune din ce în ce ideea că literatura nu e artă, ci comunicare. Fiecare internaut are ceva de spus. El comunică pe „facebook“ celorlalți internauți al căror scop prioritar e să comunice la rândul lor lumii întregi ce au de spus. Fiecare individ are ceva de spus. Sau i se pare...

Pe vremea lui Jean-Jacques Rousseau, romanul acestuia *La nouvelle Héloïse* trecea drept bestseller. Știutorii de carte nu depășeau 10% din populația totală a Franței; cei care într-adevăr citeau erau și mai puțini. Pe urmă, capitalismul născând a avut nevoie ca oamenii să fie alfabetizați. Asta a dus încetul cu încetul la „democratizarea“ culturii, a literaturii. În secolul XIX, nu Flaubert era citit, nici Baudelaire, ci foiletoniști precum Eugène Sue sau Ponson du Téral. Mai târziu,

suprarealiștii au stârnit scandal și indignare. În secolul care a început, al capitalismului triumfător, nimeni nu se mai scandalizează, e democratic să existe toate felurile de literatură, dar aproape toată lumea nu citește decât ziare și romane de gară.

În timpul lui Ceaușescu se citea mult mai mult. Astăzi toți ne uităm la televizor și comunicăm pe Facebook. Grație computerului, pe milioanele de bloguri asistăm la nașterea unei literaturi populare cam peste tot aceeași. Are loc o uniformizare accelerată: a gusturilor, a deprinderilor. Depersonalizare. Anonimizare. Globalizare...

În cel mai bun caz, ne vom întoarce la un fel de folclor care însă nu va mai depinde de limbă sau de mentalitatea națională sau locală. Un folclor mondializant...



# INCIPIIT

*...unii scriitori care încep prin a schița portretul personajelor. Nu se gândesc că de fapt personajele ăstea încă nu există. Întocmesc un fel de fișe de care își propun să țină seama în continuare. Oricum, așa ar fi firesc. Dar nu se întâmplă întotdeauna așa : pe parcursul scrierii, personajelor le schimbă înfățișarea, ba chiar și caracterul. Poate uneori și uită ce și-au propus. Sau nu le pasă. Și nu le pasă, pentru că cititorul nu cunoaște aceste fișe. El e de bună credință, crede că totul începe cu prima frază...*

Era din nou în întârziere. Se opri, respiră adânc de mai multe ori. O porni apoi din nou. Mergea repede, dar nu foarte repede. Ce rost avea să se mai grăbească. La ce i-ar folosi să câștige câteva minute... Ar fi putut s-o rupă la fugă, dar ar fi fost ridicol. Ridicol și inutil... Își domoli pasul. Nu mai avea de mers decât două trei sute de metri. Poate nici atât. Iată, se vede poarta, din lemn verde de nuc, întredeschisă.

A împins-o încet și s-a strecurat înăuntru fără ca portarul să-l vadă. Probabil că nu era atent, nu-i păsa, citea ziarul, ora de vârf, când intră toată lumea, trecuse. A lăsat totuși poarta întredeschisă. Special pentru el ? Iar acum se prefăce că nu-l vede ? Nu, să nu exagerăm...

A urcat scara într-un ritm vioi, ritmul unui tânăr adult obișnuit să urce în fiecare dimineață cele șazecișitree de trepte care să-l ducă până la etajul III. Un tânăr plin de viață, dar care nu se grăbește. La etajul II s-a oprit să-și pipăie buzunarele și să se convingă că a luat pachetul de țigări cu el. Da, îl avea. Uitase doar bricheta, asta însă era mai puțin grav, mai fumau și alții, nu numai el. A continuat urcușul.

*...ar trebui să înceapă cu ele, cu fișele, de exemplu :*

*Magda e mică de statură, foarte brună ( țigăncușă!), cu ochi mari și verzi, se îmbracă cu mini-jupe, are picioarele scurte: dacă ar lăsa să i se vadă piciorul doar până la genunchi (iarna poartă cizme), n-ar fi mare lucru de văzut. Cel care stăruie însă cu privirea și nu este lipsit de imaginație își dă seama că are un trup atrăgător. A lucrat într-o editură care a dat faliment.*

*Valentin o dezbracă din ochi ( șterg)...*

Ultimele trepte le-a urcat cu mai puțină convingere. Nu mai părea deloc voios. S-a oprit de mai multe ori, deși nu era obosit. Cum să fie obosit, doar urca treptele astea în fiecare zi. Mă rog, exceptând week-endul. Azi e luni... Luni sau marți ? Aproape în fiecare luni venea cu întârziere. Unde ai petrecut toată noaptea ? Întreba Magda. Nu dormise mai deloc, asta e adevărat, de aceea părea ostenit,

vlăguit. Magda aștepta un răspuns care nu mai venea. Sau nici măcar nu-l aștepta. Cu timpul, se obișnuise ca el să nu-i răspundă la întrebarea asta. Atunci de ce-l mai întreabă... Și de ce se uită la el holbându-și ochii căprui sau verzi, li se schimba din când în când culoarea, nu se știe în funcție de ce.

Culuarul era pustiu. L-a străbătut fără grabă, ba chiar târșind pe mocheta vișinie tălpile pantofilor. Erau plini de praf. Nu din vina lui. A fost silit, ca să scurteze drumul, să treacă prin șantierul cel nou: se construiește un bloc imens, probabil sediul unei bănci, parcă așa i s-a spus. Mai înainte, acolo, rezistaseră de cine știe când vreo trei sau chiar patru case pipernicite, dar cu mici curți împrejur în care se aflau câte un arbore și răsaduri cu flori; gardurile erau de lemn, vopsite în albastru sau verde, culoarea mai mult se ghicea decât se vedea; la fel și zidurile caselor, firește scorjite. Le zărea de la fereastra biroului și nu știa să-și explice de ce îi plăceau. Îi aduceau probabil aminte de orașul vechi, cum îl știa el înainte de transformările din ce în ce mai radicale din ultimii ani. Orașul din copilărie.

*... despre Valentin nu e mare lucru de spus, e un personaj linear, fără mare importanță ( nu sunt sigur...)*

*Petrache (nume provizoriu), personaj la început caricatural, devine din ce în ce mai complicat, dovadă că se întâlnește cu George în peregrinările nocturne ale acestuia.*

*George e eroul «metafizic» al romanului...*

S-a oprit câteva secunde să tragă cu urechea. Dintr-o cameră de pe stânga culuarului se auzeau râsete, chicoteli și răsteli. Zâmbi: activitatea era în toi... Iar el iarăși întârziase. S-a uitat la ceas: mai mult de un sfert de oră. La ce bun să se mai grăbească! Mai erau doar câțiva pași până la ușa biroului și nu se îndura să-i facă. Cu un efort de voință a mai înaintat doi pași, apoi din nou s-a oprit. Ce scuză să mai inventeze? Dar avea oare vreun rost... Oricum tot nu-l mai crede nimeni. Oricât de curios ar părea, gândul ăsta l-a îmbărbătat. A ajuns în fața ușii. De dincolo nu răzbătea nici un zgomot. Ceea ce nu-l împiedica să fie convins că erau prezenți cu toții. Și Magda și Valentin. Îl așteptau. Dacă era atâta liniște înseamnă că șeful era acolo, și el îl aștepta, curios să vadă cât întârzie. Era acolo, aproape sigur. Își pregătea discursul, muștruluală.

Ușa era cenușie, scundă, altfel decât cealaltă. Asta se deschidea, în fiecare zi, se va deschide și acum. Zâmbi din nou. Înainte de-a apăsa pe clanță, a fost tentat să se aplece și să se uite pe gaura cheii. N-a făcut-o. Ar fi fost inutil, Petrache, șeful, venise, era sigur că venise. Nu lipsea niciodată, sau foarte

rar; de pildă, atunci când îi murise tatăl, călcat de un autobuz, telefonase de la spital și avea o voce calmă, perfect controlată, poate doar ușor răgușită; anunțase că va lipsi, fără să dea nici o altă explicație, abia mai târziu au aflat despre ce era vorba.

... principiul e cel al didascalilor din piesele de teatru: indicații de care autorii dramatici speră că regizorii vor ține seama în momentul reprezentației. Sperau. Acum știi foarte bine că pentru un regizor didascalile astea sunt aproape jignitoare.

Dar cititorul? Acesta e poate mai ascultător, mai supus autorului pe care îl citește. N-are veleități de comunicare. E pasiv și anonim. Din când în când, sare unele pasaje, crede că acțiunea înaintază, ca la teatru, grație dialogurilor. Pe acestea le caută, le reperează, le mănâncă din ochi. Încă nu știe cât e de atotputernic, că pur și simplu poate să închidă cartea și totul să se întoarcă în neant...

Bineînțeles că venise. Dimineața, intra în birouri să vadă dacă totul e în regulă, să constate cine întârzie. Era de datoria lui. Cel puțin el așa credea. A intrat și în biroul lor, a văzut că Enescu lipsește...

– Iar întârzie ?

Magda a ridicat din umeri, a scos o pilă din sertar și a început să-și răzuiască o unghie.

– Mi s-a rupt o unghie, a spus ea. Șeful n-a zis nimic.

– O fi bolnav, a șoptit Valentin. Șeful s-a făcut că n-aude. A văzut clanța mișcându-se, încet, cu o lentoare exasperantă, apoi oprindu-se din mișcare. Ușa nu se clintise din loc. Clanța reveni la poziția inițială.

– Intră, domnule odată. Intră ! răcni șeful.

Atunci George Enescu se trase un pas îndărăt, ezită două secunde, apăsă pe clanța și împinse ușa. Cu elan, așa că mai făcu doi-trei pași până să se oprească în partea dreaptă a încăperii, lângă biroul Magdei pe care o pufni râsul. Valentin zâmbi și el. Doar șeful își păstră toată gravitatea necesară într-un asemenea moment. Chiar dacă momentul se repetase de atâtea și atâtea ori...

– Nu te mai grăbi așa. Să nu-ți dăuneze... spuse Petrache.

Așa îl chema pe șef. – Nu e un om rău, îl apăra Magda vorbind cu buzele țuguiate. Buzele le avea cărnose și bine rujate. Pe obrazul drept îi apărea o gropiță când vorbea sau când râdea. Nu e un om rău, dar nu suferă neglijența, lipsa de punctualitate. Valentin pârțâia din buze, neîncrezător. – De unde știi ? o întreba el.

Șeful se uită la ceas, pe urmă la Magda care se oprise din râs și-și mișcă buzele de parcă ar fi vrut să spună ceva, apoi schiță și el un zâmbet scurt, mai degrabă acru decât înțelegător :

– N-ai întârziat decât 20 de minute... Săptămâna trecută ai întârziat mai mult. Așa mi s-a spus.

*Romanul să nu depășească 140 de pagini. E un roman? Mă întorc la romane scurte (ca și fusta*

*Magdei).*

*Cvartet de coarde, în patru mișcări.*

*Magda locuiește pe strada Beethoven, nu departe de întreprinderea unde lucrează acum. Cititorul primește informația cu pipeta. Multe picături cad alături. Cineva spunea că o carte trebuie citită de două ori ...*

George se uită spre Magda: țineau statistici cu întârzierile lui? Tuși. De parcă ar fi vrut să-și dreagă vocea. Valentin scoase un dosar și frunzări hârtiile care se aflau înăuntru. În semn că nu se amestecă, nu-l interesează: discuția asta devenise un ritual. Un ritual ușor ridicol. El nu întârzia niciodată. Era titlul său de glorie, iar șeful nu mai prididea cu laudele. Ba da, a întârziat totuși o dată, o singură dată, pe vremea când trăia cu Alice, căci fetei îi plăcea să facă dragoste mai ales dimineața. Ca să nu întârzie, Valentin pitea un mic deșteptător sub pat și în felul ăsta se străduia să termine la o anumită oră; își lăsa întotdeauna o marjă destul de largă. Trăgea ceasul de sub pat și dacă ora fixată se apropia amenințător juca micul teatru erotic care pe Alice o flata, căci era convinsă că gemetele și icnetele bărbatului corespundeau perfect plăcerii pe care i-o procura ea. Vorba e că Valentin a întârziat totuși în ziua în care Alice îl călărea cu înverșunare, iar el firește n-avea cum să mai vadă ceasul. De atunci n-a mai repetat figura asta erotică destul de clasică, periculoasă însă după cum se vede pentru funcționarii care se vor conștiințioși. Au renunțat, deși le plăcea la amândoi. – Am întârziat din cauza ta ! a spus el furios.

Alice a ridicat din umeri. Oricum, nu din cauza asta s-au despărțit câteva luni mai târziu.

– ...oricui i se poate întâmpla să mai întârzie, dar dumneata întârzii în fiecare săptămână, în ultimul timp chiar mai des. Și săptămâna trecută ai întârziat! Spune, e adevărat sau nu e adevărat?

– E adevărat.

– Și de ce, mă rog frumos, de ce întârzii! Nu poți să te scoli la timp, n-ai ceas deșteptător?

– Ba am.

– Atunci de ce ?

Petrache îl privea, mai mult mirat decât ostil, cu ochii lui albaștri, apoși sau mai bine zis lăcrimoși, în contrast cu chipul sever, uscat. Tonul îi era din ce în ce mai puțin aspru. Ultima întrebare era mai mult șoptită. George făcu câțiva pași pe loc și se gândi că ar fi mai bine să îngaime o scuză oarecare: a uitat să întoarcă ceasul, troleibuzul a avut un accident, s-a ciocnit cu un camion de pompieri sau cu o camionetă de la Pompe funebre... Așa ar fi fost politicos, să spună ceva, în loc să tacă uitându-se din când în când la genunchii Magdei sprijiniți fără jenă de muchia biroului. Colega lui de birou nu se uita la el, își pilea în continuare unghiile. La un moment dat, George și-a dat seama că șeful nu-l mai privea; se uita acum pe fereastră la muncitorii care se agitău pe șantier.

Adevărul nu putea în nici un caz să-l spună. Nu l-ar fi crezut nimeni. Oricum nu Petrache și nu într-un moment precum cel de acum care cerea o minciună, 9

o scuză convențională și perfect plauzibilă, de pildă că și-a uitat abonamentul acasă și, ghinion, tocmai azi s-a urcat controlorul și i-a cerut biletul. N-avea. – Am abonament, am spus. Dar nu-l am la mine. – Și trebuie să vă cred pe cuvânt? a întrebat ironic controlorul.

– Și ce-ai răspuns?

Magda se arătă brusc interesată de pățania lui. În schimb Petrache aproape că-i întorsese spatele ca să se uite pe fereastră. De fapt zâmbea. Pe sub mustață...

– Ce vrei să-i răspund ?

– Te-a pus să plătești amendă ?

– Bineînțeles. Numai că nu aveam nici un ban la mine. Mă rog, doar câțiva lei...

– Și-atunci?

– Păi atunci a trebuit să cobor cu el. Mi-a cerut buletinul.

– Buletinul îl aveai?

– Da.

Petrache se răsuci pe călcâie și le curmă discuția.

– Gata ! Treceți la treabă ! N-o să pâlăvrăgiți toată ziua despre chestia asta...

*... nu-mi place cum am demarat. În primul rând, seamănă prea tare cu o nuvelă din tinerețe – «Prin gaura cheii». Am păstrat chiar și numele personajelor... Mă rog, asta n-ar fi prea grav, pot să schimb numele. Dar pot să schimb și restul, adică să șterg totul și s-o iau de la capăt. De pildă, Magda e la*

*ea acasă, în micul ei apartament de pe strada Mozart...*

Stătea în pat, cu plapuma trasă până sub bărbie. Lumina zilei se strecura printre jaluzele și se îmblânzea uniformizându-se grație perdelelor. Se trezise de cel puțin un sfert de oră, dar nu se îndura să se dea jos din pat. Sub cămașa de noapte, își pipăi abdomenul destul de flasc și mai încolo părul de pe pubis. Nu coborî mîna mai jos. Se stăpâni și se întoarse pe-o parte. Scoase un picior de sub plapumă și-și privi fără entuziasm laba cam butucănoasă care i se părea din ce în ce mai dizgrațioasă. Nu reușea să se obișnuiască. E din cauza pantofilor, desigur, deși explicația asta nu i se părea suficientă. Și oricum nu schimba cu nimic realitatea. Își retrase piciorul sub plapumă și se răsuci pe partea cealaltă, către peretele acoperit cu o scoarță pe care o cumpăraseră nu de mult. Îi plăcuse încâlceala desenelor țesute acolo; nu avea caracterul abstract al covoarelor obișnuite și nici simetria motivelor, ceea ce îi permitea să-și închipuie tot felul de imagini, să le vadă, chiar dacă apoi dispăreau și nu le regăsea decât după mai multe zile, din întâmplare. De pildă, zburătoarea aceea cu aripile larg desfăcute care semăna cu un vultur: era țesută cu fir verde și galben și nu rămânea vizibilă decât câteva clipe, se transforma în altceva sau pur și simplu dispărea.

Era timpul să se scoale, să se îmbrace, să nu întârzie și ea ca George. Ce om ciudat !

Prima oară când l-a visat...



Cărțile cunoscutului prozator bilingv româno-francez Dumitru Țepeneag dobândesc în ultimii ani o carieră de succes peste ocean. Traducerile americane ale câtorva dintre romanele sale (*Zadarnică e arta fugii*, tradus din română în engleză de Patrick Camiller, ca *Vain Art of the Fugue*, la Dalkey Archive Press, Champaign and London, în 2007; apoi *Pigeon Post*, traducere de Jane Kuntz a romanului apărut inițial în franceză ca *Pigeon vole*, la Dalkey Archive Press, în 2008; *The Necessary*

*Marriage*, tot la Dalkey Archive Press, în 2009, versiunea în limba engleză a romanului *Nunțile necesare* aparținându-i lui Patrick Camiller; *Hotel Europa*, tradus în engleză de același Patrick Camiller, apărut tot la Dalkey Archive Press în 2010) au parte de o receptare critică favorabilă. De curând, în 2011, Dalkey Archive Press publică, în traducerea lui Alistair Ian Blyth, monografia critică *Dumitru Țepeneag and the Canon of Alternative Literature*, de Laura Pavel.

# Scriitorul în oglinda personajului – un portret la marginea ficțiunii

## The Writer in the Mirror of the Character – A Portrait on the Margins of Fiction

Laura Pavel

Când afectuos și complice, când critic până la cinism, personajul devenit scriitor, romancier el însuși, în romanele lui Țepeneag, îi pune oglinda în față autorului său. În romanul *Pont des Arts*, el își propune „să mă uit în oglindă în timp ce scriu”. Dumitru Țepeneag pare, aici, un adept împătimit al lui Pirandello, adică un membru al clanului scriitorilor „umorști”, al căror scris e mai întotdeauna impregnat de don-quistotism. Ficțiunea romanelor lui în bună măsură autobiografice iese din sine, se refuză adeseori ca ficțiune pură. Iar „viul” aproape că aduce cu un construct ficțional de tip oniric, neputând apărea în afara unui Autor.

Imaginea narcisiacă a naratorului-protagonist despre propria corporalitate (sau despre corporalitatea femeii, a lui Marianne, care se micșorează și în final crește din nou, ca o altă Alice) poate fi o cheie, un cod de acces, în plan ficțional, revelator pentru procesul creșterii și descreșterii textuale. În momentul autooglindirii, personajul e un spectator interior „scenei” epice, unul care rămâne el însuși pe scenă când ceilalți, personajele

propriu-zis ficționale, își spun partitura. În oglindă se privește și naratorul de la începutul primului roman al trilogiei postdecembriste, *Hotel Europa*, ca și acela din finalul romanului capăt de ciclu narativ, *Maramureș*. Ghemuit în propria cochilie, corporală și textuală totodată, personajul-romancier e într-o postură fetală. Numai că persoana întâi din *Hotel Europa* („Îmi dezlipesc genunchiul de coapsa ei, mă răsucesc gemând încetișor”) devine, în finalul din *Maramureș*, persoana a treia („...bărbatul de alături își dezlipește genunchiul de coapsa ei, gemând încetișor”), în logica evoluției de la discursul narcisist spre o tot mai accentuată obiectivare romanescă. *Eul* devenit *el* nu se transformă însă câtuși de puțin în obiect, în *acela*, ci este un subiect reîntregit, integrându-l pe *Celălalt*, cititorul intern, sau chiar cel transcendent, dar și *semenul* ficționalizat. E, aceasta, o spirală narativă care se mișcă în jurul propriului ax, a biografiei narativizate și integrate ficțional, și a ficțiunii cu tușe onirice, dar mereu deschisă biograficului. Un tablou epic privind în afara ramelor sale. Cu cuvintele lui Gide din *Paludes*, s-ar spune că citim și acum *povestea persoanei a treia, despre care se vorbește, care există în fiecare și nu moare odată cu noi*. Metafizica romanului tradițional se transformă, la Țepeneag, în

autoficțiunea critic-onirică a unui personaj romancier care privește „prin gaura cheii”, ca printr-un fascinant ochean întors, înspre lumea *persoanei a treia*.

De altfel, în descendența scriitorului său preferat, Franz Kafka, și în consonanță cu poetica Noului Roman, Dumitru Țepeneag respinge în mod programatic formula prozei psihologice, considerând-o, pesemne, vetustă, fastidioasă și chiar perdantă, esteticește vorbind. Explicația poate fi găsită într-o frază revelatorie din romanul *Hotel Europa*, în care naratorul deplânge caracterul tautologic și inevitabil clișeizat al limbajului interior despre noi înșine. Inflația discursului psihologizant ar proveni din eterna învârtire în cerc, sisifică, a oricărei autoanalize introspective. Contemplându-și, blazat, în oglindă semnele indubitabile ale îmbătrânirii, personajul se recunoaște mereu *altul*. Și ajunge să susțină cu aparentă detașare un fel de curs de autoanaliză în fața unui *dublu*, probabil condescendent, ori a unui public imaginar, presupus ironic:

„Mă ridic în picioare și intru la baie. Răsucesc comutatorul, percep lumina ca pe o agresiune. Ridic brațul să mă apăr.

Mă văd apoi în oglindă.

Despre noi înșine gândim tot în clișee: aceleași și aceleași cuvinte răzbat în conștiință, formând un fel ||

Autoarea este Conferențiar la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai. (The author is PhD Associate Professor at the Faculty of Theater and Television of the Babeș-Bolyai University)

de monolog schematic și oarecum codificat, care are însă meritul că ne îngăduie să păstrăm o anumită continuitate psihică. Pe de altă parte, la ce bun să-mi repet mereu ceea ce nici nu mai poate fi numită o constatare, cu atât mai puțin o apreciere a unei situații de fapt, căci nu mai e legată direct de realitate printr-un proces de percepție, ci vag, printr-unul de recunoaștere. Nu e o imagine, e o idee. La urma urmei, e o idee fixă, nu-mi dau osteneala s-o mai verific: am îmbătrânit!“.

Încropirea anevoioasă a identității se produce, încă de la începutul romanului, dintr-o perspectivă preponderent com-



portamentistă. Desprins, printr-o paradoxală demiurgie întoarsă, de „coapsa ei“, eul se dezmeticește cu greu din poziția foetală. Apoi abia înregistrează, parcă din afara lui însuși, cu o anumită neutralitate afectivă, ciocnirea de obiectele lumii exterioare. Asupra acestora, privirea aparent dezîntrupată, desprinsă de purtător, adastă rând pe rând:

„Îmi dezlipesc genunchiul de coapsa ei, mă răsucesc gemând încetișor și gândind cuvântul sciatică, apoi mâna întâlnește lemnul nopțierei – senzație agreabilă. Ar trebui să mă scol.

În cameră e întuneric beznă, afară iarnă, deslușesc cu greu crengile copacului din fereastră:

12 amenințător sau protector, nu știu.

Schelet uriaș conservat în frig“.

Revigorată arareori de prospețimea unei fugitive „senzații agreabile“, gândirea se rotește, reificată și ea, în jurul unei idei fixe, *îmbătrânirea*. Ea ar putea prea bine să aparțină nu doar alienatului subiect uman, ci, în tradiția prozei „obiectualiste“, tocmai... obiectului specular, oglinzii: „...am îmbătrânit!/ E un leit-motiv al meu ori al oglinzii?“.

Scena oglinzii, cu întreg ritualul aferent al autocontemplării zilnice din *Hotel Europa*, semnalează dintru început opțiunea lui Țepeneag, sinonimă celei exprimată de naratorul interior textului, pentru o proză

cinematografică, antipsihologizantă. Gândul alienat și mecanicizat – în acest caz, revelația îmbătrânirii galopante – al personajului îi pare lui însuși mai curând o „etichetă“ ori un „subtitraj de film mut“, vidat de conținut subiectiv:

„Nici nu se mai poate vorbi de angoasă. Din cauza repetării a devenit ceva mecanic. Ca o răsucire a comutatorului. Nu e un gând, e o etichetă lipită de oglindă, un subtitraj de film mut. Sau de film sonor tradus într-o altă limbă: văd o imagine și dedesubt cuvântul, nu încerc să mă mai lupt cu el, așa cum făceam cu câțiva ani în urmă (...). Nu mă mai apăr în nici un fel. Ridic din umeri. Și acuzația devine condamnare, sentință definitivă.

Mașinal, apuc periuța, tubul de pastă. Pun totdeauna prea multă. Deschid robinetul...“.

Personaj aproape robotizat, excedat de neputințele vârstei, de sciatică și de nesmintita gelozie a nevastei, ca și de câte o pană de inspirație creatoare, romancierul din *Hotel Europa* se teleportează, compensativ, în spațiul propriei ficțiuni românești. Cu alte cuvinte, intră printr-un portal în lumea de dincolo de oglindă, ca reflex grotesc-parodic și dezabuzat al ingenuiei protagoniste a lui Lewis Carroll.

În romanele lui Țepeneag, cadrele diverselor lumi ficționale și ale celor hibride, similibiografice, sunt în permanență transgresate. O asemenea structură narativă amintește de filmul-eseu al lui Peter Greenaway, *Prospero's Books*, realizat după un scenariu care rescrie *Furtuna* shakespeariană. Doar că, în discursul picturalo-teatralo-cinematografic al lui Greenaway, personajul creatorului (Prospero alias Shakespeare, alias Dumnezeu ori doar Demiurgul gnostic) era mai degrabă dictatorial. Pe când suprapersonajul naratorului-autor din romanele postdecembriste ale lui Țepeneag rămâne de cele mai multe ori *vulnerabil*, față cu personajele sale. Sau doar de o vulnerabilitate ingenios mimată.

Identitatea hibridă, histrionică, a personajului romancier se pune în scenă printr-un fel de joc catoptric, multiplele *huri* fantasmatică reflectându-se unele într-altele. Poate fi depistată aici una dintre principalele strategii de generare a *spiralei* textuale din proza lui Dumitru Țepeneag. *Pigeon vole*, text bazat chiar pe acest principiu al *spiralei* narrative care ar putea continua la nesfârșit (precum piesele lui Ionesco), poartă semnătura unui dublu cvasi-ficțional al autorului, Ed Pastenague, fiind tradus apoi în românește, sub titlul *Porumbelul zboară!...*, de către nimeni altul decât... D. Țepeneag. La rândul său, Ed Pastenague se vede nevoit să recurgă, pentru a-și scrie romanul, la alți trei Ed: Edmond „negrul“ (martinichezul de culoare),

Edgar „galbenul“ (de proveniență vietnameză) și Edouard „roșul“ (deși francez de rasă caucaziană, e un „tovarăș“, aparținând stângii politice). Cei trei, foști colegi la liceul din Agen și prietenii ai lui Pastenague, funcționează ca ipostaze narative și fantasmatică ale sale, cărora naratorul le cere să răspundă la un chestionar, urmând să le gestioneze și să le ajusteze textele. În fine, personajul anonim la persoana a treia, acel „jucător de șah“ numit și „maestrul“ sau „bătrânul“, împrumută ostentativ multe dintre datele biografice ale lui Țepeneag însuși.

De pildă, el poartă cu sine cartea de teorie șahistă *La défense Alekhine*, text publicat de către Dumitru Țepeneag la Éditions Garnier, din Paris, în 1983.

Văzut prin oglinda personajului, romancierul Țepeneag-Pastenague e mereu paradoxal, fie și numai prin modul extravagant de a amesteca înclinațiile textualiste și pe cele parodice cu sentimentalismul și cu tandrețea față de propriile euri ficționale.

**Abstract:** The essay focuses on the hybrid nature – quasi-fictional and quasi-biographic – of the character, i.e..

the supra-character of the novelist, in Dumitru Tsepeneag's novels.

**Rezumat:** Eseul se concentrează asupra naturii hibride – cvasifictionale și cvasibiografice – a personajului, mai exact a suprapersonajului romancierului din romanele lui Dumitru Țepeneag.

**Keywords:** Dumitru Tsepeneag, the supra-character of the novelist, the textual *spiral*, quasi-fictional and quasi-biographic worlds, multiple phantasmic subjects

**Cuvinte-cheie:** Dumitru Țepeneag, suprapersonajul romancierului, spirala textuală, lumi cvasifictionale și lumi cvasibiografice, euri fantasmatic multiple



# „COMPLEXUL FANTASY“

## „The Fantasy Complex“

Ruxandra Cesereanu

Dacă un complex, așa cum îl definește psihologia jungliană, este „o colecție de imagini și idei, grupate în jurul unui nucleu, derivate dintr-unul sau mai multe arhetipuri și caracterizate printr-o



J. R. R. Tolkien

tonalitate emoțională comună” (Andrew Samuels, Bani Shorter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Humanitas, 2005, p. 70), atunci se poate afirma că voga pe care literatura *fantasy* o are astăzi (cel puțin prin trei autori de marcă, deși diferiți și cu influență altfel stratificată la nivel cultural – este vorba de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis și J. K. Rowling) și felul în care se reflectă ea în mentalul colectiv ne-ar putea da dreptul să vorbim despre un posibil „complex *fantasy*” (al literaturii *fantasy*, de fapt, dar prescurtează intenționat formula propusă), care influențează comportamente, catalizează afecte etc. De menționat, un punct nodal, între Tolkien, Lewis și mult mai târziu fenomenul Harry Potter, creat de Rowling, a fost *Povestea fără sfârșit*, de Michael Ende (1979), precum și filmul realizat după carte (1984), unde ceea ce eu numesc „complex *fantasy*” este intuit de Michael Ende, dar neformulat ca atare. (Personajul Bastian

Autoarea este conferențiar la Facultatea de Litere din Cluj, Catedra de Literatură Comparată (The author is Associate Professor at the Faculty of Letters in Cluj, Department of

Balthazar Bux din *Povestea fără sfârșit* se definește marcat de un simptom *fantasy* încă de la prima sa apariție: „Îmi imaginez povești, nascocesc nume și cuvinte care încă nu există, și tot așa”, dorința lui supremă fiind să citească „O poveste care să nu se sfârșescă niciodată” și care să fie „Cartea tuturor cărților”; Bastian are, în schimb, alergie la cărțile care tratează „întâmplările foarte obișnuite din viața foarte obișnuită a unor oameni foarte obișnuiți”. Un alt personaj care formulează intuitiv un posibil „complex *fantasy*” al făpturilor umane este lupul



Michael Ende

monstruos Gmork, agentul Nimicului care intenționează să distrugă Fantazia. Iar cel de-al treilea personaj-cheie care sintetizează chiar cum se naște un „complex *fantasy*” și cum poate fi el hrănit este Prințesa-Copilă a Fantaziei. Nu aș vorbi neapărat și de o nevroză *fantasy*, formula de „complex *fantasy*” fiind mai degrabă legată de matricile culturale care punctează evoluția spirituală umană. În schimb nu pot nega (și nici nu mi-am propus așa ceva) ampla pânză a inconștientului pe care „complexul *fantasy*” își grefează componentele. „Complexul *fantasy*”, dacă este să îl credăm, mărturisește despre viața psihică a colectivității, prin constelații de simboluri și narațiuni care au scopul de a

coagula o istorie a maturizării conștiinței și a revelării inconștientului colectiv. În cazul „complexului *fantasy*”, direcția de dezvoltare a fost una pozitivă, întrucât pentru mulți cititori (și spectatori ai superproducțiilor *fantasy*), efectul este unul terapeutic, sanificator.

„Manifestările inconștientului colectiv apar în cadrul culturii ca motive universale, dotate cu propria lor putere de atracție” (*Dicționarul analitic al psihologiei jungiene*, p. 124) – această afirmație nu este în zadar, ci își are rostul ei întemeietor. În cadrul „complexului *fantasy*” propus acum și aici în sens speculativ și demonstrativ (inclusiv ca dosar omogen publicat în revista *Steaua*, prin intermediul eseurilor care urmează după această mică introducere) nu se poate face abstracție de componenta de *numinos* conținută de constelațiile de simboluri ori rețelele de narațiuni care alcătuiesc o epopee epică de tip *fantasy*, precum cele semnate de Tolkien, Lewis și Rowling. Epopeile *fantasy* au scopul de a vindeca psihicul uman, dar numai după ce l-au făcut să treacă prin toate etapele confruntării cu maleficiile. Este o ipoteză de lucru înrudită cu un travaliu în care terapia, în sens înalt, este posibilă și reală mai ales prin artă,



C. S. Lewis

respectiv prin arta narațiunii. În felul lor, epopeile *fantasy* sunt niște moderne și postmoderne temple ale lui Asklepios: precum odinioară în *Asklepion*, și în epopeile *fantasy*



J. K. Rowling

există nuclee epice care stimulează visarea, reveria, magia ori diverse alte elemente compensatorii și alternative, în scopul obținerii unui cititor vindecat. Terapia este gândită colectiv și individual totodată, adică sistematic.

Nu aș putea propune și vorbi despre un posibil "complex fantasy", dacă el nu ar depinde și nu ar fi grefat pe pragmatismul societății actuale. Redescoperirea lui Tolkien și Lewis ori impactul seriei Harry Potter semnată de J.

K. Rowling, la trecerea dintre mileniul al doilea spre al treilea, au depins de acest lucru. Coloratura patogenă a societății contemporane, cu toate viciile ei (demitizarea extremă a valorilor tradiționale, corupția, reificarea, malformarea, abuzurile de toate tipurile etc.) a stimulat dezvoltarea unui "complex fantasy", al cărui scop s-a dovedit a fi acela de a aduce la suprafață, din inconștient, apărările pe care acesta le-a construit în scopul unei vindecări aplicate asupra cotidianului, prin imaginație programatică. În felul său, "complexul fantasy" încearcă să recreeze, ca scop ultim, un paradis simili-uterin, dar de rezervă, în sens securizant, care, însă, nu devine și nu este paradis (provizoriu și alternativ) decât după ce negativitatea și maleficiile au fost sancționate și eliminate printr-o îndelungată și amplă înfruntare de structuri, imagini, idei

și afecte. Dar, în afară de aceasta, "complexul fantasy" mărturisește și despre un construct ideatic și imaginar ale cărei ramificații ar putea avea mize teleologice și efect terapeutic pentru cititor.

**Abstract:** The fantasy series signed by famous authors like J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Michael Ende and J. K. Rowling could be related to a possible "fantasy complex" and a therapeutic goal/ effect for the reader.

**Rezumat:** Seriile *fantasy* semnate de autori în vogă precum J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Michael Ende și J. K. Rowling ar putea fi înrudite printr-un posibil "complex fantasy", cu scop și efect terapeutic pentru cititor.

**Keywords:** "fantasy complex", Tolkien, Lewis, Rowling, Ende, therapeutic goal/ effect

**Cuvinte-cheie:** "complex fantasy", Tolkien, Lewis, Rowling, Ende, scop și efect terapeutic

# Motorul literaturii fantasy, narativitatea

## The Narrative Drive of the Fantastic Fiction

Anca Giura

Cu numai aproximativ optzeci de ani în urmă, o mare autoare britanică notează următoarele într-o bijuterie de eseu: „Mă simt dintr-o dată legată nu de trecut, ci de viitor. Mă gândesc cum va fi Sussex-ul peste cinci sute de ani. Cred că o mare parte din ceea ce e țipător se va fi evaporat. Multe lucruri vor fi răzuite, eliminate. Vor exista porți magice. Jeturi de aer electrice vor curăța casele. Lumini intense și dirijate concentrat se vor plimba deasupra pământului, executând treburile. (...) Ziua și noaptea, Sussexul va fi, peste 500 de ani, plin de gânduri

Autoarea este profesor de literatura română la Colegiul „Vasile Goldiș” din Arad (The author is a teacher of Romanian Literature at Vasile Goldiș College from Arad)

încântătoare, raze rapide și cu efect.” (p. 282, *Eseuri*, de Virginia Woolf, Editura Univers, București, 1972) Câtă certitudine în cele scrise și simțite de nimeni alta decât de Virginia Woolf, pe când privea o blândă înserare în Sussex! Nici o umbră escatologică nu tulbura viziunea scriitoarei că peste o jumătate de mileniu lumea va fi un loc mai bun. Primul Război Mondial se încheiase de câțiva ani, se așternuse o liniște ca de după furtună și nimic nu prevestea ororile ce aveau să urmeze. La numai câteva decenii distanță de această percepție, care era desigur a unui întreg zeitgeist nu doar a Virginiei Woolf înseși, proorociriile legate de încălzirea globală pun presiuni enorme pe noi

toți, astfel că am ajuns să privim înserările blânde cu îngrijorarea ultimilor ani pașnici.

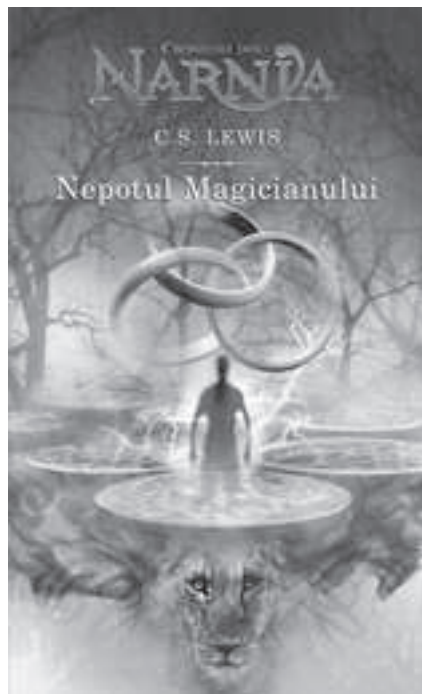
Cam în aceeași perioadă cu notațiile eseistice ale Virginiei Woolf și în același spațiu lingvistic și cultural, John Ronald Reuel Tolkien începea elaborarea a ceea ce va deveni o carte-lemnă a secolului XX și anume *Stăpânul inelelor*. Academician și filolog, catolic fervent, J. R. R. Tolkien era la rândul său preocupat de viitor, pe care însă îl privea în oglinda apoasă a unui trecut mitic și alternativ. Elaborată în mare parte în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, trilogia *Stăpânul inelelor* a fost adesea receptată ca o



J. R. R. Tolkien

alegorie a luptei binelui cu răul, cu referințe precisă la ultima mare conflagrație mondială. Dar, așa cum se arată în prefața autorului, Tolkien nu agreează deloc ideea 15

de alegorie, ci pretinde cititorului să se lase atras de ficțiune, pur și simplu. Pe bună dreptate, atracția publicului față de această creație literară se datorează tocmai forței ficționale a lui Tolkien. Atemporală, anistorică și în afara oricărei topografii verificabile, *Stăpânul inelelor* este o lume în sine, o



schemă ficțională pură, cu traiectorii și energii, populată nu de oameni, ci de umanoizi. Mecanismele războiului, ale cuceririi și ale conflictelor propulsează romanul înainte spre un orizont de receptare parcă niciodată epuizabil. Orice conflict interrasial din trecut sau din viitor marșează strict pe mecanismul binelui în opoziție cu răul și Tolkien stăpânește inelul secret al artei grefate pe această temă. Iată o megatemă ce ascunde frica inconștientă a unei întregi populații planetare față de conflictele la scară mare.

Catolicul J. R. R Tolkien nu bănuia poate în anii '40 criza religioasă care se va institui la sfârșitul secolului XX și nici dimensiunile degradării mediului ambient. Beneficiind de un succes la public fulminant încă din anii '50, *Stăpânul inelelor* este redescoperit în anii 2000 de un public contemporan, grație prestigiului cinematografic al trilogiei devenite scenariu. Cu certitudine, o lume

omenească lipsită de orice mitologie ar fi de neimaginat. Și dacă lumea se va destrăma din forma prezentă și am fi nevoiți ca specie să o luăm de la capăt, cum s-ar restabili echilibrul dintre bine și rău? Acestor două aspecte cel puțin, ecranizările *Stăpânului Inelelor* le oferă răspunsuri posibile spre îmblânzirea unui neliniștit public tânăr. Mesajul cărții și implicit cel al filmelor adaptate după acesta este că mai există speranțe ca binele să triumfe și că mai poate fi repornit ceasul după coliziunea cu viitorul, cu globalizarea, cu degradarea Terrei. O mare de oameni are nevoie de acest mesaj devenit industrie cinematografică. Formula *ficțional-ocultă* a scrierii amintite captează publicul însetat de noi mitologii și de noi eroi după ce s-a decretat sfârșitul artelor și al religiilor. Desigur că publicul a fost sensibil și la mitologia greacă și la mitologia creștină, cândva, în trecut, dar în prezent angrenajul cinematografic și cibernetic a indus o popularitate fără precedent, o *tolkienizare*, care a estompat moștenirile altor mitologii care au funcționat milenii.

Coleg de Oxford, de grup literar și bun prieten cu Tolkien, Clive Staples Lewis își publică la rândul său *Cronicile din Narnia* tot în anii '50. Această formulă de literatură pentru copii și tineri uzează și ea de popularea unei țări imaginare cu o rasă umanoidă care se confruntă în diverse forme cu triburi de făpturi mixat-mitologice de tip centauri, minotauri, cerberi, dragoni, vrăjitoare etc. Tărâmul spre Narnia debutează într-un șifonier și nu e accesibil decât unor pământeni aleși. Motivele inițierii, ale confruntării dintre Bine și Rău, ale moștenirii generațiilor și dinamica faptelor trimit tot la un insinuat motiv creștin, acela al construirii unei Lumi Noi. Dacă Tolkien era catolic, Lewis era un anglican practicant, să nu uităm, și deși ecranizările actuale ale textelor lor nu au nimic dogmatic de natură evidentă ele au pornit fiecare dintr-un proiect ficțional de inspirație biblică.

Desigur că receptările oricărui text literar se modifică în funcție de generația de lectori și la începutul

secolului XXI nu are nimeni pretenția că preadolescenții decriptează mesajele cărților lui Tolkien sau ale lui C. S. Lewis ca fiind niște didascalii de influență creștină. Mari susținători ai conceptului literar de narațiune, ambii autori menționați au realizat fiecare în parte construcții epice surprinzătoare și schema lor simbolică plină de energii narative pe care s-a grefat o întreagă pleiadă de efecte speciale, imposibile în anii '50 fac deliciul unui public mereu altul. Nu știm dacă autorii bănuiau că viitorul le va consacra operele prin tehnologii cinematografice, dar putem spun că acolo unde se găsește acțiune diversă și amplă, filmul poate duce mai departe proiectul ficțional. Prin urmare, tinerii cititori și consu/matori de filme de aventură nu de ocultisme și de dogmatisme acestor ficțiuni rămân atrași, ci de forța narativității, adică tocmai de acel mecanism interior al literaturii care i-a preocupat enorm pe academicienii Tolkien și Lewis și care a fost aruncat în aer de către Postmodernism.

### Lecțiile și posterele popularității

Cu un succes de casă încă și mai mare, *harrypotterizarea* este a doua mitologie alternativă a anilor 2000 și următorii. Aparține tot culturii anglo-saxone și tot unei autoare de formație filolog, devenită cea mai bogată autoare din istoria planetară a literaturii. Nu-i vorba, și imaginația fostei profesoare de literatură engleză este debordantă. Or, seria *Harry Potter* aduce un binevenit surplus emoțional tolkienizării cu care are în comun același extins maniheism și aceeași arborescență epică care țin cititorul scai de carte. Dar spre deosebire de umanoizii lui Tolkien care viețuiesc într-un timp alternativ trecut, cei trei tineri vrăjitori ai lui J. K. Rowling duc o existență contemporană doar că într-o altă dimensiune. Ei au descoperit școala de vrăjitorie Hogwarts, școala inițierilor și a măiestriei.

Într-o lume în care *prestigiul școlilor umaniste* este în scădere,

mega-alegoria Hogwarts induce fie și la nivel subconștient percepția că nu poți cuceri lumea egoist și însingurat, în afara învățăturilor măștrilor. Semnificativ, școala de vrăjitorie nu predă tehnologie și nici cibernetizare ori aeronautică, ci un fel de post-alchimie cultivând gustul străvechi al publicului



pentru ocult. De fapt atât *Stăpânul inelelor*, *Cronicile din Narnia*, cât mai ales seria *Harry Potter* oferă întotdeauna o lectură stratificată. De la adolescenți și lucrători comerciali la doctorii în filologie,

scrierile lui J. K. Rowling au mesaje multiple, adresate fiecărei categorii de cititori în parte. Pentru cei din urmă, literații și artiștii, elogiul intrinsec și ocultist adus școlii umane ca prototip devine un mesaj incontestabil. Nu în ultimul rând, orfanul, moralul și talentatul Harry Potter este un model infailibil de construcție ficțională a unui erou civilizator și totuși atât de uman.

Încheind bucla percepției asupra timpului istoric la care se referă Virginia Woolf, putem afirma că n-avem certitudinea despre cum va arăta Sussexul, sau oricare altă provincie europeană, nu în următorii cinci sute de ani, dar nici în următorul veac. Însă certitudinea noastră, ca și aceea a lui Vladimir Nabokov din *Lucruri transparente*, este aceea că viețuim într-o lume din care au fost gonite misterele. În această ordine de idei, succesul de lectură devenit megasucces cinematografic al literaturii fantasy anglo-saxone este un semn că publicului îi repugnă predictibilitatea științifico-mediatică de tip breaking-news, la care se anunță știri despre Rău în forma unor tsunami, conflicte armate, atentate, epidemii, asteroizi șamd. Iconografia extrem de extinsă a lumilor posibile derivate din scrierile lui J.R.R. Tolkien, C. S. Lewis și J. K. Rowling susține, iată, nu doar o industrie a imaginii prosperă, ci și iluzia că

există un perete transparent care ne desparte de o alternativă, de o existență alternativă, de fapt. Iar el nu este apanajul științelor rigide, cât al ficțiunii narative, nu alt fel. Desigur că pe lângă beneficiile unei anumite popularizări, tot noi, filologii, ne putem întreba, în laboratoarele secrete ale ficțiunii literare, la care lucrăm mai cu pricepere, mai pe băjbâite și mai după puteri, ca niște vrăjitori fiecare, pe când am putea nădăjdui ca și alte mitologii străvechi și înțelepte să cucerească iconic și etic lumea. Intuiesc că luptele zmeilor autohtoni cu feții-frumoși și cu zburătorii mai au ceva de așteptat.

#### Abstract:

Despised by The Moderns and The Postmoderns, the narrativity is still a vector of the fantasy fiction because the conflict, the confrontation and the crowning signify an eternal and magic formula for the readers' interest.

#### Rezumat:

Disprețuită atât de Modernism, cât și de Postmodernism, narativitatea rămâne forța de propulsie a literaturii fantasy în care conflictul, confruntarea și încoronarea alcătuiesc o formulă de succes de public.

**Keywords:** Tolkien, Lewis, Rowling, narrativity, epic, fantasy, popularity, movies.

**Cuvinte-cheie:** Tolkien, Lewis, Rowling, narativitate, epic, fantastic, popularitate, cinema.

# Goticul lui Tolkien ca traumă produsă de război

## Tolkien's Gothic as War Trauma

Niculae Liviu Gheran

J.R.R Tolkien este un maestru al genului *fantasy*. Ceea ce îl departajează de alți pretendenți la

Autorul urmează cursurile masterale de Istoria Ideilor și Studii Irlandeze în cadrul Facultății de Litere a universității Babeș Bolyai. (The author is currently enrolled in the History of Ideas and Irish Studies MA programs at the Faculty of Philology in Babeș Boylai University.)

coroana genului este adâncimea pe care o dă creației sale. Autorul nu se mulțumește cu un simplu fir narativ: universul său are o istorie, o mitologie, o geo-grafie cât și un bestiar care îi conferă cititorului posibilitatea unei imersiuni complete în operă, căci de multe ori tocmai evadarea din realitate este ținta, conștientă sau nu, a devoratorului de *fantasy*.

Cu toate acestea, realul, cu tot bagajul său traumatic, își face loc în operă, cu sau fără voia autorului la nivelul estetic.

De-a lungul timpului, estetica goticului a fost asociată cu momente de criză culturală, de confuzie, de decadență a anumitor valori percepute ca fiind amenințate cu extincția. Kelly Hurley, în *The Gothic Body – Sexuality, Materialism and Degeneration at the fin de siècle* consideră că în astfel de momente de criză, goticul poate fi văzut ca renegociind anxietățile transpunându-le pe tărâmul literaturii. Ea dă ca exemplu opere celebre precum *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, *Dracula* sau *Portretul lui Dorian Gray* și nu în ultimul rând avalanșa de gotic 17

care a însoțit Revoluția Franceză. De această dată vom avea în vedere cel de-al doilea război mondial și ororile sale. Ca participant activ în Primul Război Mondial, locotenentul Tolkien cunoștea teroarea tranșeelor. Tolkien scrie trilogia *Stăpânul Inelelor* în intervalul 1938-1949, marcat fiind de cel de-al Doilea Război Mondial. Având în vedere teoria lui Kelly Hurley ce remarcă goticul ca barometru al anxietății culturale, propun o discuție care are în vedere atestarea prezenței acestei estetici în cadrul textului. Țin să atrag atenția asupra faptului că nu propun un comentariu politic, nu sunt convins de intenționalitatea lui Tolkien, ci mai degrabă atrag atenția spre miza inconștientului, spre fricile, terorele, anxietățile simțite într-o perioadă când Anglia era să fie îngenunchiată de forțele germane.

Pe de altă parte, trebuie să privim înspre epicul textului care poate fi examinat din punctul de vedere al conflictului ideatic. Ca exemplu putem da opere epice precum *Beowulf* sau *Cântecul Nibelungilor*, texte în care eroismul păgân întâlnește valorile creștine. Epicul lui Tolkien reliefează astfel de conflicte prin opozițiile prezente în cadrul textului. Goticul lui Tolkien rezolvă inconștient tensiunile printr-o reafirmare a valorilor pre-conflict, rațiunea învinge haoticul, civilizatul înfrânge amenințarea barbarului, creștinul învinge păgânul, lumea este revitalizată etc.

Frica de a nu fi invadat de elementul străin domină textul lui Tolkien. Goticul a fost definit ca pătrunzând dinspre margini spre centru și preluând controlul. Cu toate acestea, nu putem vorbi numai de o opoziție clară între margine și centru, *heimlich* și *unheimlich*, familiar și ne-familiar în accepțiune freudiană. Deși ea există în multe situații, opera ne oferă și o suită de corpuri liminale, aflate la confluența celor două concepte. Gollum-Smeagol, Boromir, Regele Theoden (înainte de vindecarea lui Gandalf) și chiar Frodo care pendulează sub influența pervertitoare a inelului. Aceste personaje ne duc cu gândul la corpul obiect descris de Julia

Kristeva în *An Essay on Abjection* ca fiind liminalul, cel compus, neapartenând nici unei categorii în totalitate – abjectus (cel dat afară). Fred Botting în *Gothic* observă o tendință în goticul secolului XX de a arăta o dependență a unui termen asupra celuilalt, a binelui de rău, a luminii de întuneric. Tolkien subliniază foarte clar ideea că eroul poate deveni monstru și monstrul poate deveni erou. Personajele menționate anterior se încadrează în această tendință.

Coșmarul lui Tolkien este coșmarul dizolvării identității, a



valorilor Angliei însăși care se mândrește de sute de ani cu dragostea anglo-saxonă de libertate, sub presiunea unui element extern, perceput și portretizat ca întruchipare a răului absolut. În cruciada sa, Tolkien se folosește de o estetică pe care teoreticienii au discutat-o insistent în cadrul portretizării și demonizării „celuilalt”, goticul. Avem topos-uri și personaje caracteristice, ruina care problematizează trecerea timpului cât și teme ca istoria sau importanța tradiției. Trilogia abundă în elemente specifice acestei estetici.

Discutând monștrii lui Tolkien, trebuie să pornim chiar de la etimologia cuvântului *monstru* (lat. monstrare = a arăta, a avertiza). David Punter arată în *The Gothic* cum monstrul a fost tradițional localizat în literatură la marginea culturii, rolul său fiind de a arăta limitele care nu trebuie trecute în

societate. La Tolkien, pericolul vine atât din partea răului absolut, cât și din partea celor pervertibili. Saruman, vrăjitorul trădător, reprezintă o pervertire a rațiunii. El creează mecanic monștri prin procedee care violează legile naturii. Este pedepsit mai apoi de creaturile numite Enți care se revoltă împotriva sa. Saruman este o rudă îndepărtată a lui Victor Frankenstein iar creațiile sale sunt rude ale faimosului monstru. Cu toate acestea, creaturile nu sunt cinstite de Tolkien cu bunăvoința pe care Mary Shelley o conferă personajului său. Corpurile acestora aparțin categoriei grotescului definit de Mihail Bahtin în *Rabelais and his World* ca o decădere a tot ce e înălțător, spiritual, ideal, abstract la nivelul pur material. De remarcat și impulsul anti-modern din spatele revoltei împotriva lui Saruman. Un lucru demn de menționat este că autorul recunoaște trilogia ca pe o operă în care i se reflectă aderența la cultul catolic. Astfel putem recunoaște în monștrii lui reprezentări ale câtorva din cele șapte păcate capitale. Gollum – lăcomia, Shelob – aviditatea, Saruman – mândria, mânia, Boromir – (deși personaj liminal, poate reprezenta invidia).

Interesul autorului pentru limbile nordice este iarăși important. Tolkien a fost un cercetător al englezei vechi, celticii, norvegiane vechi, islandezei și goticii. Acest fapt se vede reflectat în numele unor creaturi și personaje negative alese de autor. Orcii săi, etimologic vorbind, sunt orc-nças (cuvânt compus în engleza veche din lat. orcus = zeitate subpământeană și nças în islandeză veche = cadavru, în gotică, naus = mort). Grima (Grîma = mască, fantomă) Wormtongue, cel reprezentat ca pervertind rațiunea regelui Theoden, poate fi din nou luat ca exemplu. Influența lui asupra lui Theoden reușește să reprezinte perfect elementul gotic descris ca pătrunzând abuziv dinspre margine spre centru preluând controlul. Observăm astfel cum inclusiv numele anumitor personaje malefice sunt parte integrantă din estetica discutată.

Răul este portretizat ca atacând pe toate fronturile. Avem nivelul macro, narațiunea luată ca întreg, unde binele înfruntă răul. Avem microcosmosul, reprezentat de Frăția Inelului inclus în cel menționat anterior, (Boromir vrea inelul pentru el). Dar avem și un „nano-cosmos”, psihicul lui Frodo sau al lui Gollum unde personajele luptă cu propriii demoni.

Goticul explorează limitele culturale, dezintegrarea mentală, corupția spirituală și dorința de putere. Este lesne de priceput de ce Frodo, Boromir și Gollum pot fi interpretate ca personaje gotice. Anti-eroii acestei estetici uzurpă puterea legitimă, rolul familiei și proprietatea. Denethor nu este de acord ca Aragorn să își reia locul pe tronul Gondor-ului, iar Sauron vrea să cucerească tot Pământul de Mijloc. Acești anti-eroi, prin exercitarea unei puteri nelegitime, uzurpare și trădare sunt portretizați ca amenințând lumea civilizată cu extincția și provocând o reacție virulentă împotriva lor.

Andrew Bennet și Nicholas Royle în *Introduction to Literature: Criticism and Theory*, bazându-se pe eseul lui Freud, *Das Unheimliche*, și faimoasa sa dihotomie *heimlich – unheimlich* (familiar – ne-familiar) compilează o listă de elemente pe care textele de factură gotică tind să le aibă în comun. *Stăpânul Inelelor* se supune întocmai observațiilor lor. Presentimentul, repetiția, animismul, antropomorfismul, automatismul, frica de a fi îngropat de viu sau prematur, telepatia, moartea, toate sunt de găsit în paginile trilogiei. Vedem astfel cum reprezentarea ne-familiarului, stă atât în centrul esteticii Goticului cât și în interiorul operei lui Tolkien. Dintre toate, automatismul și frica de a fi îngropat de viu sunt cele mai interesante în contextul unei discuții a motivelor inconștiente din spatele esteticii autorului. Una din principalele acuze la adresa armatei germane după război a fost că a urmat ordine aberante în mod mecanic. Este interesant că și creaturilor malefice ale lui Tolkien, creionate pe durata războiului, li se aduce exact aceeași acuză. Sunt portretizate

ca ființe iraționale, imorale, zombificate, dar întru totul obediente. Opușii lor sunt cavalerii Rohirrim, conturați după modelul virtușilor cavaleri anglo-saxoni, coborâți de Tolkien din lumea romanelor medievale pentru a face față unei noi încercări.

De asemenea, nu trebuie pierdută din vedere fascinația lui Tolkien pentru epicul de factură nordică și aici mă refer la texte precum *Kalevala*, *Edda Veche* (cea poetică din Codex Regius) dar și texte aparținând Angliei medievale ca *Beowulf* sau *Sir*



*Gawain and the Green Knight*. Aceste texte au fost descrise de-a lungul timpului ca izvoare primordiale ale goticului în literatură. Mai recent, critici precum Elizabeth Solopova și Stuart Lee în *The Keys to Middle Earth* au atestat influența lor asupra trilogiei autorului.

Tot acești doi cercetători arată cum Tolkien mai preia trei texte importante din *The Exeter Book* (Codex Exoniensis): *The Wanderer*, *The Ruin* și *The Seafarer*, texte pe care le reformulează în interiorul trilogiei. Aceste trei texte au o calitate comună scriiturii anglo-saxone, nostalgia unui trecut pierdut și natura tranzitorie a vieții. Tonul elegiac care învăluie aceste trei texte este menținut de autor în opera sa. Goticul și elegia au făcut totdeauna casă bună literar vorbind. În *Stăpânul Inelelor* Legolas are un pasaj *ubi sunt*

afându-se în fața unor ruine care evocă trecerea timpului. După cum spunea Nathaniel Hawthorne, goticul, ca iedera, are nevoie de ruine. Prezența lor în text, precum și a pasajului *ubi sunt* atestă încă o dată influența estetică a autorului. Rolul inconștient al acestei mișcări auctoriale este de a face față unui prezent conflictual. „*Atunci*” era mai bine datorită unei tendințe mult discutate a psihicului de a romantiza trecutul, în special într-un moment de criză ca acela în care autorul scrie. *The Wanderer* este un alt poem important din mai multe motive. Este inspirație pentru personajul Aragorn, cel în exil, fără casă. Poemul original își numește personajul „*eard stappa*”, cel care calcă pământul. Aragorn, este denumit Strider, un sinonim aproape perfect. Ce este și mai interesant este felul în care Tolkien, citat de Solopova în *The Keys to Middle Earth*, interpretează poemul, ca support moral în vremuri grele. „*ne arată cum nu există un final fericit pentru Cezarii lumii acesteia, orice nume și-ar da ei și de partea oricui ar fi, stânga sau dreapta, alb sau negru. Poeții englezi vechi știau asta*” Cezarii lumii lui Tolkien par a fi fost Adolf Hitler și Iosif Visarionovici Stalin. Autorul încorporează acest sens în *Stăpânul Inelelor*.

Pe parcursul trilogiei găsim o multitudine de spații gotice. Mina Moria, unde Frăția Inelului întâlnește demonul Balrog, semnaleză coborârea în infern a personajelor. Cele două turnuri de asemenea sunt astfel de spații reprezentând pervertirea minții (Turnul lui Saruman) sau pervertirea trupului. Minas Morgul este discutat de Jane Chance în *Tolkien's Art – A Mythology for England* ca fiind un turn-corp mort. Tolkien îl descrie ca fiind „*păliid*”, „*emanând putrefacție, o lumină cadaverică care nu luminează*”, plin de „*găuri abisale*”, cu „*un uriaș cap fantomatic*”. Mlaștina Morții, unde zac corpurile celor uciși în primul război cu forțele lui Sauron poate fi interpretată ca un topos gotic al primului război mondial, ca un teritoriu-spectru al trecutului rămas martor unei noi confruntări. 19

În Câmpiile Morgai avem un Gothic al deșertului unde ariditatea distruge orice urmă de viață. Dar cel mai evident ne este Mordor, un fel de „sediul central” al răului dominat de moarte, dezolare, dezintegrare, monștri, spirite și întuneric.

Atestând goticul în text, avem posibilitatea de a face o legătură cu teoria lui Kelly Hurley care menționează această estetică ca ieșind la suprafață în momente de criză culturală în care lumea liniștită

a prezentului este invadată și amenințată cu extincția de forțe malefice. Lumea de Mijloc, cu al ei Comitat paradisiac insular, este atacată. Tolkien îl apără dând glas anxietății inconștiente produse de perturbarea echilibrului asemenea poezilor englezi vechi pe care îi respecta și percepea ca suport moral în vremuri dificile.

**Abstract:** By showing the way in which J.R.R Tolkien makes use of the Gothic aesthetic, this essay aims at exploring the possible links between

the author's trilogy, and the cultural anxiety provoked by the Second World War.

**Rezumat:** Arătând felul în care J.R.R Tolkien se folosește de estetica goticului, acest eseu explorează posibile legături între trilogia autorului și anxietatea culturală produsă de cel de-al doilea război mondial.

**Keywords:** Gothic, Tolkien, aesthetics, Freud, Hurley, World War, Uncanny

**Cuvinte-cheie:** Gothic, Tolkien, estetică, Freud, Hurley, Război Mondial, straniu

# Tolkien, un scriitor creștin

## Tolkien, a Christian Writer

Adrian Matus

Scrierea fantastică a lui Tolkien este concepută pentru a conține un mesaj de esență creștină, chiar dacă nu într-o formă imediat vizibilă. Conform unei scrisori redactate în 2 decembrie 1953, adresată savantului iezuit Robert Murray, autorul britanic declară că *The Lord of The Rings* este „o operă fundamental catolică”. („*The Lord of The Rings is of course a fundamentally religious and Catholic text*”).

În trilogia *Stăpânul Inelelor*, el reușește să intuiască setea de spiritualitate și de imaginație a unei lumi care, după cel de-Al Doilea Război Mondial, se considera urmașă a pragmatismului american. Astfel, nevoia de mitologie și de povești era trecută cu vederea sau se considera a fi depășită. Nici modernismul ce tocmai apunea, nici postmodernismul ce încet încet răsărea, nu acopereau acest domeniu al fanteziei pe care Tolkien îl considera vital.

Trebuie să avem în vedere faptul că există mai multe niveluri ale scrierii în concepția lui Tolkien. Nu este vorba aici despre cele anunțate de către Dante în *Convivio*, ci de o conceptualizare mai degrabă în funcție de

semnificație. În primul rând, există (1) un strat mitologic, presărat de figuri emblematice, miraculoase, urmat apoi de (2) o dimensiune alegorică, unde se susține ideea unui Shire neindustrializat, pur, iar ultimul nivel (3) este cel spiritual, etic sau religios. Ca un răsădit al ultimului nivel, putem explica modalitatea de construcție a unui personaj precum Gandalf sau Frodo, după șablonul christic.

Dacă abordăm din perspectivă contextuală, putem vedea o lume care și-a pierdut orice nădejde în sisteme politice. Democrația nu mai este văzută ca în perioada interbelică drept idealul suprem într-un stat, ci, ca să îl parafrăzăm pe Winston Churchill, doar ca „cel mai bun sistem prost”. Scrieri de tipul *Ferma Animalelor* sau *1984* apar tot mai mult ca o dorință de acuzare alegorică a unui sistem care a eșuat. Bradley Birzer emite ipoteza conform căreia Tolkien era angoasat de noua direcție a civilizației. Acțiunile lui Stalin de exemplu au fost luate ca model pentru fapta lui Sauron, care dorește să unească toate popoarele sub aceeași egidă, cea a unui multinaționalism fals. Opiniile politice ale lui Tolkien se regăsesc în opera sa, prin stima pentru monarhie și ura față de etatism.

O viziune asemănătoare cu cea a autorului britanic o putem regăsi la Sfântul Augustin. În construcția

Lumii De Mijloc, Tolkien preia elemente precum *Civitate Dei*, în contrast cu *civita humana* (sub denumirea de Orthanc), ce se află sub conducerea lui Saruman. De asemenea, el adaugă în această ecuație și „cetatea diavolului”, Barad-Dur, astfel având un triumf al lumilor alternative.

Elementele tolkiene de cosmogonie au componente gnostice. Sauron la început a fost la fel ca Lucifer, un înger din suita divinității, dar pe care trufia l-a determinat să cadă. Chiar dacă, după distrugerea primului inel, Stăpânul Întunericului s-a dezintegrat în neant, minciunile lui au intrat în istorie. Dacă privim acest fenomen prin gândirea lui Aristotel, Sauron ajunge să devină Primul Motor negativ. Acesta generează o întreagă lume, în contrapondere cu ideea binelui, dorind să cucerească Pământul de Mijloc prin orice mijloace posibile. La nivelul construcției, Tolkien decorează această lume și folosește o suită copleșitoare de avataruri. Astfel, imaginarii cuprind manifestări ale răului din care amintim balauri, balrogi, vârcolaci, orci, golbini, semi-orci, năluci ale Inelului, pitici, câini ai ladului, vampiri, wargi, lupi sau trolli. Pe de altă parte, Demiurgul pozitiv rămâne nenumit.

Un element central, în jurul căruia se construiește întreaga Lume de Mijloc, este muzica. Frodo aude într-un episod muzica elfilor și este fascinat de această imagine sonoră supraumană. În fapt, această sonoritate este ecoul unei muzici de o frumusețe mult

Autorul este student la Facultatea de Litere din Cluj-Napoca (The author is student at the Faculty of Letters from Cluj-Napoca).

mai profundă, pe baza acestor acorduri fiind constituită Lumea de Mijloc. Astfel, Eru (Unul) a cerut Ainurilor (cei sfinți) o armonie supremă, iar ei au creat o Muzică Măreață ca răspuns la cererea divinității. După ce se sfârșește cântarea, Huvalu le înfățișează o lume imaginară, incluzând Pământul de Mijloc, a cărui formă și istorie este plăsmuită după frumusețea și măreția pe care tocmai o cântaseră. Printr-un paralelism, putem vedea aici o similaritate imediată cu concepția lui Pitagora, prin muzica sferelor și ideea unei armonii universale. Ideea imitației unei dimensiuni celeste aparține metafizicii europene prin excelență, de la Platon până la Thomas d'Aquino. Chiar Tolkien insista asupra folosirii pentru acest gen de literatură a conceptului de **fantezie**, în detrimentul celui de **imaginație**. Imaginația este un termen mult prea larg, care se pretează până și pentru fenomenele psihologice. Fantezia însă se raportează la generarea de iluzii, prin care există posibilitatea de a accede la Adevăr. Vedem astfel cum tema lui Platon este în mod continuu interpretată, dar fără a-și schimba motivația inițială. Nu trebuie însă să cădem în capcana raportului dintre ficțiune și realitate. Lumea de Mijloc nu este nici o proiecție, nici o replică a lumii reale, însă preia anumite legi de ființare și desigur, astfel se stabilesc anumite norme care facilitează înțelegerea ei.

Frodo, Gandalf și Elbereth sunt personaje construite după anumite modele biblice. La fel ca Hristos, misiunea lui Frodo este una dificilă, urmărind îndeplinirea unui bine politic, adică salvarea întregii societăți prin propriul sacrificiu. Episodul de pe Muntele Osândeii, când personajul principal trebuie să arunce inelul în lavă dar, și-l revendică pentru sine, dovedește o altă asemănare cu o anumită nuanță a creștinismului. Tolkien declară că este o prelucrare a versetului biblic "și ne iartă nouă greșelile noastre, precum și noi iertăm greșelile noastre". Resurecția lui Gandalf evidențiază același mesaj: Binele poate fi învins de către Rău doar pe scurtă durată.

Puține personaje feminine sunt construite ca ipostaze carnale; majoritatea sunt pure, imaculate și preiau modelul Fecioarei Maria. Amintim aici de Galadriel (liderul elfilor), o ființă neîntinată, imaculată, dar și de Elbereth, "Făuritoarea Stelelor". Păcatul original este reprezentat de prezența inelului; invizibilitatea este o reinterpretare a mitului adamic și a constatării goliciunii trupești și sufletești a omului. Desigur, această propunere poate fi supusă discuției, putându-se găsi numeroase valențe în funcție de metoda cu



J. R. R. Tolkien, tânăr

care se abordează motivele și temele. Inelul poate fi și o re poziționare a simbolului Sfântului Graal; dacă în poveștile Mesei Rotunde se urmărește căutarea acelui element vital care ar da puterea, aici, o Frăție similară urmărește să piardă acel element, care într-adevăr oferă puterea, dar corupe, fiind o *questa* negativă. Problematika răului a stârnit numeroase controverse în interpretarea gândirii lui Tolkien.

Unii, ca Paul Kocher, ar spune că răul este absența Binelui în *Stăpânul Inelelor*, astfel putându-se observa o similaritate cu ortodoxia. Majoritatea studiilor dedicate pe problema tolkieniană afirmă răspicat faptul că autorul ar fi consultat lucrările lui Thomas d'Aquino, dat fiind că era atât medievalist, cât și catolic. Alții merg mai departe și spun că scriitorul anglo-saxon ar fi fost mult mai familiarizat cu lucrarea *Consolatio Philosophae* a lui Boethius, în traducere engleză. Pentru Boethius, Răul nu este absența Binelui, ci nimicul. Sistemul cu care

se luptă Frodo pare mai mult decât o absență, tinzând să devină o entitate independentă.

Ne putem ridica întrebarea dacă Tolkien este un simplu plagiator în construirea Lumii de Mijloc. Metoda englezului nu se pliază pe o asemenea tehnică, deoarece el reușește să cizeleze, să șlefuiască și să ofere o altă perspectivă a unor situații care au o cu totul altă semnificație în contextul inițial. Scriitura lui lucrează în mod pasiv. În primul rând, orice cititor care lecturază azi trilogia (sau în ultimă instanță urmărește ecranizarea) va fi interesat în primul rând de anecdotă. Foarte puțini urmăresc acest palier în parcurgerea textuală. Desigur, acest lucru conferă și o anumită accesibilitate către un grup social mai larg.

Ajungem la efectul de resort adus de către această facilitate. Tolkien ajunge în circulația consumerismului, ajunge să devină saturație, să producă inclusiv agasare sau iritare. Se ajunge la o dihotomie de tipul: ori îl iubești pe acest autor, ori îl urăști. În ciuda numeroșilor sceptici, Tolkien este un scriitor în vogă, fără nicio legătură cu fenomenul produs de către proiectul cinematografic hollywoodian. În anii 60-70, pe anumite ziduri universitare se putea citi „Frodo încă este viu”, ca reacție a tinerilor împotriva unui sistem academic vetust, cu un structuralism în plină floare. Alții, în schimb, poartă cu mândrie, chiar sfidător, tricouri imprimate cu chipul lui Gollum.

Tolkien a generat un fenomen social la care probabil nici el nu s-ar fi gândit, conform vechiului principiu „unde dai și unde crapă”. Astăzi, există voci care după lectura (uneori fugitivă, dar acest lucru nu constituie neapărat o regulă) operei lui își întemeiază formații muzicale ce doresc să sugereze, prin tematica versurilor, lumea orcilor sau a lui Sauron. Aceste grupuri muzicale aparțin cu precădere spațiului scandinav și abordează variațiuni pe tema muzicii black metal. Dacă privim partea bună a lucrurilor, putem spune că se promovează din nou 21

o literatură către o categorie care altfel ar fi puțin interesată de **fantasy**. Fiecare cititor vine cu propria sa mentalitate și caută ce îl interesează. Important este că Tolkien rămâne mereu la dispoziția unei clase largi. El a intuit foarte bine atunci când și-a scris operele că umanitatea și civilizația postbelică au nevoie de povești, de legende, dovedind caracterul înăscut al acestora. De asemenea, față de alte scrieri mai recente (de tipul

seriei Harry Potter), el și-a trecut primul test, cel al posterității. Dovada cea mai clară este producția cinematografică, de un real succes (indiferent că a reușit sau nu să mențină mesajul inițial sau să îl corupă).

**Abstract:** The aim of this article is to present a more unknown part of Tolkien's literature. By considering the fact that he was an active Catholic, the essay presents some of the Christian elements from

*The Lord of The Rings*.

**Rezumat:** Acest articol urmărește să evidențieze o anumită fațetă a literaturii lui Tolkien. Luând în considerare faptul că autorul a fost un catolic devotat, eseul prezintă câteva din elementele creștine din trilogia *Stăpânul Inelului*.

**Keywords:** Tolkien, *The Lord of the Rings*, Christianity, fantasy.

**Cuvinte-cheie:** Tolkien, *Stăpânul Inelului*, creștinism, literatură fantastică.

# Stăpânul inelelor- spectacolul revizitat

## Lord of the Rings - The Revisited Spectacle

Andreea Cerbu

În ajunul pregătirilor pentru ecranizarea romanului *Hobbitul*, scris de J.R.R. Tolkien, a cărui acțiune precedă trilogia *Stăpânul Inelelor*, platformele de discuție ale degustătorilor de *fantasy* palpită de nerăbdare. Cele două părți, *The Hobbit: An Unexpected Journey* și *The Hobbit: There and Back Again* produse simultan (după modelul trilogiei) și-au anunțat lansarea în decembrie 2012, respectiv decembrie 2013. Încă de pe acum, publicul țintă este ținut la curent via internet cu privire la detaliile de distribuție și ilustrațiile de concept. Iar spre deliciul consumatorilor, filmul va fi realizat tot de Peter Jackson, regizorul care a transformat *Stăpânul Inelelor* într-un uriaș succes cinematografic și mediatic.

Ce ar putea fi așadar mai stimulant în febra anticipării decât o revizitare a premiatei ecranizări din perspectiva strategiilor de punere în scenă? Din fericire, echipa de producție a reușit să

depășească așteptările admiratorilor în momentul în care au fost lansate edițiile de lux ale filmelor pe DVD, în variantă prelungită. Alături de acestea au fost adăugate comentarii și interviuri cu regizorul, scenariștii și actorii și au fost incluse documentare despre realizarea diferitelor scene cu efecte speciale, prelucrări digitale, miniaturi, și multe alte „secrete” ale post-producției și montajului. Această parțială și orchestrată transparență nu a demistificat totuși fantezia construită pe peliculă, ba dimpotrivă. Mai mult decât atât a făcut posibilă o analiză vizuală mai generoasă și a atras atenția asupra subtilităților tehnice al căror scop este în definitiv să treacă neobservate.

Adaptările epopeii tolkiene nu au lipsit înainte de ecranizările lui Peter Jackson. Trilogia a fost dramatizată pentru radio de patru ori și au fost produse două filme de animație, care acoperă parțial narațiunea, în 1978 și 1980. Dar ambele tentative au fost în general receptate negativ și, privind în urmă, tehnica rotoscopică de animație a eșuat caraghios în construirea universului imaginat de Tolkien.

Ecranizarea în trei părți a lui Peter Jackson, lansată între 2001 și 2003, a făcut însă istorie în lumea filmului *fantasy* și i-a schimbat radical statutul, în aceeași măsură de altfel în care Tolkien însuși a jucat un rol crucial în popularizarea literaturii fantastice.

Înainte de Peter Jackson, filmul *fantasy* era înțeles mai degrabă ca un sub-gen cinematografic al filmului de *science-fiction*, situație generată de alocarea unor bugete modeste, dar și de imposibilitatea tehnică de a construi vizual o lume imaginară coerentă și credibilă. Ceea ce a făcut *Stăpânul Inelelor* a fost mai mult decât un spectacol de acrobație digitală. A reconstituit vizual universul lui Tolkien cu seriozitatea, angajamentul și bugetul unui film istoric. Și dincolo de asta s-a adresat tuturor categoriilor de vârstă.

Sigur că succesul producției a fost curând atacat de cârcotași, critici și fani deopotrivă, care au sesizat discordanțele dintre text și imagine. Trilogia filmelor câștigă însă mult teren în fața poveștii lui Tolkien prin sinteză narativă, fiind centrată pe intrigile principale ale cărții: călătoria lui Aragorn pentru a recâștiga dreptul la tronul lui Gondor și drumul hobitului Frodo pentru a distruge Inelul Puterii.

Dezavantajul major în folosirea sunetului și imaginii ca substitut pentru textul scris este că ceea ce pe pagină rămâne vag și implicit, pe ecran devine concret și explicit. Așadar indiferent de fidelitatea cu care imaginea va adera la textul original, regizorul va impune publicului o unică interpretare vizuală. Într-o poveste ca *Stăpânul*

Autoarea este masterandă la Facultatea de Litere din Cluj, masterul Istoria imaginilor – Istoria ideilor (The author is Master student, Faculty of Letters in Cluj, Master Degree in History of images – History of ideas)

*Inelelor*, unde descrierile nu sunt atât vizuale cât atmosferice, de tonalitate, și nici un personaj nu este vreodată descris fizic cu precizie, ci sugerat vag, interpretările regizorale tind să pară mai intruzive decât de obicei. Dar un studiu comparativ (cu adaptările anterioare ori cu textul original) ar fi nedrept față de viziunea lui Peter Jackson și a echipei sale de specialiști. Tărâmul de Mijloc închipuit de ei și asamblat printr-un puzzle de tehnici (noi și vechi) merită apreciat formal și de sine stătător.

Decizia regizorului de a colabora cu cei doi respectați artiști și ilustratori ai poveștilor lui Tolkien, Alan Lee și John Howe pentru a concepe schițe de concept și personaje, costume și decoruri a fost o soluție inspirată. Construind imaginea de ansamblu a Tărâmului de Mijloc în stilul lui Lee și Howe, ale căror imagini deveniseră deja ilustrații de referință pentru nenumărate ediții ale cărților lui Tolkien, Peter Jackson și-a aliniat de la început concepția la stilul vizual care cucerise deja un număr uriaș de fani. Puținele scene care rămân constante indiferent de ediție au fost cele desenate de Tolkien însuși, care se înscrie în tradiția autorilor ce și-au ilustrat propriile ficțiuni: Lewis Carroll, William Blake, Antoine de Saint-Exupéry sau Alasdair Gray.

Scenariștii au ales în plus să nuanțeze personaje pe care Tolkien le-a văzut unidimensional, sau nu le-a explorat în profunzime, precum în cazul lui Gollum, a cărui natură schizoidă abia indicată în text, devine aici complexă, uneori chiar înduioșătoare. În aceeași logică, tendința de identificare a lui Frodo cu Gollum construiește un fragment de intrigă complex psihologic și impredictibil.

Ca strategie de dramatizare a stărilor psihologice ale personajelor, Peter Jackson folosește extremele spațiale. Subterane claustre, labirintice, manipulate de mecanisme monstruoase, amintesc de închisorile fantasmagorice ale lui Piranesi. Tărâmul de Mijloc al lui Tolkien e o lume în care granițele

dintre organic și fabricat se estompează, iar sinteza lor creează două tipuri de efecte: idilic sau monstruos. Pe de o parte sunt casele hobiților din Bag End, tărâmul elfilor, orașele oamenilor (Minas Tirith). Pe de altă parte, creaturile Uruk-hai se nasc din minele scurmate în pântecul pământului de sub Isengard. Atât turnul lui Saruman cât și cel al lui Sauron fâșnesc abrupt din mijlocul unor câmpii devastate peste care își aruncă privirea panoptică.

Decorurile relaționează direct cu



conflictele polarizate de-a lungul acțiunii. Toată inocența lumii pe cale de dispariție a hobiților se coagulează în arhitectura rustică britanică care degajă senzația de confort și domestic, punctată de poduri idilice și mori de apă. Tărâmul diafan al elfilor (atât Rivendell cât și Lothlorien) e stilizat într-un naturalism tip Art Nouveau, țesut din încrângături și vrejuri înlănțuite și presărat cu influențe



decorative celtice. Casa lui Elrond e decorată cu statui ale unor personaje pre-rafaelice, similare figurilor eroice ale lui Edward Burne-Jones. Emanațiile întunericii, la rândul lor, împrumută un stil grotesc de origine neogotică, invocând peșteri, puțuri adânci, arcuri de boltă slab luminate de torțe. După aceleași criterii sunt concepute Isengard, Mordor, Barad Dur, Minas Morgul, inclusiv Poarta

Neagră. Predomină negrul și duritatea și ascutișul metalului. Totul este greu și opresiv. Eroicele orașe ale regatelor oamenilor (Gondor, Rohan, inclusiv Minas Tirith și Helm's Deep) sunt încrustate cu mo-numente medievale, bizantine sau romanice: săli vaste de marmură albă, coridoare de piatră într-o abundență eclectică a detaliilor.

Echipea de specialiști a construit decorurile nu doar la scară naturală (Bag End). Majoritatea au fost gândite ca miniaturi suficient de restrânse pentru a încăpea în studiouri, dar destul de mari pentru a încorpora o bogăție de detalii (Rivendell, Gondor, Isengard). Ulterior, toate aceste machete minuțioase au fost scanate și prelucrate digital având ca scop atât coerența stilistică cât și impresia organică.

Tipologia arhitecturală specifică este doar un fragment dintr-un discurs mai larg, iar sensul călătoriei e ghidat și de unghiurile și mișcarea camerei de filmat, iluminare, costume și caracterizarea personajelor. Peter Jackson alege să construiască marele conflict din Tărâmul de Mijloc prin contrastele spațiale pe care le exploatează: mic/mare, înalt/jos, deschis/închis și strâmt/larg. Peisajele nesfârșite filmate în Noua Zeelandă contrastează cu interioare claustrofobe, ca vizuina păianjenului Shelob, peșterile din Helm's Deep, minele din Moria, și drumul pe sub munte. În aceeași logică dramatică personajele sunt împinse peste cărări și poduri imposibil de trecut: podul din Khazad-dum, rampa spre poarta principală din Helm's Deep, culmea ca o muchie de cuțit care e atârnată deasupra vulcanului din muntele Doom.

O altă strategie majoră a contrastului de proporții este imediat perceptibilă în cazul personajelor – de la hobiții scunzi la enții falnici și de la pitici îndesați la troli uriași. Aceste contraste sunt rezumate în scena culminantă din *Întoarcerea Regelui* când Aragorn și locuitorii din Minas Tirith se înclină ceremonios în fața celor patru hobiți.

De la tehnicile tradiționale ale perspectivei forțate, decoriilor subdimensionate sau supradimensionate și actorilor cocoțați pe picioare, la inovații tehnice care vor face istorie, filmul a adoptat o varietate de strategii pentru a construi iluzia convingătoare a unei *Frății a Inelului* ai cărei membri variază considerabil ca înălțime. Juxtapunerea contrastelor la scară aduce în prim-plan opoziția tematică dintre numărul mic de membri ai Frăției Inelului (cei nouă) și vastele forțe ale răului conjurate împotriva lor, de la Saruman și Sauron cu nenumăratele lor armate de Uruk-hai și orci, care se întind din Mordor până în minele din Moria și Muntele Doom. În plus, față de mulțimea armatelor dușmane, Jackson concepe și o serie întregă de monștri supradimensionați: caracatița care păzește intrarea în mine, păianjenul uriaș Shelob, trolii din peșteră, mamuții Mumakil, creatura Balrog care îl aruncă pe Gandalf în întuneric (și seamănă izbitor cu *Dragonul Roșu* imaginat de William Blake), precum și cei nouă Nazguli călare pe bestiile gargantuești înaripate. Confruntarea dintre hobiții cei firavi și acești monștri uriași este frecvent dramatizată, în dorința de a accentua importanța unei alte forme de putere, ca un soi de reactualizare a lui David și Goliath.

Enormitatea misiunii lui Frodo de a distruge inelul e dublată de inserarea personajelor minuscule în peisaje vaste, filmate din elicopter, datorită opțiunii stilistice pentru spectaculos.

Tehnica de filmare a regizorului alternează frecvent și brusc între cadre panoramice și prim-planuri strâmte. Privitorul tinde să fie dezorientat de viteza filmărilor pe verticală, alunecând în susul sau în josul celor două turnuri, din măruntaiele pământului spre zborul înalt al păsărilor. Înfruntarea celor doi vrăjitori este cea mai dramatică din acest punct de vedere. De la început e frapantă, de exemplu, ambiguitatea loialității lui Saruman, atât datorită tensiunii dintre turnul său și pământul sterp

interiorului: un soi de celulă monastică dezordonată, răvășită, luminată parțial de o lumină rece. Chiar dacă la prima vedere se aseamănă cu Gandalf, înfățișarea lor dă la iveala natura interioară a fiecăruia. Gandalf poartă straie cenușii, aspre, e încins cu o curea simplă de piele și capătul toiagului său aduce a împletitură de ramuri (indicând înrudirea cu neamul elfilor). El este reprezentantul organicului. Prin contrast, toiagul lui Saruman e metalic (oglundind în miniatură modelul turnului său), intens stilizat, iar hainele îi sunt subtil ornamentate. Când alianța dintre Saruman și Sauron devine limpede, din perspectivă cinematografică se produce înrudirea dintre neogotic și industrial: o scenă filmată din vârful turnului Isengard coborând rapid până la baza lui, continuă apoi în puțurile minelor scobite sub pământ, subliniind legătura dintre dorința de a supraveghea și a controla lumea și abuzarea de resursele ei.

Vastele scene de bătălie filmate plonjant au fost create cu ajutorul unei aplicații software (Massive), creată special pentru filmul lui Peter Jackson, care reușește să simuleze 3D mulțimi animate bazate pe personaje individuale, capabile de acțiuni autonome și independente. Echipa de producție specializată în efecte digitale (Weta Digital Ltd) și efecte speciale (Weta Workshop Ltd) a transformat Tărâmul de Mijloc dintr-un spațiu imaginat, într-unul consistent și convingător. De la colaborarea cu Peter Jackson încoace, aceeași echipă a contribuit la crearea universurilor fantastice din *Eragon*, *Cronicile din Narnia*, *Avatar*. Recuzita uriașă concepută pentru modelarea personajelor, a armurilor, măștilor și protezelor a fost lucrată manual, pentru a servi acestui proiect care a căpătat amploarea unui film istoric.

La nivel tehnic, trilogia lui Peter Jackson a fost unanim aclamată. Efectele speciale au fost printre cele mai spectaculoase utilizate până atunci. Locurile de filmare, monumentale. Coregrafia scenelor de luptă a fost brutală și rapidă,

editarea și-a atins eficient scopul, ba de multe ori a fost chiar inspirată luând în considerare cantitatea uriașă de material cu care s-a lucrat. Cinematografia a fost fluidizată de gradarea digitală care a creat imaginii o aură de basm. Coloana sonoră concepută de Howard Shore a reușit să creeze o atmosferă care poate deveni o replică de sine stătătoare a Tărâmului de Mijloc. Din punct de vedere vizual și tehnic filmele sunt o capodoperă, verdict care se reflectă în numeroasele premii acordate: șaptesprezece din cele treizeci de nominalizări la premiile Oscar.

Așadar din perspectiva tuturor acestor fantezii ingenioase și elaborate cu care ne-au desfășurat regizorul Peter Jackson și echipa sa, admiratori și critici deopotrivă așteptăm cu sufletul la gură lansarea următorului proiect inspirat de magia lui Tolkien.

**Abstract:** This essay focuses on the formal reading of Peter Jackson's *Lord of the Rings* trilogy in order to emphasize the recent found autonomy of the fantasy genre in film.

**Rezumat:** Eseul de față își propune o analiză formală a imaginii din trilogia lui Peter Jackson, *Stăpânul Inelelor*, în contextul recente autonomii câștigate de genul filmului *fantasy*.

**Keywords:** fantasy, *Lord of the Rings*, *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers*, *The Return of the King*, hobbit, Middle Earth.

**Cuvinte cheie:** literatură fantastică, *Stăpânul Inelelor*, *Frăția Inelului*, *Cele două turnuri*, *Întoarcerea Regelui*, hobit, Tărâmul de Mijloc.



# Imaginarul simbolic al Narniei

## The Symbolic Imaginary of Narnia

Marius Conkan

### 1. Real, fantastic, alternativ

Înainte de a analiza imaginarul simbolic (biblic, mitic) al Narniei, mă voi opri asupra câtorva considerații privind lumile fantastice, alternative la lumea reală. Un punct de pornire îl vor constitui studiile semnate de Eric S. Rabkin, în introducerea la antologia pe care acesta a îngrijit-o, *Fantastic Worlds: Myths, Tales, and Stories*. Este frapantă actualitatea ideilor lui Rabkin (studiile sale au fost publicate în 1979), care a avut intuiții esențiale privind funcția lumilor alternative pentru omul actual.

În studiul intitulat *The Sources of the Fantastic*, Rabkin identifică trei surse ale literaturii fantastice: mitul, povestea populară (*folktale*) și basmul cult (*fairy tale*), urmărind într-o evoluție cronologică firească. Dacă miturile construiau lumi alternative arhetipale, ca explicații ale unor drame cosmice sau individuale, poveștile populare adaugă miturilor, prin ritualul narării, și funcția de a binedispune audiența. Așa încât, în timp ce miturile pot fi considerate sacre, poveștile populare sunt canonice, dar și-au pierdut din sacralitate (Rabkin 29). Totodată, pe măsură ce a avut loc trecerea dinspre mit spre poveste populară, respectiv basm cult, s-au depistat o serie de sofisticări ale discursului narativ, datorate în special resemantizării continue a materialului mitic (Rabkin 29). Astfel, lumile fantastice moderne sunt replici ale lumilor fantastice arhetipale, prin urmare ele sunt alternative la mit

Autorul este masterand la Facultatea de Litere din Cluj, masterul Istoria imaginilor – Istoria ideilor. (The author is Master student, Faculty of Letters in Cluj, Master Degree in History of images – History of ideas)

(Rabkin 5). Se poate sesiza, așadar, un dublu statut al lumilor fantastice: pe de o parte, ele sunt alternative la lumea reală, a autorului și cititorului, iar pe de altă



parte, ele sunt alternative, prin procesul continuu de resemantizare, la lumile canonice, sacre, care le-au generat. Putem vorbi, în acest sens, de un mit cu valențe fantastice multiple, care construiesc lumea alternativă a mitului și, implicit, a lumii reale. Dacă mitul este un construct cultural, folosit pentru a alunga spaimetele, atunci lumile alternative la mit și, implicit, la lumea reală, au funcția de a sublima spaimetele omului actual (Rabkin 9). Rabkin insistă asupra funcției compensatorii a lumilor fantastice, care se confruntă cu problemele ascunse ale individului și ale lumii reale în general (Rabkin 33). De aceea, unele elemente distopice din lumea alternativă pot constitui dramatizări fantastice ale unor probleme din lumea reală. Poveștile fantastice oferă, în sensul stipulat de Freud, o economie psihică prin compensație, adică o formă de

conservare a energiei emoționale (Rabkin 33), prin faptul că pun cititorul față în față cu o serie de dorințe refulate. Mai mult, narațiunile fantastice permit, în accepțiunea lui Jean Piaget, "iluzia poziției centrale" în raport cu cosmosul, proiectând un univers care răspunde nevoilor și dorințelor cititorului (Rabkin 30).

Rabkin face o distincție fundamentală între fantastic și *fantasy*. În timp ce fantasticul este "starea generată în timpul lecturii de către inversarea *directă* a regulilor de bază ale lumii narative" (Rabkin 22), *fantasy* denumește "o clasă de opere care folosesc fantasticul în mod exhaustiv" (Rabkin 22), oferind un sens minimal al continuității și realității. Dacă poveștile fraților Grimm ne introduc brusc și direct într-o lume fantastică, *Peripețiile Alisei în Țara Minunilor*, în schimb, este o scriitură *fantasy*, întrucât inversarea regulilor de bază ale lumii narative se petrece treptat, în timpul lecturii, cititorul având conștiința unui sens minimal al realității.

Fantasticul e fantastic, atunci, nu în virtutea unor reguli pe care le-am asumat în lumea reală, ci în virtutea unei inversări a regulilor de bază, pe care le urmărim în orice moment al lecturii. [(Rabkin 20), t.m.]

Fantasticul este caracterizat, așadar, de această continuă inversare a regulilor de bază ale narațiunii, care frapează cititorul, oferindu-i o alternativă pentru lumea sa reală. Spre deosebire de basme, care construiesc lumi alternative independente de lumea reală (chiar dacă aceste lumi vorbesc despre probleme ale lumii reale), scrierile *fantasy* încearcă să creeze impresia unei minime iluzii a realității, prin dozarea eficientă a elementelor fantastice.

Este important să recunoaștem că fantasticul provine nu din simpla violare a "lumii reale", ci din oferirea unei alternative la lumea reală; nu alternativă la o lume reală condusă de o lege universală și imuabilă, ci alternativă la o lume reală în care viața și educația noastră ne-au

pregătit în ceea ce privește expectanțele la un text dat; și nu doar în a proiecta lumea reală în plenitudinea elementelor sale infinite și, de multe ori, conflictuale, ci în virtutea unei lumi particulare, care se armonizează cu nevoile lumii înăuntrul textului în sine. [(Rabkin 19-20), t.m.]

Fiecare cititor își poate găsi, așadar, prin fantastic, propria lume alternativă, adecvată unor norme exterioare și interioare; de aceea, unele lumi fantastice sunt acceptate de cititori, întrucât sunt conforme cu proiectul lor de evaziune din realitate, iar altele nu, fiindcă nu respectă criteriile a ceea ce înseamnă lumea alternativă pentru cititorii în cauză.

Prin urmare, felul în care o lume literară pare fantastică depinde de proiecția cititorului într-o realitate exterioară, care trebuie să se armonizeze cu ipotezele acestuia privind cultura textului, experiența de viață și cultura cititorului. [(Rabkin 18), t.m.]

Cultura și experiența cititorului sunt, astfel, indispensabile în receptarea lumii alternative, mai ales că unele scrieri fantastice presupun identificarea precisă a unor mituri reciclate și a unor referințe intertextuale la alte texte fantastice. Lumile alternative nu sunt create, cum afirmă și Rabkin, pentru simplul divertisment al cititorului (deși pot căpăta și această funcție, ca orice ficțiune), ci sunt capabile să ofere soluții imaginare pentru anumite disfuncții ale lumii reale și, implicit, ale lumii interioare a cititorului. În acest sens, explozia de lumi alternative virtuale (cinematografice și internaute) este justificată nu prin faptul că aceste lumi sunt sursă a divertismentului, ci prin acela că reușesc să compenseze anumite nevoi ale omului actual. Intuițiile lui Rabkin privind rostul lumilor alternative sunt valide, în contextul în care proliferarea scrierilor de tip *fantasy* e tot mai acută și folosește tocmai în sensul detensionării unei lumi pragmatice, atinse de morbul tehnologiei.

Ideile acestui teoretician, în mod limpede structurate, oferă o serie de ipoteze care vor fi demonstrate

prin analiza imaginarului simbolic al *Cronicilor din Narnia*:

1. Narnia și ținuturile adiacente reprezintă nu doar lumi alternative la lumea reală, ci lumi alternative la miturile biblice și păgâne;

2. Prin structura sa exhaustivă, *Cronicile din Narnia* alcătuiesc un cosmos care își conține propria geneză și extincție;



așa încât, în jurul profilului christic și dionisiac al lui Aslan, Lewis construiește o scriptură alternativă la scriptura canonică (la Vechiul și Noul Testament);

3. Prin lumea Narniei, ca univers compensatoriu, Lewis problematizează spaimele lumii reale, dramatizate prin inserția de elemente și scenarii distopice, care pun în pericol tărâmul leului Aslan.

## 2. Perspective critice și auctoriale asupra narațiunilor fantastice

*Cronicile din Narnia* pot fi abordate și interpretate dintr-o dublă perspectivă. Mai întâi, dintr-o perspectivă cronologică a scrierii și publicării cărților – astfel, în ordinea apariției editoriale, avem *Șifonierul, leul și vrăjitoarea* (1950), *Prințul Caspian* (1951), *Călătorie pe mare cu Zori-de-zi* (1952), *Jilțul de argint* (1953), *Calul și băiatul* (1954), *Nepotul magicianului* (1955) și *Ultima bătălie* (1956). Cea de-a doua perspectivă vizează cronologia internă, a imaginarului, așa încât ordinea lecturii cărților nu mai coincide cu ordinea publicării lor: *Nepotul magicianului* (în care ne este descrisă geneza Narniei), *Șifonierul, leul și vrăjitoarea*, *Calul și băiatul*, *Prințul Caspian*, *Călătorie pe mare cu Zori-de-zi*, *Jilțul de argint*, *Ultima bătălie* (unde ne este descrisă apocalipsa Narniei). Întrucât nu îmi propun să

interpretez *Cronicile din Narnia* dintr-o perspectivă istorică, de pe poziția căreia să indentific motivele care l-au determinat pe Lewis să scrie cele șapte volume într-o ordine aparent aleatorie (cel mai probabil, aceste motive sunt legate de schimbarea percepției autorului asupra lumii pe care a creat-o), voi adopta cea de-a doua perspectivă, care vizează cronologia internă, a imaginarului, și astfel voi încerca să demonstrez că acest corpus de texte, prin coeziunea și construcția lor ingenioasă, generează un cosmos alternativ, care își conține propria geneză și apocalipsă.

C. N. Manlove, în studiul *The 'Narnia' Books*, este de părere că, spre deosebire de alți autori de literatură *fantasy*, Lewis creează personaje-copii care se comportă precum adulții (Manlove 85) și că Narnia este populată de animale și copii care joacă rolul unor adulți. De altfel, Lewis considera că un copil dovedește mai multă claritate și directete a viziunii decât un adult, dar nu și mai multă inocență (Manlove 83). Pe de altă parte, majoritatea personajelor mature din opera scriitorului britanic încearcă să se transforme ontologic prin apelul la lumea copilăriei (Manlove 84). Aceste observații ne ajută să înțelegem faptul că Lewis nu a scris *Cronicile din Narnia* pentru simplul divertisment al cititorilor copii sau adolescenți, ci miza lui era mai profundă și riscantă, în același timp: el și-a propus prin Narnia să ofere, mai ales publicului adult, o lume alternativă la lumea dogmatică a Angliei, de după cel de-al doilea război mondial (așa cum Barrie, prin *Neverland*, a construit o alternativă la lumea reificată a "oamenilor mari"). Riscantă întrucât, pe parcursul scrierii cărților, intenția lui Lewis de a crea o scriptură alternativă la cea canonică (la Vechiul și Noul Testament) a fost tot mai evidentă; de aici, devierile de la proiectul inițial și incongruențele cronologice în scrierea cărților (care au făcut ca *Nepotul magicianului*, care descrie geneza Narniei, să fie a șaselea volum în ordinea scrierii și publicării).

Speculația mea este că, după succesul fulminant pe care l-a avut cu *Șifonierul, leul și vrăjitoarea*, care a devenit una dintre cele mai faimoase cărți pentru copii din perioada postbelică (Manlove 83), ambiția lui Lewis de a produce o scriptură *fantasy* alternativă a fost tot mai ardentă.

În ciuda construcției narative impecabile a *Cronicilor din Narnia* (bazată pe o logică subtilă a unei spațio-temporalități polimorfe – spațiul și timpul fiind una dintre temele recurente ale acestor cărți), unii interpreți, precum David Holbrook în *Skeleton in the Wardrobe*, critică antifeminismul lui Lewis și citesc cele șapte volume dintr-o perspectivă psihanalitică, afirmând că vrăjitoarea malefică din Narnia este o întruchipare a mamei scriitorului, care a murit de cancer când acesta era copil (și astfel s-a simțit abandonat), că turnurile castelului lui Jadis simbolizează sânul bolnav al mamei, că Aslan ar constitui un personaj amenințător (*minatory*), iar felinarul din *Șifonierul, leul și vrăjitoarea* ar fi un indice al falusului patern (Adey 165-166). De aceea, Holbrook este de părere că aceste cărți sunt nepotrivite pentru copii (în consens cu alte reacții care susțin același lucru). Contraargumentând, Lionel Adey insistă asupra faptului că cele șapte volume nu trebuie analizate din perspectiva traumelor pe care le-au sublimat și care nu ar putea să denatureze imaginarul, ci din prisma valorii estetice, care nu poate fi pusă la îndoială (Adey 187). Mai mult, orice lume alternativă *fantasy* reprezintă mai întâi o versiune utopică a lumii interioare a autorului (prin care aceasta încearcă să se purifice de anumite spaime), iar mai apoi o posibilă versiune terapeutică a lumii interioare a cititorului (un cititor care nu va avea acces, decât în mod speculativ-psihanalitic, la spaimele autorului).

În eseu *On Three Ways of Writing for Children*, C. S. Lewis susține că poveștile pentru copii sunt cea mai adecvată formă de artă pentru ceea ce un autor își propune să problematizeze (“o poveste pentru copii e cea mai

bună formă de artă pentru ce ai de spus” [t.m.]). Totodată, el îi critică pe cei care consideră că narațiunile *fantasy* nu sunt făcute pentru ca adulții să le citească (“Criticii care privesc maturitatea ca pe o aprobare, în loc de un simplu termen descriptiv, nu pot fi adulți ei înșiși. A fi preocupat de a fi matur, de a admira maturul pentru că este matur, să roșești la suspiciunea că ești copilăros; acestea sunt mărci ale copilăriei și adolescenței” [t.m.]). Obstinația cu care Lewis apără lumile fantastice este justificată de faptul că prin scrierea poveștilor omul “își exersează funcția de subcreator” (de altfel, aceasta e mai ales viziunea lui Tolkien), construind o lume alternativă subordonată lumii sale, care degajează arhetipuri ale inconștientului colectiv și prin intermediul căreia este posibilă cunoașterea de sine. Din afirmațiile lui Lewis înțelegem că acesta era conștient de importanța narațiunilor *fantasy*, care pot contribui la reconstrucția identității unui cititor angoasat de realitatea în care trăiește.

Ținând cont de aceste perspective, *Cronicile din Narnia*, departe de a fi simple compensări ale unor traume din

copilărie, proiectează un cosmos fantastic, care reciclează arhetipuri ale inconștientului colectiv (fie acestea psihologice sau mitice), fiind structurat pe niveluri multiple de realitate, prin parcurgerea cărora lumea interioară a cititorului se va umple treptat cu magia irealității. De aceea, este necesar, în cele ce urmează, să vedem care sunt mecanismele prin care Lewis creează această magie și care este materialul mitic resemantizat în vederea confecționării Narniei ca univers alternativ.

**Abstract:** This study aims to present a number of theoretical delimitations concerning the fantasy literature and analysing some critical perspectives on *Narnia Chronicles*, by C. S. Lewis.

**Rezumat:** Acest studiu și își propune o serie de delimitări teoretice cu privire la literatură fantasy, analizând câteva perspective critice asupra *Cronicilor din Narnia*, de C. S. Lewis.

**Keywords:** C. S. Lewis, *Narnia Chronicles*, fantastic, fantasy, alternative worlds

**Cuvinte-cheie:** C. S. Lewis, *Cronicile din Narnia*, fantastic, fantasy, lumi alternative.

## Michael Ende și cartea unui singur personaj

### Michael Ende and the Book of a Single Character

Florin Balotescu

S-a spus de multe ori – sau măcar sunt destui aceia care o cred, mai mult în tăcere – că sunt cărți a căror geneză trebuie căutată

Autorul este Doctorand în Litere, Universitatea București. Profesor de Limba și literatura română, Liceul Teoretic „Mihail Sadoveanu”, București (PhD Student in Letters, University of Bucharest, Teacher of Romanian Language and Literature at “Mihail Sadoveanu” Theoretical Highschool, Bucharest).

în altă parte decât în resorturile a ceea ce numim încă, nepermis de târziu pentru momentul în care ne aflăm, doar literatură. Așa cum sunt scriitorii a căror treabă – ca să nu spunem misiune sau cine știe ce altă vocabulă creatoare de anxietăți – este să scrie altceva decât literatură de confesiune, de ficțiune sau de orice fel. Ei completează lumea în care trăim, intuindu-i un *rost* și o *noimă* care 27

crează neașteptate figuri ale libertății și adevărului. Aici se situează și scriitorul Michael Ende și a lui *Poveste fără sfârșit*, numită original, într-o stranie rezonanță cu numele autorului, *Die unendliche Geschichte*. Autor straniu el însuși, discret și profund, prietenul lui Gustav René Hocke, dar și al lui lordan Chimet, Michael Ende pare să se situeze mai degrabă în descendența misticilor și alchimiștilor, decât în vreo tradiție literară consacrată, cu toate că au fost făcute, pe bună dreptate, numeroase și însemnate paralele între opera sa și cea a unor scriitori ca Novalis, Hoffmann, Tolkien sau Rushdie, ca să nu mai pomenim de nenumărate referințe alchimice, teosofice și jungiene.

Ceea ce pare, însă, cu adevărat captivant, este structura acestei cărți apărute în 1979. Povestea se constituie, aproape androgin, din două substanțe aparent diferite – cea a eroului-cititor și cea a eroului-personaj, Bastian și Atreyu, fiecare în ipostaza majoră (trismegistă?) de salvator, descoperitor și reinventator, o dată al purității proprii, altă dată al lumii întregi. Sunt două elemente interesante aici, mai ales prin aceea că ele se leagă mai mult și mai rapid decât am crede, de specificul lumii de azi – eteroclitice, proteice, amăgitoare și dez-amăgitoare în aceeași măsură.

Unul este cel al stratificării – Bastian, copilul fugar și auto-intitulat hoț, fără abilități de mișcare în lumea contemporană lui (e visător, grasuț și timid), citește în podul școlii o carte sustrasă aproape involuntar, într-o stare de semi-conștientă, dintr-un anticariat. Ud, înfometat, urmărit încă de fantasma morții mamei sale, dar și de imaginea înecată în tristețe a tatălui sau, micul Bastian pare să fie un mic ascet, aflat în impusă reclusiune undeva deasupra orașului, deasupra școlii atotștiutoare. Jos, așadar, e lumea, a cărei salvare Ende nu o mai caută în luminile anemice ale peșterii platonice, nici măcar într-o carte a tututor cărților, ci într-un gest, al copilului citind o poveste care se auto-generează, o poveste

care s-a scris pentru că a fost citită, dar și invers, ca un ecou al lumilor ancestrale în care cuvântul și gestul erau simultane și aveau împreună capacitatea de a crea. Sus e copilul însuși, iar cu el începe



Michael Ende, copil



Michael Ende, matur



Michael Ende, scriind

o lume intermediară, Fantázia, care e dublul celei cunoscute și, în același timp, este însăși aceasta. De altfel, găsim peste tot aceste întoarceri și reveniri, perfect *logice* în ordinea interioară a lucrurilor: ceva este și nu este, se aude, dar numai pentru că va

tăcea veșnic, salvarea își cunoaște de la bun început mecanismele și, cu toate acestea, trebuie să aștepte nenumărate încercări, nimicul este nimic, dar este și totul și așa mai departe.

În cartea lui Michael Ende, așadar, universul în toate ipostazele sale de mitic, simbolic, oniric, citadin, intim are o structură, dacă putem spune așa, de arheologie simultană, în sensul că toate dimensiunile sale, vizibile sau invizibile, se află permanent în contact una cu cealaltă, sunt legate și determinate organic, generându-se și distrugându-se reciproc. Ceea ce propunea Ende nu era un lucru simplu și lipsit de riscuri și, același timp, nu era nimic din ceea ce se cunoștea deja. Nici căutarea dantescă finalizată cu viziunea splendidă a paradisului, nici căutarea cavalească a vreunui graal, nici măcar vreun soi de nirvana, în care așteaptă anihilarea completă. Era vorba de o căutare de sine, orientată spre sine, dar care devine emblematică pentru lumea întregă tocmai prin faptul că eroul-copil, Bastian, se află într-un fel de punct de grație, de confluență, de simultaneitate a lumilor. Intrarea lui în poveste poate fi un fel de explozie generată de o mare tensiune interioară, în care nici destinul și nici hazardul nu au o pondere mai mare unul decât celălalt. Nu pare să fie aici nici mitul copilului ales, în sens literal, ci ar fi vorba de o înșiruire de fapte care au creat un fel de linie a fericii, ceea ce face posibil ca un om din lumea de aici să poată intra în lumea de dincolo, Fantázia, pe care o poate salva, salvându-și astfel propria lume. *Povestea fără sfârșit* este, în acest fel și cronică unui război care se poartă în tăcere, în întuneric și pe loc, așa cum, probabil, s-au purtat cele mai mari războaie ale lumii.

Un al doilea element-cheie este cel al întâlnirii totale. Această carte, ca și altele, în ciuda unui univers populat până la refuz cu făpturi care întrec orice închipuire, pare să fie cartea unui singur personaj, iar ideea nu este deloc departe de disputele moderne și postmoderne asupra statutului autorului. Poate că, până la urmă, orice narațiune

majoră, oricât ar fi de goală sau de suprasaturată de personaje și identitate, nu este, de fapt, decât întâlnirea majoră a scriitorului-cititor cu sine, cu peștera proprie care are o lume bentonică și una siderală, care strigă, se salvează, care este eroică sau autistă. Bastian, Atreyu, anticarul Koreander, tatăl, lumina cea rătăcitoare, țestoasa Morla sau Crăiasa ar putea fi chipuri ale aceluiasi personaj, iar Bastian nu întâlnește doar personaje, ci și voci; de aici pasiunea lui pentru cărți, pentru a ști ce se întâmplă într-o carte când e închisă, tot de aici acea limbă secundară pe care o vorbește orice locuitor al Fantăziei, ca și întâlnirea din oglindă care nu mistifică și halucinează, ca la Oscar Wilde, ci revelează și mediază căutările labirintice. Michael Ende pledează pentru acest tip de întâlnire nu cu dublul, ci cu *multiplii* tăi, lucru posibil numai printr-o fuziune aproape de granițele mereu lărgite ale imposibilului între puritate, luciditate, imaginație și o incredibilă sensibilitate. Cu alte cuvinte, un erou care, ca Bastian Balthasar Bux, „la asta se pricepea – să-și imagineze ceva atât de clar, încât să se vadă și să-l audă”. Un erou-medium, un erou-tunel, dar, cum scrie Michael Ende în mai multe rânduri, aceasta e o poveste care, deși se va scrie și petrece cu siguranță, o vom spune altădată.

În mod oarecum neașteptat, cartea lui Michael Ende amintește de un basm românesc, al *Voinicului celui cu cartea în mână născut*, cel căruia i se *hărăzește* un destin sau, mai bine zis, un rost alambicat în care este asistat permanent de o carte care face parte, practic, din ființa lui, interioară și corporală deopotrivă. Niciodată nu aflăm ce era exact în cartea aceea, nici de unde a venit și unde a dispărut ea. Nici în *Povestea fără sfârșit* nu avem asemenea indicii de lectură, dimpotrivă, povestea se complică și devine uneori intenționat ilizibilă, ca și textele alchimice. Nimic mai „clar” însă: este o carte care, ca și povestea din poveste, ca și personajul-personaje își așteaptă

vocea care se va suprapune realității sale. Altminteri, intervine nimicul care orbește, care minte și înghite totul și s-ar petrece toate ca într-un cântec din Fantăzia: „Printre păduri, peste câmpii și înălțimile pustii,/Pe care nimeni nu le-atinge/Ca funigiei voi dispărea/Ca funigiei mă voi stinge.”

**Abstract:** Our text is rather a quick and impressionistic approach of Michael Ende's well-known phantasy novel *Neverending Story* (*Die unendliche Geschichte*, 1979). What we propose here is not necessarily a symbolical interpretation, but more one related to a heterogeneous self-quest, with various determinations in different social, cultural and historical contexts.

**Rezumat:** Textul de față este o

abordare rapidă și mai degrabă de tip impresionist a binecunoscutei cărți fantastice *Povestea fără sfârșit* (*Die unendliche Geschichte*, 1979) de Michael Ende. Ceea ce propunem este o interpretare nu neapărat în cheie simbolică, ci ca expresie a unei căutări interioare eterogene, cu determinări diferite în diverse contexte sociale, culturale, istorice.

**Key words:** Alchemists, Atreyu, Bastian Balthasar Bux, Phantasia, Iordan Chimet, Michael Ende, Gustav René Hocke, *Neverending Story*/*Die unendliche Geschichte*, Romanian folk-tale, simultaneous archaeology.

**Cuvinte cheie:** Alchimisti, Atreyu, basm românesc, Bastian Balthasar Bux, Fantăzia, Iordan Chimet, Michael Ende, Gustav René Hocke, *Povestea fără sfârșit*/*Die unendliche Geschichte*, arheologie simultană.

# Harry Potter și magia lecturilor din copilărie

## Harry Potter and the Magic of Childhood Readings

Mara Semencescu

Seria *Harry Potter* a autoarei britanice Joanne Kathleen Rowling a avut și are în continuare un succes internațional redutabil. Luând în considerare cele peste patru sute de milioane de exemplare vândute în lume, traducerile în șaiszeci și șapte de limbi și ecranizările care au stabilit recorduri în termeni de box-office, nu este câtuși de puțin un secret că a fi cititor Harry Potter înseamnă și a fi membrul unui fan-club. Iar dacă pentru generația mea această calitate de membru se cristalizează la ora actuală într-un entuziasm nostalgic împărtășit cu alți împătimiți ai seriei, pentru lumea literară înseamnă dublarea succesului cu o doză complementară de controverse.

Autoarea este studentă la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. (The author is a student at the Faculty of Letters within University Babeș-Bolyai in Cluj-Napoca)

Pe de o parte, nu ar trebui să surprindă pe nimeni faptul că a fi un scriitor de succes precum este J.K. Rowling presupune automat și că acest succes va fi disecat, discutat, disputat, interogată, aplaudat sau denigrat și analizat pe toate fațetele sale. Pe de altă parte, rămâne de văzut cum o carte pentru copii poate să genereze un asemenea interes și în ce măsură instrumentele criticii – fie ea de natură feministă, creștină sau din teoria business-ului global – pot să fie benefice, sau nu, lecturii.

Slăbuț, cu clăia sa de păr brunet neastâmpărat, ochelari rupți și o fire blândă, personajul lui Harry este, cel puțin pentru început, foarte asemănător cu majoritatea băieților de unsprezece ani. El crește în casa unchilor săi și crede că părinții lui au murit într-un accident de mașină. În ciuda aparenței generale de normalitate, eroul nu poate să-și explice de ce unii oameni îl recunoasc pe stradă și, 29

mai ales, de ce pare să aibă puteri magice: poate să vorbească cu șerpii și e capabil să facă lucrurile să se micșoreze sau chiar să dispară. Când primește o invitație la Hogwarts, școala de magie, farmece și vrăjitorii, o nouă lume se deschide în fața ochilor săi. Harry va înțelege că este vrăjitor, la fel cum au fost și părinții lui. În plus, va afla și motivul faimei sale bizare – este singurul supraviețuitor al atacurilor celui mai întunecat magician al tuturor timpurilor, Cap-de-Mort. De acum înainte firul narativ se va centra pe lupta dintre Harry și Cap-de-Mort, iar mizele sunt cu atât mai mari cu cât cel care i-a omorât familia dorește să cucerească lumea vrăjitorilor prin intermediul magiei negre.

Traduse în română sub titlurile *Harry Potter și Piatra Filozofală*, *Harry Potter și Camera Secretelor*, *Harry Potter și Prizonierul din Azkaban*, *Harry Potter și Pocalul de Foc*, *Harry Potter și Ordinul Phoenix*, *Harry Potter și Prințul Semipur* și *Harry Potter și Talismanele Morții*, cele șapte cărți par să captiveze prin coerență internă și un crescendo dozat corespunzător. În timp ce primele trei volume sunt mai subțiri ca număr de pagini și mai puțin înspăimântătoare, ultimele patru îngreunează activitatea cititorilor nu numai în ceea ce privește dimensiunile manuscrisului, ci și în domeniul seriozității temelor abordate. Încep să moară personaje, unele deja extrem de dragi lectorilor familiari cu seria, prezența magiei negre devine tot mai clară, duelurile între vrăjitori sunt la ordinea zilei, iar lupta dintre bine și rău capătă proporții semnificative. Pe parcursul acestor aventuri Harry nu este, bineînțeles, singur. Alături de el stau înțeleptul profesor Albus Dumbledore, directorul școlii Hogwarts, un uriaș blând pe nume Hagrid, nașul său Sirius Black și, nu în ultimul rând, cei mai apropiați prieteni – Ron Weasley și Hermione Granger.

Însumate, toate acestea par a fi ingredientele unei interesante povești pentru copii. Și atât.

30 Problema intervine atunci când

rezultatele depășesc scepticismul calculat al lui „și atât”. În timp ce critici precum Harold Bloom susțin că stilul autoarei britanice este împânzit de clișee și metafore moarte, A. S. Byatt îi clasifică pe cititorii seriei ca simplii amatori de desene animate, telenovele siropoase și emisiuni de tip tabloid. Și, desigur, incompetența unanimă și neclintită a peste patru sute de milioane de cititori este o



explicație perfect plauzibilă. Pe de altă parte, când ai în jur de unsprezece ani și pui mâna pe *Harry Potter și Piatra Filozofală* nu ai cum să citești cu un ochi critic antrenat să observe structurile narative, construcția atentă a lumii ficționale sau complexitatea și autenticitatea personajelor. La unsprezece ani doar plonjezi inocent în carte, iar criteriul de evaluare al lecturii stă mai mult în instinct decât în orice altceva – o formulă pe cât de frustă și neexperimentată, pe atât de norocoasă, ar spune unii.

Anne Hieber Alton explică succesul seriei în baza amestecului de genuri literare diverse prezente în cărți (*Critical Perspectives on Harry Potter*, edit. Elizabeth E. Heilman, ediția a II-a, Routledge, 2009, art. „Playing the Genre Game. Generic Fusions of the Harry Potter Series”, p.212).

Practic, avem totul de la „pulp fiction” la romanul gotic, de la poveștile horror la romanul detectiv, de la coordonata preponderentă de tip fantasy până la subgenuri precum povestea în mediul școlar sau povestea sport din jurul jocului de Vâjhaț. Acest mozaic de abordări diferite ar atrage și un public vast, fiecare orientându-se către genul preferat. Alți critici (ibid., art. „Harry Potter and the War against Evil, and the Melodramatization of Public Culture” de Marc Bousquet, p.177) atrag atenția asupra unui mecanism utilizat de Rowling: convențiile melodramei. Conform acestora, lumea lui Harry Potter se învâрте în jurul unei polarizări a conflictului bine-rău care încurajează dihotomia irevocabilă între alb-negru. Evidențierea opoziției între puritatea absolută a binelui vs. gratuitatea inimaginabilă a răului permite grefarea unui conflict clar și polarizarea personajelor în tabere adverse. Pe de altă parte, trebuie menționat că Bousquet teoretizează în primul rând dintr-o perspectivă socio-politică contemporană care sondează discursurile puterii. Retorica melodramatică din viața de zi cu zi va ignora zonele de gri al orcărei situații și, implicit, va valida judecăți precum „este just să folosești tortură dacă este în numele binelui”. Extrapolarea către lumea ficțională a lui Harry Potter funcționează, pe de altă parte, numai până într-un punct. Este adevărat că Harry apare inițial ca un erou tip victimă (a se vedea primii ani trăiți chinuit în casa rudelor sale) și că evoluția lui se concretizează într-un soi de bildungsroman. Este de asemenea adevărat că parcursul lui poate fi rezumat printr-o serie de evenimente tip Harry neînțeles – Harry recunoscut și apreciat. Totuși, Rowling alege numeroase căi de explorare a eternului conflict bine-rău, iar rezultatele sunt cel mai adesea surprinzătoare. Ne putem referi aici la eforturile lui Harry de a înțelege cum poate fi în esența sa un om bun și, totodată, în mod inexplicabil și fatalmente atașat de rău. Nu de puține ori ajunge personajul să se îndoiască de sine

și de propriile intenții, nu o dată este posedat de dorința de faimă și putere. Relația sa cu așa-numitul Cap-de-Mort pare a fi atât previzibil antagonizantă, cât și neașteptat simbiotică. De asemenea, statutul personajelor secundare este constant pus sub semnul întrebării: Sirius apare ca figură eminentă negativă la începutul celui de-al treilea roman pentru ca în final să fie complet reabilitat; Draco Reacredință, inamicul de la școală a lui Harry, se dovedește a fi mai degrabă slab decât rău; iar profesorul Pleasneală a oscilat atât de mult între cele două tabere încât rezoluția conflictului său intern (probabil cea mai discutată și cea mai problematică pentru serie) a împărțit până și cititorii în susținători/delatori ai personajului. În final, nici măcar integritatea bunului Dumbledore nu este clară, iar Harry va trebui să accepte că mentorul său a cochetat cu tehnicile magiei negre.

Urmărind toate aceste teorii am tendința să mă simt dezarmată de propria-mi subiectivitate. Pot să accept anumite explicații, pot să înțeleg de ce un amestec de genuri e mai ușor de digerat, pot să văd de ce anumiți tropi ai melodramei stârnesc curiozitatea și susțin apetitul pentru lectura care duce către soluționarea conflictului. În același timp, din păcate sau din fericire, încă nu m-am decis, rămân impenetrabilă la îngrijorarea celor care proclamă sus și tare că Harry Potter îi va împlinți pe copii spre satanism sau că J. K. Rowling (deși femeie!) este profund sexista pentru că rolul personajelor feminine este cel mai adesea secundar. Iar oricât de calm aș analiza toate aceste ipoteze, mereu voi avea senzația că ceva le-a scăpat.

Sunt sigură că le voi pune copiilor mei în mână *Harry Potter*. Nu va fi o recomandare de tip „carte de căpătâi”, dar va constitui cu siguranță o introducere în lumea lecturii. Exemplul acestui proces este generația mea. Din Harry Potter am aflat despre unicorni, hipogrifi, basilisci și sfincși, despre goblini și pitici, câini cu trei capete (pe nume Fluffy) și piatra filozofală. Din simpla plăcere de a afla mai

multe despre părțile constitutive ale lumii mele favorite ne-am reîntors la legendele Olimpului (unde l-am recunoscut pe Cerber, spre exemplu) și le-am citit cu alți ochi. Ne-am documentat despre dragoni și rolul lor în cultura chineză. Am deschis dicționare de simboluri și cărți despre mitologiile civilizațiilor pierdute. Apoi, pentru că eram fascinați de vrăjile făcute de elevii de la Hogwarts am devenit in-



teresați de denumiri latinești: Expeliarmus (de la „expellere armus”, vraja care îndepărtează arma adversarului), Imperio (de la „imperare”, blestemul care permite controlarea combatantului), Nox (magia care aduce întunericul conform latinescului pentru „noapte” și altele. Am citit despre procesele alchimice și am încercat să formulăm diferite teze interpretative pornind de la numele personajelor – Albus (alb) Dumbledore, Rubeus (roșu) Hagrid și Sirius Black (negru). Albedo, Rubedo, Nigredo, cei trei protectori ai lui Harry... ce înseamnă asta? Unde poate duce și ce greutate poartă în economia cărții? Toate aceste întrebări și micro-descoperiri păreau colosale la vremea respectivă. Până la urmă nici nu conta dacă ne înșelam; ceea ce încânta era faptul că ne trasam propria aventură și ne bucuram de noutatea unei explorări personale. Probabil aici, mai mult decât oriunde altundeva se află cheia fascinației exercitate de seria *Harry Potter*. Este o carte care te face să vrei să citești și altele, o carte care îți arată forța modelatoare a cuvintelor, o carte care îți dezvăluie, la o vârstă la care ideea de lectură susținută sperie pe mulți, că există plăcere în relația pe care o dezvoltă cu o poveste, că paginile pe care le ții în mână sunt vii și că între două coperti se ascunde o lume.

Acest ideal pe care îl presupun ca fiind al oricărui profesor de limbă și literatură este însoțit și de explorări ale unor teme precum familia, prietenia, importanța alegerilor pe care le facem în viață, nevoia de a fi matur și dorința de a rămâne copil. Regăsim totodată și utilitatea lecțiilor bine învățate alături de forța imaginației care știe să improvizeze, în ce fel îmbini acceptarea cu frica sau curajul cu nesăbuința, cum instrumentezi puterea și de ce iubirea e cea mai veche formă de magie. Pentru pragmaticii amatori ai lui „și atât” va suna ca un manual dubios de self-help camuflat în roman de succes și mulți vor spune că acest articol nu numai și-a săpat singur groapa, dar a și ucis orice șansă a cărților în sine. Dar nu contează. Pentru că despre lucrurile de mai sus e vorba în Harry Potter, ceea ce este minunat. Pentru mine, spre deosebire de pragmatici, toate acestea sună a pelerine magice, bufnițe poștaş, ore de poțiuni și transfigurații, baghete, incantații și profeții, toate pururi tinere și frumos împachetate în steluțe luminoase de Patronus. Cred că am uitat să menționez că Harry Potter te învață și cât de reconfortant poate fi să te simți ridicol. Măcar din când în când.

**Abstract:** The popular British novels by J.K. Rowling seem to have enthralled the minds of children from all over the world. This phenomenon, described by some as a “global Behemoth”, mixes controversy with adoration in order to paint the picture of a fascinating story of succes.

**Rezumat:** Romanele autoarei britanice J. K. Rowling au captivat imaginațiile tinerilor din toată lumea. Acest fenomen descris de unii drept un „Behemoth global” îmbină controversa și aprecierea pentru a dezvălui imaginea unei fascinante povești de succes.

**Keywords:** J. K. Rowling, Harry Potter, magic, fantasy, childhood, value

**Cuvinte-cheie:** J. K. Rowling, Harry Potter, magie, fantezie, copilărie, valoare

# Despre rău și răzvrătire în literatura fantasy

## About Evil and Revolt in the Fantasy Literature

Călina Bora

Trecând peste multe perspective din care volumele lui J. K. Rowling pot fi privite și analizate, studiul de față își propune să discute însemnătatea pe care răul o are în literatura *fantasy*. Așadar, folosind ca material de lucru seria Harry Potter, voi încerca să surprind rolul pe care negativul îl joacă în construirea lumilor compensatorii, modul în care lumea creată funcționează numai datorită răului, de ce este importantă figura răzvrătitului și, ieșind din text pentru a observa relația text-cititor, ce rămâne în urma construirii și trăirii lumilor compensatorii.

De ce fie și într-o lume compensatorie răul există? Întrucât până și o astfel de realitate subzistă doar prin progres. Dacă acesta din urmă nu ar exista, totul ar fi predispus stagnării, închistării în utopia construită. Or, tipul acesta de subzistență nu este posibil, atâta timp cât partea instinctuală umană nu este amputată. Cu alte cuvinte, ceea ce numim rău, fie și în lumea *fantasy*, înseamnă de fapt tot ceea ce nu concordă cu rigorile spațiului în care trăim sau suntem puși să trăim, ceea ce încetează să fie sinonim cu valorile pe care realitatea compensatorie a fost construită. Așadar, fără existența răului, redat prin prezența lui

Voldemort și a servitorilor săi, cei de la Hogwarts, și întreaga lume a vrăjitorilor, nu ar fi evoluat, nu ar fi ajuns să cunoască noi practici vrăjitoarești, nici nu le-ar fi exersat („am făcut experimente, am dus limitele magiei mai departe decât oricine altcineva până la mine” - va afirma Voldemort în *Harry Potter și Talismanele morții*, Egmont, București, 2007, p. 401). Pe de altă parte, răul este cel care aduce jocul în lumea magică. Lupta care se dă între Harry și Voldemort este, de fapt, jocul tensionat dintre rațiune și sensibilul scăpat de sub control, lupta dintre minte și instinct. Or, atâta timp cât literatura *fantasy* are rolul de a construi lumi compensatorii pentru cititor, spații în care acesta din urmă să se regăsească pentru a se putea desprinde de realitatea proprie, putându-și în acest fel consuma din stările instinctuale, este evident că, pentru a nu da impresia de suspendare definitivă în noua realitate, literatura *fantasy*, la fel ca literatura fantastică în general, va da câștig de cauză binelui, rațiunii, ordinii și nu instinctului. Cu toate că ordinea care se naște după așazisa înfrângere a răului încetează să mai fie sinonimă cu ordinea dinaintea tensiunii dintre bine și rău.

Însă cum ia naștere jocul dintre bine și rău, în volumele lui J. K. Rowling? În primul rând, prin întâlnirea dintre cele două forțe (pozitivă și negativă) prin care se instalează, în spațiul compensatoriu, tensiunea. Acest tip de tensiune, firește, va impune de la sine câte un personaj reprezentativ care să o spulbere

(în cazul de față, Harry și Voldemort). Aceste două personaje construite contrapunctiv vor fi, așadar, pilonii principali între care tensiunea acestui joc dintre bine și rău va circula. Întrucât dacă Voldemort alege să-și construiască lumea instinctual, punându-se pe sine în centrul acesteia („Mereu și-a dorit să fie diferit, separat, faimos”, *Harry Potter și Prințul Semipur*, Egmont, București, 2005, p. 252) devenind, totodată, un răzvrătit în ochii lumii pe care acum o renegă, Harry alege să se supună ordinii lumii vrăjitorilor, deja plămădită, pledând, deci, să trăiască rațional. Tensiunea dintre cel care apără și cel care atacă provoacă o mutație prin care ambele lumi, diferite ca exterior, însă gemene ca esență, vor evolua. Dacă răul, dezordinea și tot ceea ce nu concordă cu o ordine dinainte stabilită nu ar exista și nu s-ar manifesta, cunoașterea, cercetarea și evoluția ordinii nu s-ar petrece. Dumbledore însuși,



prin Hogwarts, voind să transmită mai departe sub formă sacră arta magiei, a vrăjitoriei, acceptă necesitatea răului, pledând însă pentru manifestarea controlată a acestuia (Casa Viperinilor). Cu alte cuvinte, Dumbledore confirmă faptul că răul este un aspect necesar și impus ancestral, deși nu explică în mod concret și de ce este necesar ca răul să existe în spațiul Hogwarts-ului. Pe de altă parte, el lansează ideea că: nu trebuie să se considere că răul a fost învins, ci trebuie să se creadă că răul nu mai poate să distrugă. Rolul răului, în toată această ecuație, este acela de a resemantiza, aproape de fiecare dată, binele, ordinea, ceea ce este

Autoarea este masterandă la Istoria Imaginilor – Istoria Ideilor, Facultatea de Litere din Cluj, Catedra de Literatură Comparată. (The author is currently enrolled in the History of Images - History of Ideas, Faculty of Letters Cluj, Department of Comparative Literature)

valoros, fiind, deci, absolut necesar progresului.

Cât privește revoltatul lumii vrăjitorilor, acesta este, bineînțeles, Lordul Întunecat. Pentru a putea fi în centrul lumii sale, voind să întrerupă orice posibilă legătură cu lumea vrăjitorilor pe care o renegă, acesta nu numai că-și va construi o lume în jurul propriului ego, dar va renunța până și la numele primit prin naștere. Ca atare, vrăjitorul Tom Cruplud se va numi Voldemort, arătându-și sub acest heteronim furia, dezgustul și resentimentul pentru tot ceea ce este uman și, în același timp, pentru tot ceea ce înseamnă ordine impusă prin Hogwarts și Ministerul Magiei: „disprețuia tot ceea ce îl lega de oameni, orice îl făcea un om obișnuit”, *Harry Potter și Pocalul de foc*, Egmont, București, 2003, p. 273. Ne putem întreba: ce rămâne esențial în cazul acestui personaj autoconfectionat? În primul rând, trebuie înțeles că esența sa nu este altceva decât revoltă, el neputând exista altfel decât prin trăirea acesteia și prin resentiment. Cu alte cuvinte, resentimentul îi dă puterea de a acționa, însă, făcându-l vulnerabil, nu-l învață să construiască. Faptul că-și împarte sufletul în șapte Horcruhuri este cea mai bună dovadă: „Împărțindu-și sufletul, Voldemort a devenit mai puternic, pentru că nu va putea fi ucis decât dacă toate Horcruhurile vor fi distruse, însă, Harry, el a devenit fără să știe foarte vulnerabil în fața sufletului tău întreg” (*Harry Potter și Prințul Semipur*, p. 450). Iar pentru a nu-i da răzvrătitorului șansa de a se reconstrui continuu și, prin aceasta, de a fi prezent, numele lui nu trebuie pomenit nici măcar în lumea magică. Nu se insistă în van, de-a lungul celor șapte volume, pe ideea că răul nu trebuie pomenit: „...Dumbledore era singurul care nu se temea de Știm-Noi-Cine” (*Harry Potter și Piatra filosofală*), „la urma urmei și Cel-Al-Cărui-Nume-Nu-Trebuie-Pomenit a făcut lucruri mari, teribile, dar mari (*Harry Potter și Prințul Semipur*); sau „l-ai pronunțat numele lui Știm-Noi-Cine”, spuse Ron speriat (*Harry Potter și Camera Secretelor*).

Dacă literatura fantastică pledează pentru cititorul detașat, care știe de la bun început că tot ce se întâmplă în spațiul magic nu se poate întâmpla și în spațiul real, literatura *fantasy* pledează pentru cititorul implicat, cititor care să trăiască evenimentele lumii magice ca și când acestea ar fi reale sau, în unele cazuri, mai reale decât realul de la care se pornește prin pătrunderea în lumea magică. Cu alte cuvinte, rolul literaturii *fantasy* este acela de a-l ajuta pe cititor să construiască și să trăiască, totodată, lumea compensatorie pe care acest tip de literatură i-o pune la dispoziție. De ce cititorul se regăsește mai ușor în literatura *fantasy* și mai greu în literatura fantastică? Întrucât în vreme ce aceasta din urmă prezintă lumile foarte bine delimitate, prima amestecă realul cu lumea sau lumile compensatorii, până când cititorul ajunge să trăiască lumea compensatorie ca fiind cea reală, punându-și astfel sub semnul întrebării propria existență. Pe de altă parte, dacă literatura fantastică transportă brusc cititorul din real în fantasticul populat de balauri, dragoni, Ghionoaie, Scorpie etc., literatura *fantasy* introduce cititorul treptat în spațiul lumii compensatorii, fiind nevoit, alături de personaje, chiar să staționeze un timp într-un spațiu intermediar. De pildă, Harry, pentru a putea ajunge la Hogwarts, este nevoit să se oprească în Londra, acolo unde lumea oamenilor obișnuiți se întrepătrunde cu cea a vrăjitorilor, abia apoi, trecând prin zidul peronului gării, va intra în lumea vrăjitorilor cu adevărat. Odată ajuns în lumea compensatorie, cititorul ajunge să se confunde cu ea, întrucât are aceeași structură precum lumea reală (*lumea încuiaților*) de la care s-a pornit (există un Minister al Magiei, Hogwarts-ul este structurat întocmai precum școlile încuiaților – a celor care n-au capacitatea de a vedea lumea magică - cu diferența că aici se studiază istoria magiei, magie neagră, divinație, moduri în care se pregătesc anumite poțiuni etc.). Ceea ce rămâne în urma părăsirii spațiului real, a pătrunderii în lumea

vrăjitorilor, a luptei dintre Harry și Voldemort, a stagnării în spațiul intermediar (întrucât Harry, Ron, Hermione vor rămâne să trăiască în Londra) este ideea că pentru ca o societate să funcționeze este nevoie de acceptare (Harry și-a acceptat destinul, spre deosebire Tom), de prietenie și egalitate și, firește, de iubire, cea care, contrar resentimentului, coagulează și unește. Amplificând această idee, ieșind în afara textelor lui J. K. Rowling și oprindu-ne asupra relației cititor – text, observăm că prin consumarea răului (prin transpunere în text) cititorului i se impune ideea că pentru bunul mers al societății trebuie ca orice rău (tensiune negativă, răzvrătire, revoltă) să fie amputat sau trăit controlat. De aceea, J. K. Rowling, fie și cu prețul ratării estetice a ultimului volum (*Harry Potter și Talismanele morții*, Egmont, 2007), pledează pentru supraviețuirea lui Harry și, firește, pentru ca happy end-ul să fie pleonastic, pentru redarea vieții liniștite pe care acesta și prietenii săi o duc în urma dispariției lui Voldemort și în urma armoniei.

**Abstract:** By using the Harry Potter series as case study, this essay aims to present the role of the negative in the creation of compensatory worlds.

**Rezumat:** Pomind de la seria Harry Potter, lucrarea de față discută rolul pe care negativul îl joacă în construirea lumilor compensatorii.

**Keywords:** Rowling, Harry Potter, evil and revolt, compensatory world, fantasy literature, the importance of the revolted character

**Cuvinte-cheie:** Rowling, Harry Potter, rolul răului, lumea compensatorie, literatură fantasy, importanța răzvrătitorului



# Harry Potter și Canonul de foc

## Harry Potter and the Canon of Fire

Oana Furdea

Să te trezești dimineța, să-ți bei cafeaua dintr-o cană care poartă logo-ul Starbucks și să te lansezi în apologia fast food-ului pare o treabă extrem de ingrată. Să pretinzi o analiză pertinentă a unui fenomen denominat ca fiind echivalentul literar al fast food-ului, în condițiile acestea poate cel mult emula un studiu de marketing, întrucât nimeni nu și-ar pune problema să trimită un critic culinar la McDonald's. Dacă acum 11 ani Harold Bloom declara că "a te înarma împotriva lui Harry Potter, la ora actuală, înseamnă a-l rivaliza pe Hamlet împotrivindu-se unei mări de orori" (Harold Bloom, *Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes*, Wall Street Journal, 7-11-2000), în anul de grație 2011 ordinea pare să fi fost restabilită în univers, polii au fost inversați astfel încât a te opune acestei aserțiuni a lui Bloom jalonează pentru cititor un destin eschilean de-a dreptul. Indiferent de gradul de rezonanță al cititorului oarecare cu seria *Harry Potter*, punctul nevralgic cel mai mare al cărților lui Rowling pare a fi succesul. O cercetare minimală a receptării operei autoarei va aduce la suprafață studii peste studii care se preocupă în cel mai fericit caz de aspectele sociologice care au determinat o comercializare atât de apreciabilă a cărților. Orice dubii sau chestionări vizavi de valoarea literară a seriei pornesc tot dintr-o direcție comercială, de la

Autoarea este studentă a Facultății de Litere, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca și redactor al revistei *Echinox*. The author is a student at the Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca and editor of the

întrebarea, cel mai adesea retorică, pe care o pune și Bloom: *se pot înșela 35 de milioane de cititori?* Rămâne totuși surprinzător faptul că un fenomen atât de răspândit și de ușor asimilat de cultura pop, *mainstream*, nu a fost aproape deloc examinat în altă calitate în afară de aceea de fenomen, studiile aplicate pe această serie, bună, proastă, cum ar fi, dovedindu-se a fi în mare măsură inexistente.

Una dintre observațiile preliminare necesare în cazul unei raportări critice a seriei *Harry Potter* este faptul că o analiză individuală a cărților din serie s-ar dovedi a fi destul de frivolă (lucru care poate fi observat retrospectiv în cazul tuturor articolelor care au în vizor cel mult două - trei cărți din serie, cronicile cât de cât serioase axându-se în mare pe primele trei volume, interesul criticii de receptare fiind invers proporțional cu factorul calitativ atât de disputat al volumelor). Întrucât același principiu de construcție, cu foarte mici diferențe, și ele de nuanță, stă la baza tuturor volumelor, perspectivele structurale asupra fiecărei cărți în parte s-ar confunda între ele până la echivalență. Acesta a fost și unul din motivele pentru care Rowling a fost clasificată drept o autoare unidimensională, care transpune intrigi de tip Disney în proză, fără a se ține deloc cont de faptul că, dezbrăcat de toate artificiile ce țin în mare parte de discurs și prea puțin de structura narativă, acest principiu este același care rezidă la baza tuturor cărților fantasy. În ultima instanță, culpabilizarea lui Rowling că își bazează romanele pe un schelet „atât de tipic”, are

în vedere un proiect similar cu al unei eminente studente de la Litere care la un curs de teorie a literaturii a anunțat că dorește să conteste modernismul. Faptul de a fi sau nu partizan al genului fantasy, respectiv capacitatea de a evalua un anumit tip de discurs din punct de vedere stilistic, nu are nimic de-a face cu un proces factual cum ar fi cel de implementare a caracteristicilor unui anumit tip de literatură. Una dintre calitățile principale ale fantasy-ului e aceea de a fi simplu, însă nu simplist. Proba de virtute a oricărei cărți din această categorie nu presupune a pretinde de la text doar reprezentarea acțiunii, a fabulei, ci și revelarea oricât de voalată a desenului din covor.

Fără îndoială, un punct forte unanim acceptat al seriei este universul foarte bine coagulat și articulat pe care îl configurează Rowling. „Piatra de temelie a plauzibilității în ficțiunea imaginativă este probabil coerența. Ficțiunea realistă poate fi, poate chiar trebuie să fie, incoerentă în imitarea percepțiilor noastre asupra realității. Fantasy-ul, care creează o lume, trebuie să fie cu strictetețe coerent în raport cu proprii termeni, altfel își pierde orice urmă de plauzibilitate. Regulile care guvernează felul în care lucrurile se desfășoară în lumea imaginată nu pot fi modificate în timpul poveștii. Acesta este probabil unul dintre motivele pentru care fantasy-ul este atât de ușor de acceptat de către copii [...]: are reguli. Afirmă un univers care, într-o formă sau alta, are sens.” (Ursula K. Le Guin, *Plausibility in fantasy*, [ursulakleuin.com/PlausibilityinFantasy.html](http://ursulakleuin.com/PlausibilityinFantasy.html)). Inevitabil, datorită lansării cărților într-o perioadă a revirimentului interesului pentru fantasy girat de industria cinematografică și datorat conjugării unor factori între care Peter Jackson a fost element nodal, comparația dintre *Harry Potter* și *Stăpânul inelelor* devine pe atât de iminentă pe cât este de clișeică. Nu e vorba nicidecum de o chestiune legată strict de

proportii, întrucât majoritatea seriilor fantasy, de la *Cronicile din Narnia* ale lui C. S. Lewis și ciclul *Terramare (Earthsea)* al Ursulei K. Le Guin, până la extensiva serie *Lumea Disc (Discworld)* a lui Terry Pratchett, își fac un adevărat program din a proiecta un univers cât mai amplu și exhaustiv cu putință. Având acest lucru în vedere, pe palierul formal al dimensiunii și detalierei cronotopice, *Stăpânul inelelor* și *Harry Potter* devin puncte de referință. Majoritatea ar fi înclinată să afirme: mai degrabă *Stăpânul inelelor*, și poate că într-adevăr preeminența îi este conferită de structura epopeică ce îi lipsește cu desăvârșire lui *Harry Potter*, însă trebuie luat în calcul faptul că aceste romane se configurează și se extind pe axe diferite. Ceea ce primează la Tolkien este dimensiunea temporală, cu atât mai mult cu cât celelalte cărți ale sale care vizează toposul în afara trilogiei (*Hobbitul*, *Silmarillion*, *Povești neterminate* etc.) completează, în raport cu Pământul de Mijloc, omisiuni de natură cronologică. Lumea lui Tolkien este un macrocosmos desfășurat pe o hartă istorică, cu o focalizare extrem de precisă pe ființă/-e (respectiv, nu doar pe om, ci pe orice fel de creatură care locuiește în lumea proiectată), acesta trasând coordonatele pe care istoria poate decurge în așa fel încât spațiul, depopulat, sau mai degrabă defocalizat și redus la elementele de decor, nu s-ar putea susține. Pe de altă parte, Rowling ar putea foarte bine să se lipsească de toate personajele sale, care cel mult dau un plus de culoare și umor universului narativ, dar contribuie prea puțin la configurarea acestuia. Având o orientare preponderent spațială, romanele confecționează o rețea de microcosmosuri în care focalizarea și perspectiva de ansamblu fuzionează. Deși fascinante la nivel vizual, cărțile nu conferă nici pe departe senzația de a parcurge un tablou, întrucât componenta evocativă lipsește în totalitate. Însă

sumedenia detaliilor din *design*, cum ar fi (absolut aleatoriu): pachetul de cărți de joc care se amestecă singure, peste care Harry calcă în camera lui Ron (*Harry Potter and the Chamber of Secrets*, Bloomsbury, 1998, p.35) sau memo-ul sub forma unui avion de hârtie care se livrează singur și aterizează, în biroul domnului Weasley, deasupra unui prăjitor de pâine care sughite (*Harry Potter and the Order of the Phoenix*, Bloomsbury, 2003 p.123), atestă cel puțin faptul că Rowling a investit o doză serioasă de imaginație/fantezie în proiectarea acestei lumi, infiltrată de carnavalesc chiar și în cele mai ascunse cotloane. Iar conform directivelor din *handbook*-ul fantasy-ului realizat de Ursula K. Le Guin, „cu cât e mai realist, mai exact, mai <<factual>> detaliul într-o poveste fantasy, cu cât lucrurile și acțiunile sunt mai senzual imaginate și descrise, cu atât mai plauzibilă va fi lumea. Până la urmă, este o lume alcătuită în totalitate din cuvinte. Cuvintele exacte și vii compun o lume precisă și vie” (Ursula K. Le Guin, *op. cit.*). Însă chiar și în absența acestor elemente anodine, zonele principale, interdependente (Privet Drive, 12 Grimmauld Place, coliba lui Hagrid, the Whomping Willow, Hogsmeade etc.) create de Rowling, se află într-un proces de continuă resemantizare. În volumele în care narațiunea lasă mai mult de dorit, autoarea se ocupă cu modelarea spațiilor menționate, pentru ca în volumele ulterioare acestea să dobândească noi posibile funcții simbolice filtrate prin prisma acumulării de perspective și atribute.

Totuși, dincolo de acest foarte impresionant decor, ce rămâne din opera autoarei în urma unei cercetări printr-o prismă discursivă, sau chiar din punctul de vedere al conținutului? Stilistic vorbind rămâne prea puțin, excesul de clișee și platitudinea dialogurilor constituind deficiența cea mai mare a întregii serii, cu

precădere în primele două volume, dar și ulterior, în pofida faptului că se poate remarca o cizelare a exprimării în ultimele trei volume, mai ales la nivelul dialogurilor, pe alocuri insinuante și ironice, unele dintre ele reușind să producă un efect comic realmente copios. Pe de altă parte, limbajul utilizat are foarte mult de câștigat din denumirile implementate pentru diverse personaje, vrăji, obiecte etc. – respectiv tot ceea ce constituie „recuzita magică”. Neavând nici pe departe fie rigoarea academică, fie subtilitatea altor prozatori de aceeași factură, termenii utilizați de Rowling sunt cuceritori și *light*, accesibili și transparenți în ceea ce privește mitologiile sau limbile străine care au contribuit la formarea lor (pentru un cititor cât de cât informat, iar pentru un public mai „tânăr” sunt suficient de instigatori).

Revenind la ceea ce spuneam mai sus, respectiv la insuficiența studiilor aplicate pe seria *Harry Potter*, trebuie menționat că puținele lucrări de cercetare care se ocupă cât de cât serios de aceste romane pornesc cel mai adesea fie de la simbolismul prozaic și lesne de explicat, fie dintr-o direcție marcant religioasă, ori o analiză de conținut, indiferent de natura cărții pe care o are în vizor, nu ar trebui în mod cert să se reducă la atât. Controversele religioase care au planat în jurul cărții, dincolo de natura lor superfluă, sunt cu atât mai inutile cu cât există cărți care ar putea suscita pe bună dreptate interpretări de acest gen, precum trilogia *Materiile întunecate (His Dark Materials)* a lui Philip Pullman, mult mai bogată la nivelul conținutului decât cărțile lui Rowling și cu o semantică mult mai rafinată. Faptul că majoritatea cărților fantasy conțin o dialectică morală vădită, flagrantă, exprimată prin forțe opozitive tipice de genul bine/rău, întuneric/lumină etc., nu înseamnă că ele se reduc la o problemă simplă de contrast. Această simplitate maschează, conform Ursulei K. Le Guin, o etică a inconștientului 35

– a visului, fantasticului, basmului – întrucât evenimentele unei incursiuni în inconștient nu pot fi descrise într-un limbaj rațional, iar pentru Le Guin mediul cel mai propice pentru a descrie această călătorie, cu pericolele și recompensele aferente, este fantasy-ul, deoarece este singurul capabil să echivaleze limbajul simbolic al sinelui profund fără a-l trivializa (Ursula K. Le Guin, *The Child and the Shadow* în *The language of the night: essays on fantasy and science fiction*, Ultramarine Publishing, 1980, pp. 59-71). Din acest punct de vedere, *Harry Potter* lasă totuși loc pentru o zonă de nuanță și indeterminare, deoarece în pofida ciclicității structurii narative, notoriile „bătălii” din finalul fiecărui volum nu consacră ideea că „răul” ar fi o entitate distinctă care trebuie învinsă (din nou și din nou, sau odată și pentru totdeauna), după care lucrurile vor reveni cel puțin temporar pe făgașul normal, Rowling insistând mai mult sau mai puțin asupra faptului că „răul” este o chestiune de alegere. „Răul” apare nu ca forță diametral opusă „binelui”, ci ca o componentă inextricabil legată de acesta, cu care fiecare personaj trebuie să lupte în/pentru sine. Demonstrația devine tendințioasă acolo unde perspectiva de ansamblu, dincolo de bine și de rău, pierde foarte mult din valabilitate datorită acestei convingeri ușor naive că „binele” este întotdeauna o opțiune, că poți întotdeauna alege să nu alegi „răul”, convingere care aproape transcende noțiunea de liber arbitru implementată cu atâta ardoare. Nu în ultimul rând, ceea ce autoarea construiește progresiv pe parcursul a șapte volume, dărâmată de una singură prin epilogul din *Harry Potter și Talismanele Morții* (*Harry Potter and the Deathly Hallows*), în care seninătatea și convingerea tuturor personajelor că nimic rău nu poate perturba universul fericit în care au aterizat peste 19 ani aproape invalidează constructul general și așa inconsecvent al lui

Într-o notă mai optimistă, având în vedere necesitatea de a spune lucrurilor pe nume acolo unde rămâne loc de mult snobism și false pretenții intelectuale, romanele *Harry Potter* merită nu numai citite, însă și analizate într-o serie de grile care să facă abstracție de nivelul superficial al receptării francizei.

**Rezumat:** Articolul are în vedere seria *Harry Potter* raportată la carențele receptării și exegezei acesteia de până acum. Unul dintre punctele principale ale argumentației se referă la cronotopul constituit de elementele magice, aflat sub incidența unei

permanente remodelări.

**Abstract:** This article is concerned with the *Harry Potter* series in relation with the shortcomings of its critical reception and exegesis so far. One of the main points of the argumentation refers to the chronotope established by the magical elements, prone to a continual reconstruction.

**Cuvinte cheie:** receptare, dimensiune cronotopică, dialectică morală, *Harry Potter*, J. K. Rowling, fantasy.

**Keywords:** critical reception, chronotopic dimension, moral dialectic, *Harry Potter*, J. K. Rowling, fantasy.



# O scrisoare inedită a profesoarei Rosa del Conte

## An Original Letter from Professor Rosa del Conte

*Publicăm o scrisoare din 1982, expediată profesorului Mircea Zăciu, de cunoscuta profesoară italiană, eminentă exegetă eminesciană și devotată traducătoare din limba română.*

*Scrisoarea ne-a fost oferită de profesoara Viorica Lascu, apropiată atât a universității italiene cât și a regretatului critic și universitar clujean. Scrisoarea poartă antetul Universității din Roma, Facultatea de litere și Filosofie, Institutul de Filologie romanică, Seminarul de Limbă și Literatură Română.*

Roma, 19 martie 1982  
Via dei Liburni, 14, 23A

Mult amabile Coleg,

așa cum v-am spus în telegramă, sunt foarte bucuroasă să colaborez la inițiativă, și pentru că a pornit de la dvs. și pentru că am fost, când aveam timp, o cititoare pasionată a lui Agârbiceanu, îmi doresc doar ca alegerea dvs. ...neașteptată, să nu fie inoportună.

Imaginea dvs de tânăr intelectual rătăcind pe străzile Veneției în septembrie, oprit o clipă la arcurile podurilor suspendate deasupra licăritului verde al apelor, este inseparabilă în memoria mea de aceea a altor chipuri legate de înfățișarea noastră eminesciană-așa de depărtată de-acum!- de prezența Fratelui meu. Pe plan logistic el a fost numele tutelar-omniprezent și extrem de discret- al acelui simpozion, chiar dacă după aceea, în relatările ce au urmat, ni s-au luat toate meritele organizării și mai cu seamă al inițiativei ...Așa poate acționa manipularea artificial interesată și deseori servilă!

Rătăcitor el însuși, prin temperament, îndrăgostit de frumusețe, de mai multe ori dragul meu frate mi-a vorbit despre dvs. după ce v-a surprins în flagrant, la

Cesare Alzati, profesor universitar, Universitatea Catholică „Sacro Cuore”, Milano

ore antelucane, imobil în lungi opriri contemplative, așa de tânăr, și de străin și vizibil vulnerabil în fața magiei venețiene. Ceea ce sugera potrivit cuvintelor Fratelui meu, un om rar, gata să rețină printr-o spontană simpatie secretul intim al oamenilor, adevărul lor cel mai autentic, un accent cu totul particular, aproape protector. „Cum se uită!” Zicea, referindu-se la dvs. Din aceste asocieri care au mișcat resorturile inconștientului ca un ecou trecut, s-a născut impulsul să propun o relectură a lui Agârbiceanu a cărui temă, așa de arzătoare, este în fond drama celui care-i condamnat să supraviețuiască morții celor Dragi lui. În toate acele pagini m-am regăsit pe mine însămi. Rezolvarea prin „credință” este partea cea mai slabă a rezumatului, chiar dacă într-un anumit sens, e inevitabilă și așteptată. Dar Agârbiceanu nu s-a împăcat niciodată cu moartea și a rostit împotriva ei cuvântul cel mai adevărat, atunci când a descris cu o forță dramatică de o singulară frumusețe, ezitarea tinerei mame țigănci deasupra gropii copilului ei și urletul coral cu care lumea ei, solidară în blesteme și în refuzul

## Coroanele pinilor

### Pines' Treetop

A plecat așa cum a trăit, sub semnul discreției maxime

Dimineață de august, la Roma, cu cer albastru și buchete de leandri. Viață în ritm încetinit, toropită de căldură și de aerul de vacanță.

Undeva, în cartierul popular Tiburtino, într-o biserică închinată lui Morus, situată la jumătatea drumului între Cimitirul Verano și Universitatea „La Sapienza”, un mic grup de 20 de persoane (vecini, colegi de breaslă, diplomați), asistă la

marii dușmance, se unesc pentru a irumpe în bocetul său înalt. Vă amintiți moartea „dănciucului”?

Desigur, am avut curajul acestei alegeri, deoarece sper ca „metafizica” pentru a spune astfel...nu este obturată de orizontul cultural român de azi. Totuși, nicio teorie socio-politică nu a reușit încă să ne elibereze de realitatea morții! Îmi doresc de asemenea ca fiind vorba despre un volum omagial, pus sub semnul unei colaborări internaționale, textul meu să poată fi păstrat în italiană. Când mă citesc în traducere, și bine tradusă, pricep în ce infern marii poeți ar vrea să-i vadă prăbușiți pe traducătorii lor îndrăzneți, cât despre sărmana mea proză fie travestită chiar de pricepute mâini, sună fals și impropriu!

Natural, sunt disponibilă oricum, pentru alte soluții.

Vă salut cu o vie cordialitate!

Rosa del Conte

NB. Cartea dvs. foarte plăcută are un merit extraordinar, acceptată sau nu, critica dvs. nu ia niciodată cititorului curiozitatea de a încerca confruntarea directă cu opera pe care dvs. o examinați, mai mult solicită gustul de a vea la îndemână cărțile care stau pe masa lui Mircea Zăciu. Nu e un merit neînsemnat iar autorii ar trebui să vă fie recunșcători. Astfel, ca o cititoare, deci, o „fructificatoare” cum spun barbar criticii de azi, vă mulțumesc! Eu.

slujba funerară consacrată celei care a fost Rosa del Conte. În acest moment de despărțire tot ei îi sunt și familie, întrucât Rosa însăși le-a supraviețuit rudelor naturale în „aventura terestră” ce a întrecut secolul (104 ani!).

Sicriu din lemn masiv, acoperit cu o „plapumă” de trandafiri albi, înconjurat de buchete și jerbe (distingem: „din partea colocatarilor”, „din partea Ambasadei României”).

Oficiază un preot cu origini asiatice, sosit de puțin timp în 37

parohie. Care ne spune că „sorella Rosa” se număra printre membrii de vază ai comunității, așa cum rezultă din lista lăsată la plecarea în concediu de parohul titular al Bisericii.

După slujbă, profesorul lingvist Sante Gracciotti, mai mic doar cu o generație decât regretata, informează asistența despre mesajele de condoleanțe transmise de profesorii universitari Bruno Mazzone și Cesare Alzati. Creionează apoi un portret al personalității care a fost Rosa del Conte, cu trimiteri îndeosebi la cariera didactică și legăturile ei cu România, totul presărat cu amintiri personale. Urmează profesoara Luisa Valmarin, șefa catedrei de română de la Universitatea „La Sapienza”,

ce aduce omagiul Asociației Româniștilor din Italia, cărora Rosa del Conte le-a fost decan nu doar de vârstă, emoționându-se la evocarea amintirii celei care în fapt i-a decis cariera. Subsemnatul, în cuvântul rostit, insistă asupra calității de umanist a Profesoarei, a geniului său de a construi punți între culturile română și italiană, pentru care a binemeritat și va binemerita recunoștința românilor.

Apoi, carul mortuar se îndreaptă către Milano, locul de baștină al profesoarei, unde aceasta va fi înhumată.

Eternă, Roma își proiectează pe carul înalt de vară coroanele pinilor ...

**Mihai Banciu**  
Roma, 5 august 2011

model, pe care comunitatea universitară de la *Cattolica* nu poate să nu îl privească cu o grațitudine admirativă și sentimente de comuniune adâncă.

Cu puțin timp înainte ca Profesoara să-și împlinească secolul de existență, grație unui prieten drag, profesorul Sante Gracciotti, academician la Academia dei Lincei, dascălul meu de filologie slavă în anii formării mele universitare, am avut privilegiul și bucuria de a o întâlni personal. Profesoara avea deja dificultăți în comunicarea orală, dar m-a primit cu semne și gesturi din cale afară de elocvente, care mi arătau o mare intensitate a sentimentelor. Ea cunoștea studiile mele, drumurile noastre nu s-au încrucișat vreodată, până-n acel moment, dar știam unul de celălalt; într-o dimensiune misterioasă, dar reală, eram uniți de aceeași comuniune. E comuniunea cu care azi în mod și mai profund Rosetta del Conte le stă aproape celor care împart truda cercetării și idealitatea, comuniune care transfigurează și aceste zile acoperite de vălul tristeții provocate de dispariția sa, făcând din aceasta un moment de mare pace interioară.

**Cesare Alzati**

profesor universitar, Universitatea  
Catholică „Sacro Cuore”, Milano

(traduceri de **Adrian Popescu**)

## Comuniunea tainică

### Hidden Communion

Lunga, harnica viață pământeană a Rosei del Conte s-a încheiat.

Ca profesor al Universității Catolice din Milano, unde profesoara del Conte și-a ținut lecțiile de limba și literatura română, de care a rămas mereu profund legată, să-mi fie îngăduit să-i aduc un emoționant și recunoscător act omagial.

Când eu am intrat student la Universitate, Profesoara fusese de mult timp transferată la (Universitatea) *La Sapienza* din Roma. Nu am participat deci direct la lecțiile sale. Am fost îndrumat de alți profesori, cu care am început studierea spațiului românesc, având o atenție specială îndreptată spre aspectele cu caracter istorico-religios. Totuși, numele Profesoarei plutea deasupra celor care frecventau cursurile de română, unde volumul său despre Eminescu era evocat cu venerație.

Viața m-a purtat pe urmele Rosei del Conte și în România, acolo unde o relație deosebită mă unește cu Universitatea din Cluj, la care ea a fost profesoară mai

venirea totalitarismului ideocratic a forțat-o să părăsească atunci ceea ce-i devenise țara de elecțiune.

Anul îndepărtării ei de la Cluj, 1948, a fost chiar anul eliminării, prin lege și prin violență, a Bisericii Române Unite, căreia Profesoara i-a cinstit, în diverse lucrări, bogata moștenire culturală.

Pasionata implicare ideală – pusă în mișcare de o credință limpede – care i-a însoțit înaltul magisteriu, a făcut din dânsa un



# Forme și concepte narrative

## Narrative Forms and Concepts

Florin Mihăilescu

Naratologia a devenit în ultimele decenii o disciplină extrem de bogată, de diversificată și de pretențioasă, când nu de-a dreptul sofisticată. Cine intră în meandrele, în nuanțele și detaliile ei fără sfișit poate avea senzația că se află într-un veritabil labirint, sau într-o luxuriantă pădure, amețitoare prin vegetația și formele sale. De la formalistii ruși și de la clasicele lucrări ale unor Propp, Bahtin sau Șklovski, pînă la Wolfgang Kaiser, W. Booth, Genette, Lintvelt, Todorov etc. etc., bibliografia artei narrative a crescut exponențial și astăzi ne găsim nu doar în fața unei simple liste de referințe, ci a unei autentice biblioteci, care intimidează orice aspirație spre integralitate și orice speranță de aprehendare.

Cu toate acestea, pe baza lecturilor sale fatalmente parțiale, dar pe cît posibil măcar esențiale, fiecare își construiește o viziune mai mult sau mai puțin personală asupra problemelor pe care le ridică meșteșugul povestirii și care continuă să se complice în prezent prin evoluția și inovațiile prozei moderne și mai ales postmoderne. Confrunțați cu enorma varietate a epicii contemporane, avem tot dreptul să ne întrebăm dacă mai este cu putință elaborarea unei teorii congruente a narațiunii în general și a celei literare în mod special. În raport cu poezia și dramaturgia, care s-au metamorfozat spectaculos de un secol încoace, s-ar fi zis că proza e mai stabilă și mai conservatoare. Realitatea s-a dovedit însă cu totul alta. Deși, funciarmente, o poveste cu oameni și cu întâmplările lor, epica și-a demonstrat, chiar rămînînd în acest cadru, o capacitate cu totul extraordinară de a se schimba și a se complica, depășindu-și în privința modalităților orice limitări și principii oarecum consacrate.

Autorul este Profesor la Universitatea din București (The Author is Professor at Bucharest University)

Și totuși, pentru spiritul teoretic al sintezei, abundența și diversitatea manifestărilor narrative cunoscute pînă acum nu pot și nu trebuie să fie un motiv de demobilizare a eforturilor de a le surclasa prin convergența cîtorva repere fundamentale. În fond, așa cum spuneam deja, pornind de la o anumită cantitate de informație, dar și de la propria lui creativitate intelectuală, fiecare dintre noi și le fixează singur, firește selectiv și totodată aproximativ. Inevitabil este faptul că orice nouă lectură din domeniu îl obligă să și le regîndească și să și le reformuleze, pentru a le pune în acord cu noile sugestii și observații ale unei cărți, mai ales când aceasta se impune prin seriozitate și originalitate. Este ceea ce ni s-a întîmplat și nouă citind impresionanta lucrare a profesorului și cercetătorului austriac Franz K. Stanzel (n. 1923), *Teoria narațiunii* (Institutul european, 2011, traducere de Valeriu P. Stancu și Silvia Chirilă). Cartea în chestiune este de două ori semnificativă: întîi, pentru că ilustrează complexitatea actuală a domeniului și, apoi, pentru că probează, nu mai puțin, și posibilitatea introducerii lui într-un sistem de comprehensiune și elucidare, prin care rezultatele investigației se întîlnesc și se organizează, asigurîndu-ne dominația, în lipsa căreia riscăm să ne pierdem în labirintul diversității.

Franz K. Stanzel s-a făcut mai cu seamă apreciat prin publicarea în 1955 a cărții despre *Situațiile narrative tipice în roman*, urmată pe aceeași direcție de cercetare de *Forme tipice ale romanului* din 1964. Concepția sa cu privire la „situațiile narrative” s-a impus printre specialiștii de pretutindeni și a stat desigur după aceea și la temelie operei de sinteză care este *Teoria narațiunii* din 1978, îmbunătățită cu fiecare nouă ediție. Autorul, fiind și un foarte virtuos analist, își îmbogățește demersul

exegetic cu numeroase și amănunțite exemplificări din lumea romanului german și englez, cu precădere, dar și fără a neglija pe marii prozatori ruși. În aceeași virtute a simțului său atent la nuanțe și la cele mai mărunte detalii, Franz K. Stanzel trece cu abilitate dincolo de schemele sistemului pe care el însuși îl avansează, ieșind din zona periculoasă a rigidității și recîștigînd poziția, întotdeauna recomandabilă, a recunoașterii variabilității și, prin urmare implicat, a unui sănătos relativism. Autorul nostru declară singur, vorbind despre limitele cunoașterii factorilor care „controlează” imaginația: „ce criterii determină selectarea informațiilor pe parcursul prezentării literare a realității? Probabil că nu se va putea găsi niciodată un răspuns definitiv pentru întrebarea aceasta, din moment ce legile care guvernează conștiința creatoare nu pot fi stabilite în mod absolut” (p. 187). Tot Stanzel semnalează în altă parte, dar în același sens, „caracterul recalitrant al operei individuale” (p. 276).

Însă în pofida acestor dificultăți și a oricăror altele din aceeași categorie, construcția teoretică își păstrează prerogativele și-și afirmă utilitatea și relevanța, întrucît orice variabilitate funcționează în cadrul sistemului, nuanțîndu-l, dar fără a-l anula. Situațiile narrative, în concepția lui Stanzel, sînt condiționate și diversificate în funcție de trei instanțe, aflate fiecare în legătură cu ceea ce reprezintă însuși fundamentul lor, care este intermedierea ca relație între cititor și narator. Elementele constitutive despre care este vorba sînt persoana, perspectiva și modul, organizate toate trei pe un sistem de opoziții: identitate-nonidentitate (spațiile de existență ale naratorului și ale personajelor), pentru cel dintîi, perspectivă internă-perspectivă externă (perspectivism-aperspectivism), 39

pentru al doilea, și narator-non-narator (reflector), pentru mod (p. 93). Toate se regăsesc pe larg în ceea ce autorul numește „cercul tipologic”, plecând de la un foarte potrivit citat din Goethe (p. 275) și dând o imagine schematică a relațiilor și implicațiilor dintre ele, inclusiv situațiile narative pe care le generează: auctorială, cu predominanța perspectivei exterioare (aperspectivism), narativă la persoana întâi, cu predominanța identității spațiilor de existență al naratorului și al personajelor, în fine, narativă personală, cu predominanța modului reflector (p. 98).

Numeroase comentarii și observații pertinente privesc alternanța dintre naratorul omniscient și personajul reflector, la clarificarea căruia autorul austriac aduce o substanțială contribuție, ori interferența dintre vorbirea directă și stilul indirect liber, altminteri spus dintre (re)prezentare (*showing*) și relatare (*telling*). Sînt luate în discuție toate opiniile critice și trebuie subliniat ca un merit de adevărat om de știință că Franz K. Stanzel se arată întotdeauna deschis acestora și, în orice caz, nu omite niciodată să menționeze nu numai compatibilitățile cu teoria lui, dar și dezacordurile. Dialogul său cu preopinienții e un joc al argumentelor și contraargumentelor, care curg din abundență, pînă la epuizarea obiectului lor, iar uneori – s-ar putea zice – și a cititorului, excedat de aglomerarea detaliilor și aspectelor tehnice infinitezimale, căci Stanzel nu are numai spirit de geometrie, dar și unul de binevenită finețe.

Numai că multe dintre rezultatele acestor subtile constatări și schimburi de idei cu specialiștii de toate culorile și orientările nu pot fi întotdeauna la îndemîna criticului literar, constrîns prin profesie și restrîns prin spațiul de care dispune să se limiteze și să se precipite a intra *in medias res*, evitînd ocolul prin cărările adeseori întortochiate ale teoriilor, mai cu seamă cînd acestea se apleacă asupra cazurilor concrete și individuale pentru a face proba unor considerații de ordin analitic.

criticului literar, confruntat cu dinamica permanentă a actualității.

Ce este așadar narațiunea, relatare sau prezentare, descriere, dialog, comentariu, eseistică etc.? Cu siguranță, cîte puțin din fiecare, atestînd proteismul genului narativ, cu atît mai mult în faza lui mai nouă, de cam un secol încoace. Niște probleme de abordat și de rezolvat, măcar provizoriu, ar fi fost cîteva legate de corelarea diferitelor forme narative pe de o parte cu rolul convenționalității artistice, iar pe de alta cu evoluția istorică a literaturii europene și nu numai, chestiuni atinse totuși, fie și numai în trecut. Unui critic îi stă în fire să facă și obiecții, dar în fața unei cercetări atît de solide și de cuprinzătoare, precum *Teoria narațiunii*, nu poate să nu se simtă stăpînit de un legitim sentiment de admirație. Cartea eruditului savant austriac Franz K. Stanzel se înscrie în seria operelor capitale ale naratologiei contemporane, iar apariția ei în limba română este de o perfectă și întru totul meritorie oportunitate. Chiar dacă se află cu mult deasupra

necesităților aplicative imediate ale criticului literar și mai ales ale celui de actualitate, sau de întîmpinare, cum în mod oarecum hazliu i se mai spune, ea servește plener la întărirea conștiinței teoretice a acestuia și, în consecință, trebuie citită, recită, studiată și conspectată cu toată deschiderea intelectuală permanent necesară, pentru că – s-o repetăm neînterupt pînă ce, în sfîrșit, se va înțelege – nimic nu e mai practic decît o teorie bună. *Sapientii sat!*

**Abstract:** This paper analyzes the major contribution of Franz K. Stanzel in the field of narratology and the pertinence of some main concepts in the Austrian researcher's approach of the novel.

**Rezumat:** Acest articol analizează contribuția majoră a lui Franz K. Stanzel în domeniul naratologiei și pertința anumitor concepte centrale în perspectiva cercetătorului austriac asupra romanului.

**Keywords:** novel, narration, narratology.

**Cuvinte-cheie:** roman, narațiune, naratologie.



# Comedia burlescă a comunismului

Communism as a burlesque comedy

Andrei Simuț

STELIAN TĂNASE

**DRACUL ȘI MUMIA**

*Un basm din secolul trecut*

Adevărul, 2010

În ultimii douăzeci de ani am asistat la proliferarea unei tipologii aparte de roman despre mitologia și dramele comunismului, care a accentuat componenta parodică în mod progresiv, trecând accentuat spre burlesc, aproape substituind romanul asimilării etice a tragediei totalitare. Marele precursor al acestui filon romanesc este desigur Bulgakov, dar

și romanele lui Victor Erofeev (în special *Stalin cel Bun*), Péter Esterházy (*Un strop de pornografie maghiară*), piese de teatru semnate de Tom Stoppard (*Travestiuri*) sau Matei Vișniec (*Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal*), unde satira se împletește cu umorul negru, comunismul este suma stereotipiilor sale fetișizate, devenind totodată o imensă farsă, într-o lume transformată într-un imens azil de nebuni. Se pare că figurile tutelare ale comunismului au fost deosebit de inspiratoare pentru prozatorii români în 2010, Marx, Stalin și mai ales Lenin ocupând prim-planul unor romane precum *Ambasadorul invizibil* de Nichita Danilov, a celor *Două povestiri* semnate Cosmin Perța, dar mai ales în romanul semnat de Stelian Tănase, *Dracul și mumia* (*Un basm din secolul trecut*, Editura Adevărul, București, 2010).

Romanul lui Stelian Tănase este echivalent cu o imensă farsă hrănită mereu de precise detalii istorice, începând cu moartea lui Stalin și dispariția statuii lui Lenin în același an din Piața Roșie, dublată și amplificată fabulos prin faptul că muzeul istoriei comunismului a mai dobândit un nou locatar (Stalin), forțat să împartă mausoleul cu Lenin. Acesta, sculat din morți, decide să evadeze în Europa, concretizând o binecunoscută metaforă marxistă: stafia comunismului bântuie literalmente Occidentul, cu consecințe neprevăzute, lovituri de teatru și peripeții relatate în ritm alert. Cronica acestor posibilități mereu ratate ale stafiei lui Lenin de a răspândi Revoluția în țările capitaliste include și sugestia unei anxietăți absente la noile generații: comunismul s-ar putea

reîntoarce oricând, în cele mai surprinzătoare forme și neașteptate momente. Frecvențele reveniri ale mumiei lui Lenin produc un vertij tot mai amplu de evenimente neobișnuite care se împletesc strâns și precis cu cele reale, post-1953, și fiind totodată un pretext ficțional propice infinitelor speculații ucronice legate de întrebarea: ce s-ar întâmpla dacă figura tutelară a Revoluției ar reveni în mijlocul noii stări de lucruri rezultate? Resuscitarea lui Lenin în Uniunea Sovietică a lui Hrușciov este o a Doua Venire parodică a Salvatorului, menită să declanșeze haosul apocalipsei comuniste, o resuscitare simulată, în diverse forme, intercalată inclusiv cu o a Doua Venire a lui Isus, într-o repetare a învierii lui Lazăr.

Revenirea lui Lenin poate fi simultan o diversiune a istoriei, un act de teatru de bâlci, în care actorul Starik joacă partitura principală sau chiar o halucinație a unor bețivi, care, împreună cu cronicarul-narator al cărții, pun cap la cap o istorie/istorisire alternativă. Aceasta se construiește din materia detaliilor ascunse și inedite ale (pseudo) istoriei, împletind strâns datele reale cu cele fictive, personajele cu figurile istorice. Romanul literalmente înscenează o coborâre de pe soclu a „zeilor tutelari” ai comunismului (în principal Lenin, dar și Marx), dinspre macroistorie spre o apocrifă a comunismului, atât de frecventată de scriitorii contemporani. Această istorisire apocrifă se constituie mai ales din descrierea în grilă confesivă a vieții intime, cotidiene a lui Lenin, reconstituind în cheie parodică jurnalul mișcărilor sale zilnice începând cu perioada din *Belle Époque* imediat premergătoare declanșării Revoluției, insistând mai ales pe viața amoroasă a marelui revoluționar. Istoria cunoscută devine astfel doar un corolar al unor evenimente cruciale din perspectiva lumii ficționale, care puteau deturna întreaga avalanșă comunistă (iubirea lui Lenin pentru Inessa Armand). Istorisirea apocrifă este în mod ironic acreditată și secundată atent de o serie de note de subsol în cheie borgesiană, reconstituind fantezist și parodic procesul de documentare pentru crearea ficțiunii. *Dracul și mumia* este și o rescriere a istoriei secolului trecut din perspectiva fascinației incurabile pentru comunism, reverberată difuz la nivelul tuturor claselor sociale, cu un rol special acordat intelectualilor, reprezentați în roman de Brecht, devenit autor al unei piese admirative despre Lenin. Atracția pentru comunism e pasibilă de a se răspândi oricând ca un virus letal printre democrațiile occidentale (mumia rățăcește prin Europa, reaprinzând focul Revoluției).

În a doua jumătate a sa, romanul începe să treneze tot mai mult, intriga se dovedește prea firavă pentru a susține un edificiu romanesc întins pe patru sute de pagini: fuga mumiei lui Lenin prin Europa se repetă la nesfârșit, reiterând același scenariu și transformând narațiunea într-o mașinărie textuală care produce peripeții și lovituri de teatru previzibile (un text care s-ar putea genera la nesfârșit), dispărând progresiv tensiunea și încărcătura de surpriză inițială. Aventurile lui Lenin cad uneori într-un scatologic gratuit, dar reușind să se îndepărteze de caracterizarea de pe coperta a patra: *Dracul și mumia* 41

Autorul este doctorand al Catedrei de Literatură Comparată, Facultatea de Litere, Cluj-Napoca (PhD, Faculty of Letters in Cluj, Department of Comparative Literature)

e departe de a fi un roman șocant, fiind tot mai puțin surprinzător pe măsură ce ne apropiem de final. În cadrul tipologiei românești a comediilor având drept cadru și subiect comunismul se pot distinge cel puțin două filoane, unul axat pe banalul vieții cotidiene în comunism, al realismului minimalist bine reprezentat de Petru Cimpoșu, Ioan Groșan, Dan Lungu, Savatie Baștovoi și cel al comediei burlești-bulgakoviene, al absurdului, grotescului, al fantasticului hrănit din magma istoriei și care sfârșește prin a îngurgita lumea, formulă atât de amplu exploatată de Stelian Tănase în *Dracul și mumia*, roman care mărturisește implicit despre epuizarea acestui filon prozastic al fazei târzii de reprezentare caricaturală a comunismului și figurilor sale tutelare.

**Rezumat:** Romanul lui Stelian Tănase, *Dracul și mumia*, este o comedie burlescă despre comunism, cu o sugestie alegorică cum că demonii săi nu bântuie doar lumea occidentală, ci se pot materializa oriunde și oricând.

**Abstract:** Stelian Tănase's novel, *Dracul și mumia* is a burlesque comedy about communism with an allegoric suggestion that its demons could not only haunt the Western world, but also materialize at any time and any place.

**Cuvinte cheie:** burlesc, reprezentări ale comunismului, romanul postdecembrist, umor negru

**Keywords:** burlesque, representations of communism, the post-1989 novel, black humour.

# Întregul ca parte

## The Whole as a Part

Ovidiu Pecican

STELIAN ȚURLEA

TREI FEMEI

Cartea Românească,  
2011

În interiorul literaturii române actuale cu un statut polimorf, deși deplin precizat pentru vocația și identitatea autorului, prozatorul Stelian Țurlea – scriitor de cursă lungă, având la activ cicluri narrative pentru copii, romane polițiste și proze ample *main stream*, alături de jurnale de călătorie, reportaje și jurnalism de televiziune, ajungând, de

la o vreme, să facă aproape singur un întreg săptămânal cultural –, se numără printre puținii autori actuali care, având acest statut, este întâmpinat cu deschidere necrispată de critică. În afară de Mircea Cărtărescu – autor de jurnale, proză, poezie și publicistică, dar și teoretician și critic literar –, poți număra pe degete oamenii în fața cărora receptarea

specializată nu se crispează la vederea unui evantai larg de opțiuni. Dintr-o pricină neștiută – poate din graba de a înțelege și teama de a nu trebui să rectifice – critica noastră respinge, în mod tradițional, ca presupusă probă de personalitate creatoare insuficient conturată, opțiunile plurale în materie de gen și specie literară. Faptul că, totuși, apar voci capabile să acorde celor ce susțin partituri multiple, convenita atenție, trebuie salutat, ceea ce, iată, și fac.

Din fericire, nu sunt singurul – și nici primul – care observă disponibilitatea de... Cezar Petrescu a romancierului Stelian Țurlea și sensibilitatea la feminin/ feminitate, comună, poate, cu cea a romancierilor Mihail Sebastian sau a lui Anton Holban (nu și a lui Mircea Eliade, care o exploata, literar vorbind, în alți parametri). Ștefan Agopian spune, de pildă, despre prozator că „a publicat până acum zece cărți de publicistică, unsprezece romane, opt cărți pentru copii și două traduceri. Un palmares impresionant, dar cu toate acestea autorul a rămas într-un con de umbră. Poate că tocmai abundența editorială să fi trezit neîncrederea cititorilor. La fel au pățit, în interbelic, Cezar Petrescu și apoi, Radu Tudoran, cu toate că ambii au scris cel puțin câte o carte extraordinară, *Fram, ursul polar*, primul și *Toate pânzele sus!*, al doilea. Susțin de multă vreme că o literatură națională se construiește cu cărți bine scrise, ele reprezentând agentul fertil, un fel de compost, dacă vrei care favorizează apariția, din când în când, a câte unei capodopere. Fără acest compost literatura ar arăta ca un deșert populat cu câțiva cactuși măreți.” Fără îndoială, intuiția lui Ștefan Agopian că marea literatură nu crește în deșert stă întru totul în picioare. Aș adăuga la cuvintele prozatorului-comentator doar că merită avute în vedere cu toată atenția și carierele celor care, precum insista Eliade, vorbind despre sine, își construiesc cariera de autori din ambiția edificării ansamblului, nu cu speranța atingerii, la un moment dat, a performanței verticale. Stelian Țurlea pare să parieze, și el, pe întregul scrisului său, rezervând „comediei umane” pe care o înalță un regim mai special decât oricăruia dintre romanele sale în parte. Impresia dobândește relief suplimentar îndată ce te așterni pe lectura unei cât mai mari părți a întregului (romane, narațiuni de aventuri pentru copii/ adolescenți, jurnale de călătorie etc.), mai ales dacă ai în vedere, simbolic vorbind, atitudinile tipului uman reprezentat, în istorie, de Petru cel Mare, țarul Rusiei, care nu s-a mulțumit să construiască palate, ci a preferat să „inventeze” din smârcurile nordului un întreg, maiestuos, palat imperial Sankt Petersburg.

Revenind la evaluările confrăților, menționez și că, tocmai în acest sens glosa Dan C. Mihăilescu, observând că „...dexteritatea narativă – sau profesionalismul... – face ca autorul să pianoteze la fel de atrăgător în partitura pur aventuroasă a pubertății (romanele cu Daniel), ca și în cheia sentimentală a maturității încă ingenuă, în situații sociale dramatice, precum cele din decembrie 1989, ca și în psihoza introvertirii traumatizate, în contextul anchetei detectivistice, ori în tipare de basm potrivite pe organismul interlop al mediului valah în tranziție”.

Autorul este Profesor la Facultatea de Studii Europene, Catedra de Studii Europene și Relații Internaționale (The Author is Professor, Faculty of European Studies, Department of European Studies and International Relations)

Datorită cantității, dexterității și a diversității producției sale românești (caracteristică proiectelor ample de creație, tip Balzac și Dumas-tatăl), se simte nevoia – mai acută decât în cazul altor prozatori – unei situații a lui Stelian Țurlea în peisajul actual al beletristicii noastre. Povestea din *Trei femei* este, de fapt, cea a României din ultimii șaiszeci de ani. Ea încapă în numai 206 pagini, survenind, practic, în paralel cu o tentativă similară, cea a Gabrielei Adameșteanu din *Provizorat* (2010), roman unde erau aglutinate cam tot atâtea decade de istorie contemporană în nu cu mult mai multe pagini; cu diferența că, la Țurlea, popasul cel mai apropiat se face în trecutul imediat, nelăsând o distanță între ieri și azi. Este, probabil, un fel de a spune că ieri este azi, că trebuie asumat ca parte a lui azi, măcar pentru că, genetic vorbind, azi vine din ieri (o evidență prea adeseori ignorată, mă tem). De altfel, romancierul nu face un secret din faptul că acest sondaj, mediat de femeie în cele trei ipostaze fundamentale ale ei (tinerețe, maturitate, senectute), încearcă să discearnă prin nebuloasa istoriei trăite, stăruind în căutarea cauzelor norului de praf actual prin vremurile socialismului triumfal și, mai departe încă, la originile acestuia, la început de epocă postbelică, în vremea instalării comunismului în România.

În *Trei femei* sensul curgerii narative inversează sensul derulării temporale, prezentul duce în trecut și nu trecutul „inventează” prezentul și viitorul. Este tehnica plonjeului abisal la care formația lui de istoric îl conduce pe scriitorul ce seamănă, din acest punct de vedere, cu un arheolog preocupat de învierea unor contexte „arse” (Carter în piramida nejeftuită a lui Tuthankamon). Întregul roman are, de altfel, cumva, aerul de triptic al celor *Trei povestiri* flaubertiene și împrumută un titlu lansat de Robert Musil (către ultimul duce și atmosfera rafinată, decorativ-fastuoasă a copertei împodobite cu un tablou faimos al lui Gustav Klimt, artistul care murea pe drumul către Viena venind din mica Românie, unde lucrase la Peleş). Iar acest lucru merită reținut cu atât mai mult cu cât prin locație, datare și evenimentele evocate, totul este, în primul planul narațiunii, foarte bine ancorat în istoria recentă și în prezentul românesc.

Filosofia care subîntinde conținuturile romanului *Trei femei* a sintetizat-o chiar autorul într-o declarație memorabilă: „*Avem niște vieți neînsemnate*, obișnuia să spună mama mea, peste care a venit un război mondial, apoi comuniștii care au schimbat un regim și visele ei au rămas neîmplinite. *Dar cu toate astea, continua ea, nimeni n-are dreptul să ne distrugă (subl. O.P.)*”. Vorbește, aici, o înțelepciune tradițională, discretă, articulată în jurul ideii de echilibru al creației, divine sau nu. Fiecare ființă din această lume își are rostul său, drept care a o anihila este o vină incalificabil de gravă. (De unde, din memoria arhivată a literaturii române, vine vocea slaviciană a soacrei lui Ghiță de la *Moara cu noroc*, a cărei profesiune de credință nu diferă, în esență, de ceea ce amintește scriitorul, că echilibrul lumii nu trebuie spart: „Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibeii tale te face fericit. ... Eu sunt acum

bătrână, și fiindcă am avut și am atât de multe bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutând acum la bătrânețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte până în ziua de astăzi și să dau la sfârșitul vieții mele de amărăciunea pe care nu o cunosc decât din frică”).

Dezvăluind originile îngropate ale unei vine ce reverberează de-a lungul mai multor generații - șapte sunt cele avute în vedere de Vechiul Testament -, romanul lui Stelian Țurlea face arheologia etică a unei crize, încercând să explice ingenios și cu talent, căutând momentul primordial, criza existențială a lumii românești de după 1989 pe firul unei succesiuni genealogice false, întrerupte.

**Abstract:** Articolul discută romanul lui Stelian Țurlea ca o reconstituire a adevăratei semnificații a trecutului comunist din România.

**Abstract:** The article discusses the recent novel of Stelian Țurlea as a reconstruction of the real significance of the communist past of Romania.

**Cuvinte cheie:** Structură, roman, narațiune, ficțiune, istorie recentă, Stelian Țurlea, generații, comunism, femei

**Keywords:** Structure, novel, narrative, fiction, recent history, Stelian Țurlea, generations, communism, women

# Dragoste în vremea imigrării

## Love in the Time of Immigration

Victor Cubleşan

IOANA BAETICA  
MORPURGO

IMIGRANȚII

Polirom, 2011

Mi-am dorit, încă din momentul în care numărăm banii la casa librăriei, ca romanul Ioanei Baetica Morpurgo să nu-mi placă. Întotdeauna am scris mult mai ușor despre lecturile pe care le-am detestat. *Imigranții* s-a dovedit însă, surprinzător, un volum acaparator, extrem de coerent, scris cu siguranță, maturitate stilistică și pasiune. În general zîmbesc în fața etichetelor de genul “revelația anului”, dar, pentru mine, ca cititor, aceasta a fost revelația din 2011.

*Imigranții* este un produs complex. Un roman care se construiește, carnos și volubil, în jurul unui proiect, al unui concept. Titlul, derutant la o primă vedere, e secondat de o prezentare lapidară pe coperta a patra, nici explicită, dar nici aiurită. Cinci personaje, cinci povești contemporane care se derulează pe fundalul pitoresc, ornant și străin al Londrei. Cinci imigranți, cu cinci povestiri atât de diferite. Răzvan Antal, tînărul doctorand și activist al 43

drepturilor omului, încâlcit într-o poveste de dragoste gay, hotărît, energic, tezigist, fragil, într-un pendul abia schițat între Ravi, frumosul și pasivul indian, și Martin, poetul aproape genial, revoltat și scilpitor. Maria Mateescu, pictoriță, douăzeci și ceva de ani, căsătorită cu mult mai vîrstnicul, relativ bogatul, cultul, senzualul deraiat, Dorian, prinsă într-o căsătorie care nu face decît să mascheze o relație inertă, de conveniență, captivă într-un punct în care nu poate decît să evalueze, să accepte și să se mintă. Traian, un expat, stock broker la o mare firmă, cu un salariu anual de șase cifre, sensibil, principial, trăind într-un lux străin, principial fără a-și înțelege perfect resorturile, prins între sfărîmăturile unui mariaj superficial de două luni și memoriile amorurilor copilărești și adolescentine abandonate în România, locul unde pare să-și fi lăsat, involuntar, emoțiile genuine. Sabina, menajera moldoveancă a unui bolnav în fază terminală, femeia simplă și energică de patruzeci de ani care nu și-a trăit defapt nici un an din viață și care descoperă din cioburile unor destine anodine puterea de a redeveni femeie. Gruia, țiganul cerșetor, hoț și violonist, relativ mitoman și puțin autist, prins într-o poveste, ușor poetizată, ușor post-modernă, de dragoste cu prostituata Marcella, experimentînd tensiunea maximă a unui sentiment care îi poate motiva între traseul.

Romanul Ioanei Baetica Morpurgo nu este un roman despre condiția imigrantului (nu a emigrantului), sau cel puțin nu este un roman despre românii mai mult sau mai puțin dezrădăcinați din Anglia. *Imigranții* este o poveste despre dragoste. O poveste despre singurătate, despre alegeri, despre implicare, despre ciudata dinamică a sentimentelor. Dar înainte de a fi o poveste despre dragoste, este una spusă prin intermediul unor povești de dragoste. Înainte de a te apropia de ceea ce pompos s-ar numi teza textului, treci, ca cititor, prin cele cinci istorisiri separate. Inegale valoric și diferite ca abordare stilistică, "capitolele" romanului sînt printre cele mai frumoase povești de dragoste de care a avut parte literatura noastră de ceva timp încoace. Indiferent de postura pe care și-o alege, romancierul reușește să povestească impecabil, reușește să se substragă falsității, poezii, demonstrației, reușește altfel spus să depeze aceași eternă poveste în care X îl iubește pe Y. Autoarea operează cu delicatețe, producînd în prim-plan psihologia fiecărui personaj, neîngrădind construcția pe care a realizat-o plămădind aceste identități. Avem o poveste despre iubirea prinsă între dorința de împlinire carnală, dorința de a poseda pe un celălalt frumos pur și simplu, o iubire care nu provoacă, ci astîmpără, potolește, și seducția unei relații explozive, neîmplinită carnal, dar provocatoare și stimulatorie ca idee, tentația unei relații care poate fi doar dureroasă, doar neîmplinită, și tocmai de aceea fascinantă. În ce direcție va pleca Răzvan, în care iubire va deveni un imigrant? Avem apoi fragilitatea celei care descoperă lipsa iubirii, minciuna. Poți să iubești ideea de dragoste, poți să iubești ceea ce consideri că ar trebui iubit fără a-ți urma pasiunea?

44 Maria își descoperă în trecut și în prezent resorturile

care o fac să se complacă în auto-minciună, în ficțiunea aurită a unei povești de dragoste împlinită care nu maschează decît sexualitate, parvenire, mult ambalaj pretențios pentru un gol interior total. O fugă din zona călduță, dar reală a sentimentului mediocru de iubire, în cea a împlinirii sociale. Mai tezigistă, previzibilă fără a fi deranjantă, povestea celui care se lasă condus în viață fără a încerca niciodată să ia hățurile în propria mînă, a celui care, pasiv, devine o minge de ping-pong în jocul sentimentelor ascunzîndu-se, involuntar, în spatele unei moralități și conveniențe inutile. Cît de mult pierde Traian prin pasivitate, de ce nu se poate salva de alegerile implacabile care îl propulsează spre un destin gol, dar auriu și aureolat? În fine, povestea simplă și întotdeauna emoționantă a dragostei care se încheagă din cioburi, a dragostei care își găsește drumul peste vieți mizere, marcate de tradiții, ipocrizie, misoginism, sărăcie și închisoare. Doi oameni care reușesc să se salveze prin dragoste, pătrunsă discret și deloc strălucitor, doi oameni care emigrează din mundan în poveste. Iar în final, ca o încununare, povestea cea mai puțin veridică, cea mai puțin izbutită, dar cea mai simbolică și cel mai autoritar condusă, a *outcast*-ului, a marginalizatului din toate punctele de vedere care își găsește împlinirea într-o dragoste aparent ridicolă, dar absolută și purificatoare, pentru un simbol materializat sub grețoasa întrupare a unei prostituate de duzină.

Ioana Baetica Morpurgo este genul de autor extrem de conștient de calitatea scriiturii sale și de mijloacele pe care le are la îndemînă. *Imigranții* este aîdoma unui concert în care autorul-solist execută pasaje diferite cu egală virtuozitate. Pendulînd de la jocul de-a narațiunea clasică, precum în deschiderea poveștii lui Traian, la intromisionarea directă în text ca personaj precum în istoria lui Gruia, jucîndu-se de-a polifonia în episodul Mariei, urmărind discret și modern personajul pe care-l exhibă în cazul lui Răzvan sau preluînd autoritar discursul în cazul Sabineii. Tehnicitatea scriiturii nu e însă stridentă, discursul prevalează întotdeauna în fața vocii narrative, ideea și gestul plutesc fără să agațe pe suportul tehnic complex care împletește intertextualitate, metatextualitate și pasaje absolut realiste într-un tot unitar deloc violent ca lectură. Romanul nu lasă impresia unei demonstrații, sau al unui construct ideatic, ci propune pur și simplu narațiune. Vocea auctorială, deși jucăușă și polimorfă, naratorii bine identificați psihologic se topesc într-un discurs fermecător, în care nici monologul și nici descrierea nu apar eterogene. Ioana Baetica Morpurgo propune un roman extrem de solid.

**rezumat:** discuție despre *Imigranții* Ioanei Baetica Morpurgo, unul dintre cele mai bune romane românești ale anului

**summary:** about Ioana Baetica Morpurgo's *Immigrants*, one of the best romanian novel of the year

**cuvinte cheie:** Ioana Baetica Morpurgo, roman românesc, imigranți, dragoste, Londra, stil

**keywords:** Ioana Baetica Morpurgo, romanian novel, immigrants, love, London, style

# Melancolizări și diatribe

## Melancholic Moods and Diatribes

Adrian Țion

Niciodată criptică în sens programatic, ci doar atinsă vag de capriciile ocultării postmoderniste, poezia lui Ion Cristofor se pare că avansează cu naturalețe și dezinvoltură spre sinceritatea lipsită de emfază a mărturisirilor. Aceasta este impresia generală care se desprinde din lectura ultimului său volum de versuri *Geamantanul de sticlă*, Editura Sedan, 2011, Cluj-Napoca. Dacă în 2007 optzecistul clujean mai căuta „o cușcă pentru poet” în vederea izolării, retragerii în sine, acum poetul nu mai are nimic de ascuns, trucurile lirice, idealizările genuine, calofilia versurilor nu-și mai au rostul. Eul liric se lasă total descoperit, scoate totul la vânzare, măsurând „hectare de melancolie” cultivate cu dezamăgiri și regrete transcrise de cele mai multe ori ironic, direct, adesea polemic. Transparența sugerată de sintagma din titlul volumului ridică vâlul de pe mecanismele uzate ale poetizării, oferind o structură lirică epurată de aglomerări stilistice futele. Ironismul dens, rafinat, despuat de tropi ornamentali se depărtează sensibil de o anume delicatete a rostirii și trăirii, cu care ne-a obișnuit poetul în volumele anterioare, tonul devine mai aspru, expresia derivă deseori din șabloane verbale de strictă actualitate. Nu e mai puțin adevărat că se observă instalarea unei senine înțelepciuni în formularea observațiilor despre sensul vieții.

Deseori, pregnanța unor imagini și situații poetice pigmentează cu săgetătoare concizie structura versului. De pildă, lângă zeița justiției „cu ochii acoperiți de o banderolă” el așază bațjocitor pe „cerșetorul olog” (*Palatul justiției*). Confuzia antitetic expusă a valorilor lumii de azi transpare ca uniformizare ilară a unor stridente contrapunctice, absorbite în magmatica pastă a deriziunii: „Lumină sau beznă-i totuna/ târfa se confundă acum cu orice vestală” (*Lumină sau beznă*). Parafrazarea sintagmei kantiene a

cerului înstelat oferă poetului prilejul unei evocări de ilară amărăciune: „eram săraci și tineri pe atunci/ păduchii benchetuiu pe pielea noastră/ dincolo de orice lege morală” (*Domnule Kant*). Dezamăgirile sunt transcrise ca înnămoliri ale idealizărilor trecute: „o monedă cu chipul tău/ coboară încet în nămol” (*O monedă cu chipul tău*). Distanțările în timp sunt marcate de virtuali purtători de sarcini: „ghiozdane purtătoare de pământ” (în copilărie) și „geamantanul de sticlă” (la maturitate, cu toate boarfele poetului la vedere). Oscilația este cuprinsă între „zeii nubili” ai anilor zburdalnici, senini și „zeii taciturni” ai senectuții.

Universul defetșizat al poeziei lui Ion Cristofor e populat de la un capăt la altul cu personaje de tabloid vulgar precum muze angajate la bordel, cămătari, măcelari, farsori, agramați, hoți și visători, târfe de lux, rechini și paraziți melancolici. Nervozitatea insatisfacției, a silei de a încondeia atari exemplare umane (totuși), răzbate în tăioase ziceri sintagmatice cu forță descriptivă: „borșitul vin”, „spornică mizeria”. Elementele negative ale lumii de azi, luate în răspăr, duc inevitabil spre întunecarea orizontului: „soarele uită să mai răsară”. Socialul și politicul dau buzna în poezie sub forma unor sugestive decupaje din ziar, desigur persiflant așezate în construcția poemului. Astfel apar în inventarul poetic transcrieri tipice buletinelor de știri precum „ultima poșetă a doamnei Urea”, constatări din care se înțelege că „prețurile cresc în timp ce speranțele scad”, alte „paratrpede politice”, sinucigașii care „dau telefon la 112”. Peste toate, apoteoza: „chelia președintelui a devenit tot mai strălucitoare”. Poetul își simte cu tristețe și își asumă scrâșnit neputința poetizării în această lume depoetizată, vulgară, ostilă idealizărilor de orice fel: „ca o feștilă în lumânare/ au ars în mine toate iluziile/ toate cuvintele” (*Toate iluziile*).

Înnodând tristeți, dezamăgiri,

disperări și regrete, traseul aleatoriu al experimentelor diurne ajunge uneori în fața unui adevărat extaz liric provocat de sublima „zarvă a păsărilor într-un copac”. Această „zarvă” pare „cea mai măreață simfonie”. Piesele volumului nu sunt lipsite de frazări post-trakliene, încărcate de tensiunea frigului lăuntric al poetului austriac: „Sfâșietor e atunci strigătul fratelui tău/ mort de sete într-un oraș de la marginea deșertului” (*Sunt ceasuri*). Avem în partea a doua a volumului o propensiune spre cotidianul gonflabil privit prin aceeași claritate a „geamantanului de sticlă” unde „colecționarii de vorbe” își fac inventarul de cuvinte



cu degetele „transparente, mai fragile ca sticla”. Dar, cum spuneam, predominant este sentimentul de totală mărturisire, deci de transparență lucidă, dezinvoltă: „acum însă nu mai am ce să pierd/ iată mărturisesc/ ca la spovedanie/ ca la securitate” (Când tocmai te pregăteai). E felul deschis, nesofisticat, în care s-a decis Ion Cristofor să comunice prin poezia sa.

Fiind un filofrancez convins în această lume anglofonă, Ion Cristofor a tradus intens din poezia de limbă franceză a lumii, a scris eseuri despre poezia celor mai importanți poeți belgieni. E de mirare că volumul de față, *Geamantanul de sticlă*, nu are, în paralel, traducerea poeziilor în limba franceză, ci în engleză. Așa se face că *The glass suitcase* aparține traducătorului Dan Brudașcu.

# Cum să construiești o teorie a adaptării?

## How to Build an Adaptation Theory?

Ioan Pop-Curșeu

Aceasta pare să fie întrebarea principală la care cartea semnată de Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (Routledge, 2006), încearcă să ofere un răspuns nuanțat și întotdeauna întemeiat pe cât mai multe exemple pertinente, dezvoltate în secțiuni numite „Learning from practice” (cele mai semnificative adaptări analizate fiind cele după *Billy Budd* de Melville, după emoționanta poveste a celor douăsprezece carmelite care au murit cântând psalmi cu puțin înainte de sfârșitul Terorii, sau după aspra poveste a lui Carmen, țiganka-ghicitoare). Pornită, la fel ca unele idei ale lui Antoine Compagnon despre literatură, de la considerațiile simțului comun, *O teorie a adaptării* nu este niciodată stufoasă, incomprehensibilă sau greoaie. Clară, precisă, alert scrisă, cartea Lindei Hutcheon poate servi atât ca manual de inițiere în arta adaptării, cât și ca sursă incontestabilă pentru savanți.

Dintru început, trebuie precizat că se operează aici o extraordinară lărgire a câmpului de cercetare, în raport cu tentativele precedente ale unor George Bluestone sau Brian MacFarlane: adaptarea nu mai este privită pur și simplu ca o transformare a unui roman sau a unei nuvele pentru a corespunde necesităților narațiunii filmice, în imagini (ceea ce în limba română se exprimă destul de plastic prin termenul „ecranizare”), ci este abordată ca un proces vast, complex, care poate implica diverse forme de media. Linda Hutcheon subliniază că, pentru ea, este în aceeași măsură adaptare o transcriere cinematografică a unui roman, a unei benzi desenate sau a unui balet, o transpunere a unui film celebru în joc video, o pregătire a unei piese de teatru pentru scenă, o parodie (de orice

Numitorul comun al adaptărilor pe care le discută cercetătoarea canadiană este că toate aduc o serie de transformări semnificative (politice, ideologice, narative, estetice) unei povești de plecare, cărora li se adaugă aproape inevitabil o schimbare de medium (textul tipărit, care presupune o lectură lineară, transpus în imagini, intră sub incidența unei prezențe „aurale”, în termenii lui Walter Benjamin). Deschiderea virtuală infinită a câmpului cercetării o incită



totuși pe Linda Hutcheon la prudență, așa încât în final simte nevoia să precizeze ce *nu* este o adaptare, însă limitele pe care le trasează nu reușesc să fie convingătoare.

Unul dintre punctele forte ale cărții este că își propune să studieze adaptările ca adaptări, însă această poziție asumată de Linda Hutcheon are drept consecință – prin refuzul oricărei perspective axiologice – o egalizare aș zice nepermisă a diverselor forme estetice pe care le poate îmbrăca un produs oarecare (o poveste, în speță). Dacă cititorii pot să fie de acord că e imperios necesar să nu mai judecăm pe verticală, în termeni de „fidelitate” (adică să gândim

automat că o adaptare cinematografică a romanului *Madame Bovary* trebuie să fie inferioară textului flaubertian), nu e mai puțin adevărat că diversele adaptări ale unuia și aceluiași text nu sunt egale ca și calitate estetică și că nu putem să ne interzicem judecata de valoare numai dintr-un soi de *political correctness* plasată pe tărâmul artei. Nu pot să nu observ că nu există în cartea Lindei Hutcheon nici un soi de piramidalizare și aproape nici o judecată axiologică, ceea ce e totuși surprinzător într-o lucrare ce se presupune a fi mai degrabă una de estetică decât una de antropologie culturală (genul acesta de fenomen este un punct nevralgic al postmodernismului). În ceea ce privește rezultatele voinței de a studia adaptările ca adaptări, ele nu sunt rele, deoarece în *A Theory of Adaptation* se pun foarte bine în evidență fenomenele complexe prin care un text devine *altceva*. Accentul cade, așadar, în egală măsură, pe proces și pe produs, ceea ce constituie un atuu major al cărții în discuție.

O contribuție semnificativă adusă de Linda Hutcheon debaterii despre adaptare constă în tipologizarea celor trei moduri în care oamenii se raportează la povești („modes of engagement”): „telling” (a spune), „showing” (a arăta), „interacting” (a interacționa). „Telling” ar caracteriza mai degrabă romanul sau nuvela, „showing” ar fi specific pentru „performance media”, adică teatrul și cinematograful, în vreme ce „interacting” ar privi lumea virtuală și captivantă a jocurilor video și a parcurilor tematice („theme parks”), în care spectatorul nu mai e cvasi-pasiv, ci din care devine parte integrantă prin mijlocirea unui „avatar”. Deși au fiecare în parte specificitățile lor limpezi, aceasta nu înseamnă că nu există încalcări și interpenetrări, cele trei moduri de angajare fiind într-o oarecare măsură „imersive”.

Făceam mai sus referință la un model teoretic inspirat de simțul comun. Acesta este vizibil în faptul că Linda Hutcheon încearcă să răspundă unor întrebări simple – dar esențiale – despre adaptare:

ce? cine? de ce? cum? când? unde? În optica deschisă propusă de *A Theory of Adaptation*, orice poate fi adaptat, în orice formă estetică și în orice medium. Trebuie precizat însă că elemente precum „temele” sunt mai ușor adaptabile decât stilul, sau alte asemenea imponderabile ale artei.

Dacă răspunsul la prima întrebare vine spontan, la cea de-a doua este mai puțin evident și mai pasibil de a suferi critici și amendări succesive. El nu este evident decât în situații de genul aceleia în care Alexandre Dumas fiul și-a transpus romanul *Dama cu camelii* (1848) pe scenă (1852). Când vorbim despre o ecranizare, în schimb, care este prin excelență un produs colectiv, adaptatorul nu mai poate fi stabilit cu claritate: e scenaristul? costumiera? regizorul? Dând ca exemple filmele lui Luchino Visconti, care sunt în bună măsură adaptări de texte literare, Linda Hutcheon pare să sugereze că adaptator trebuie considerat cel care își imprimă cel mai puternic pecetea personală pe opera adaptată (nu scenarista Suso Cecchi d'Amico, cu care Visconti a colaborat pentru majoritatea scenariilor sale, nici costumierul Piero Tosi, ci regizorul însuși).

Această chestiune se leagă de cea privitoare la motivele pentru care se fac adaptări (*de ce?*). Este evident, spune Linda Hutcheon, că un adaptator are, pe lângă motive economice (adaptarea cinematografică a unui roman *best-seller* este aproape automat generatoare de profituri: *Harry Potter*, *Stăpânul inelelor*), de „capital cultural” (adaptarea unei opere clasice este întotdeauna privită cu respect), o serie de motive personale, care nici măcar nu sunt întotdeauna evidente și se pretează unei explorări psihanalitice. Cât privește publicul, el are nevoie de adaptări (*de ce?*) din pricina unei intense plăceri legate de cuplul antinomic repetiție/diferență: ne întoarcem mereu la aceleași povești, în care ne place să fie introdus un element de variație, o tușă de culoare suplimentară, o picanterie inexistentă înainte etc.

Cât privește modul în care se fac adaptările (*cum?*), Linda Hutcheon subliniază că „transcodarea” poate să presupună tăieturi, adăugiri, ajustări, precizarea sau estomparea unor semnificații, comprimarea sau dilatarea temporalității intra- și extra-diegetice, eliminarea unor personaje și propulsarea altora în prim-planul acțiunii. Aceste modificări sunt determinate cel mai adesea de constrângeri de timp (*când?*) și spațiu (*unde?*). Nu e deloc același lucru să vezi o *Madame Bovary* adaptată în Franța de Jean Renoir (1934) și alta Bollywoodizată de regizorul indian Ketan Mehta în *Maya Memsaab* (1992): „transculturalitatea” și „indigenizarea” sunt unele dintre caracteristicile cele mai fascinante ale procesului de adaptare. Contextul cultural general definitoriu pentru o epocă anume își pune amprenta asupra diverselor interpretări ale unei povești: viața lui Isus a fost spusă simplu de evangheliști și repovestită în cod pozitivist de Ernest Renan, a inspirat atât filmul mai siropos al lui Zeffirelli dar și transpunerea „naturalistă” a lui Mel Gibson, a fost sursă de inspirație pentru faimoasa operă rock *Jesus Christ Superstar* și pentru fotografiile și montajele demistificatoare realizate de Bettina Rheims și Serge Bramly cu Isus prezentat ca o femeie goală și provocatoare, ba chiar pentru unele jocuri care făceau din Mesia o iconă „gay pride”.

Pentru a-și legitima perspectiva asupra adaptării, Linda Hutcheon recurge la o serie de metafore și analogii dintre cele mai pregnante. Pe de o parte, ea definește adaptarea prin trimitere la un concept fundamental în postmodernism, anume „intertextualitatea” (însăși nevoia unei „teorii a adaptării” fiind, în ochii mei, un simptom al postmodernismului): dialogismul bahtinian nu mai privește doar relația între două texte, ci și între un text și diferitele sale interpretări mediale. Farmecul intertextualității este că își poate desfășura la nesfârșit virtualitățile și Linda Hutcheon se amuză înșirând adaptări ale unor adaptări: filmele

cu Dracula sunt în aceeași măsură adaptări ale romanului lui Bram Stoker (1897), dar și ale filmelor precedente consacrate aceluiași personaj. Adaptarea presupune și alte analogii din sfera literaturii sau a lingvisticii, ea fiind privită în relație cu procesul de traducere (ambele se caracterizează prin opțiuni, pierderi, renunțări, parafraze etc.). Mai mult decât atât, Linda Hutcheon își încheie cartea cu o metaforă „adaptată” din domeniul științelor naturii, trimitând la teoriile darwiniene: „Evoluând prin selecție culturală, poveștile călătoare se adaptează la culturile locale, la fel cum populațiile de organisme se adaptează la mediile locale. Răspunem – și arătăm sau interacționăm iarăși – cu povești, fără încetare; în acest proces, ele se schimbă cu orice repetiție, dar totuși rămân recognoscibile ca atare. Ele nu sunt în mod necesar inferioare ori de mâna a doua – sau nu ar fi supraviețuit. Precedența temporală nu înseamnă nimic mai mult decât prioritatea temporală.” (p. 177).

**Abstract:** This article analyzes the pertinence and the implications of some insights of Linda Hutcheon's book, *A Theory of Adaptation*, mainly the three “engagement modes” with stories (telling, showing, interacting), as well as the questions defining the specificity of each adaptation (what?, who?, why?, how?, where?, when?).

**Rezumat:** Acest articol analizează relevanța și implicațiile anumitor idei din cartea Lindei Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, în special cele trei „moduri de angajare” în poveste (a spune, a arăta, a interacționa), precum și răspunsurile la întrebările definitorii pentru specificitatea oricărei adaptări (ce?, cine?, de ce?, cum?, unde? când).

**Cuvinte-cheie:** adaptare, moduri de angajare, intertextualitate.

**Keywords:** adaptation, engagement modes, intertextuality.

# Reacția antipozitivistă în opera lui Mateiu Caragiale

## The Antipositivist Reaction in Mateiu Caragiale's Works

Viorel Rujea

Reacția antipozitivistă se manifestă în opera lui Mateiu Caragiale – la fel ca în cea a spiritelor înrudite cu el, din marea familie a decadentilor – prin cultivarea programatică a misterului, prin aplicarea acelei doctrine atât de sugestiv definită de critici prin sintagma “estetica tainei”. După cum se știe, cultivarea misterului, în sensul prezentării lumii sufletești ca o lume misterioasă, incognoscibilă, este una din descoperirile cele mai importante ale autorilor reprezentanți ai curentului decadentist, prin care aceștia reacționează, în plan ideologic, împotriva pretensei supremații a curentului de gândire pozitivistă. Acest curent ideologic, inițiat și promovat în a doua jumătate a secolului XIX de filosoful francez Auguste Comte și adepții lui, practică un cult aproape fanatic al științelor exacte și al progresului tehnic, considerând că acestea sunt singurele capabile să rezolve și să dea un răspuns marilor probleme ale omenirii, asigurându-i un viitor fericit. Pe plan artistic, scriitorii decadenti reacționează împotriva realismului de tip clasic, și a naturalismului, derivat din ideologia pozitivistă, care impusese perspectiva și modelul autorului omniscient. Mateiu Caragiale urmează cu entuziasm această descoperire aplicând cu perseverență *tehnica tainei*, pe care o transformă într-o doctrină estetică implicită, fundamentală și esențială pentru înțelegerea mesajului său artistic. El nu urmează calea obișnuită a revelării misterului, aplicată de maeștrii romanului clasic sau de cei ai romanului polițist contemporani lui, ci, dimpotrivă, merge pe drumul opus, în sensul blagian al

adâncirii, al potențării misterului. Un personaj este cu atât mai frumos și mai interesant din punct de vedere estetic, cu cât are mai multe laturi necunoscute, într-un cuvânt, cu cât este mai misterios.<sup>1</sup> Tocmai de aceea, personajele care apar în opera sa – romanul *Craii de Curtea Veche*, povestirea *Remember* și altele – sunt “misterioase și ambigue, scăpând definițiilor curente”.<sup>2</sup> În legătură cu acest aspect, Al. George ne oferă o strălucită demonstrație: aceste personaje, afirmă criticul, “trăiesc pe mai multe planuri, arătându-și numai o parte din adevărata lor fire. Pantazi, cu un trecut atât de plin de ascunzișuri nebănuite, apare în fața lumii, care l-ar putea recunoaște, travestit, în aparențe șterse, care disimulează adevărata sa identitate. Pașadia e un om care în mod deliberat duce o dublă existență, una în timpul zilei, în care își continuă mecanic activitatea de dinainte, închinată scrisului și studiului și alta în timpul nopții, când schimbă total registrul plăcerilor și al preocupărilor. Aubrey de Vere sau Ministrul din *Sub pecetea tainei* duc aceeași viață dublă, cu planuri separate radical unul de altul și din al cărei mister numai accidentul sau moartea ne dezvăluie ceva (...). Toți eroii au laturi tănuite și deci neașteptate și una din marile reușite ale artei povestitorului derivă din această alternanță continuă a planurilor existențiale (...). Partea de taină întovărășește sau caracterizează chiar și aparițiile fugitive (...). Linia fugitivă a caracterizărilor lui Ion Luca se află înlocuită cu tehnica estompării, a clarobscurului”.<sup>3</sup>

Desigur, unul dintre maeștrii lui Mateiu Caragiale întru cultivarea misterului a fost scriitorul francez, atât de admirat de el, Barbey d’Aurevilly. Dar, după cum de-

monstrează, convingător, Ion Vartic, “estetica mateină a tainei diferă fundamental de cea a lui Barbey d’Aurevilly”<sup>4</sup> în sensul că la scriitorul român taina nu este niciodată revelată prin confesiune ci dimpotrivă, este și mai mult ascunsă, misterul este potențat și acest lucru este evident chiar de la primul roman, *Remember*, prin vocea naratorului care nu manifestă nici urmă de curiozitate în fața manifestărilor bizare ale personajului Aubrey de Vere. Dimpotrivă, atunci când i se oferă prilejul de a descoperi misterul vieții și taina morții acestuia, refuză, indignat parcă, întrerupând brusc povestirea și respingând finalul revelator. Fragmentul merită să fie citat, el constituind un adevărat program estetic ce avea să fie aplicat cu consecvență în operele următoare: “L-am oprit scurt: «Nu țin să aflu nimic». Și cum se uita uimit la mine, neștiind ce să priceapă, am apăsat pe cuvântul din urmă, rostindu-l de mai multe ori. «Îți va părea ciudat, am urmat, dar, după mine, unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că își pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întîlnesc în viață un crîmpei de roman care să-mi împlinească cerința de taină fără sffrșit. De ce să las să mi-stricti?» Vorbind așa nu mințeam tocmai, dar îndărățul acestui fel de a privi lucrurile cam ușuratic, mai mult literar, se ascundea ceva mai înalt, o gândire nobilă, care ea singură m-a hotărît a pune lacăt gurii cunoscutului meu și pe care dacă i-aș fi spus-o, mă îndoiesc că ar fi fost în stare să o priceapă. După cum, pentru a nu vătăma în mintea mea icoana senină a făpturii din afară, n-am voit să văd chipul mutilat al sărmanului tînăr, tot astfel nu m-am învoit să aflu nimic despre el, de teamă să nu

Autorul este profesor la Facultatea de Litere din Cluj, traducător / The author is a professor at the Faculty of Letters in Cluj and a translator.

fie ceva care să-i poată mînji amintirea sufletească. Rămîină și aceasta frumoasă, fără pată în umbra-i de taină și de trufie, rămîine în totul *sir* Aubrey de Vere așa cum mi-a plăcut să-l văd eu, numai așa – ce-mi pasă de cum era în adevăr? Am nimic singura dovadă că l-am cunoscut în ființă, am ars scrisoarea în a cărei pecete zîmbea sfinxul împresurat de zicerea: «Remember. Remember? - da, firește că n-am să uit, dar cum anii tulbură unele din amintirile vechi, făcându-le să plutească aburite la hotarul dintre realitatea și închipuire, dacă soarta mă va hărăzi cu viață lungă, într-un tîrziu are să-mi pară poate că toată această întîmplare trăită a fost un vis numai sau vreo istorie citită ori auzită undeva, cîndva, de mult»<sup>5</sup>.

Desigur, acest impuls de a refuza descifrarea tainei acelei dispariții stranii este în consonanță cu temperamentul și caracterul personajului Aubrey de Vere care este prin definiție un individ misterios, ciudat, cu preocupări nu mai puțin bizare. Astfel, aflăm despre el că este un pasionat al științelor oculte, un fel de magician aflat cu un pas în lumea de dincolo, în permanentă comunicare cu spiritele morților: “Așa, de pildă, am înțeles că se îndeletnicea cu cercetări oculte, îndrăznețe, pentru cari era hărăzit, pe lîngă o înclinare înnăscută, rară, și cu cea mai uimitoare pregătire. Părea chiar să fi avut mai multe legături cu duhurile decît cu cei vii, deoarece în povestirile sale nu venea nicio dată vorba de ființe omeneste”<sup>6</sup>.

Așadar, pentru Mateiu Caragiale, ca și pentru confracții săi decadente, sufletul omenesc rămîne o imensă necunoscută și orice ființă umană este interesantă din punct de vedere artistic “prin ceea ce rămîne inexplicabil în viața sa și în comportamentul său”.<sup>7</sup> La fel ca mulți alți scriitori ai epocii, Mateiu Caragiale folosește o serie întregă de procedee stilistice<sup>8</sup> pentru a ilustra această estetică a tainei, printre ele, introducerea unor imagini-simbol, precum travesti-ul, oglinda, masca. În special, aceasta din urmă “are rolul de a unifica, de a înlătura

spectacolul dezolant al discontinuităților vieții interioare” căci “fisurile provocate de irupțiile nedorite ale adevărului trebuie netezite cu grijă, «pentru a nu vătămă icoana senină a făpturii dinafară», pentru a nu altera bucuriile strict estetice pe care ni le conferă existența”.<sup>9</sup>

La Mateiu Caragiale *masca* îndeplinește, astfel, o dublă funcție bipolară, oximoronică: ascunde și revelează în același timp: ascunde adevărata față și revelează esența unui caracter în plan social, îndeplinind rolul unui liant al societății umane. În societate putem spune că toți purtăm, metaforic vorbind, o mască mai mult sau mai puțin studiată, prin adoptarea unor convenții sociale și în măsura în care ne supunem acestora<sup>10</sup>. Iar purtătorul prin excelență al măștii, mistificatorul suprem, este, desigur, dandy-ul, pentru care acest ingredient este un element fundamental, menit a-i spori misterul, taina.

Dar mai există și un alt aspect în viața și opera lui Mateiu Caragiale, strâns legat de tema misterului, a tainei. Este vorba despre atracția și preocupările pe care le manifestă – ca majoritatea scriitorilor din epocă – vizavi de doctrinele unor curente de gândire ezoterice precum ocultism, magie, cabalistică, teosofie, simbolistica numerelor, doctrina corespondențelor, filosofii orientale etc. Marii maeștri ai gândirii ezoterice i-au fost modele, printre aceștia Sâr Péladan, fapt confirmat de un exeget ca Pompiliu Constantinescu. La rîndul lui, Vasile Lovinescu consacra un întreg studiu prezenței temei ezoterice la Mateiu Călinescu, prin volumul *Al patrulea hagialâc*, avînd un subtitlu semnificativ: *Exegeză nocturnă a Crailor e Curtea Veche*, în care afirmă că romanul matein este “un mit cosmogonic”<sup>11</sup> și se străduiește să ne convingă că autorul a făcut parte dintr-un grup de inițiați, acela al Cavalerilor de Malta, fiind, totodată, membru al unei loje masonice. Aceste preocupări și idei se reflectă, desigur, și în operă, sub mai multe aspecte ce țin de stil și compoziție. S-au făcut nenumărate speculații în legătură

cu faptul că numele celor 3 personaje din Craii, toate, încep cu litera P, că numele lui Pașadia, ca și cel al lui Pantazi este format din 7 litere, unii cercetători ajungînd la concluzia că “mistificarea ezoterică este prevăzută în programul estetic al scriitorului”.<sup>12</sup> Alți critici au scos în evidență caracterul fantastic al prozei mateine, rezultînd tocmai din comportamentul misterios, inexplicabil al personajelor dar și din situațiile la fel de bizare și neobișnuite ale căror protagoniști sunt. Pe de altă parte, este vorba de efortul permanent de încifrare din partea autorului, astfel încît cititorul este pus în fața unor enigme necesitînd nu numai o lectură atentă dar și un demers hermeneutic cu totul neobișnuit pentru ca mesajul să poată fi descifrat și înțeles. Este ceea ce face Ion Vartic, care, cu o extraordinară ingeniozitate și ascuțime de spirit, se străduiește – și reușește în bună măsură – să ne convingă că ultimul roman al lui Mateiu, *Sub pecetea tainei*, departe de a fi – cum în mod eronat consideră unii comentatori – o scriere ratată sau neconformă cu spiritul și doctrina estetică a autorului, este, dimpotrivă, cel mai “matein” roman al acestuia. Ar fi vorba de un roman cu cheie, încifrat, prin care autorul ne transmite, folosindu-se de tot felul de procedee ce țin de ezoterism – printre care simbolistica numerelor și a numelor, terminologia alchimistilor medievali, doctrina corespondențelor etc. – mesajul lui fundamental, acela al dorinței și voinței de regenerare spirituală. Astfel, aparența de roman polițist, cu detectivul pus să rezolve o enigmă insolubilă – dispariția misterioasă a lui Gogu Nicolau – este, în spiritul interpretării lui Ion Vartic, numai un pretext pentru autor, o “mască” sau înveliș verbal, în spatele căruia se ascunde cu totul altceva, căci “în spatele lui Gogu Nicolau se ascunde însuși autorul”.<sup>13</sup> La rîndul lui, detectivul, Teodor Ruse – sau conu Rache, cum îl numesc prietenii – este el însuși un personaj fantastic, fiind înzestrat cu “un simț în plus, altfel decît simțul nostru comun”, acela 49

de a putea percepe, chiar vizual, corpul material, fizic al celor trecuți în lumea cealaltă. Se pare că acest personaj este adeptul teoriilor mesmeriene și freudiene dar și al “științei creștine a fanaticei Mary Baker Eddy”, care stipulează că “moartea nu distruge omul ci îl proiectează într-o stare inaccesibilă simțurilor comune, unde el nu mai poate fi perceput de noi; moartea propriu-zisă nu-l atacă decât pe cel sceptic, așa că în fața unui cadavru, Mary Baker afirmă că «acel individ, care zace inert în fața ei, n-a crezut cu destulă tărie în imposibilitatea morții». De altfel, trup nici nu există, deci nici moarte, iar «cel trecut dincolo s-a sustras doar facultăților noastre pământene de a-l putea percepe» (...). Căci Conu Rache vede ceea ce confidentul său nu poate, în ciuda eforturilor sale, să vadă; asemenea lui Saul pe drumul Damascului, Teodor\*\*\* îl «vede în vedenie» pe Gogu Nicolau ca pe un om viu, «în carne și oase». Așadar, Teodor\*\*\* are (...) un «dar de la Dumnezeu», cum îi și sugerează, etimologic, prenumele».<sup>14</sup>

#### NOTE

<sup>1</sup> “Nici una din aserțiunile scriitorului nu ne duc spre cunoașterea reală a personajului. Întreaga creație a lui Mateiu refuză investigația analitică și explicarea cauzală a actelor omenești (...) ceea ce este esențial este sortit să rămână în nedeterminat” (Ovidiu Cotruș, *Opera lui Mateiu Caragiale*, Ed. Minerva, București, 1977, p. 74)

<sup>2</sup> Al George, *Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, București 1971, p.126.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 186. Criticul reia aceeași idee în *Semne și repere* (Ed. Cartea Românească, București 1971) unde vorbește despre “misterul vagului și nedeterminatului” ca element fundamental al poeziei mateine, o poetică a ambiguității și a misterului potențat (p. 29).

<sup>4</sup> Ion Vartic, *Clanul Caragiale*, Ed. Apostrof, Cluj-Napoca 2002, p. 191. “Potențarea tainei prin taină” -scrie Ion Vartic în continuare- “constituie o profesiune de credință în spirit manierist” iar Mateiu Caragiale “își degradează propria estetică a misterului când, în *Sub pecetea tainei*, adoptă tehnicalui Barbey d’Aurevilly (...)” (*Ibid.*, p. 192-193).

<sup>5</sup> Mateiu I. Caragiale, *Craii de*

Perpessicius, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, București 1936, p. 92-93.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>7</sup> Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 205. Criticul vorbește despre efortul pe care scriitorul, “mistificator prin excelență”, îl depune “spre a fi enigmatic cu orice preț”, ca și cum ar dori “să ne convingă cu orice preț că există o estetică a tainei” și citează, în sprijinul acestor afirmații, următorul pasaj din *Craii de Curtea Veche*: “Nemulțumit eram însă departe de a fi; la plăcerea de a mă bucura de prietenia a două ființe atât de unice fiecare, s-adăoga aceea, pentru mine neprețuită, de a mă afla între două taine ce puse, ca două oglinzi, față-n față, s-adinceau fără sfârșit. Mă-ntrebam numai dacă din ele avea să mi se dezvăluie vreodată ceva?” (p. 206-207).

<sup>8</sup> Citându-l pe Valentin Mihăescu, Ioan Derșidan menționează, la rândul lui, “procedeul anticipării folosit de Mateiu I. Caragiale în prezentarea Penei Corcodușa și tehnica suspansului pentru potențarea misterului: “Căci la acest prozator tehnicile narrative conservă misterul” (Ioan Derșidan, *Mateiu I. Caragiale, carnavalescul și liturgicul operei* Ed. Minerva, București 1997, p. 235.)

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>10</sup> Este vorba, de fapt, despre acea „cenzură a Supraeului”, instanța

supremă a personalității—și a fiecăruia dintre noi- despre care ne vorbesc psihanalizii.

<sup>11</sup> Vasile Lovinescu, *Al patrulea hagiolac*, Editura Rosmarin, București 1996, p. 17.

<sup>12</sup> Ovidiu Cotruș, *op. cit.*, p. 141.

<sup>13</sup> “Și prenumele și numele au o etimologie arhicunoscută, Georgios’ și ‘Nicolaos’ însemnând împreună ‘agricultorul biruitor’, adică exact ultima ipostază pe care și-o construiește, în viață, Mateiu Caragiale: moșierul, proprietarul de pământ, castelanul de la Sionu” (Ion Vartic, *op. cit.*, p.227).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 221. Se pare, conform demonstrației lui Ion Vartic, că până și cele trei stelute atașate prenumelui își au importanța și semnificația lor ascunsă, semnificație ce face trimitere la “figura triumfiului divin”.

**Abstract:** The study focuses on the antipositivist characteristic of Mateiu Caragiale’s imaginary, from decadentism to esoterism.

**Rezumat:** Studiul focalizează asupra trăsăturilor antipozitiviste ale imaginarului lui Mateiu Caragiale, de la decadentism la esoterism.

**Cuvinte-cheie:** decadentism, mister, Aubrey de Vere, filosofie orientală

**Keywords:** decadentism, mystery, Aubrey de Vere, oriental philosophy



## Vincenzo Cardarelli (1887-1959)



*În poezia italiană a secolului XX, Vincenzo Cardarelli trece drept un poet fidel marii tradiții clasico-romantice – lirica unui Leopardi a fost numită ca un reper important -, cu atitudini anti-avangardiste (e printre fondatorii revistei La Ronda, 1919-1923, în polemică, de exemplu, cu futurismul lui*

*Marinetti). Discursul său, cu o sintaxă calm articulată, mai curând de notație impresionistă, de reverberații afective pornind de la peisaje și momente biografice, dar și cu trimiteri livrești, mitologice, asociate unei fantezii ce crește pe solul concretului natural. Volumul de Poezii publicat în 1936, cu o ediție adăugită în 1942), din care extragem câteva pagini, pare a-l reprezenta cel mai convingător pe această linie evocatoare, discret-sentimentală, a unui timp mai puțin istoric cât biologic, cum scrie P. V. Mengaldo, care "se cristalizează perceptibil în trecerea orelor, lunilor și anotimpurilor".*

### LIGURIA

Este Liguria un pământ binevoitor.  
Piatra fierbinte, argila curată,  
se-nviorează cu vițe de vie-n soare.  
Uriaș e măslinul. În primăvară  
mimoza efemeră pretutundeni apare.  
Umbră și soare se perindă  
prin văile-acelea adânci în mare  
pe drumurile pietruite  
ce suie, printre câmpuri de trandafiri,  
fântâni și pământuri crăpate,  
de-a lungul unor gospodării și podgorii împrejmuite.  
În acel pământ sterp soarele se târăște  
pe pietre precum un șarpe.  
Marea în anumite zile  
e o grădină-nflorită.  
Aduce mesaje vântul.  
Venus se-ntoarce ca să se nască  
la adierile de mistral.  
O, biserici din Liguria, ca niște nave  
gata să fie lansate!  
Ori deschise la vânturi și unde,  
ligurice cimitire!  
O trandafirie tristețe vă colorează  
când seara, asemenea cu o floare  
ce putrezește, marea lumină  
se descompune și moare.

### SEARĂ DIN LIGURIA

Lentă și trandafirie urcă din mare  
seara din Liguria, pierzanie  
de inimi îndrăgostite și de lucruri îndepărtate.  
Zăbovesc perechile în grădini,  
se-aprind ferestrele una câte una,  
ca tot atâtea teatre.  
Înmormântată-n ceață marea miroase.  
Bisericile pe țarm par nave  
gata să ridice ancora.

### CĂLĂTORIE

Cât de mult îl invidiază cel care pleacă  
pe cel ce rămâne!  
Cât de fericită, statornică,  
i se-arată lumea pe care-o contemplă  
cu sufletul unui exilat, cu ochi  
de muritor.  
Hotărât să-și ia rămas-bun,  
el se află, chiar de întârzie, deja pe drum  
și afară din viață.  
Așa-mi pare mie totul, oricând,  
ca și acele orașe pe care le-am salutat  
câtse seară,  
în timp ce, plecând, amintirea mă și împingea din  
spate,  
ori pe care le-am descoperit fierbinți și răsând,  
de pe-nălțimea unui pod,  
trecând pe calea ferată,  
apropiindu-mi secretele caselor  
cu trenul în alergare  
ce dizolva locurile cele mai dragi mie  
într-un joc de nori.  
Oh, fără oprire-am trăit  
și exilat pretutundeni.  
Nicio meserie n-am învățat, nicio siguranță  
nu mă ajută  
când gata sunt de-acum  
să ridic ancora pentru totdeauna.

### CĂTRE MOARTE

Să murim, da,  
să nu fim atacați de moarte.  
Să murim convinși  
că o astfel de călătorie e cea mai bună.  
Și în acel ultim moment să fim bucuroși  
ca atunci când se numără minutele  
ceasului de la gară  
și fiecare durează cât un secol.  
Fiindcă moartea e soția credincioasă  
care-i urmează amantei trădătoare,  
nu vrem s-o primim ca pe-o intrusă,  
nici să fugim cu ea.  
De prea multe ori plecăm  
fără să ne luăm rămas-bun!  
Pe punctul de a străbate  
într-o clipă timpul,  
când până și memoria  
va dispărea din noi,  
lasă-ne, o, Moarte, să-i spunem adio lumii,  
mai acordă-ne încă o amânare.  
Înspăimântătorul pas să nu fie  
priplit.  
La gândul morții neașteptate  
sângele îmi îngheață.  
Moarte, nu mă lua în gheare,  
ci vestește-te de departe  
și ca o prietenă să mă iei  
ca ultimul dintre obiceiurile mele.

# Publicurile digitale

## Digital Audiences

Mihai Pedestru

Odată cu intrarea deplină a României în era digitală, la începutul secolului al XXI-lea, intrare marcată prin accesul pe scară largă la Internet de mare viteză în mediul urban, atât teatrele, cât și cinematografele au înregistrat o scădere de popularitate, în special în rândul tinerilor. Conform Barometrului de Consum Cultural pe 2008, publicat de către Centrul de Cercetare și Consultanță în domeniul culturii, doar 3% din populația urbană se constituie în public fidel de cinematograf, iar 2% în public fidel de teatru, în scădere cu șaptesprezece, respectiv cincisprezece procente în 2009. Aceste statistici plasează România pe penultimul loc în Europa, înaintea doar a Albaniei, în ceea ce privește consumul de produse culturale. Cu toate acestea, aceeași cercetare relevă faptul că mai bine de jumătate din respondenți, 55%, declară că ar dori să frecventeze mai des teatrele și cinematografele (CCDC 12-15).

Diferența extrem de mare între rata reală de participare la spectacole și dorința manifestată, dar neîmplinită, de a participa, așa cum reiese ea din statisticile oficiale, ridică o întrebare care ni se pare extrem de relevantă nu doar pentru analiza eficienței sociale a instituțiilor de cultură în raport cu publicurile lor, ci și, mai ales, pentru înțelegerea mecanismelor funciare de raportare și poziționare culturală a respectivelor publicuri: care este, pentru spectatorul de astăzi, funcția pe care o îndeplinește o instituție de spectacol și, mai departe, care este funcția reală pe care produsul cultural însuși o mai poate îndeplini.

În anii '40 ai secolului trecut, când Adorno și-a publicat primele

Autorul este doctorand la Facultatea de Teatru și Televiziune, din Cluj (The Author is PhD student at the Faculty of Theater and Television in Cluj).

concluzii despre starea dezastuoasă de sclavie în care cultura de masă aduce lumea, era aproape imposibil de prevăzut explozia tehnologică ce va urma celui de-al doilea război mondial. Judecând pe bază de precedent istoric însă, mișcarea dialectică ne obligă să încetăm a mai considera drept imuabile imperiile, de orice natură ar fi acestea, inclusiv imperiul consolidat al industriei culturale căruia gânditorul german îi prevestea permanența afirmând că "doar victoria universală a ritmului producției și reproducerii mecanice garantează că nimic nu se va schimba, că nimic nepotrivit nu va emerge." (Adorno și Horkheimer 107).

Într-un fel, această imagine sumbră a unei societăți care gândește, simte și acționează reproducând la nesfârșit aceeași schemă o regăsim și mult mai târziu, la sfârșitul secolului, la Francis Fukuyama care, în *Sfârșitul istoriei și ultimul om*, merge mai departe și teoretizează, nici mai mult, nici mai puțin, decât moartea ideologică a umanității, sfârșitul, în coada de cometă a sfârșitului războiului rece, a înseși istoriei. Spune Fukuyama:

*Ceea ce sugerez că a luat sfârșit nu e faptul că se întâmplă evenimente, chiar evenimente majore și importante, ci Istoria însăși, înțeleasă ca un proces evolutiv unitar și coerent, care ia în considerare experiențele individuale ale oamenilor din toate timpurile.* (Fukuyama xii)

Acestui sfârșit al istoriei, filosoful îi atribuie apariția unui om nou, în propriile sale cuvinte, a unui „om ultim”, pe care îl opune direct „sclavului victorios” al lui Nietzsche:

*Libertatea și satisfacția stăpânului sunt abandonate, deoarece nimeni nu conduce cu adevărat într-o societate*

*democratică. Cetățeanul tipic al democrației liberale este individul care, influențat de Hobbes sau Locke, a renunțat la credința în propria valoare individuală, în favoarea unei confortabile autoconservări.* (Fukuyama 301)

Portretul pe care atât Adorno, cât și Fukuyama îl construiesc și îl atribuie generației percepută ca post-istorică este unul extrem de pesimist și, după cum istoria, deloc moartă, a dovedit-o și continuă să o dovedească, complet greșit. Ar fi oarecum necinstit, însă, să punem această eroare pe seama unei deficiențe analitice a autorilor, căci, la momentul în care ei și-au fundamentat teoriile nimeni nu putea prevedea apariția unei generații complet diferite, care să răstoarne întreaga paradigmă a istoriei și istoricității, vii sau moarte, peste cap.

Această generație a apărut, însă, și nu asemeni generațiilor spontanee ale lui Aristotel sau Augustin, printr-un extrem de coerent și unitar proces evolutiv, un proces previzibil, în fond, dacă e să recurgem la o recitare a istoriei recente prin prisma teoriilor lui Marshall McLuhan, socotind explozia tehnologică exponențială înregistrată în ultimii ani drept factor mutagen. În 1962, McLuhan, referindu-se la apariția tiparului și, mai apoi, a televiziunii, făcea o afirmație extrem de interesantă, care poate fi, considerăm, extrapolată deosebit de fertil și în ceea ce privește tehnologia informației:

*De fiecare dată când o tehnologie extinde unul dintre simțurile noastre, are loc o nouă translație culturală în momentul în care tehnologia cu pricina este interiorizată. ...Mai simplu spus, atunci când o tehnologie nouă extinde unul sau mai multe dintre simțurile noastre într-o lume socială, atunci, în acea cultură, vor lua naștere noi raporturi între toate simțurile.* (McLuhan, *The Gutenberg Galaxy* 40-41)

Desigur, filosoful canadian avea în vedere extinderea unui simț sau organ în sensul propriu, fiziologic, al cuvântului, extinderea, spre

exemplu a văzului prin televizor, a memoriei prin litera scrisă, a vocii prin telefon sau a pielii prin îmbrăcăminte. Această tendință de hibridizare tehnologică a ființei umane, însă, poate fi observată de la începuturile istoriei, la fel cum o putem identifica, într-o măsură limitată, desigur, și la alte ființe nonumane. Firul de pai cu care cimpanzeii extrag termitelile din mușuroiul lor, așa cum observa Jane Goodall, se constituie, fără îndoială, într-o extensie a brațului, la fel cum cojile de nucă de cocos devin, pentru caracterele care se adăpostesc în ele, extensii ale tegumentului lor sensibil.

Noile tehnologii virtuale, însă, nu par să extindă neapărat ceva tangibil. Desigur, privite individual, ele sunt rafinări ale unor tehnologii existente și, prin urmare, am putea argumenta că și extinderile pe care le produc nu sunt, de fapt, decât umbre ale celor produse de tehnologiile analogice de bază. Privitul unui film pe calculator, în fond, nu diferă aproape deloc de privitul aceluiași film la televizor, la fel cum lectura unui text electronic, chiar construit pe un schelet hiper-textual, este insignifiant diferită, în esență, de lectura aceluiași text tipărit pe o foaie de hârtie.

Dacă, însă, încercăm să privim mai atent, holistic, vom observa că numitorul comun al tuturor acestor tehnologii noi îl constituie structurarea, sau construcția, unei lumi noi, realitatea virtuală, o entitate care prezintă o natură duală unică și, încă, foarte puțin explorată, fiind simultan și lume, și tehnologie. E lume, în accepțiunea integratoare a termenului, de sistem independent și închis, care își circumscrie existențe întregi, pe care le supune unui set propriu și independent de reguli. E tehnologie, deoarece, redusă la infrastructura care o susține, materialitatea ei constă exclusiv într-un ansamblu de procese, metode sau operații artificiale.

McLuhan intuiește, într-un fel, acest dublu, atunci când afirmă, în 1964, că „Ne apropiem cu repeziciune de etapa finală a extensiilor omului – simularea tehnologică a conștiinței, când procesul creativ al cunoașterii va

fi extins colectiv și corporat asupra întregii societăți umane, așa cum ne-am extins deja simțurile și nervii prin variile tipuri de media.” (McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* 6-7).

Deși nu e evident la o primă privire ceea ce afirmă McLuhan aici se integrează tot în seria de viziuni pesimiste și eschatologice. Virtualizarea, extinderea conștiinței în sfera universală a multiplicității, însoțită de extinderea condiției umane concrete, biologice, în sfera transumanului apar în discursul autorului drept puncte terminus, o etapă finală, dincolo de care, cum ar zice Fukuyama sau Adorno, nu mai există decât reluare și reproducere mecanică.

În ceea ce privește „sfârșitul istoriei”, aceasta s-a dovedit, deja, considerăm, o profeție falsă. Societatea evoluează în continuare, unitar, coerent, deci istoric. Singura diferență e că, dată fiind viteza din ce în ce mai mare cu care această evoluție are loc, riscăm să nu mai fim capabili să ne adaptăm instrumentarul analitic și, așa cum s-a întâmplat cu apariția „generației digitale”, să nu mai putem intui teleologia lucrurilor decât mult după ce acestea s-au petrecut.

În aceeași ordine de idei, ne vine greu să credem că simpla extensie a sistemului nervos central reprezintă punctul final al tuturor extensiilor posibile. Realitatea virtuală, ca dublu emergent al realității concret-senzoriale, se construiește dintr-o multitudine interconectată de dedublări simbolice ale indivizilor fiziologici în indivizi digitali, așa numitele avataruri. Acestea nu reprezintă, de fapt, nici dubluri, nici reproduceri și nici extensii, ci o condiție simbiotică de existență, conținând în sine și dublura, și reproducerea, și extensia, dar, mai mult decât toate, existând în cel mai concret sens al cuvântului.

Spre deosebire de perechea sa concretă, avatarul nu se mai supune ordinii mecanice a lumii acesteia, după cum remarcă și Miruna Runcan: „Prezența și acțiunile avatarului nu sunt condiționate de nicio povară etică sau estetică; în schimb, spațiul golit al construcției de semnificație se

umple cu energia extatică a contemplării unei acțiuni în chiar momentul performării ei.” (Runcan 17)

Evadarea în avatar nu se produce, așadar, așa cum o anunța Theodor Adorno, ca o simplă reluare didactică a existenței reale, ci, mai degrabă, ca o acțiune producătoare, în sine, de plăcere estetică așa cum, de fapt, ar fi și normal să se întâmple.

Realitatea virtuală, prin urmare, reprezintă etapa imediat următoare democrației liberale, în cea mai marxistă cu putință succesiune istorică. Tensiunile inerente societății capitaliste de consum îi aduc acesteia, în fapt, sfârșitul.

Revoluțiile socialiste și comuniste ale secolului XX au reprezentat doar etape preliminare în eliberarea individului de sub opresiunea burgheză, a relațiilor exploatare-exploatat. Revoluția reală care va conduce la o societate fără clase este, și afirmăm acest lucru cu toată convingerea, cea produsă odată cu migrația înspre virtual, odată cu dematerializarea individului care, scăpat din lanțurile identității fixe și predestinate se poate, în sfârșit, elibera și din cele ale raporturilor burgheze de putere.

Generația Z, numită și „noua generație tăcută”, sau „generația digitală” cuprinde, în mod convențional, indivizii născuți după 1991, copiii ai generației X, generația anilor 1960-1970 (Howe și Strauss 72). Deși studiile sociologice îi plasează în acest interval, legându-le existența de o convenție contabilă, considerăm că valorile definitorii ale acestor „oameni noi”, în strânsa lor legătură cu revoluția tehnologică, transcend bariera numerică, provocând mutații sistemice încă de la începutul anilor '80.

În loc să se producă obișnuitul fenomen al aculturației, prin care o cultură opresivă se perpetuează pe sine în istorie, din generație în generație, revoluția digitală a indus un fenomen, unic până acum, de refuz de adaptare și, mai mult, de forțare a societății să facă un pas înapoi. Desigur, deocamdată, mai ales în spațiile tradiționale, cum e România, reacțiunea oferă încă o rezistență considerabilă. Aceasta va scădea în timp, suntem 53

convinși, căci tensiunile interne se intensifică din ce în ce mai mult. Mai e puțin până la atingerea unei mase critice, dar această masă critică va fi atinsă, odată cu, în principal, penetrarea pe scară mai largă a tehnologiilor noi de comunicații.

România, spuneam, e un caz aparte, datorită, pe de o parte, faptului că există, în realitate, două Români aflate pe poziții diametral opuse ale spectrului dezvoltării tehnologice: o Românie urbană, conectată la satul global, și una rurală, neelectrificată, sau parțial electrificată, care se zbate în sărăcie și primitivism, iar pe de alta, decalajului care a făcut-o să aibă primele contacte majore cu lumea virtuală târziu, după 2000, în momentele când aceasta își dezvoltă cea de-a doua iterație, numită Web2.0.

Mutațiile aduse în câmpul culturii de către această generație digitală sunt majore, de la destructurarea criteriilor fixe de compoziție a mesajului, până la reevaluarea, prin filtrul consensual al mediilor electronice, a înseși condiției de adevăr și, în consecință, disoluția autorității auctoriale fixe.

Datorită retardului tehnologic, prima generație „născută și crescută” pe deplin digital, în România, are, în acest moment, maximum 10-11 ani. Cei care, convențional, s-ar încadra în globala generație Z au fost supuși unei duble interacțiuni cu lumea virtuală, la început fantasmatică,

prin reprezentările acesteia în cultura de mainstream, și doar apoi, după anul 2000, una reală. De asemenea, trebuie să ținem cont și de mediul familial profund „analogic” în care acești tineri s-au dezvoltat și cu a cărui axiologie tradiționalistă sunt, în structurile lor de adâncime, contaminați. În loc să reprezinte o generație emancipată în adevăratul sens al cuvântului, disonanțele lor interne îi marchează ca una de tranziție, neintegrată pe deplin niciuneia dintre lumi.

Instituțiile publice, de spectacol, politice, educaționale sau media se vor vedea obligate să se adapteze unui cu totul alt tip de public abia peste cinci, până la zece ani. Această adaptare va trebui, însă, să țină cont de cele opt atribute generaționale de bază pe care Tapscott, în studiul său, le sintetizează: „libertate, personalizare, curiozitate, integritate, entertainment, colaborare, viteză și inovație” (Tapscott 34-36). Nu considerăm că, în acest moment, hemoragia de public tânăr poate fi oprită. În momentul în care acest public, însă, va deveni pe deplin „digital”, teatrul, ca artă nemediată, va trebui să sufere o reevaluare internă sistemică. Desigur, bazându-ne pe precedentul istoric, creatorii înșiși devenind digitali, putem spera ca această reevaluare să se producă în mod natural, firesc, la fel cum ea se produce deja în literatură sau artele plastice care, treptat, își află

granițele dizolvate în multimedia.

#### Referințe

Adorno, Theodor și Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2002.

CCCDC. *Barometrul de Consum Cultural 2009*. Survey. București: Centrul pentru Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii, 2010.

Fukuyama, Francis. *The end of History and the Last Man*. New York: The Free Press, 1992.

McLuhan, Marshall. *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.

Runcan, Miruna. „Fate is never final.” *Studia Dramatica* 2/2009 (2009).

Tapscott, Don. *Grown up Digital. How the Net Generation is Changing Your World*. New York: McGraw Hill, 2009.

**Abstract:** The recent decline in Romanian theatrical and cinema audiences' attendance heralds the emergence of a different generation of spectators, profoundly changed by their early on interaction with electronic communication media and the technologies comprising the virtual reality. This paper, part of a larger PhD thesis on the subject, attempts to summarily explore the dynamics behind the cultural reception mechanisms of this generation and to raise a few warning flags about what the future of performing arts might look like.

**Keywords:** Spectatorship, digital generation, performing arts

**Cuvinte cheie:** Condiția de spectator, generația digitală, artele spectacolului



# În căutarea legitimității culturale

## A Quest for Cultural Legitimacy

Raluca Mărginaș

Filme, gadget-uri, haine, muzici, graffiti sau orice fragment cultural care întrerupe fluxul continuu al marilor istorii, se caracterizează azi, printr-un eclecticism metodologic. Întâi tratate ca material recuperat și extrase din cultura văzută ca text, acestea ajung să alimenteze ambiții erudite. Printre practicile semnificative ale culturii pop, care suscită activitatea artistică și intelectuală, se află comics-urile. Structura arealului de literalitate presupune o simultaneitate de receptări transmise prin diferite medii.

Activitatea intelectualilor în zona culturii pop se împarte, după părerea lui Eco, în două abordări: apocaliptică și integrată (Eco, 2008). „Apocalipticii” văd în cultura pop o anticultură, unde adevăratele valori sunt compromise, iar ierarhia de convenții până atunci dominantă devine subsidiară sau neglijabilă în noua ordine. Prin vulgarizare și distribuție în masă, cultura intră într-un stadiu iminent apocaliptic. Astfel, rictusul adânc conturat pe fețele acestor intelectuali denotă o reticență în analizarea produselor pop. Considerată inferioară, după toate standardele culturii înalte, excluderea ei nu asigură un public elitist. Similar, cultura înaltă merită un feed-back estetic și moral, în timp ce cultura „reziduală” poate fi analizată doar printr-un filtru sociologic – abordare considerată transistorică (Storey, 2009: 6). Însă statutele se modifică în timp; ceea ce este apreciat ca „înalt” la vremea respectivă, poate deveni „jos” datorită popularității sau criteriului economic și viceversa, lucrări considerate marginale din epoci îndepărtate, sunt introduse în curriculum mai târziu (de pildă Shakespeare).

Autoarea este doctorandă a Facultății de Litere, din cadrul Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca (Ph.D student, Faculty of Letters, Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca)

Cea de-a doua viziune, integrată, presupune o aglutinare a tot ceea ce oferă cultura pop: televiziune, roman popular, postere, comics-uri etc. Din dorința desprinderii de cultura dominantă, se dezvoltă unele mezelianțe între diverse structuri discursive (ex: William Blake în relație cu comics-urile contemporane, limbaje pictografice și comics etc.). Preocuparea cercetătorilor nu mai este condiționată de argumente oficiale, ci se degajă necenzurat, contracultural. Cel puțin la început. Odată cu teoriile postmoderne și emergența roma-nului grafic, studiul produselor pop intră, parțial acceptat, într-o zonă academică.

### Mainstream & underground

Generatoare de fenomene cult, importate avid pentru aventurile unor supereroi iconici (Superman, Batman sau Shards of Glass Man) plasați în universuri alternative sau consumate pentru posibilitățile care îi sunt oferite cititorului: superioritate spațială, omnisciență însușită fără o educație retrospectivă; comics-urile sunt iluzia (super-) împlinirii (McLuhan, 2002: 103). Un scurt istoric făcut de Alicia Holston se impune aici pentru o mai bună înțelegere a fenomenului: Prima perioadă a căror personaje suferă re-schițări de personalitate în timp este epoca de aur (1938-1944) – eroii populari ai vremii sunt Batman, Superman și Wonder Woman. Urmează un climat politic ostil, în care epoca atomică (1944-1956) cuprinde comics-urile de după război. Se termină cu publicarea studiului *Seduction of the Innocent* de dr. Frederic Wertham și decizia aprobată în senatul american de a instaura „Comics Code Authority”. Semnalul de alarmă vine din partea lui Wertham care „denunță” legătura dintre *comics*-uri și delicvența juvenilă. Epoca de argint (1956-1972) este

caracterizată prin comics-uri cu supereroi creați de DC și Marvel Comics. De asemenea, se naște mișcarea underground printr-o logică a poziționării împotriva autorității politice și culturale. Epoca de bronz (1972-1986) – perioada în care „Comics Code Authority” permite reprezentarea drogurilor sub aspect negativ în cărțile de comics. În sfârșit, epoca modernă sau de fier (1986-prezent) debutează cu publicarea următoarelor **romane grafice**: *The Dark Knight* de Frank Miller, *Watchmen* de Alan Moore și Dave Gibbons, *Maus* de Art Spiegelman (Holston, 2010:11).

Nihilismul reflectat în comics, design, poezie de stradă sau manipularea unor simboluri militare reprezintă o răzbunare creativă din partea unui sistem alternativ de valori. Sub acest aspect, evoluția tirajelor este semnificativă. Tot mai mulți tineri vizitează *head shop*-urile (magazinele prin care se distribuie *comics*-urile, alături de reviste, discuri, decorațiuni, vibratoare, pipe, postere, brichete etc.), epuizând tirajele.

Convergența modurilor de expresie artistică cât mai radicale și ofensatoare oferă cititorului o gratificare secretă, o pătrundere în intimitatea creatorului. Cu alte cuvinte, se face simțită prezența unui sentiment de „camaraderie” între cititor și creatorul „sincretic” (colaborare între autor, desenator, colorist). Cumpărătorii cu preferințe alternative în muzică și literatură anti-corporatistă împărtășesc, teoretic, aceleași valori și perspective politice ca și autorul/autorii *comics*-urilor. Universul obsesiilor personale, lipsite de orice scrupul, burlești, abjecte și fanteziste ia locul *comics*-urilor care prilejuiesc timid luarea în derâdere. Supereroii convenționali din mainstream sunt depășiți.

Decizia artistului Robert Crumb de a publica *comics*-uri legate în serie, alături de alți artiști în 1968, 55

deschide calea pentru ceea ce numim o formă viabilă de *underground comix* (x-rated comics). Granițele dintre experiment, exercițiu revoluționar și mod de viață devin transgresive. Disidența împotriva stabilității presupune adoptarea oricărei forme de manifestare care sfidează mainstream-ul. Sursele de inspirație pentru Crumb și colegii săi hipsteri de breaslă (Clay Wilson, Spain Rodriguez, Spiegelman etc.) provin din bannere publicitare, sigiliul Comics Code (cenzura implementată în 1954, amintită mai sus), ediții vechi de *comics*-uri sau consumerismul american. Sensibilitatea *underground* se supune experiențelor cu LSD, subiectelor tabu, folosirii ludice și cinice a pastșei religioase, lucru care ducea deseori la confiscarea unor serii întregi de către poliție. Mai departe, creațiile devin intens introspective: viziunea „kafkiană” a lui Crumb, desenele nevrotice ale lui Justin Green cu fecioara Maria etc. Instituțiile publice sunt ridiculizate, regulile din Codul Comics încălcate cu vehemență, pe fundalul unor avertismente publice. Se pun bazele unei reviste numite *Wimin Comix*, mișcare solidară cu protestele feministe și mișcările gay, apoi serii mai anarhice de *punk comix*. *Underground*-ul, mediu instabil, este primul care trebuia să sufere consecințele unei schimbări sociale. Circulația *comics*-urilor de *underground* trece printr-o schimbare de climat în momentul în care la Curtea de Justiție a Statelor Unite se decide că obscenitatea reprezentată explicit dăunează tinerilor. Apoi, împreună cu campaniile anti-drog practicate prin raiduri neanunțate în head shop-uri, se motivează o panică a industriei – vânzarea revistelor este compromisă de dispersia clientelei.

### Romanul grafic

Categoria de *comics* cuprinde o paletă largă de reprezentări. De la primele compilații de *comics* în care cuvintele personajelor sunt transpuse în balon, și nu așezate sub ilustrație, *Funnies on Parade*

și *Famous Funnies: a Carnival of Comics* (1934), cu caracter umoristic până la adoptarea termenului de „roman grafic” etosul american trece printr-o serie de schimbări fundamentale (Marea Depresie, al doilea război mondial, Războiul Rece, scandaluri politice, amenințarea bombei atomice etc.) Evident, conștiința artistică reflectă aceste schimbări. Romanul grafic este studiat ca o formă de literatură, iar eticheta de *comics* e mult disputată. Considerată improprie de Will Eisner în *Comics and Sequential Art* (1986), în timp ce Scott McCloud în *Understanding Comics* (1993) o atribuie oricăror medii care respectă anumite reguli formale, incluzând mediile interactive și internetul, denumirea reprezintă un semn distinctiv pentru tradiția anglo-americană în opoziție cu cea franco-belgiană (*bande dessinée*).

Romanul grafic abordează teme mature, recunoscându-și lipsa de inocență, solicitând reacții. Permanentă ghidare din partea autorului/autorilor se face prin casetele dispuse secvențial, amplificări și decantări de situație sugerate prin culoare, expresii faciale, poziții ale corpului, situații de perspectivă, stiluri tipografice expuse în balon și lângă. Toate acestea se articulează în funcție de personaj sau fragment intertextual, sugerând inflexiuni ale vocii, emoții sau onomatopee etc. Detalii aparent neesențiale, cum ar fi titluri de ziare, reclame sau graffiti-uri „aruncate” pe parcursul unui fir narativ, sunt de fapt indicii prin care cititorul e alertat că ceva, în conexiune cu aceste aglomerări strategice, urmează să se întâmple. În acest fel, privirea cititorului nu se pierde nelimitat în explorarea imaginii, deși, s-ar putea ca cititorul să nu recunoască în primă instanță un spațiu diegetic coerent. Unele elemente pot fi aduse mai aproape (prim-plan), iar altele așezate în background și la jumătatea distanței dintre cele două – procedeu care nu se oprește la două casete, ci la un număr mai mare dispus pe o pagină. Pus în această situație, privitorul cercetează pe baza unor linii de

viteză cum anume se desfășoară acțiunea și care e scopul final, de obicei accentuat în ultima casetă de pe pagină. Romanele grafice de tip jurnal folosesc culori neutre sau contraste alb-negru, figuri schematice care intensifică o identificare cu experiența afectivă. Dovezi ale unei traume ne sunt prezentate, de cele mai multe ori, prin colaje metatextuale, mărturisiri sau vise deranjante.

Cu toate că procesele cognitive firești pe care cititorul le folosește în decriptarea acestui tip de medium, sunt diferite, atât imaginea cât și cuvântul dețin un potențial lingvistic (comunică) care se poate substitui reciproc.

### Bibliografie:

Eco, Umberto (2008) [1964]. *Apocaliptici și integrați. Comunicații de masă și teorii ale culturii de masă*, traducere de Ștefania Mincu, Collegium, Litere: Polirom

Hatfield, Charles. (2005). *Alternative Comics: An Emerging Literature*, Jackson: University Press of Mississippi

Holston, Alicia. (2010). “A Librarian’s Guide to the History of Graphic Novels”, în Robert G. Weiner (ed.) (2010) *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Essays on Readers, Research, History and Cataloging*, Jefferson, North Carolina: McFarland

Storey, John (ed.). (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (5<sup>th</sup> edition), University of Sunderland: Pearson Education

Weiner, G. Robert (ed.) (2010). *Graphic Novels and Comics in Libraries and Archives. Essays on Readers, Research, History and Cataloging*, Jefferson, North Carolina: McFarland

**Sitografie:** Eisner, Will (2011). “An Unpublished Will Eisner Keynote Address from the ‘Will Eisner Symposium’”, de pe: [http://politicallyillustrated.com/index.php/news\\_page/1pnh/2449/](http://politicallyillustrated.com/index.php/news_page/1pnh/2449/)

**Abstract:** This paper draws from historical and cultural perspectives on comics and its emergence.

**Rezumat:** Articolul urmărește emergența benzilor desenate dintr-o perspectivă istorică și culturală.

**Keywords:** comics, pop culture, graphic novel

**Cuvinte cheie:** Comics, cultura pop, roman grafic

# Jumătățile de vieți din comunism

## The Half-lives in Communism

Titu Popescu

Florin Toma ilustrează o poziție singulară, neînregimentată, în viața literară actuală, încît nu poate fi interpretat prin apartenența la o generație sau la o atitudine de frondă. Din colțul lui, el observă și își stilizează deducțiile fără a fi atent la formule de încadrare. El își prelungește adeseori rezultatele în ficțiune, creînd enormitatea poetică și patetică a realității, dezvoltînd-o în imagism, cu o anumită satisfacție a posibilității de a lua totul pe cont propriu. Iar această trecere se întîmplă pe nesimțite, fără nici o crispare stilistică, fluent, încît cele două jumătăți întregesc statuaria unui înger dominator și emblematic (Florin Toma, *Orașul jumătăților de înger*, roman). Un anumit efect al prozei laborioase se simte sub această disponibilitate a autorului de a migra dintr-un registru în altul.

Este vorba de un oraș condus prin automatisme drastice, de o fanfaronadă inutilă: cerințele de îmbrăcăminte sunt decretate de un *Ofițer Național pentru Culori*, oamenii se plimbă salutîndu-se „într-o incontinență aproape obositoare“, hainele bărbaților flutură pe gleznele uscate, stăruie un aer de mici-burghezi comozi și fără viață, alta decît cea biologică. Față de acest „spectacol lînced al matrimoniului“, o pereche bravează conformismul, îndreptîndu-se hotărît spre propriul lor viitor. La caracterizarea lor, autorul dă o măsură simțului practic al observației, prins într-o cadență bine stilizată („Și se îndepărtează, lăsînd în urmă sudalme sau regrete bine camuflate, clătînări amare din cap, priviri piezișe sau complice, după caz, și, peste toate, un parfum nemaipomenit de dragoste, izvor de extaz și speranțe ce pot aprinde numaidecît și mintea cea mai tâlpoasă, și sufletul cel mai tăbăcit“).

Autorul este critic literar (The Author is a literary critic.)

Lîngă derizoriul *Oficiu* amintit, o altă instituție pompos intitulată este *Institutul de Cercetare a Văzduhului și Timpului Liber*, care elaborează *Normele Spațiului Verde*, *Normele Pazei și Ordinii*, *Normele Bunului Simț și Comportării*, *Normele Omului*, *Normele Școalei*, publicații ca *Avîntul Catedrei*. Întîlnim formulări care trimit direct la jalnica noastră experiență comunistă: munca plină de abnegație, pagini glorioase, figuri eroice ale trecutului, prezentului și viitorului nostru, spiritul veșnic viu, vigilența trează, dans și voie bună, gîndirea titanică a marelui om, indicații la un cules de vie, hora bucuriei ș.a. Parodiarea instituțiilor duce la absurd pretențiile formale ale statului totalitar. Sumbră, clădirea *Liceului de Fete Surde* poartă falnic rolul ei de instrument al autorității depline, dar se constată că „sistemul nostru complex și armonios de educație și de făurire a personalității umane ar cam fi pe ducă“.

În *Scuarul Bunei Speranțe*, există cîte un gardian pentru fiecare bancă; *Normele Spațiului Verde* erau laxe cu cîinii, fiindcă nu încurajează discriminările rasiale. Acest *Oraș al Jumătăților de Înger* este explorat în amănunțime, fiind astfel ridicat la cote exponențiale pentru jumătățile de vieți din comunism. Și iarăși, mai departe: fiecărui cetățean i se dresează cîte un dosar complet, pe care verifcătorii îl cercetează anual, interesați de schimbările intervenite și procurînd prieteni care corespund trăsăturilor astfel arhivate, „slujind interesele prieteniei, cel mai înălțător sentiment al omului, bineînțeles după acela de ușurare“. Altfel, sub acuzația de „port ilegal de sentimente“, sunt deferiți justiției, căci *Garda de Control al Prietenilor* veghează permanent. Înalți funcționari „își îmbunătățesc viața în toate aspectele ei“,

participînd la cîte un „cockteail delicios“, în rotocoale de fum aromat de țigară și în acorduri de muzică învăluitoare, puterea lor fiind „strîns legată de simțul posesiei“ - căci „bucuria se trăiește strict după cît posezi“.

Comparația dintre politică și jocul de șah îi prilejuiește autorului divagații subtile de prozator („Aaa, nu! Să nu vă închipuți că cei care joacă sunt numai doi, ca într-o partidă de șah obișnuită. Nu! Joacă toți. Toți și în același timp. Pe aceeași tablă, că alta nu mai este. Și cu aceleași piese, pentru că astea sunt. Numai că, vedeți dumneavoastră, e acolo o îmbulzeală la mutat, ce nu s-a pomenit! Unii întind mîna spre o piesă, dar nici n-apucă, pentru că altul, cu laba mare și mai puternică, îi dă celui altul peste degete și mută el. Dar acesta nici n-a mutat bine, că o altă mîna, și mai mare și mai puternică, strecurată chiar sub cea dintîi, mută aceeași piesă, însă în alt fel“); se joacă în conformitate cu interesele personale, în funcție de ceea ce vrea fiecare să obțină, altfel regulile jocului sunt păstrate și aparența de cinste se salvează („dificultatea în asta constă!“); deci nu trebuie să ai scrupule, din moment ce „oricine mănîncă pe oricine“. Pînă la urmă, se dovedește că nimeni nu cîștigă și nimeni nu iese înfrînt - „e ca și cum ți-ai pierde vremea de pomană“.

Poliția locală se ocupă cu dezumflatul bicicletelor, la mesele unei grădini de vară nu se poate sta mai mult de 20 de minute, căci gardienii de masă veghează la „starea de voie bună gastrică și climatul de concordie generală din rîndul cetățenilor“, iar la gesturile lor poruncitoare, cetățenii pleacă „continuînd să mestece dumicații neterminați“ și să profereze „dumnezeii mamei lor“. De ironiile la adresa stărilor de fapt nu scapă nici frumoasa rescriere a poveștii lui Făt-Frumos, văzut ca un Zburător interesat, aflat „pe aceste 57

minunate meleaguri în deplasare, dacă vrei să te convingi, uite-mi calul acolo!”. La grădina de vară a orașului se trage o bere specială „din butoiul pentru cunoștințe”. Sirena anunță cât mai este pînă la terminarea plimbatului de duminică. Se rememorează un faimos *Depozit de Bătrîni*, unde „ar fi fost foarte bine ca în curtea acestuia să se ridice o movilă de nisip, pe care, pentru a renaște pofta de viață a pensionarilor stabilimentului, aceștia să se poată juca în voie, așa cum se cuvine, cu găletușe, stropitori, lopăți și grebluțe”. Bunicul autorului se înscrie, ca voluntar, constructor-betonist și pleacă pe un șantier de muncă patriotică, de unde s-a întors „fortificat și zdravăn”, în stare să alerge după codanele de la Liceul de Fete Surde.

Peste tot, se împlinește un stil ales, supravegheat și zemos, în seama căruia autorul pare uneori că se predă. Buna stăpînire a stilului narativ și descătușarea fanteziei par să acționeze de la sine, creînd enclave autonome în desfășurarea romanului, ca escrescențe bine mascate în ductul povestirii, cărora stilul alert și bonom le dă o sprinteneală care seduce lectura, cititorul nemaifiind atent la departajări formale. Între progresul narativ real și buclele extensive se trece pe nesimțite, prin fiorul prelungit al acelor amintite abilități, atît doar că abilitățile din extensii dau liber expunerii îngrijite și configurării stilistice proprii calității auctoriale, mai puțin fiind necesare în justificarea *jumătăților de înger* ale orașului; insistența pe descripție nu ajută la progresul narațiunii, ci doar califică îndemînarea scriitoricească.

Toată povestea este o alegorie dezvoltată, în care apar, presărate, aluzii la societatea totalitară prin care am fost nevoiți să trecem. Autorului îi face o plăcere aparte să le introducă, gustîndu-le suculența cel dintîi. Iată un fragment: „Așadar, mai întîi, soseau *murzii*, acei oameni săraci – cîți mai rămăseseră din gloata trimisă în fiecare vară pe ogoarele țării, să strîngă recolta bob cu bob – înveșmîntați sumar în zdrențe de

hermină vehement năpîrlită, purtînd pe cap fesuri roșii, ca și armata de ocupație din Maddok, cu un surîs trist și bolnav pe buzele arse, cu privirile blegi și rătăcite, ușor îngîndurate sinucigaș, ca de candidați respinși la examenul de admitere într-o meserie bănoasă. Cei care călcau pragul casei noastre din strada Depliniștii, întîmpinați de zîmbetele grandioase și oțelite ale mamei, erau *murzi* care de-abia reușiseră să scape din rezervație, obținînd învoire din partea conducerii”. Acestea colorează retoric întregul discurs romanesc, subliniat de autor și prin adresarea reluată de „domnilor”, ca și cum ar oficia de la o catedră de învățămînt, de unde își expune parabola impregnată cu pilde, referințe și personaje cărora ascultătorul/cititorul nu face altceva decît să le găsească înțelesurile reale, de istorie imediată. Bunăoară, *Marele Ortolan*, dispărut recent, e simplu de tradus, din moment ce „vorbea despre el într-un discurs sacru, evlavios chiar, garnisit din loc în loc cu un strat gros de glazură eroică”.

O viermuială migrează prin paginile cărții, o stare jalnică, larvară, stăruie peste tot, umplînd ridicol *orașul jumătăților de înger*. Autorul aduce, pe rînd, în față,

scene de acest fel, cu personaje de jumătăți umane, schiloade, neevolute, care emit formulări neduse pînă la capăt, tipice pentru semidoctenia comunistă (ca și această remarcă: „Domnul ministru..., al cărui nume îl trec sub tăcere, și nu pentru motivul că acum fiu-său este și el ministru tot la același minister, unde secretar de Stat este nevastă-sa, iar unul din directorii generali e cumnatu-său...”).

Aceasta este povestea *orașului jumătăților de înger*, a „aproximării în care trăim”, distribuind deopotrivă fantasmă care umplu „viața în care nu suntem, de fapt”, dirijată automatisme care zdrobesc ființa. Povestea acestei societăți devine parodie sarcastică; ea dă frîu liber înzestrărilor stilistice ale autorului.

**Abstract:** This article analyses a novel by Florin Toma, *Orașul jumătăților de înger* (*The City of Half Angels*), which is an allegory of totalitarian societies.

**Rezumat:** Articolul analizează un roman de Florin Toma, *Orașul jumătăților de înger*, care este o alegorie a societăților totalitare.

**Keywords:** Florin Toma, novel, allegory, totalitarian societies

**Cuvinte cheie:** Florin Toma, roman, alegorie, societăți totalitare



# Secretul Nadiei B.

## The Secret of Nadia B.

Ștefan Damian

Volumul *Secretul Nadiei B. Muza lui Michelstaedter între scandal și tragedie* al universitarului Sergio Campailla (predă literatură italiană la Universitatea Roma Tre), apărut în 2010 la Editura Marsilio din Veneția, se înscrie între lucrările deloc comune, destul de greu de înscris într-un gen bine definit: poate fi citit ca un studiu de caz în aceeași măsură în care se poate citi și ca un roman modern. Un roman în care există o sinucidere (cea a frumoasei anarhiste ruse Nadia Baraden, aparținând unei familii evreiești importante din Petersburg) pe fundalul unei Florențe în care se întâlnesc – direct sau indirect – protagoniștii unui adevărat roman al neîmplinirilor: pictorul și poetul Carlo Michelstaedter (1887-1910, cu profunde studii de filosofie, la început greacă și latină, apoi interesat de Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, autor al unei teze *La persuasione e la rettorica* – apărută în 1913 și retipărită împreună cu *Appendici critiche* în 1922, studiu în care accentul cade pe determinarea “unei libere afirmări a sinelui, a altora și a lumii” după cum spunea E. Garin; autor și al unui *Epistolario* (Ed. Adelphi, 1983), al volumului *Poesie* (Adelphi, 1987) și al unei mici opere morale.

În recompunerea legăturilor dintre tânăra sinucigașă și Michelstaedter, Sergio Campailla, îngrijitorul și editorul operelor lui Michelstaedter în Italia, a cercetat nu doar puținele documente păstrate în arhiva familiei poetului – filosof, ci și ziare ale timpului (din Florența și Milano) arhivele florentine și unele arhive rusești spre a pentru a putea dezlega un mister care persista încă din 1907: ce a determinat-o pe Nadia să facă un asemenea gest și ce l-a determinat pe Gino (fratele lui Carlo, emigrat în America) și pe Carlo însuși să se sinucidă. Dacă

motivele care o împinseseră pe Nadia la gestul suprem păreau să fi fost provocate de urmările traumelor suferite în scurtul răstimp al vieții (abuzarea ei de către un unchi, căsătoria cu Baraden, agentul Ohranei țariste pus să o spioneze pentru activitatea ei revoluționară, raportul cu marchizul Luigi Torigiani care își ascundea identitatea și apartenența la una dintre cele mai strălucite familii florentine, convins fiind că numai așa o va putea cuceri), ele nu au fost la fel de clare și în ceea ce privea pe Carlo Michelstaedter.

Pentru dezlegarea enigmei, autorul aduce în scenă Florența anului 1907 și personajele din lumea bună a orașului: Arnaldo Pozzolini și Ortensia Serristori, proprietari ai unor palate, care se vor întâlni cu Nadia și cu amantul acesteia, și vor trebui să își camufleze identitatea fiindcă anarhica rusoaică nu-i iartă pe aristocrați, chiar dacă și tatăl său era unul dintre cei mai bogați evrei petersburghezi. Tocmai intranșigența și ura ei împotriva nedreptăților îi vor permite să ajungă la descoperirea care îi va determina gestul final: se sinucide aflând că Torigiani, amantul ei, este un aristocrat, căruia îi mărturisise, în timpul întâlnirilor avute, anumite secrete privind organizația revoluționară căreia îi aparținea și se temea ca acest iubit să nu facă eventuale dezvăluiri contraspionajului țarist. Gestul survine după ce cu o zi mai devreme cei doi avuseseră o întâlnire în palatul Pozzolini, de unde Nadia plecase după ce își reafirmase ideile referitoare la distrugerea aristocrației în fața Ortensiei Serristori și a lui Arnaldo Pozzolini... A doua zi, 11 aprilie 1907, Nadia își caută amantul la Florence Club, în Piața Vittorio Emanuele, fără să-l întâlnească. Dar, mai înainte, își luase porția de arsenic și, în piață, în fața mulțimii de curioși, va avea

un foarte scurt răstimp în care să își folosească și revolverul...

În această intrigă, Carlo Michelstaedter are un rol secundar: este doar unul dintre mulții îndrăgostiți de Nadia, cu care avusese conversații, fără alte implicații, în pensiunea Sanesi și căreia, ca pictor, a reușit să-i facă portretul – păstrat astăzi în Muzeul Gerusalemme sull'Isonzo din Sinagoga din Gorizia; de la ea primise, și familia lui păstrase câteva zeci de ani, două scrisori, cu toate vicisitudinile prin care aceasta a trecut în perioada celui de Al doilea război mondial. Una dintre acestea este o scrisoare de despărțire, de “rămas bun” înaintea gestului fatal. Doar gestul lui din 1910 explică faptul că tânărul pictor și aspirant într-ale literaturii și filosofiei făcuse o mare pasiune pentru Nadia, o trăise la modul romantic și nu putuse să treacă decât cu greu peste despărțirea de iubită – obiect al fetișismului său. Dar Nadia reușise, prin gestul ei disperat și violent, să rămână și în amintirea lui și a altor florentini ai epocii, precum rămăsese și în cronicile ziarelor de epocă sau așa cum o va “recupera” un alt ziar, peste vreo patruzeci de ani, din amintirile celor care au cunoscut-o și care îi mai păstrau fotografiile, sau portretul ei realizat de pictorul Carlo Passigli.

Sergio Campailla reușește să prezinte evenimentele printr-o temeinică cercetare istorică și printr-o scriitură îngrijită, cu tăieturi și întoarceri bruște, care adesea se confundă cu tehnicile folosite de autorii de romane polițiste. Centrul ei de greutate este, însă, plasat asupra celor doi, Nadia și Carlo, uniți, peste ani, prin aceeași moarte violentă, determinată însă de motive diferite. Este o carte erudită, care se adresează deopotrivă omului interesat de cultura italiană, cercetătorului de istorie, dar și celor curioși să recomună o epocă în care idealurile și gesturile reușeau, câteodată, să se suprapună.

# Mătușa Iulia și condeierul

## Aunt Julia and the Scriptwriter

Călina Bora

Ai impresia că imaginile, cu tot cu sensurile lor, mai au puțin și o iau la goană, în romanul Ioanei Rauschan. Goana acesta nu este una care să distorsioneze și să descompună, ci este goana prin care întreg spațiul narativ din *Cară-te* (Brumar, Timișoara, 2010) se coagulează, rotunjindu-se înaintea cititorului, pe măsură ce acesta alege să se piardă în lumea propusă de autoare.

*Paradis: literatură de cuțit* (Aius Printed, Craiova, 2011), proză care nu s-ar vrea inclusă în tiparele literaturii române, nici în cele ale literaturii universale, se dovedește a fi, în cele din urmă, doar un ghiveci postmodern, în care violența limbajului, conturată de modul tăios în care Liviu Andrei deconstruiește societatea contemporană, transformă paradisul celorlalte secole în para(i)dis-ul contemporan. Ce subzistă în spatele acestuia din urmă, poate spune numai autorul!

*Poemul delahoya* (Vinea, București, 2011), cu care Dorin Mureșan debutează în poezie, prezintă, deși nu într-un mod inedit (așa cum autorul reușește prin romanul *Orașul nebunilor*), aventura unei halucinații, nașterea și consumarea acesteia. Multe dintre imaginile poemului reușesc să pună cititorul față în față cu schizoidul, întâlnire prin care se *alchimizează măsele în zei*, însă, din lipsa unui stil poetic personal, se naște ideea unui déjà-vu.

Lipsa unui filon care să coaguleze propozițiile, în romanul *Mai mult decât psihoză* (Contemporanul, București, 2010),

Autoarea este masterandă la Istoria Imaginilor – Istoria Ideilor, Facultatea de Litere din Cluj, Catedra de Literatură Comparată (The author is currently enrolled in the History of Images – History of Ideas Master Degree, Faculty of Letters Cluj, Department of

dă cititorului o stare de disconfort. În plus, din cauza aceleiași lipse, împletirea fină dintre planul real și cel imaginar (miză clară a Luciei Dărămuș, cu atât mai mult cu cât construiește întreg romanul în jurul unui personaj bolnav psihic) eșuează. Totul se complăce în forțarea scriiturii, dându-se impresia unui roman scris parcă prin codul Morse.

*Paradisul însângerat* (Paralela 45, Pitești, 2009) nu mizează nici pe esteticul scriiturii, nici pe cel al construirii spațiului narativ, stilul lui Ilie Dobre neajutând acest roman să se desprindă de celelalte „capodopere” ale vulgului scriitoresc. Așadar, după cum șade scrijelit pe coperta volumului, cărți frumoase, deși un mare GOL!

Parcă nevoind sub nicio formă să se desprindă de stilul lui Sadoveanu, nici să iasă, într-un chip sau altul, din cosmosul bucolic al ruralului, Tucu Moroșanu se încumetă să comită o proză târăgănată, șchioapă pe alocuri, adresată egoist nostalgicilor. Așadar, *Când zâmbeau a râde sfinții* (Biblioteca Miorița, Câmpulung Moldovenesc, 2009) prezintă câteva crâmpie din *universul copilăriei*, crâmpie care, potrivit dorințelor autorului, *se vor strădui să rămână icoane literaturii române*. Păcat că scriitura pe care Moroșanu o comite „a fost odată”,

a ajuns să fie „ca niciodată”, în comparație cu scrierile de față, în care puricii se potcovesc întâi cu microcipuri, abia apoi fiind aruncați în crâmpiele literaturii.

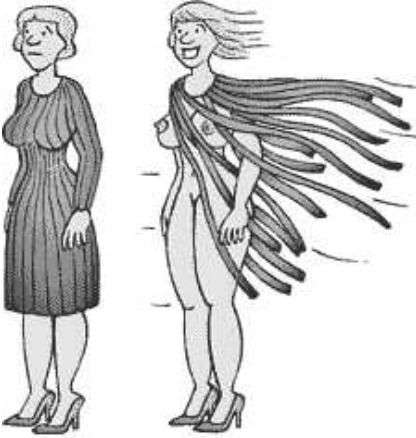
*Numărul de aur* (Muzeul Literaturii Române, Iași, 2011) etalează, aproape enumerând, numele, stilurile și operele câtorva artiști și non-artiști ieșeni, fie-mi permis cuvântul din urmă. Kitschul și nepotrivirea survin nu numai prin cuvintele cleioase și gonflabile prin care fiecare artist și non-artist este portretizat, ci și în momentul crucial în care printre artiști sunt infiltrați non-artiștii, adică duhovnici sau oameni politici. Pesemne, nu-i așa?!, a fi duhovnic ori om politic echivalează cu a fi artist!

Chircită în structură proprie, poezia lui Ioan F. Pop fierbe de sens și mesaj. Din nefericire, această fierbere este înăbușită de stilul greoi, voit prețios, pe care poetul îl practică. Volumul *Poemele poemului nescris* (Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2011) este, așadar, unul implozat!

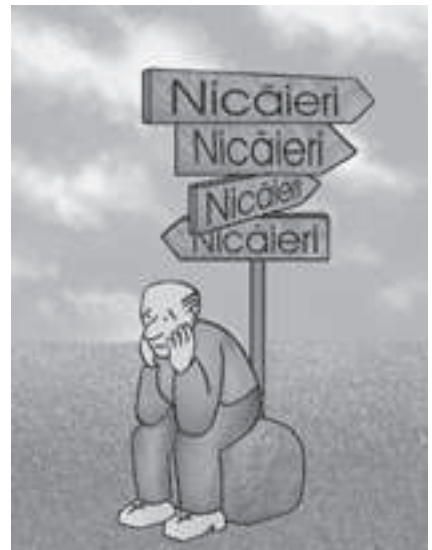
**Rezumat:** Rubrica *Mătușa Iulia și condeierul* își propune să treacă în revistă aparițiile culturale, artistice și literare de moment. Deși textele rubricii nu sunt recenzii, nici cronici literare, ele oferă, în chip ludic, o analiză critică pertinentă.

**Abstract:** The purpose of *Mătușa Iulia și condeierul* column is to review the present cultural, artistic and literary issues. Although, in what concerns their length, the articles of this column don't bear comparison with the usual reviews and literary reviews, they present, though in a ludic manner, a critical and pertinent analysis.





NICOLAE IONIȚĂ



# Fotografii de Ștefan Socaciu



Coordonator artistic și coautor al ilustrațiilor albumelor fotografice “Cluj-Kolozsvár-Klausenburg”, “Album Județul Cluj”, “Album Cluj-Napoca, un oraș în mișcare” și “ Vârsta de fier”, toate editate de Revista Tribuna Cluj-Napoca, ilustrator al albumului fotografic “Munții Apuseni”, coordonatori acad.

Marius Porumb, acad. Ioan-Aurel Pop, Editura Institutului Cultural Român, București, al antologiei “Clujul din cuvinte” coordonator Irina Petraș și al lucrării “Clujul – scurtă istorie”, coordonator acad. Camil Mureșanu, Ștefan Socaciu a obținut în anul 2004 premiul al-II-lea la concursul de fotografie organizat de centrul experimental de fotografie din Prato-Italia și medalia de aur a A.A.F.R. (Asociația Artiștilor Fotografi din România) în cadrul Bienei internaționale de fotografie Carol Popp de Szathmary ediția a doua, Cluj-Napoca în același an.



*Cultura poate fi privită și astfel: ca emanând dindărătul fizionomiei și privirilor actorilor ei. Scriitori, pictori, sculptori, artiști fotografi, arhitecți sau, cu un cuvânt producători de cultură, ei se lasă descifrați de aparatul de fotografiat al lui Ștefan Socaciu fără complezență, așa cum apar în viața cotidiană, relevând și, totodată, drapând enigmaticele și fertilele decantări de sub frunte care produc, în cele din urmă, actul cultural, distilând idei, opere, o atmosferă socială, disponibilități și căi posibil de urmat. Fascinant traseu în care camera foto se arată a fi un adevărat animal psihopomp, mediind între interioritate și exterioritate, între acut și latent, între acum și cândva... (Ovidiu Pecican)*



# Covârșitoare forță expresivă: Tuba Project

An Overwhelming expressive force: Tuba Project

Virgil Mihaiu

Una dintre inițiativele de forță și continuitate ale Institutului Cultural Român de la Lisabona e *Stagiunea Muzicală Română în Portugalia*, ajunsă la cea de-a patra ediție. Aceasta a marcat, în sezonul estival 2011, încă două momente memorabile: concertele de debut în spațiul lusitan ale cvintetului *Tuba Project*. E vorba despre o formație fondată la New York, de către pianistul român Lucian Ban împreună cu saxofonistul Alex Harding, către mijlocul primului deceniu al secolului 21. Clue-ul acestui proiect constă în invitarea notoriului tubist de jazz Bob Stewart ca principal punct de referință al cvintetului. Celor deja menționați, li se alătură alte două somități – *reedsmen*-ul Bruce Williams și bateristul Derrek Phillips.

Urmărind cele două concerte începând din culise, am constatat neașteptatele însușiri... diplomatice ale lui Ban. Deși pe scenă el își asumă mai curând un rol de „revelator armonic” al companionilor de acțiune, implicarea sa în stabilirea unor strategii de interpretare – în funcție de condițiile totalmente diferite din cele două locații – mi s’a părut decisivă. Mai întâi, Sines (pitorescul port unde s’a născut Vasco da Gama) – mică urbe afirmată pe parcursul primului deceniu al secolului 21 ca locație a unui megafestival de *world music*. Sub titulatura *Músicas do Mundo*, impresarul Carlos Seixas reușește să polarizeze aici interesul câtorva bune mii de spectatori, oferindu-le spectacole dintre cele mai interesante aduse din întreaga lume. Pentru vizitatorii din România (mi-au trecut pe la urechi destule frânturi de discuții pe românește), atmosfera sugerează un hibrid între festivalul de la Gârâna și Stufstock-ul din Vama Veche. Nonconformismul asumat al acestei defulări colective s’a

reflectat și în programarea grupului *Tuba Project* pentru orele 3 ale nopții, pe cea mai mare dintre cele cinci scene ale festivalului, amplasată pe spectaculoasa faleză din Sines. Deși temperatura nu era cu mult mai ridicată decât în Munții Semenicului, iar norii lăptoși aduseseră o burniță înțepătoare, la concert au asistat – conform estimărilor organizatorilor – între trei și patru mii de spectatori (un recensământ mai precis ar fi imposibil, deoarece în afara miilor de melomani masați lângă scenă, mai existau două mari ecrane pe care era transmis concertul, plus un promontoriu înțesat cu amplificatoare ce difuzau muzica și pentru alte sute de vizitatori aflați pe terasele instalate pe faleză).

Nu s’ar zice că tot acest imens angrenaj facilitează viața unui grup serios de jazz. Dar, cum spuneam mai sus, „manevrele strategice” puse la cale de Lucian Ban și acoliții săi au dat rezultate: s’a mizat masiv pe un repertoriu dinamic, quasi-dansant, în care tuba amintea primordial de rolul pe care îl jucase în acele *marching bands* de la începuturile genului (în speță, susținerea liniei basului, dat fiind că utilizarea unui instrument precum contrabasul într’o orchestră ambulantă era practic exclusă). E drept că multe dintre pasajele mai nuanțate din repertoriu au fost sacrificate, datorită rumorii incontrollabile a mulțimii. Însă, în compensație, coeficientul energetic al reprezentății s’a menținut permanent la înalte cote, iar divagațiile joculară mi-au amintit de show-urile inubliabilului *Art Ensemble of Chicago*. Reprezentanții elitei jazzistice veniți să-i felicite pe muzicieni la finele concertului și-au manifestat încântarea de a fi ascultat unul dintre recitalurile de referință din istoria acestui festival

(manifestare ce îmbină muzica de înaltă clasă cu o politică a spectacolului asumat democratic!). Din multitudinea de fețe simpatice, ar fi fost păcat să nu-l reperez pe marele David Murray (lider mondial al saxofonului tenor), care de ani buni își petrece vacanțele într’o casă achiziționată la Sines. Ocazie de a ne reaminti de evoluția sa – din urmă cu câțiva ani – la Festivalul de Jazz de la Sibiu, împreună cu *World Saxophone Quartet* (unde era coleg cu actualul saxofonist alto al *Tuba Project*, Bruce Williams).

La *Museu do Oriente* – o instituție de referință într’o țară cu certă vocație muzeistică – *Tuba Project* a prezentat un program totalmente diferit, atât ca atitudine, cât și ca substanță. Deși precedentă evoluție se terminase abia la cinci dimineața, iar voiajul de la Sines la Lisabona a durat peste două ore, în seara aceeași zile muzicienii au evoluat la potențial maxim. În sala de concerte, admirabil structurată arhitectural, am fost regalați cu o revărsare continuă de creativitate, un imprevizibil caleidoscop stilistic, o succesiune de teme și variațiuni configurate și de(s)compuse spontan, asemenea însuși fluxului vieții. Semn al marelui jazz, acest cadru general oferea celor cinci muzicieni oportunitatea de a-și desfășura arta la cote superioare. Ca note comune, aș revela vibrantul expresionism, pătrunzătoarea intensitate a intervențiilor solistice și a rezultantei lor colective. Pe de altă parte, fiecare dintre componenți își manifesta, mai degajat decât la Sines, personalitatea.

Bob Stewart și-a justificat din plin rolul de reper principal al proiectului: la fel ca în 1984, când m’a uimit susținând linia basului pentru un întreg concert al Cvartetului Arthur Blythe la Clubul *Fasching* din Stockholm, și de data 63

convertească diverse ipostaze de walking-bass, groove, stomp, aksak etc. În surse de inspirație, atât pentru instrumentele melodice, cât și pentru jongleriile executate la tobe. Actualmente în etate de 66 de ani, Bob Stewart s'a numărat printre primii muzicieni care au readus tuba în jazz, de unde fusese quasi-expulzată, odată cu adoptarea contrabasului, pe la mijlocul anilor 1920; mai mult decât atât, el a reușit să releveze tuba din conglomeratul anonim al instrumentelor de acompaniament, conferindu-i un statut solistic. Solo-urile sale sunt adevărate sfidări ale ... legii gravitației, cu incursiuni pe limita superioară a spectrului sonor grav, configurând insolite melodii, pasaje polifonice (realizate prin emisia simultană a armonicilor aceluiași sunet), bruitisme, evocări ale exprimării umane non-verbale (jubilație, plâns, lamentație, chiote, sughițuri, hohote de râs etc.), elemente grotești, intonații în *falsetto*, opriri și demaraje bruște ș.a.m.d.

Alex Harding și Bruce Williams reprezintă tandemul de forță din avanscenă. Primul vedește o

extraordinară capacitate de a mânui greoiul saxofon-bariton și de a-l adecva, cu înăscută exuberanță, celor mai contrastante stări de spirit – de la dezlănțuirii ritmice, uneori cu sunete percusive, emise în rafale accelerate progresiv, până la dezesperarea strigătoare la cer. Trasee afective asemănătoare sunt parcurse de Williams tot cu puternice tușe expresioniste, îndulcite însă prin modulații de o sfâșietoare poeticitate. O investigație poetică sincronizată cu însăși căutarea consistențelor și reglajelor tonale. La rândul său, Lucian Ban e un artist dotat cu o impresionantă capacitate de a se transforma și regenera în cadrul aceluiași univers, ale cărui repere structurale le stabilește cu minuție, în beneficiul libertății creative a celor implicați. Pianistul clujeano-newyorkez s'a dovedit a fi, cum ziceam, un optim creator de fundaturi armonice, articulate în tradiția pianului electric de primă generație, cum ar veni, din perioada întâiului „Miles Davis electric”. Acorduri – parcimonios placate printre meandrele

instrumentelor de suflat, în sinergie cu percuția și tuba – dar și solo-uri acumulând fosforescente pete de culoare sonoră, cu irizări *funky* și *blues*. De altfel, prezența constantă a substratului *blues* fusese exprimată prin însuși titlul anglo-saxon al recitalului: *Blue & Black – an Evening of Contemporary Jazz*. În fine, Derrek Phillips face parte din categoria percuționștilor capabili să obțină maximum de efecte apelând la un minimum de mijloace, fără urmă de ostentație. Eliberat de obligația de a crea un fundal sonor masiv impusă de megaconcertul de la Sines, Phillips și-a manifestat la *Museu do Oriente* multitudinea, efervescența și subtilitatea abilităților sale bateristice. Sobru și concentrat, a indus energii ritmice vitale în muzica grupului.

O seară de neuitat, cu atât mai mult cu cât *Tuba Project* a reușit performanța rară de a scoate publicul portughez din tradiționala-i atitudine rezervat-circumspectă. Fericirii care au asistat la memorabilul concert și-au manifestat gratitudinea prin îndelungate ovații.



Fotografie de Carolyn Appel