

Ioan Fărnuș

**ANALIZA TEXTULUI
LITERAR**

editura pim

Editură acreditată CNCSIS – 66/2010

Șoseaua Ștefan cel Mare și Sfânt nr. 109, Iași – 700497

Tel.: 0730.086.676, 0732.430.407

Fax: 0332.440.715

email: editura@pimcopy.ro

www.pimcopy.ro

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

FĂRMUȘ, IOAN

Analiza textului literar / Ioan Fărmuș. - Iași : PIM, 2020

Conține bibliografie

ISBN 978-606-13-5722-2

821.135.1.09

Ioan Fărnuș

Analiza textului literar

editura pim
Iași, 2020

Ioan Fărnuș este asistent universitar la Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării din cadrul Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava. Este autorul volumului *Privind înapoi, cititorul. Ipostaze ale lectorului în proza românească*, apărut la editura Cartea Românească, în 2013. A publicat articole, studii, recenzii în diverse reviste literare din țară, indexate în bazele de date internaționale: *Meridian critic*, *Transilvania*, *Philologica Jassyensia*, *Comunicare Interculturală și Literatură*, *Vatra*. A susținut comunicări la diferite manifestări științifice: simpozioane, conferințe naționale și internaționale, lucrările sale fiind publicate în volume colective.

CUPRINS

Cuprins	p. 5
Introducere	p. 7
Analiza textului narativ	p. 9
• De ce citim textele narrative? Ce este un text narativ? Componentele narațiunii: povestea și discursul p. 9 • Arhitecturi textuale. Compoziția: elementele paratextuale, alcătuirea exterioară, planurile narrative, principiile compoziționale. Paratextele: titlul (Analize. Interpretări: Miron Costin, <i>Letopiseșul țării Moldovei</i>, Ion Budai-Deleanu, <i>Țiganiada</i>, Nicolae Filimon, <i>Ciocoii vechi și noi</i>, Liviu Rebreanu, <i>Ion</i>, Urmuz, <i>ALGAZY & GRUMMER</i>, Hortensia Papadat-Bengescu, <i>Fecioarele despletite</i>), dedicația (Analize. Interpretări: Nicolae Filimon, <i>Ciocoii vechi și noi</i>), prefața (Analize. Interpretări: Miron Costin, <i>Letopiseșul țării Moldovei</i>, Ion Creangă, <i>Prefață la poveștile mele</i>), motto-urile (Analize. Interpretări: Costache Negruzzi, <i>Alexandru Lăpușneanu</i>, Mateiu I. Caragiale, <i>Craii de Curtea-Veche</i>), intertitlurile (Analize. Interpretări: Liviu Rebreanu, <i>Ion</i> vs. Ioan Slavici, <i>Mara</i> vs. Nicolae Filimon, <i>Ciocoii vechi și noi</i>), notele de subsol (Analize. Interpretări: Camil Petrescu, <i>Patul lui Procust</i>) p. 15 • Relația incipit-final. Incipitul. Finalul. Tipuri de final: închis, deschis. (Analize. Interpretări: Alexandru Odobescu, <i>Pseudo-cynegeticos</i>, Mihail Sadoveanu, <i>Baltagul</i>) p. 45 • Relația autor-text-cititor. Conceptul de autor. Autorul real, implicit și ficționalizat. Conceptul de cititor. Cititorul real, implicit, ficționalizat. Alegorii ale lecturii: narațiunile metafictionale. (Analize. Interpretări: I.L. Caragiale, <i>CFR</i>, Mircea Horia Simionescu, <i>Dicționar onomastic</i>) p. 62 • Naratorul. Perspectiva narativă. Naratorul extern, omnisciența. Naratorul intern, limitarea. Credibilitatea. Relația focalizare – voce narativă. Focalizarea externă. Focalizarea internă. Focalizatorul și obiectul focalizat. Dimensiunea psihologică a focalizării: componentele cognitivă, emotivă și ideologică. Personajul-reflector. (Analize. Interpretări: Camil Petrescu, <i>Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război</i>) p. 79 • Lumi narrative: umanitatea. Personajul. Conceptul de lume ficțională. Cadrul acțiunii. Spațiul ca fundament al lumii. Punctul de percepție. Codarea culturală a spațiului. Obiectele. Conceptul de personaj – între percepția mimetică și textuală. Construcția unei imagini a personajului: caracterizarea și mijloacele de caracterizare, clasificarea personajelor. Experiența estetică a identificării. Tipuri de identificare. (Analize. Interpretări: I.L. Caragiale, <i>Abu Hassan</i>, Mihail Sadoveanu, <i>Baltagul</i>) p. 94 • Temă, motiv, laitmotiv. Conceptul de temă. Relația cu motivul literar. Motivele asociate și motivele libere. Motivul central, laitmotivul. Alte elemente recurente: toposul, arhetipul. (Analize. Interpretări: Hortensia Papadat-Bengescu, <i>Fecioarele despletite</i>) p. 115	
Analiza textului poetic	p. 123
• Ce este poezia? Un model interpretativ pentru textul poetic. Tipuri de poezie. Poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă p. 123 • Eul poetic. De la individualitate la voce poetică. Critici aduse conceptului de voce. Logica figurării eului poetic în text. Modelul triumfiar: în-directitudinea, caracterul situat al comunicării poetice. Modele ale adresării triumfiare: adresarea către cititori, adresarea către alte persoane, apostrofa. Eul în poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă. (Analize. Interpretări: Mihai Eminescu, <i>O, rămâi...</i>) p. 131	

• Cititorul. Conceptul de cititor pentru creația poetică. Caracterul hiperbolic al poemului. Dimensiunea performativă a poeziei. Cititorul în poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă. (Analize. Interpretări: Tudor Arghezi, <i>Blesteme de babă</i>) • Limbaajul poetic. Conceptul de limbaj poetic. Între autonomie și referențialitate. Limbaajul poetic al poeziei tradiționale, reflexive, tranzitive. (Analize. Interpretări: Ion Barbu, <i>Timbru</i>) • Realitatea. Construcția unei lumi poetice. Relația eului cu universul. Fețe ale realității poetice: existentul (sau realitatea) și inexistentul (sau posibilul). Spațiul poetic. Realitatea în poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă. (Analize. Interpretări: Mircea Ivănescu, <i>poezia e altceva?</i>) • Compoziția. Titlul. Alcătuirea. Dimensiunea grafică, punctuația. Dimensiunea sonoră, prozodia. Compoziția în poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă. (Analize. Interpretări: G. Bacovia, <i>Sonet</i>)	p. 143 p. 153 p. 165 p. 175
Analiza textului dramatic	p. 189
• Ce este un text dramatic? • De la textul dramatic la reprezentarea teatrală. Teoria receptării în teatru. Evoluția studiilor teatrale. Reprezentarea teatrală. De la textul dramatic la textul (de) performat. Privind dinspre spectator. Privirea ca experiență estetică. (Analize. Interpretări: I. L. Caragiale, <i>Oare teatrul este literatură?</i>, Eugen Ionescu, <i>Cântăreața cheală</i>) • Compoziția. Cele două componente ale textului dramatic. Textul dialogat. Forme ale comunicării dramatice: monologul, solilocviul, aparte-ul. Notațiile autorului: lista personajelor, trimerile la timp și spațiu, indicațiile referitoare la decor, numerotarea actelor și și scenelor, numele personajelor din dreptul replicilor, indicațiile scenice. (Analize. Interpretări: I.L. Caragiale, <i>O scrisoare pierdută</i>, Marin Sorescu, <i>Iona</i>) • Componenta ficțională. Acțiunea. Acțiunea vizibilă și acțiunea ascunsă. Personajele. Construcția personajului în textul dramatic. Conflictul dramatic. Tensiunea dramatică. Amplificarea treptată a conflictului. Timpul și spațiul în textul dramatic. Tehnicile localizării, obiectele. Timpul ficțional, timpul reprezentăției. (Analize. Interpretări: I.L. Caragiale, <i>Năpasta</i>, Matei Vișniec, <i>Ultimul Godot</i>)	p. 189 p. 193 p. 214 p. 233
Bibliografie	p. 253

INTRODUCERE

Acest studiu vine în ajutorul acelor – studenți mai ales, dar nu numai – care se află în căutarea unor instrumente de abordare și interpretare a textului literar. El nu are nici pretenția exhaustivității (și nu numai pentru că instrumentele sunt în continuă expansiune; unele sunt pur și simplu datate), nici nu-și propune să ofere modele de lectură cu caracter absolut, valabile pentru oricine și pentru orice. E, în fond, șansa literaturii de a rămâne mereu deschisă, un teritoriu de explorat. De aceea, fiecare concept căruia i s-a dedicat un capitol în această carte este tratat ca o zonă generatoare de sens. Firește, nu separat, ci în relație cu altele și integrat apoi unei construcții.

De ce *zone generatoare de sens*? A gândi conceptele discutate în felul acesta înseamnă a oferi analistului anumite avantaje. El le poate oricând rupe din contextul (cel mai probabil structuralist) în care au apărut și le poate integra în alte orizonturi interpretative, mai vechi sau mai noi; poate acorda instrumentelor o anumită independență în analiza unui text literar, fără a le subordona neapărat unei structuri care să dea seama de sensul ultim al unei scrieri; le poate conștientiza mai ușor limitele, deci punctele în care utilitatea lor conceptuală (și operațională?) se oprește. În fond, orice abordare a unui text literar ar trebui, credem noi, să împărtășească această minimă viziune deconstructivistă, căci orice interpretare este, în fond, o ipoteză care, în sprijinul argumentației, selectează anumite componente structurale ale textului, ignorându-le pe altele.

Cum interesul nostru se îndreaptă către analiza textului literar, studiul este structurat în trei părți, dedicate fiecărui tip de text în parte: narativ, poetic și dramatic. Am evitat abordarea generică, pentru că, de multe ori, definițiile pe care le primesc concepte precum liric, epic sau dramatic exclud anumite categorii de texte, în interiorul fiecărui gen literar în parte. De aceea, se impunea ca disocierile tradiționale să fie depășite. Complexitatea faptului literar o impune. Jonathan Culler are dreptate să susțină că adesea gândim genurile literare ca nume pentru anumite strategii de lectură, nu ca tipuri de texte. Bunăoară, pentru mai multă siguranță, am găsit mai oportună o clasificare a lor care să ia în considerare anumite trăsături formale și care să permită abordarea integrală a întregului corpus al textelor literare. Deci text narativ, poetic și dramatic, nu epic și liric; cât despre textul dramatic, am preferat lectura sa în relație cu conceptul de text (de) performat¹, căci semnele teatralității sunt înscrise deja în scriitura sa.

Așa se face că inițierea în studiul fiecărui tip de text literar se face prin medierea unor concepte fundamentale care funcționează nu doar ca zone generatoare de sens, ci și ca soluții, căi de intrare în universul unei opere. Conceptele discutate au fost alese în măsura în care ajută la înțelegerea specificului fiecărui tip de text. Firește că s-a operat o selecție și că doar unele instrumente au intrat în carte. Acelea care se regăsesc sunt însoțite de o prezentare care-și propune să clarifice zona critică din care provin, evoluția conceptuală și avantajele, respectiv limitele interpretative. Iată cum a fost gândită abordarea: textul narativ (prin următoarele

¹ Terminologia existentă în limba română pentru a desemna natura spectaculară a textului dramatic nu ne ajută, din păcate. În dicționarul Annei Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, apărut la Institutul European, găsim totuși definit conceptul de performanță: „Termen de origine anglo-saxonă, desemnând la început multiple forme de artă având drept principii de bază improvizația, aleatoriul, spectacolul (cu prezența spectatorului și posibilitatea de «punere în pericol» a artistului). Într-un sens mai larg, cuvântul desemnează *activitatea spectaculară și concretă* a unui artist al scenei.”

componente structurale: compoziția, relația incipit-final, instanțe ale comunicării narative: relația autor-text-cititor, naratorul și perspectiva narativă, componentele lumii narative: umanitatea și personajul, elemente recurente: temă, motiv, leitmotiv), textul poetic (preluând abordarea pentagonală a lui Gheorghe Crăciun: eul poetic, cititorul, realitatea, limbajul poetic și compoziția), textul dramatic (printr-o grupare a componentelor compoziționale – textul dialogat și notațiile autorului – și a celor ficționale – acțiunea, conflictul dramatic, spațialitatea și temporalitatea, personajele –, precedate de o discuție despre relația text dramatic-reprezentare teatrală).

Nu originalitatea este punctul forte al cărții, căci specificul acestui tip de studiu ne-a obligat să trecem în revistă diferitele viziuni asupra conceptelor discutate. Lipsa ei a fost compensată însă de o aducere la zi a discuțiilor pe marginea lor, pe care, mai degrabă, am găsit-o utilă. Dacă o va căuta totuși, atunci cititorul o va găsi în interpretările plasate la finalul fiecărui concept prezentat, căci nu am voit ca discuția să devină sterilă. Acestea nu sunt gândite ca simple ilustrări; le-am acordat o independență suficientă, astfel încât să se constituie, poate, în modele de abordare. Astfel, am pus instrumentele în slujba textului, și nu invers. Cum cartea se adresează tuturor, fragmentele discutate (uneori este vorba și despre opera în ansamblul ei) sunt texte canonice. Interpretările, însă, sunt noi și de multe ori provocatoare. Iar pentru mai multă claritate, am încheiat fiecare capitol cu câte un rezumat care să vină în sprijinul unui lector care intenționează doar să consulte cartea.

Voi încheia această prezentare a cărții, citând un fragment dintr-un articol care se găsește în ultima carte a criticului Mircea A. Diaconu, carte care constituie rezultatul unei vieți puse în slujba literaturii. L-am ales pentru că ilustrează o etică a interpretării care ar trebui să facă parte din bagajul oricărui tânăr filolog care pornește la drum, care se află în căutarea unor repere și care este mai mereu furat de demonul teoriei: „înregistrezi imediatul, în căutarea eventuală a operei pe care, dacă nu vei fi având șansa s-o întâlnești, nu-ți rămâne decât s-o inventezi”². Iată aici formulată o filozofie a interpretării care trimite la o capcană în care adesea tânărul filolog cade: ratarea întâlnirii cu cartea. Cauza ei: încrederea excesivă în metodă.

Acesta este motivul pentru care interpretarea trebuie înțeleasă ca o întâlnire cu Cartea, iar conceptele (necesare, fără îndoială) trebuie gândite ca niște instrumentele analitice puse în slujba sa. Este important deci ca, dincolo de metodă, să lași cartea să-ți vorbească.

² Mircea A. Diaconu, *Metacritice*, Junimea, 2018, p. 208.

ANALIZA TEXTULUI NARATIV

DE CE CITIM TEXTELE NARATIVE?

Față de scrierile care aparțin celorlalte genuri literare, textul narativ ocupă un loc privilegiat. Dintotdeauna, s-a bucurat de o mai mare priză la public decât textul poetic sau acela dramatic. Un studiu sociologic care să urmărească ceea ce citesc cei mai mulți dintre cititorii contemporani ar demonstra-o cu ușurință. Motivele pentru care se întâmplă aceasta sunt, cu siguranță, multiple. Aș îndrăzni totuși să formulez un răspuns provizoriu: *accesibilitatea*. Este un termen vag, fără îndoială, care comportă numeroase explicații. Dar, dacă un cititor oarecare ar fi întrebat, într-o formă sau alta, l-ar menționa. Iar dacă acesta, nefiind un specialist, nu ar putea să explice fenomenul cu acuratețe, noi am putea să o facem. De ce? Pentru că studiind disciplinele filologice, posedăm instrumentele care pot facilita înțelegerea modului de funcționare a narativului. Iată de ce, pentru capitolul dedicat studierii textului narativ, vom apela la instrumentele naratologiei, disciplină creată tocmai cu acest scop. Poate că nu împărtășim încrederea pe care părinții naratologiei (Barthes, Brémond, Genette, Greimas, Todorov) o aveau în metodologia și instrumentarul naratologic; totuși, validitatea unora dintre conceptele cu care au lucrat aceștia a fost demonstrată în timp. Opinia lui Mieke Bal pare a fi sugestivă în sensul discuției noastre: „Cititorilor li se va oferi un instrument prin care să descrie, textele narrative. Nu înseamnă că teoria este un fel de mașinărie în care la un capăt se introduce un text, iar la celălalt capăt se așteaptă o descriere adecvată. Conceptele prezentate aici trebuie privite ca unelte intelectuale. Aceste unelte sunt utile, în sensul că îngăduie utilizatorilor să formuleze o descriere textuală, în așa fel încât ea să fie accesibilă altora. Mai mult, descoperirea particularităților unui text poate fi facilitată și de analiza în profunzime a sistemului narativ abstract. Dar, mai mult decât orice, conceptele ajută la înțelegere, încurajând cititorii să articuleze ceea ce înțeleg, sau ceea ce cred ei că înțeleg, atunci când citesc sau, dimpotrivă, «procesează» un artefact narativ.”³ Cu acestea în minte, să ne întoarcem la întrebarea de la care am pornit și să încercăm să aflăm de ce citim textele narrative.

PENTRU CĂ POVEȘTILE SE AFLĂ PESTE TOT ÎN JURUL NOSTRU. Aproape că nu există discurs care să nu apeleze la narațiune ca mod de prezentare. Și nu vorbim doar despre acelea care vin din zona disciplinelor umaniste sau a artelor despre care există deja studii serioase de naratologie: film, teatru, balet, operă, dans ș.a., ci și despre acelea unde ne-am aștepta poate mai puțin: istorie, drept, biologie, religie... și lista poate continua.

Fiecare disciplină își are istoria sa, iar atunci când își spune povestea (sau poveștile) apelează la narațiune. Aceasta pentru că narațiunea reprezintă cea mai veche formă de prezentare de sine, de generare a unei identități – și, în plus, este la îndemâna oricui. Puterea ei de întemeiere este decisivă; o demonstrează răspândirea narațiunii în aproape toate domeniile cunoașterii. Așa se face că există astăzi o istorie a fiecărei discipline, a curenților de gândire, a conceptelor, a personalităților. Niciunul dintre discursurile științifice, oricât de riguros sau de încărcat conceptual ar fi, nu poate evita utilizarea, fie și fragmentară, a unor elemente de narativitate. Instrumentele ei sunt universale.

PENTRU CĂ NARAȚIUNEA ESTE CEA MAI VECHE FORMĂ DE REPREZENTARE FICȚIONALĂ. La început au fost miturile, apoi forme din ce în ce mai complexe care au apelat la forța narațiunii de a comunica sens, de a crea identitate, de a institui lume. În timp, mintea umană a dezvoltat o mult mai bună receptivitate față de această formă

³ Mieke Bal, *Naratologia*, Institutul European, 2008, p. 23.

de reprezentare pe care a naturalizat-o. Ascultând narațiuni, am deprins nu numai arta de a le interpreta, ci și pe aceea de a le reproduce (căci omul, ființă muritoare, pentru a învinge timpul, se află mereu în căutarea sensului, a ordinii; de aici nevoia de a clădi).

Ca trăitori în zarea ficțiunii, am învățat să ne folosim de tot bagajul pe care îl aduce spunerea unei povești pentru a (ne) comunica, căci lumea (și sinele) posedă în narațiune o coerență pe care nimeni și nimic nu o poate nega. Poveștile ne-au fascinat nu neapărat pentru că lumile posibile pe care le instituiau reprezentau un prilej de evaziune din real, ci mai ales pentru că ne facilitau înțelegerea lumii în care trăim, la care ne întorceam de fiecare dată cu o înțelegere superioară. Așa se explică de ce, vreme de secole, apelând la o scriitură mai apropiată sau mai depărtată de realitate, prozatorii au apelat la forța explicativă a narațiunii.

PENTRU CĂ IMPLICĂ UN GRAD MARE DE FAMILIARITATE. Față de discursul poeziei care, începând cu modernismul, și-a modificat radical discursul, sau față de cel dramatic care presupune, la nivelul lecturii cel puțin, un efort complex de receptare (el nefiind destinat lecturii individuale), proza își întâmpină cititorii altfel. Dacă limbajul poetic a fost definit la un moment dat drept deviere de la limbajul comun, în cazul prozei, această defamiliarizare radicală nu există. Diferențele dintre limbajul prozei și cel uzual sunt mult reduse, uneori anulate chiar. Firește, exprimarea este mai bine controlată, mai complexă, ușor elevată în unele cazuri, dar nici pe departe nu putem vorbi despre vreo intenție a scriitorilor de a se înstrăina de cititorii săi (există și excepții, bineînțeles).

Din contră, proza a mizat întotdeauna pe a-și naturaliza audiența. Încă de la primele pagini, cititorul aproape că e luat de mână și adus în lumea care se dezvoltă sub ochii săi. Fie că o privim din perspectiva unui narator extern sau din perspectiva unui personaj, o instanță a comunicării (adică vocea care spune povestea) ne întâmpină cu intenția clară de a ne familiariza cu lumea narativă care se instituie sub ochii noștri. De cele mai multe ori, fără să o conștientizăm, urmând indiciile pe care textul ni le livrează; până să înțelegem ce ni se întâmplă, suntem transpuși într-un univers care refuză să ne elibereze până nu îl parcurgem până la capăt.

PENTRU SATISFAȚIA PE CARE NE-O PROCURĂ POVESTEA. Aceasta este plăcerea cu care cititorii, de orice vârstă, pornesc la drum. Primele experiențe estetice au în spate această savoare generată de o poveste bună. Unii ar putea spune că e o plăcere primară, dar am mai fi fost oare cititori dacă nu am fi pornit la drum cu ea? Sau câți dintre noi, fie și filologi, ne putem refuza această plăcere când cartea și subiectul ei ne captează? Deci iată: citim pentru că suntem captați de la bun început, pentru că am prins deja un fir al întâmplărilor pe care simțim nevoia să îl parcurgem până la final, pentru că, odată ajunși acolo, simțim o satisfacție extraordinară.

Finalul, de altfel, ca loc în care suntem chemați să ajungem, se află acolo tocmai pentru a satisface această sete imensă de a cunoaște, pe care textul a construit-o treptat. Așteptăm acest lucru de la orice sfârșit. Proza modernă și, pe urmele ei teoria literară, ne-a învățat ca dintre cele două componente ale narațiunii: povestea (adică ceea ce se spune), respectiv discursul (adică felul cum se spune) să îl prețuim pe al doilea, pentru că în cazul unui autor ar fi o dovadă a gradului de stăpânire a artei narrative. Însă, puterea unei povești bune, a unei intrigi dezvoltate și conduse magistral, plăcerea descoperirii indiciilor pe care narațiunea ni le lasă și, în cele din urmă, forța explicativă a finalului nu pot fi ignorate.

PENTRU POSIBILITATEA IDENTIFICĂRII CU UN PERSONAJ. Plăcerea pe care o experimentăm identificându-ne cu personajele principale ale romanelor noastre preferate e unică: e o cale de a cunoaște lumea, o cale de cunoaștere a sinelui, o modalitate de a explora universul (ficțional, în primul rând, apoi, inevitabil, pe cel în care trăim; imediat după ieșirea

din text). Privită dinspre cititor, literatura este o experiență estetică de tip *aesthetic*, ne spune Hans Robert Jauss, o *desfătare-de-sine-în-desfătarea-cu-Altul*, cu alte cuvinte „o formă a cunoașterii de sine prin puterea de a se imagina într-o ipostază a alterității”⁴. Ce înseamnă aceasta? În primul rând că lectura presupune întotdeauna o privire în oglinda textului peste umărul unui personaj. Uneori, chiar fără a ne da seama, cunoaștem lumea prin ochii acestuia, îi preluăm punctul de vedere și mai mult de atât: emoțiile, convingerile, viziunea asupra existenței. Deși știm că este o ființă ficțională, că nu există în lumea actuală, ci doar într-una posibilă, imaginată de un scriitor, cunoaștem, ne neliniștim, ne bucurăm și suferim odată cu acesta.

De fapt, personajul acela de care ne atașăm de la primele pagini trăiește prin și pentru noi. Pătrundem în lumea ficțională, o cunoaștem și o parcurgem odată cu el; dar niciodată experiența noastră estetică nu se sfârșește odată cu ieșirea din text. Magia pe care o implică plăcerea identificării abia acum își face efectul. Ori de câte ori plonjăm în universul unui text, ne întoarcem din el cu un eu lărgit, diferit, modificat. Literatura are această putere de a ne regenera capacitatea de a percepe realitatea exterioară și pe cea interioară. Nu numai lumea va arăta diferit după o experiență de tip estetic, ci și sinele nostru.

PENTRU UNIVERSUL CARE NI SE DEZVĂLUIE ODATĂ CU DEBUTUL LECTURII. O narațiune, dacă este bine construită, întemeiază o lume: nu o copie a ei, ci una care funcționează după propriile-i reguli. De aceea se afirmă despre aceasta că este autonomă, că există în și prin sine. Contează prea puțin dacă lumea pe care autorul o aduce sub ochii noștri seamănă sau nu cu realitatea. Important este ca logica ce o face să funcționeze să fie credibilă. Lumile ficționale, ne spune Toma Pavel, sunt universuri care au nevoie de noi, de colaborarea noastră, de acceptul nostru pentru a fi instituite. Ficționalitatea lor (în fond, un set de condiții, de legi care le fac să funcționeze) este definită acolo, în primele pagini. Acesta este spațiul în care se semnează pactul ficțional, în care este definit statutul ontologic al lumii/ lumilor. Odată acceptate condițiile, ele ne invită să le descoperim. Firește că, pentru a le descoperi, ele trebuie reconstituite mintal. Abia în procesul lecturii lumile se împlinesc, capătă consistență. Chiar dacă știe că ceea ce citește este iluzie, este ficțiune, cititorul este dispus în continuare să se *relocheze* în universul nou instituit. Pe durata desfășurării lecturii, el se mută în această lume, devine parte a ei, contribuie, prin propria-i participare, la (re)construcția ei. Nu există plăcere mai mare decât aceasta. O va face întotdeauna pe baza indiciilor pe care textul i le furnizează, într-o manieră personală, umplându-i golurile, completându-i spațiile albe. Așa se explică de ce, lumea ficțională, deși reconstituită pornind de la același text, va arăta altfel de la un cititor la altul.

PENTRU PROMISIUNEA UNUI SENS. Aproape că nu există text care să nu-și seducă cititorul cu o astfel de promisiune. Citim nu doar pentru că ne identificăm cu personajul sau pentru că ne fascinează lumea în care am pătruns, ci mai ales pentru că la sfârșitul lecturii ne așteaptă un premiu (Hans Robert Jauss îl numește *premiu de seducție*): o iluminare, un sentiment de satisfacție, un sens. Paradoxul pe care îl formulează Jonathan Culler, în studiul *The Pursuit of Signs*⁵, pornind de la lectura mitului lui Oedip, este valabil pentru orice text narativ. Citim un text narativ *privind înainte*, acordând prioritate poveștii (celor ce se spun), motivați de dorința de a citi, de a ajunge la capătul narațiunii. Însă, îi reconstituim sensul, acordând prioritate discursului (felului cum se spune) de data aceasta, *privind înapoi*, căci finalul, odată cunoscut, ne împinge, din dorința de a crea sens, să ne întoarcem la început.

⁴ Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Univers, 1983, p. 85.

⁵ Vezi capitolul „Story and Discourse in the Analysis of Narrative” în Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 188-209.

Așadar, *forța semnificației* este produsul unei priviri în urmă, căci efectele dau cauzelor sens, și nu invers. Într-un fel, textul este mereu deschis, nu se încheie niciodată. Odată ajunși la final, interpretarea (sau dorința de a construi sens) ne obligă să o luăm de la început. Or, asta înseamnă nu doar interpretare, înseamnă relectură.

PENTRU CĂ NE PROVOACĂ CONVINGERILE. Niciun text nu este inocent. El este (re)producătorul unei ideologii. Fie că o recunoaște sau nu, acesta va dori întotdeauna să-și schimbe cititorul. Vizate sunt întotdeauna convingerile sale, percepția sa, tot ceea ce în mod tradițional numim viziune asupra existenței. Post-structuralismul ne-a învățat să citim orice text cu suspiciune, căci textele nu sunt doar „depozitare ale sensului” (Linda Hutcheon), ci posedă și un potențial manipulativ. A trece dincolo de autonomia esteticului, a istoriciza lectura înseamnă a recunoaște puterea pe care o posedă limbajul. Firește, multe cărți încearcă să ascundă aceasta, aleg să tacă, dar o lectură rezistentă poate reprezenta uneori o bună metodă de a demistifica ideologia în numele căreia textul vorbește.

Este sarcina cititorului atunci să citească textul cu atenție, cu o dublă măsură: pe de o parte să facă jocul textului, să intre în rolul care i se propune, pe de altă parte să întoarcă textul împotriva sa, să îi denudeze ideologia. Există scrieri (multe dintre ele posedând un statut metafictional) care fac din această meditație asupra puterii ficțiunii o temă. Adesea, ele își contrariază cititorii, le înșală așteptările și le provoacă convingerile, cerându-le o lectură puternică, atentă, conștientă. Acestea sunt cărțile puternice care, conștiente de faptul că literatura este (re)producătoare de ideologie, încearcă, dacă nu să-i reziste, cel puțin să o dezvăluie în toată arbitraritatea ei.

PENTRU PLĂCEREA PE CARE O GENEREAZĂ TEXTUL. Nu doar poveștile seduc. Formele o pot face în aceeași măsură – și aici avem în vedere o plăcere sublimată, a filologului, care posedă instrumentele, competențele și experiența de lectură necesare pentru a trece dincolo de poveste și pentru a se bucura de plăcerea generată de forme. Sunt texte care nu își ascund țesătura, care nu ezită a recunoaște că sunt artefacte, constructe, că ceea ce citește lectorul este iluzie, o lume de hârtie, o himeră. Pentru filolog nu există o delectare mai mare decât aceea care se manifestă în momentul în care conștientizează că textul îi recunoaște existența, că îl interpelează, că îi oferă un rol în jocul pe care autorul îl instituie sub ochii săi.

În fond, aceasta este un privilegiu pe care puține texte i-l oferă. Scriitura postmodernă (deși, pornind de aici, se poate vorbi chiar despre o tradiție a ficționalizării lectorului), despărțindu-se de tăcerea modernistă, a ales să se reîntoarcă la cititor, căruia îi recunoaște statutul de co-autor. Situat în această poziție, el va căuta nu epicul, ci povestea pe care o spune Textul.

Matei Călinescu ne învață că nu există cititori, doar (re)cititori. Un text, în viziunea postmodernilor, este un palimpsest, o împletire de texte. Întotdeauna cititorul pătrunde în el cu un bagaj deja format. Încă de la prima lectură, el recunoaște tipare și caută indicii conforme cu „comunitatea interpretativă” (Stanley Fish) pe care o reprezintă, folosindu-se de experiențele sale de lectură anterioare. Într-un sens, el întotdeauna recitește. Inevitabil vom găsi filiații, legături explicite sau subterane, trimeteri la alte scrieri, la alți autori. Multe texte, de altfel, sunt rescrieri ale unor opere narrative care au generat la un moment dat o tradiție. O știm deja: *intertextualitatea* a devenit o dimensiune importantă (nelipsită) a scrisului contemporan, căci orice scriitor este produsul formării într-o tradiție culturală. Nu este greșit să spunem că scrisul se învață citind.

Când ne angajăm în lectura unei cărți, în mod inevitabil, realizăm conexiuni cu texte pe care le-am citit deja. Aceasta pentru că o scriere este țesătură de texte. Ea intră într-un dialog peste timp cu alte texte pe care, de vreme ce le reperăm, înseamnă că le actualizează în țesătura

sa. Răsunetul lor e puternic: recunoaștem structuri narative, tipare de personaje, episoade semnificative, caracteristici ale lumii. Experiența estetică pe care o împărtășim acum este „plăcerea textului”. Nu există plăcere mai mare.

CE ESTE UN TEXT NARATIV?

Un *text narativ* este un text în care un agent narativ spune o poveste, proces prin care construiește o lume și, implicit, propune un sens. Naratologia, știința studierii textelor narative, face o distincție utilă, cel puțin din punct de vedere didactic, între două componente esențiale: *povestea* (conținutul operei literare, acel ce se spune) și *discursul* (forma operei literare sau felul cum se spune). Cele două componente poartă și alte denumiri (conținut-formă, fabulă-subiect etc.) în funcție de școala critică ce abordează textul narativ. O remarcă se impune aici: în practica lecturii, o distincție între cele două nu se poate face, căci ele formează un tot, neputând exista una fără cealaltă. Întotdeauna discursul exercită un tip de presiune asupra poveștii ale cărei elemente le ordonează într-o manieră care generează un sens.

Să luăm un exemplu, acela al *romanului polițist*⁶. Acest tip de ficțiune ar prezenta următoarele secvențe: crima, investigația și căutarea indiciilor, găsirea criminalului, confruntarea acestuia și obținerea mărturiei. Maniera în care au fost prezentate întâmplările mai sus este ea însăși produsul unui aranjament, deci al intervenției discursului care a impus o prezentare cronologică, care urmează tiparul tripartit aristotelic: început-mijloc-sfârșit. Dar acest conținut putea fi prezentat și în alt fel, adică începând cu punctul culminant: prinderea criminalului și abia apoi reconstituirea crimei, în momentul mărturisirii. Povestea (fabula) ar fi rămas aceeași, maniera de spunere ar fi fost însă alta. Or, această nouă modalitate a organizării ar fi generat alte efecte. Dacă în prima variantă accentul ar fi căzut pe actul investigării și pe noțiunea de *mister*, care ar fi presupus: preluarea de către cititor a perspectivei detectivului, o provocare a inteligenței acestuia în a găsi urme și a asambla indicii, eventual satisfacția finală a descoperirii criminalului și a reconstituirii poveștii crimei (este clar acum că această manieră de prezentare are ca scop o ucenicie înceată a cititorului care cunoaște lumea odată cu detectivul); în a doua variantă, accentul ar fi căzut pe dramatismul prezentării și pe noțiunea de *suspans*, care ar fi însemnat: acces la psihologia criminalului, urmărirea îndeaproape a pașilor crimei, o confruntare între valorile detectivului și cele ale criminalului, implicit nevoia unei poziționări a cititorului însuși, ținut prea aproape de unghiul de vedere al personajului negativ. Iată doar un exemplu suficient de sugestiv pentru a evidenția faptul că, spusă altfel, o poveste își schimbă semnificațiile, chiar și acele implicații ideologice care intervin în relația cu cititorul. Presiunea pe care discursul o exercită asupra celor ce se spun este foarte puternică. Deși povestea (fabula, conținutul) este aceeași, maniera spunerii diferă. În fond, încă o dovadă a faptului că cele două componente sunt de nedespărțit. De aceea, în cazurile mai sus menționate, avem nu una, ci două narațiuni diferite. Modificând o componentă a narației, rescriem povestea.

Să ne întoarcem dar la distincția invocată mai sus și să vedem care sunt componentele fiecăreia. Utilă, în sensul discuției noastre, este lucrarea lui Seymour Chatman, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*⁷, a cărei perspectivă asupra structurării narațiunii o vom prelua aici, nu însă fără a o simplifica puțin. Felul în care e organizată lucrarea acestuia tinde să ne amintească în permanență că cele două elemente fundamentale ale narațiunii: povestea și discursul sunt mereu legate. În scopuri didactice, le vom trata diferit, nu însă fără a le accentua, atunci când demonstrația o impune, interdependența. Să vedem deci

⁶ Vezi și Tzvetan Todorov, *The typology of detective fiction*, în David Lodge, *Modern Literary Theory and Criticism*, Longman, 1988, pp. 157165.

⁷ Seymour Chatman, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, 1978.

care sunt componentele unui text narativ. Structuraliștii sunt de părere că fiecare narațiune cuprinde două părți: o *poveste* (conținutul comunicat: acțiunea, personajele, cadrul) și un *discurs* (mijlocul prin care conținutul e comunicat: forma narativă aleasă, compoziția, vocea narativă, perspectiva și tehnicile narative). Distincția are o tradiție îndelungată și merge până la începuturile studiului literaturii, până la *Poetica* lui Aristotel, pentru care elementul cheie al unei narațiuni este *mythos*-ul (subiectul, aranjarea evenimentelor într-un întreg, care urmărește o progresie (crono)logică către un punct culminat urmat de un deznodământ). Pe urmele sale, formalistii ruși vor impune următoarea disociere: *fabula* (conținutul expresiei narative, ceea ce se întâmplă sau suma evenimentelor povestite) și *sjuzet* (forma expresiei narative, felul cum se întâmplă sau ordinea, legătura dintre evenimente).

Din considerente didactice, vom prelua nu doar distincția cu care lucrează naratologia, ci și ideea, fundamentală, de altfel, spunem noi, că narațiunea este o structură, deci un întreg. Ea este alcătuită din niște componente care, pentru a căpăta sens, trebuie integrate în întregul din care fac parte. Analiza se poate focaliza asupra unei componente a poveștii sau a discursului, dar relația cu celelalte elemente structurale nu trebuie ignorată. De altfel, așa cum am văzut la începutul subcapitolului, a modifica o componentă a narațiunii atrage după sine o modificare a tuturor celorlalte. Încă o dovadă că o narațiune este o structură. În studiul de față nu ne vom opri asupra tuturor elementelor prezentate mai sus. Așa cum spuneam și în alt loc, această lucrare nu se vrea a fi un studiu naratologic, ci o prezentare a unora dintre principalele componente ale unui text narativ, care vor fi privite ca factori generatori de sens. Astfel, atenția noastră va fi focalizată asupra unor aspecte fundamentale de care analiza literară nu se poate despărți: *arhitectura unui text* (tradiția formală în care se înscrie, elementele paratextuale, compoziția, relația incipit-final), *instanțele comunicării* (raportul autor-text-cititor, naratorul și perspectiva narativă), *universul imaginar instituit* (lumea, cadrul, umanitatea, personajele) sau *elemente structurale recurente* (precum temă, motiv, leitmotiv, topos).

Nu vom urmări, prin urmare, un sens global (visul structuralist), ci falii de sens; în fond, conturarea unor posibilități de pătrundere într-o narațiune. Aceasta pentru că, în viziunea noastră, care o împărtășește pe aceea a poststructuraliștilor, un text narativ este un labirint, al cărui centru sau sens ultim reprezintă o iluzie pe care interpretarea și-o creează. Un fir al interpretării, deci al Ariadnei, este însă posibil.

ARHITECTURI TEXTUALE

COMPOZIȚIA

Textul e o arhitectură de semne, un eșafodaj; el implică o organizare formală prin care autorul se înscrie într-o tradiție narativă. Foarte multă vreme s-a crezut că valoarea unui prozator se află în arta de a construi text, construcție care, pe de o parte, instituie lume, iar, pe de altă parte, propune un sens. Odată cu formalismul, dar mai ales cu structuralismul, critica literară a dezvoltat o adevărată obsesie pentru *structura* unui text. Ea era considerată o componentă esențială a unui text literar care ar fi facilitat cititorului accesul la sensul ultim. Paradoxul este că, deși se spune că structura face parte din text, ea trebuie să scape acestuia, să se situeze cumva deasupra sau în afara sa pentru ca sensul final să poată fi surprins. Este principalul motiv pentru care, în studiul acesta, am ales să vorbim despre conceptul de *arhitectură textuală*, pe care îl preferăm mult mai ambiguului structură. Înțelegem prin el organizarea formală a unui text narativ, în fond, ceea ce în mod tradițional era desemnat printr-un termen precum *compoziția*, alcătuirea exterioară și interioară a unei opere literare narative, adică organizarea, aranjamentul părților, ordonarea lor într-un tot, relațiile care se instituie între diversele-i componente structurale.

Care ar fi aspectele care țin de arhitectura textuală? Un indiciu ni-l oferă teoreticianul Wolfgang Kayser, în studiul *Opera literară*: „Aici abordăm din nou elementele alcătuirii exterioare. Strofelor din lirică și scenelor și actelor din teatru le corespund în genul epic cânturile sau aventurile, părțile, cărțile, capitolele, precum și paragrafele, mai mari sau mai mici, semnalate vizual prin aranjamentul tipografic.”⁸ Componentele pe care le propune, valide de altfel, sunt însă oarecum reductive. Ele se referă strict la textul narativ propriu-zis; doar că pătrunderea cititorului într-o narațiune este uneori mediată de întreagă galerie de *elemente paratextuale*, care, atunci când au un caracter ficțional, se constituie într-o componentă arhitecturală pe care lectura – și mai departe analiza – nu are voie să o ignore. Până să ajungem la povestea propriu-zisă, suntem întâmpinați de o serie de *peritexte* (folosim și această denumire pentru că accentuează poziția lor marginală, periferică, de discursuri de escortă) care, fie îi ordonează sensurile, fie i le îmbogățește. Iată ce ne spune Gerard Genette despre ele: „O operă literară constă, în întregime sau în mod esențial, într-un text, definit (minimal) drept o succesiune de propoziții cărora li se atribuie o semnificație. Dar acesta foarte rar apare într-o manieră neornamentată, neconsolidată și neacompaniată de un număr de producții, cum ar fi numele autorului, titlul, prefața, ilustrațiile. Și, deși nu știm întotdeauna dacă aceste elemente trebuie considerate ca aparținând textului, în orice caz îl înconjoară, îl extind, cu scopul de a-l prezenta cu sensul obișnuit al termenului, dar și cu cel sugestiv: pentru a-l marca, pentru a se asigura de prezența textului în lume, de «receptarea» și de consumarea (astăzi, cel puțin) a sa în forma unei cărți.” (t.n.)⁹

⁸ Wolfgang Kayser, *Opera literară*, Univers, 1979, p. 259.

⁹ Gerard Genette, *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997, p. 1: „A literary work consists, entirely or essentially, of a text, defined (very minimally) as a more or less long sequence of verbal statements that are more or less endowed with significance. But this text is rarely presented in an unadorned state, unreinforced and unaccompanied by a certain number of verbal or other productions, such as an author's name, a title, a preface, illustrations. And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure the text's presence in the world, its «reception» and consumption in the form (nowadays, at least) of a book.”

Lectura acestor suprafețe textuale ce țin de arhitectura unei opere narative nu ar trebui să ocolească deci paratextele: titlul, dedicația, prefața, motto-ul, capitolele sau notele de subsol. De ce? În primul rând, pentru că adesea acestea sunt spațiile în care este semnat pactul de lectură cu cititorul. Alegând să se ficționalizeze, autorul instituie în aceste spații marginale (dar esențiale în dezvoltarea lecturii) condițiile, regulile care fac ca lumea să funcționeze. O condiție se impune totuși pentru ca ele să fie considerate ca aparținând textului: fiecare componentă trebuie să aparțină autorului și să aibă un caracter ficțional. În felul acesta, ele figurează ca adevărați indicatori ai intențiilor auctoriale, căpătând statut de adevărate chei de lectură. Sunt elemente pe care actul interpretării nu ar trebui să le ignore.

Reluăm: prin *compoziția unui text narativ* ar trebui să înțelegem deci toate acele elemente care relevă construcția unei opere, arhitectura ei exterioară și interioară: *elementele paratextuale* (tot ceea ce intră în categoria discursurilor de escortă, doar în măsura în care posedă un caracter ficțional), *alcătuirea exterioară* (elementele care compun textul narativ propriu-zis: cânturi, cărți, părți, capitole), *planurile narrative* (structura interioară a unui text în proză) sau *principiile compoziționale* (strategiile care ordonează alcătuirea opere: simetria, înălțuirea, alternanța, inserția, fragmentarea, montajul ș.a.). Aceste componente compoziționale, elemente definitorii ale alcătuirii exterioare, pot deveni, deopotrivă, aspecte ale alcătuirii interioare; în măsura în care pot fi observate cu ochiul liber (unele dintre ele, cel puțin), ele produc efecte și asupra structurii interioare a unei cărți (aceea care se observă mai bine după lecturarea cărții și eventual după analizarea ei). În fond, ele sunt acelea pornind de la care un autor ne apare nu doar în imaginea unui propunător de lume, ci și în imaginea unui constructor. Cum arhitectura textuală reprezintă un factor care impune o meditație asupra actului artistic, ea devine o importantă sursă generatoare de sens.

Analizând-o deci putem avea acces la ceea ce Hans Robert Jauss numea *poiesis*¹⁰ sau „latura productivă a experienței estetice (construire et connaître)”, plăcerea estetică care se naște din trecerea cititorului de la pura contemplație la participarea poietică. A interpreta arhitectura unui text narativ înseamnă a înțelege mecanismul producerii de text, înseamnă a avea acces la actul, la misterul creării sale, care devine, în acest mod, o plăcere împărtășită.

¹⁰ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 119: „Arta eliberează receptarea estetică de pasivitatea ei contemplativă, asociind-o la constituirea obiectului estetic: de aici înainte, poiesis denumește procesul prin care receptorul devine participant la creația opereii.”

TITLUL

Titlul este un element paratextual indispensabil astăzi, aceasta dacă ne raportăm la principala sa funcție, aceea de identificare a operei. A da un titlu unei opere înseamnă într-adevăr a o boteza (remarca îi aparține lui Gerard Genette) cu scopul de a o diferenția de altele.

Când vine vorba despre ficțiune, însă, alegerea unui titlu este întotdeauna un act motivat; ea nu se produce întâmplător. Sau cel puțin asta ne place să credem. Sunt autori care știu, înainte de a se apuca de scris, cum o să se numească opera lor, la fel cum sunt scriitori care îi dau un titlu abia la sfârșitul scrierii. El poate veni pe parcurs, în lungul proces de elaborare, atunci când sensurile scrierii încep să se clarifice. Alteori, în alegerea titlului, poate interveni o ezitare; o influență o poate avea chiar editorul. Cazul romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu este un exemplu: „Voisem să numesc cartea *Părinții Otiliei*, dar editorului i s-a părut mai sonor titlul *Enigma Otiliei*. Puteam să-i zicem *Războiul chino-japonez*. Ei, și ce-i cu asta? Intitulat *Istoria Franței*, *Le rouge et le noir* încetează să mai fie ceea ce este? Singura întrebare este dacă Otilia există în limitele ei. Ea este normală, firește, și n-are nici o enigmă de roman polițienesc.[...] Nu Otilia are o enigmă, ci Felix crede că are. Pentru orice tânăr de douăzeci de ani, enigmatică va fi în veci fata care îl respinge, dându-i totuși dovezi de afecțiune. Iraționalitatea Otiliei supără mintea clară, finalistă a lui Felix. Apoi Otilia, fără interes material propriu-zis, arată afecțiune pentru Pascalopol. Cazul e destul de comun. Se pare ca fetele nu iubesc în chip necesar pe tinerii de vârsta lor și că bărbații în etate exercită asupra lor un curios imperiu. Asta pentru Felix este o enigmă. Și apoi enigmă este tot acel amestec de luciditate și ștregărie, de onestitate și ușurătate. Această criză a tinereții lui Felix, pus pentru întâia oară față în față cu absurditatea sufletului unei fete, aceasta este enigma. Enigmă normală, dar nu în chip necesar superficială, dacă nu vrei cu orice chip să faci considerații laterale vulgare. E rostul criticului de a ghici mai departe, în adâncime, ce am voit noi, de va fi vreo adâncime, dar că nefiind enigme cu dezlegare la sfârșit romanul «nu ține» asta s-o creadă d. Perpessicius.”¹¹

Dincolo de orgoliul criticului, care se vede provocat de editorul său, ar trebui să vedem în secvența citată semnificația pe care o implică actului numirii unui text. Teoria hazardului pe care o invocă autorul în partea de început a fragmentului are partea sa de adevăr. Cartea rezistă prin ea, mai puțin prin titlul ei inspirat. Dar dacă o carte este și bună, având și un titlu inspirat, atunci „condițiunea ideală” se împlinește. Spunem aceasta pentru că imediat după ce minimizează actul numirii (care într-adevăr poate sta sub semnul hazardului), autorul se antrenează într-o argumentare care pare a da dreptate editorului. Ba mai mult, își apără titlul în fața unui critic precum Perpessicius care susținuse ideea că acesta nu se susține. Deci alegerea unui titlu presupune, chiar și în acest caz în care nu reprezintă o opțiune a autorului, o ezitare, un act de meditație și în cele din urmă o alegere care trebuie să țină cont de esența cărții. Or, opțiunea în sine înseamnă un act de interpretare, care vine din partea autorului (act care îi consfințește statutul de prim interpret al operei).

Să revenim însă la problematica discuției noastre. Titlul este considerat astăzi un element paratextual, deci extrinsec. Locul lui: pe copertă, pe cotor, pe foaia de titlu ar confirma această abordare. Dar este oare suficient să îl considerăm doar atât? În cazul textelor literare, titlul ocupă o poziție ambivalentă, fiind considerat, în egală măsură, un element exterior și interior; aceasta pentru că relevanța lui estetică este fundamentală. Argumentele pe care le aduce G. Călinescu în sprijinul relației titlu-mesaj în cazul romanului *Enigma Otiliei* sunt o dovadă. Fiind un act de interpretare care vine din partea scriitorului, titlul trebuie perceput ca un indiciu, ca o cheie către semnificațiile textului. Procesul lecturii nu se poate dispensa de el.

¹¹ G. Călinescu, *Correspondența lui G. Călinescu cu Al. Rosetti (1935-1951)*, Editura Eminescu, 1977.

Privită din acest unghi, alegerea unui titlu este departe de a fi întâmplătoare, tocmai pentru că face trimitere la elemente din interiorul textului. Se creează astfel o relație du-te-vino; titlul dă profunzime textului, fiind o primă interpretare a sa; tot el este elementul care este alimentat de semnificațiile operei. Este, de altfel, principalul motiv pentru care se identifică uneori cu autorul sau cu mesajul cărții. Odată ales, între titlu și carte se instituie o intimitate care este apoi garantată de legea copyright. Titlul devine cartea.

Să ne întoarcem însă la funcțiile pe care le posedă titlul. Funcția de identificare a cărții, cea cu care am pornit discuția, nu este singura. Există și altele: funcția descriptivă (de indicare a subiectului, a genului), funcția conotativă (care are în vedere efectele pe care textul le urmărește) sau funcția provocatoare (aceea de a atrage atenția asupra cărții, de a incita cititorul să o citească). Gerard Genette, în studiul *Paratexts: Thresholds of interpretation*¹², pornind de la funcția descriptivă, face o distincție între: **titlurile tematice** (care pot indica locul sau timpul acțiunii: *Moara cu noroc*, un obiect: *Baltagul*, un laitmotiv: *Concert din muzică de Bach*, un personaj: *Ion* sau tema centrală: *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*) și **titlurile rematice** (la modă în perioada clasică, indicatoare ale genului, și ale speciei literare pe care autorul o abordează: *Letopisețul Țării Moldovei*, *Romanul adolescentului miop*). Titlurile tematice, așa cum s-a putut vedea mai sus, derivă dintr-o gamă largă de elemente aflate în interiorul operei, pe când cele rematice indică în ce tradiție (formală) trebuie citită opera, instituind astfel un întreg set de relații cu aceasta. Uneori însă cele două se îmbină.

Pentru textele ficționale, căci despre ele vorbim, titlul reprezintă un important element de orientare a celui care citește. Să clarificăm! În etapa preliminară, aceea numită și **(pre)lectură**, întâlnirea cititorului cu textul este mediată de interacțiunea cu titlul. Iată ce ne spune Paul Cornea în *Introducere în teoria lecturii* despre aceasta: „Ce rol joacă titlul în preliminarea comprehensiunii? E limpede că răspunsul la această întrebare variază de la epocă la epocă, de la gen la gen, de la autor la autor. Așteptările pe care le trezesc titlurile au uneori o mare importanță. Într-un experiment faimos, Nicole Robine a arătat, uzând de un set de titluri imaginare, cât de strânsă e corelația dintre simbolică denominativă și mentalitatea cititorilor aparținând anumitor grupuri sociale.”¹³ Așadar, un titlu generează niște așteptări, iar acestea sunt întotdeauna multiple: să îl identifice sigur (modificarea unui titlu de la o ediție la alta poate genera confuzii), să aibă o legătură cu textul (deci să îi anticipe tematica, poate subiectul), să îl descrie oarecum (în fond, să îi surprindă esența), să provină de la autor (o condiție a textelor moderne, căci este știut faptul că multe dintre titlurile textelor antice aparțin scriitorilor sau editorilor acestora de-a lungul timpului), să ofere o cheie de interpretare (poate cea mai importantă dimensiune a sa, căci niciun act de lectură nu își poate refuza plăcerea valorificării valențelor semnificative ale textului). De aceea, titlul îi poate spune cititorului despre ce e vorba, dacă e interesantă cartea sau dacă vrea să o citească.

În etapa de receptare numită și de **lectură propriu-zisă**, un titlu parcurge un drum de la abstract (înaintea lecturării operei) la concret (după lectura ei). Înțelegerea semnificației titlului e un moment de epifanie; survine târziu, după sau aproape de finalizarea lecturii. Nu este exagerat să spunem că un titlu se constituie într-o prezență aproape spectrală. El ne urmărește pe parcursul ei, dar abia la final ajunge să aibă un sens întreg. Nu sunt puține cazurile în care un titlu inspirat ne obligă să recitim cartea în virtutea dezvăluirii pe care o produce finalul operei. Este de departe cea mai importantă dimensiune a titrării, atunci când vine vorba despre textele ficționale. O remarcă a lui John Fisher confirmă acest statut special pe care îl dobândește titlul în procesul hermeneutic: „Deși titlurile sunt nume, ele reprezintă mult mai mult decât simple nume. Ele nu sunt neapărat descrieri, deși pot conține elemente descriptive.

¹² Gerard Genette, *op. cit.*, pp: 81-89.

¹³ Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, 1988, p. 157.

Ele sunt nume orientate către un scop, nu doar acela de a identifica și de a desemna, în ciuda importantului rol practic pe care îl joacă indexarea în procesul desemnării. Scopul care face titrarea unică este hermeneutic; titlurile sunt nume care funcționează ca un ghid către interpretare.”¹⁴ (t.n.)

O scurtă privire diacronică asupra fenomenului titrării ar dezvălui câteva aspecte interesante pentru discuția noastră. Evoluția sa indică faptul că nu există o normă universală, ci o dezvoltare istorică care s-a reglat în timp. Multă vreme titlul nici nu a existat, în sensul că nu era obligatoriu ca un text să primească unul; excepție făceau doar operele care începeau cu acesta. În secolul al XV-lea, odată cu dezvoltarea tiparului, apare și pagina de titlu, acolo unde se amesteca cu alte informații. Treptat, însă, el începe să se distingă de celelalte elemente de pe pagină, ajungând să ocupe poziția pe care îl deține astăzi. În secolul nostru, titlurile apar în multe locuri: pe coperta 1, pe cotor, în pagina de titlu, pe a doua pagină de titlu, în capul paginii, în caseta CIP, pe ultima pagină. Spre deosebire de cele premoderne, titlurile moderne (reglate și de legea copyright) fac o promisiune cititorului: instituie un contract, îl reasigură că va fi mereu acolo, confirmă identitatea, legitimitatea și autoritatea operei și îi validează locul în canonul literar.

Fie că o conștientizează sau nu, atunci când alege să dea un titlu cărții sale, autorul se înscrie într-o tradiție culturală. Nu este greșit să spunem că fiecare epocă impune un cod, o normă a titrării, care se transformă rapid într-o modă. Or, prin formula de titlu pentru care optează, autorul face mai mult decât să îi dea un nume; ea ajunge să indice un stil. Studiul lui Gerard Genette este o piatră de căpătâi în acest sens. În viziunea lui, titlul a devenit un semn cultural, o marcă a individualității unui autor, un ghid în marea de titluri, stiluri, genuri sau nume. Tradiția culturală în care sunt înscrise vorbește inclusiv prin titulatură. De exemplu, titlurile rematice, adică acelea care trimit la o specie literară, au o conotația arhaică ce implică o legătură cu tradiția. Astfel, putem identifica: titluri generice, specifice clasicismului (*Fabule*); titluri panegirice, specific romantice (*Cântarea României*); titluri lungi, de factură iluministă, caracteristice pentru începutul romanului (*Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă. Romanț original*); titluri scurte care indică numele personajelor, definitorii pentru estetica realistă (*Ion*).

De-a lungul secolului al XIX-lea, se manifestă o direcție de retitrare a compozițiilor literare, indusă de constituirea academiilor, dar și de extinderea pieței cărții. Identificarea sigură devine o prioritate: titlurile lungi premoderne se aliniază celor moderne și se scurtează. De exemplu, din titlul original al romanului lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă. Romanț original*, au dispărut la următoarele reeditări titlul dublu și subtitlul. Putem observa deci o evoluție de la titlurile lungi la titlurile scurte, de la titlurile denotative la titlurile conotative. Există și autori care iau în derâdere instituția titlului; un exemplu este Urmuz, prin *Fuchsiada. Poem eroico-erotic și muzical, în proză*, o trimitere parodică la tradiția epopeii antice care devine, implicit, prilej de violentare a așteptărilor cititorului. În literatura contemporană, unele titluri indică chiar dorința de a dispărea; iată: Mihnea Rudoiu, *N-are momentan titlu*. Așa se face că de la titlul întins al perioadei premoderne, am ajuns la titluri din ce în ce mai scurte, la titluri nominale/ eponime, la titluri abreviate sau chiar la litere, titluri scrise cu litere mici sau reduse la o literă și tot așa. În fond, această direcție

¹⁴ John Fisher, *Entitling*, în *Critical Inquiry*, I, nr. 2 (December 1984), p. 288: „While titles are names, they are a good deal more than just names. They are not necessarily descriptions, although they can contain descriptive elements. They are names for a purpose, not merely for the purpose of identification and designation, in spite of the important practical role which indexical names play in the designative process. The unique purpose of titling is hermeneutical; titles are names which function as guides to interpretation.”

trebuie interpretată ca o încercare de a sfida instituția titrării, rolul esențial care i-a fost acordat titlului.

O precizare se impune însă: fiecare epocă literară impune o normă proprie a titrării; deși nu o înlocuiește, ea se manifestă alternativ cu cea precedentă. De aceea, atunci când un autor optează pentru o normă mai veche, în mod deliberat își înscrie cartea în acea tradiție culturală. Așa se face că uneori titlul ajunge să conoteze un stil, o intenție de a revizita, poate de a recupera o epocă literară revolută.

Chiar și când nu își propun aceasta, titlurile dobândesc anumite conotații care demonstrează că procesul semnificației trece dincolo de ele. Relația dintre titlurile denotative și cele conotative, de exemplu, a fost problematizată de Paul Cornea, în *Introducere în teoria lecturii*: „De altă parte, există destule exemple reușite care atestă că e posibilă asocierea denotației cu conotația, a pregnanței simbolice cu expresivitatea.”¹⁵ Pentru un cititor informat, un titlu va spune întotdeauna mai mult decât o fac cuvintele care îl alcătuiesc. Titlurile eponime, ca să dăm un exemplu, presupun o competiție între personaje. Doar unul va da, în multe cazuri, numele operei. Nu întotdeauna însă acesta va fi personajul principal. Romanul *Mara* al lui Ioan Slavici poartă numele unuia dintre personajele secundare ale cărții, deși protagonista e Persida, fiica ei. Chiar această opțiune va căpăta o valoare semantică. Fie și fără acea afirmație care e un loc comun al criticii literare dedicate romanului (Persida este „o Mară în devenire”), cititorii vor face oricum o comparație între cele două eroine pentru a le găsi punctele comune. Și încă un exemplu. De la mijlocul secolului al XIX-lea înainte au proliferat titlurile intrigante (*Negru pe alb*) sau ciudate (*Pâlnia și Stamate. Roman în patru părți; Dicționar onomastic*). Autorii știu că titlurile creează o anumită așteptare; de aceea, ele sunt stabilite tocmai pentru a fi încălcate; e la mijloc un act de demitizare, poate și o formă de revoltă. Literatura modernă, în schimb, e martora apariției unor texte ale căror titluri par obscure sau ambigue ca sens (*Patul lui Procust*) sau ca semnificație etică (*De doua mii de ani; Cum am devenit huligan*). Exploatând valoarea de șoc a titlului, ele cer din partea cititorului o mai mare atenție.

De aceea, și aceasta este o condiție a modernității, legătura titlului cu restul textului trebuie probată, deci interpretată. Exemplele alese pentru a fi discutate mai jos vor susține acest lucru.

¹⁵ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 157.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Miron Costin, *Letopisețul țării Moldovei de la Aaron Vodă încoace, de unde este părăsit de Ureche vornicul de Țara de Giosu, scrisu de Miron Costin vornicul de Țara de Giosu în orașul Iași, în anul de la zidirea lumii 7183, iar de la nașterea Mântuitorului lumii, lui Iisus Hristos, 1673 meseța... DNI*

Nu este întâmplător faptul că am ales ca primă opțiune de analiză un titlu al unei opere literare din perioada veche, premodernă. El indică o normă a titrării care este astăzi depășită. Însă formula în care apare este ea însăși indicatoare a unei tradiții culturale, a unui model scriptural; și aceasta într-un spațiu cultural care abia își descoperea (își crea, de fapt) identitatea. Tiparul este acela instituit de antecesorul său, Grigore Ureche, dar putem vorbi și despre o tradiție mai veche (și aici mă refer la prestigiul istoriilor antice, la operele lui Herodot și a celorlalți mari istorici pe care Miron Costin îi consultase și compilase pentru a pune bazele scrierilor sale istoriografice).

Mai multe indicii susțin ideea că titlurile operelor premoderne au un statut multiplu, variabil, instabil și fragmentar. În primul rând, textul lui Costin este continuatorul unei serii. De aici se nasc niște omonimii: același titlu, trei autori diferiți, omonimii care nasc o serie de întrebări. Am putea să considerăm textul drept unul singur scris de trei autori? Sau sunt trei texte diferite, unite doar de tematica, respectiv de continuitatea cronologică? În fond, operele premoderne nu produc, nici nu cer o practică a titrării singulară, fixă, auctorială, unificatoare. Titlul cronicii lui Costin este, în forma originală, unul amplu, cu elemente multiple de identificare: indicatori de gen sau de specie literară („letopisețul”), de loc („Țara Moldovei”), de timp („de la Aaron Vodă încoace”), de continuitate („de unde este părăsit de Ureche”), inclusiv numele și rangul autorului („scrisu de Miron Costin vornicul de Țara de Giosu”) sau locul și anul apariției („în orașul Iași, în anul de la zidirea lumii 7183, iar de la nașterea Mântuitorului lumii, lui Iisus Hristos, 1673”). Nicio urmă de conștiință a dreptului de autor, deci nicio urmă de autoritate a unei individualități care să se ceară marcată. Din contră, titlul reflectă o tendință de a respecta opera înaintașului (Grigore Ureche) și de a se înscrie în linia deschisă de acesta.

Firește că discutăm despre un text de frontieră. Există numeroase discuții dacă acest text este sau nu literatură. Deși crâmpie de înțelegere ficțională există (bineînțeles, o ficționalitate adaptată epocii, de factură umanistă, un umanism răsăritean însă, care ține de prezența unei dimensiuni contemplative care pune în centru o meditație pe tema puterii, a deșertăciunii sau a timpului devastator, de inducerea unui sentiment de neliniște, de nevoia instituirii unui sens, concretizat într-o lecție generată de scena istoriei, de căutarea unui dialog cu cititorul sau de convingerea că scrisul, spiritualitatea salvează ființa), e prea devreme să se vorbească acum, cel puțin asta credem noi, despre o literatură adevărată. Așa se face că titlul se vrea a fi o situație fără echivoc într-o tradiție formală: aceea istoriografică. Adevărul istoric prevalează, cu toate că nu putem ignora optica umanistă care face din operă mai mult decât o simplă înregistrare a faptului istoric. Caracterul pur denotativ, multiplicarea indicatorilor, sublinierea caracterului secvențial al operei, care continuă un capitol din istoria Moldovei, devin argumente valide astfel.

Astăzi, opera a trecut printr-o practică a titrării modernă, păstrând doar titlul inițial și eliminând celelalte elemente de identificare: *Letopisețul țării Moldovei de la Aron vodă încoace*, uneori doar *Letopisețul țării Moldovei*. Rămâne, însă, și pentru acest moment cultural, un titlu instabil, ambiguu (prin omonimie). Se pare că simplificarea nu a rezolvat problema, ci a perpetuat-o.

**Ion Budai-Deleanu, *Țiganiada sau Tabăra Țiganilor*
POEMATION EROI COMICO-SATIRIC
ALCĂTUIT DIN DOAOASPREZECE CÂNTECE
de Leonachi Dianeu**

Îmbogățit cu multe însemnări și luări aminte critice, filosofice, istorice, filologice și gramatece, de cătră Mitru Petrea ș-alții mai mulți, în anul 1800

Am ales pentru a doua opțiune de titlu pe care îl vom discuta unul care marchează trecerea de la perioada premodernă la cea modernă. El aparține unui text căruia i se recunoaște astăzi un statut aparte: este prima scriere cu caracter ficțional din istoria literaturii române. Că avem de-a face cu o operă de trecere se poate observa fie și analizând componentele titlului: este complex, este amplu și poartă toate indiciile prezenței unei tradiții culturale. Problemele se ivesc însă tocmai din înscrierea în această tradiție.

Toate elementele de identificare trimit la un discurs parodic și reprezintă în fond o cale de avertizare a cititorului cu privire la ascendența culturală de la care scrierea lui Ion Budai-Deleanu se revendică, epopeea. Iată: prestigiul antic sugerat de sufixul „-ada” din titlu este imediat anulat de etnia al cărei destin ar constitui subiectul cărții, Țiganii (cărora, în text, le lipsesc atributele eroice); titlul dublu, legat prin conjuncția „sau”, respectiv „Tabăra Țiganilor”, este în același timp un reper tematic (unul banal, derizoriu, este adevărat), dar implică și o parafrază ironică ce nu ar trebui să ne scape (imaginația cititorului este încă o dată provocată; o paralelă între tabăra aheilor și tabăra Țiganilor este în sine expresivă). Subtitlul amplu conține indicatori de gen/ specie („poemation”), de stil („eroi comico-satiric”; amestecul se constituie într-o marcă a registrului comunicării), de alcătuire („doaoasprezece cântece”), dar și trimiteri la autor („Leonachi Dianeu”; anagramarea numelui autorului real implică o fugă de autoritatea numelui), anul apariției („în anul 1800”), unul dintre comentatori („Mitru Petrea”, care devine și cititorul model al textului), respectiv prezența unor elemente paratextuale cu caracter ornant („însemnări și luări aminte critice, filosofice, istorice, filologice și gramatece”; o cale de a plasa textul în tradiția renașcentistă a eseului). Devine evident faptul că orice element al titlului, în varianta *in extenso*, cere cititorului nu doar o predispoziție ludică, ci și angajarea într-un proces de (re)interpretare.

Prin conotațiile sale, titlul reprezintă o cheie de lectură, o trimitere la felul în care se vrea citită cartea. El se constituie și într-un indiciu asupra tradiției culturale în care scrierea lui Budai-Deleanu se înscrie, o tradiție în egală măsură renașcentistă, ludică, și iluministă, gravă. Stilul ornamentat, expansiv, complex, aglomerat (sugerat de prezența notelor, a comentariilor care îmbogățesc textul), amestecul de informații (critice, filosofice, istorice, filologice și gramatice), gustul pentru detaliul concret, jocurile de cuvinte (vizibile, în primul rând, în anagramarea numelor a doi dintre corifeii Școlii Ardelene: Ion Budai-Deleanu, respectiv Petru Maior) indică intenția autorului de a valorifica acea cultură a tiparului, a cuvântului scris. Iată sugerată imaginea unui text jucăuș, abil, simulant, un text care intră într-un dialog cu o întreagă tradiție culturală, cu alte texte, instituind o comunicare totală, care explorează orice semn, orice element care ar putea genera sens.

Astăzi, practica titrării a păstrat doar titlul scurt: *Țiganiada*. Foaia de titlu, în schimb, redă titlul original, complet, de altfel, un important indiciu asupra complexității acestui text care inaugurează literatura cu caracter ficțional în istoria noastră literară, dar pe care, din păcate, contemporanii lui Ion Budai-Deleanu nu l-au cunoscut; deci nu a putut influența cursul literaturii române (imEDIATE, cel puțin).

Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi sau Ce naște din pisică șoareci mănâncă*. Romanț original

Despre opera lui Filimon s-a spus că ar fundamenta un gen literar la noi: romanul. Titlul, unul tematic, indică tipul uman căruia mai încolo, în paginile scrierii, i se va închina o întreagă dedicație: ciociul. Adjectivele „vechi” și „nou” sugerează prezența unui element de continuitate. Pe de o parte, intenția autorului este aceea de a surprinde imaginea invariabilă a acestei tipologii umane, căci, dincolo de reprezentarea ciociului vechi sau a ciociului nou, se ascunde aceeași esență. Totuși, ideea unei evoluții, a unei transformări, a unei istorii nu ar trebui să ne scape. Pe de altă parte, titlul comunică și intenția de a continua romanul, căci, așa cum se declară în *Prefață*, cartea aceasta ar fi doar o primă parte; a doua, care urma să prezinte imaginea ciocoilor noi, „cu frac și mănuși”, nu a mai fost realizată.

Lungimea titlului indică o tradiție mimetică, de factură iluministă. Ar exista, deci, un interes pentru a radiografa un spațiu, pentru a surprinde o tipologie, dar și o aplecare către observație socială care motivează și prezența unui spirit critic, elemente definitorii pentru estetica realistă cu care romanul lui Filimon cochetază. Titlul dublu, legat prin conjuncția „sau” este un proverb, de altfel, elementul care îi dă profunzime, căci asocierea lor lansează un avertisment, creează intrigă. Totodată, prin el se face o trimitere la înțelepciunea populară, implicit la o anumită dimensiune morală, funcționând pentru cititor ca un avertisment referitor la natura umană a ciociului: prezența unui instinct de prădător care ar caracteriza „specia”. E și un indiciu asupra scopului cărții: acela de a sancționa o realitate, un tip uman. Prin acest titlu dublu, se face practic trecerea de la sensul denotativ la cel conotativ. Dacă nu cumva îl contamenează pe primul care, inevitabil capătă valențe expresive.

Unele ediții păstrează și subtitlul operei, o trimitere scurtă la genul sau specia abordată, prin cuvântul „romanț”, un mai vechi sinonim al deja modernului roman. Prin adjectivul „original”, autorul își asumă, fie și polemic, rolul de întemeietor al genului, în defavoarea gustului pentru imitație care caracteriza, până la un punct, epoca. Astăzi, unele ediții îl mai păstrează, din altele acest subtitlu a dispărut.

Observăm, prin urmare, față de titlul amplu, complex, extins al operei lui Ion Budai-Deleanu, o evidentă simplificare. Treptat, așa cum vom vedea mai ales în analiza următoarelor titluri, normele impuse de tradiția realistă încep să se impună. Astăzi, normele titrării au indus o și mai mare simplificare. S-a renunțat la titlul dublu, respectiv la subtitlu, formula *Ciocoii vechi și noi* fiind considerată de editori a fi suficientă pentru a garanta identitatea operei. Pe foaia de titlu vom regăsi însă titlul integral, marcă a codului de normare, respectiv a tradiției culturale în care se înscrie romanul.

Liviu Rebreanu, *Ion*

Titlul acestui roman este reprezentativ pentru evoluția fenomenului titrării în secolele XIX-XX. Este un titlu scurt, sec, care conotează seriozitate, sobrietate. Simplificarea, în acest caz, este maximă. Formula aleasă este minimală: un titlu sărăcăcios, denotativ, necăutat, restrâns (un nume obișnuit, o trimitere la originile țărănești ale eroului, eventual un indiciu asupra tipologiei). El poate fi interpretat și ca o trimitere la stilul narativ pe care autorul îl abordează.

În clasificarea lui Gerard Genette, pe care am amintit-o în partea de început a subcapitolului, figurează ca un titlu tematic, căci pune în centru figura protagonistului. Tradiția aceasta a titlului eponim, însă, a fost inițiată prin tragediile antice (se impune aici observația că

titlurile operelor premoderne, în special ale celor antice, au fost stabilite în timp, de către școlarii care au recuperat operele antichității eline și latine). Ar putea conota deci istoria unui destin. De altfel, această ipoteză nici nu ar fi exclusă de sensul romanului, căci o intenție de a urmări destinul acestui personaj există.

Romanul se vrea astfel a fi imaginea completă a unei existențe ridicate la rangul de tip uman. El surprinde freacăta unei vieți și, pornind de la exemplul ei, pe acela al unei întregi categorii sociale, reprezentative pentru timpul și spațiul surprins. Destinul lui Ion este, așa cum o susține Titu Herdelea, unul dintre personajele-reflector ale romanului, și destinul țaranului român de la începutul secolului al XX-lea: „Aici e nădejdea! se gândi Titu. Nici eu, nici Virginia, nici Groșoru, nici unul n-avem rădăcini adevărate și nu suntem în stare să ne îndârjim și să suferim. Pe noi vânturile ne aruncă de ici-colo. De aceea tot ce facem e păpușerie. Numai ei știu să se jertfească pentru pământ, căci numai ei simt că pământul e temelie...”

Urmuz, *ALGAZY & GRUMMER**

* E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...

Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer «în abstracto», dacă dânsii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ține seama dacă obiectele creațiilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit.

Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.

Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul singur: sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze...

(Urmuz, *Schițe și nuvele aproape... futuriste*)

Ceea ce șochează de la bun început în ce privește acest titlu este zona din care este adus în text: un titlu exotic, preluat din câmpul publicității, numele unei firme. Simbolul &, neobișnuit pentru un titlu, accentuează ideea înstrăinării, a nefamiliarității. Cum neobișnuită trebuie să fie și încercarea (parodică, evident) a autorului de a-și explica titlul într-o notă de subsol. Totul stă deci sub semnul nonconformismului. Banalitatea poate fi, așa cum se vede, sugestivă; mai ales când ea este plasată într-o tradiție culturală, cea a titlului frumos, grav, expresiv, la care acela ales de Urmuz se raportează polemic.

Aș risca oare spunând că acest titlu capătă aproape un statut de obiect *ready-made*, suprarealist? Înainte de a încerca o demonstrație, iată și definiția dată de Ovidiu Morar procedeului: „banale lucruri de uz curent... investite cu funcție estetică tocmai pentru pura lor banalitate; depeizate, rupte din contextul lor obișnuit, pentru care fuseseră destinate, eliberate, cu alte cuvinte, de funcția utilitară, ele erau ridicate la rangul de obiect de artă numai datorită absolutei lor gratuități... Ca atare, obiectele cele mai obișnuite, ba chiar obiecte naturale vor fi convertite în adevărate opere de artă, fie prin simple modificări, fie prin introducerea lor în contexte deosebite”¹⁶. Nu este oare ceea ce se întâmplă cu titlul acestei opere? Nota de subsol anexată titlului ar putea conține câteva indicații: un titlu preluat din spațiul comercial (deci având o funcție utilitară) este adus într-unul ficțional (prin definiție, estetic). E aceasta o cale de a face realitatea și ficțiunea să se apropie? Intenția de a le amesteca reprezintă, de altfel,

¹⁶ Ovidiu Morar, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Univers, 2003, p. 33.

unul dintre toposurile întregii opere urmuziene. Cert este că această combinație: titlu + notă de subsol impune nevoia unei meditații, nu doar pe seama relației titlu-operă-realitate, ci și pe marginea ideii de literatură.

Explicațiile oferite de autor în subsolul paginii ar trebui să constituie un punct de plecare. Mai întâi, ne spune acesta, opera sa, una literară (în care totul stă sub semnul necesarului), vine să corecteze hazardul pe care îl implică asocierea celor două nume. Însă, intenția de a ilustra cum ar fi trebuit să arate cele două personaje, dacă punctul de plecare l-ar constitui sonoritatea numelor, trebuie privită cu suspiciune. Așa cum se va putea desprinde în urma lecturii: nici urmă de didacticism, nici vorbă de idealitate. Remediul pe care îl propune în finalul notei de subsol ambiguizează și mai mult statutul celor două personaje. A-i determina pe cei doi să își găsească alt nume implică faptul că ele au fost confiscate de operă, au devenit proprietatea ei. A-i împinge pe aceștia să se modifice ei înșiși după estetica operei ar însemna ca ei să se ficționalizeze. În ambele cazuri, două elemente opuse: realul și ficționalul cad unul înspre celălalt, se apropie și se amestecă. În felul acesta, granița dintre ele se subțiază.

Prin acest adevărat *objet ambiguu* reprezentat, în această etapă a lecturii, de titlul operei, Urmuz neagă limitele dintre artă și realitate. Interpelarea cititorului evidențiază rolul activ care i se acordă în actul producerii de sens. Participarea sa la această experiență estetică ia forma meditației: lectorul trebuie să decidă ce este acest titlu, ce este ALGAZY & GRUMMER: un panou publicitar, numele unor persoane reale, titlul unui text literar? Sau, altfel, mai sunt aceste nume niște „obiecte” ale realității? Ori mai sunt și altceva (și aici mă refer la artă, la literatură)? Lumea posedă o valență artistică latentă pare a ne spune Urmuz (sau cel puțin asta vrem ca el să ne spună). Artistul și receptorul său au sarcina de a actualiza această armonie ascunsă (autorul pornește de la sonoritatea numelor în cadrul realității cotidiene). În fond, totul poate deveni artă: remediul invocat în finalul textului o demonstrează.

Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*

Deja, odată cu acest titlu, ne situăm din plin în zona modernismului. Mai multe indicii trimit spre această idee: e un titlu scurt, condensat, metaforic, care face evident faptul că autorul devine cu adevărat primul interpret al propriei opere. Aspectul la care se face trimitere nu mai este precis; este mai mult o aluzie subtilă la o dimensiune de profunzime, la un înțeles ascuns care nu i se poate revela celui care citește decât la o lectură atentă, poate la o relectură. Formulată în felul acesta, el intrigă, cerând cititorului să acompanieze lectura textului cu o meditație serioasă pe marginea relației text-titlu.

Indiciul cel mai important ține, credem noi, de o trimitere subtilă la un aspect ce ține de tematică: feminitatea. Romanul urmărește într-adevăr destinul familiei Hallipa, însă motorul acesteia nu îl mai constituie bărbatul (de altfel, destrămarea ordinii patriarhale este tratată de către Mini, personajul-reflector al romanului, a cărui perspectivă vocea narativă o preia constant, cu un amestec de nostalgie și ironie), ci personajele feminine: Lenora, Mika-Le, Elena. Pornind de aici, autoarea conturează o lume în plină schimbare. Evenimentul războiului (ne referim la Primul Război Mondial) a oferit femeii niște oportunități pe care nu le-a avut niciodată: lumea a devenit mult mai mobilă, rolurile sociale atribuite femeilor s-au multiplicat, iar contextul ascensiunii unei noi clase sociale, burghezia, îi creează inclusiv femeii noi posibilități de afirmare. Este ceea ce constată (nu fără ironie) și Mini la un moment dat (deloc întâmplător, imediat după ce îi mărturisește lui Nory halucinantul ei vis în care o fecioară despletită dădea naștere unui om nou, unui degenerat): „Victoriile războinice creează o serie de oameni capabili de a ieși din fruntariile vechi ale rațiunii și moralei pentru a fi coloni dacă nu chiar colonizatori. Religia, patria, amorul îi găsesc sceptici și pregătiți pentru adaptare...

Femeile aveau și ele o beție. Erau amețite de zăbranicul purtat al durerei, al fricei, al strâmtorării, al înstrăinării... și acum le amețea bucuria și libertatea, și în lumina nouă străluceau aiurite; nu-și aveau deplin discernământul ființei izbăvite...” Iată deci surprinsă, după revelațiile unui vis care comportă semnele unei teorii a cunoașterii (deformatoare, halucinante, vizionare) a lumii, esența romanului: rostul femeii în lumea nouă generată de război și implicit o meditație asupra feminității.

Mini întrevește, grație visului ei, capcana în care cade femeia care, racordându-se la noul model de feminitate (surprins simbolic în imaginea fecioarei despletite), își pierde încă o dată libertatea, o libertate, sub toate aparențele, abia dobândită. Ce este în fond o fecioară despletită? O nouă specie, dacă ar fi să împrumutăm vocabularul romanului, femeia care, în căutarea libertății, s-a conformat unui model libertin de feminitate care a obiect-ificat-o. Același Mini este cea care îi schițează portretul: „Mi se părea chiar că o cunoscusem, cu vreo trei ani înainte, pe acea fecioară: un *mannequin* de la *Maison Lys*, cu șolduri înguste de tot, fără bazinul vieței, creată nu pentru a purta prunci, ci ultimele modele ale lui Premet, vreo fașă de mătase peste un trup inexistent. Avea un cap mic, obraznic, fardat atât cât să nu se simtă viața pielei, pentru perfecția profesională a manechinului, intermediar între păpușă și femeie; cu carbune gros pe gene și pleoape, așa ca ochii să fie două pete negre în obrazul de var, deși erau albaștri de-aproape; cu părul scurt la spate, iar în față un vâlvoi creț, oxigenat violent și așa de înalt încât întrecea fețișoara boțită. Plimba rochii de bal de o goliciune fără nici o impudoare pe corpul ei absent și care astfel puteau amăgi clientela, și în vâlvoiul aprins al părului, aureola insolentă a unor egrete imense...” Iată cum corporalitatea devine, o putem spune, aproape un text în care tânăra *raisonneur* citește obiect-ificarea, artificialitatea, vulgaritatea, absența de sine, reprimarea maternității. Toate aceste semne trimit la aceeași idee a anulării interiorității, și prin urmare a oricărei oportunități a desăvârșirii proprii ființe. Din acest arhetip, din acest model feminin (de fapt, noua poziție socială oferită de societatea, rămasă în continuare patriarhală, femeii) se revendică și celelalte femei-păpușă ale romanului: Lenora, Elena, Mika-Le, Coca-Aimee. Din dorința de eliberare, dintr-o inerție aproape inconstientă de sine, din nevoia de a depăși modelul pasiv și de a se afirma, fecioarele despletite (femeile noi, care s-au rupt de tradiția inhibantă a fecioarelor, în fond un tipar social al încorsetării, al supunerii față de o ordine patriarhală care i-a oferit puține modalități de manifestare) s-au aruncat singure într-o capcană și au căzut pradă unei noi forme de subjugare. În măsura în care conotează frumusețe, libertate, mobilitate, inițiativă, posibilitatea parvenirii, manechinul rămâne o cale a obiect-ificării (deci un obiect al plăcerii oferit privirii lacome a bărbaților). Desăvârșirea exterioară o anulează pe cea interioară.

Toate acestea se ascund în subtilitatea cu care este formulat titlul romanului care posedă o complexitate ce nu se deosebește la o primă lectură. Subtilitățile sale vorbesc despre o altă etapă din evoluția fenomenului titrării.

DEDICAȚIA

Dedicațiile și-au croit loc printre paratexte din nevoia de a oferi o carte ca un simbol al respectului față de o persoană sau grup de persoane. Originile acestora trebuie căutate în Roma antică, acolo unde figurau ca un tribut adus unui protector sau binefăcător. *Georgicele* lui Vergilius, ca să luăm un exemplu, au fost dedicate lui Mecena, patronului său, al cărui nume avea să devină sinonim cu întregul protectorat cultural (mecenatul): „Cele ce-ți fac secerișul bogat, supt care din zodii/ Câmpul să-l ari și când e mai bine să-mpreuni, Mecenas,/ Vița cu ulmii, ce grijă cireada și turma ce grijă/ Cere, și ce pricepute măsuri cumpătatele-albine,/ Iată ce-ncep eu să cânt.” Invocarea sa în partea de început comunică recunoștință, respect, valorizare, dar și posibilitatea imortalizării numelui alături de cel al autorului. Ambele instanțe, adică atât autorul, cât și patronul spiritual, par a fi conștienți de valoarea scrisului, de puterea sa de a înscrie în eternitate (și în comunitate, dacă ar fi să ne raportăm la o valoare imediată) un nume.

Regimul premodern al dedicației, acela de menționare a numelui patronului cultural în incipitul textului, se extinde treptat, cu mici modificări, până în secolul al XVIII-lea. Odată cu neoclasicismul, ne informează Gerard Genette în studiul pe care l-am menționat deja, asistăm la pătrunderea dedicației în paratextul cărții și abia acum putem vorbi despre o utilizare modernă a termenului. Spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, dedicațiile însă tind să dispară. Forma extinsă a epistolei laudative este înlocuită treptat de o simplă mențiune plasată pe pagina de titlu, așa cum o întâlnim și azi. Situația sa actuală, la începutul cărții, după titlu, reprezintă o inovație modernă; iată și un exemplu, dedicația cu care se deschide romanul *Ion*: „Dragei mele Fanny L.R.”

Dar nu acestea sunt dedicațiile care ne interesează în studiul de față, ci acelea în care devine pregnantă prezența autorului. Având rolul de a prefăța, ele pot constitui spațiul în care între autor și cititorul său ficționalizat se poate încheia un pact de lectură. Vom vorbi deci în continuare despre **dedicațiile auctoriale cu caracter ficțional**. Cea mai importantă trăsătură a lor, cea care ne izbește de la primele rânduri, este caracterul lor simulant. Ele mimează doar rolul dedicațiilor originale, căci în realitate acesta este spațiul în care autorul ficțional se află în căutarea unui partener de dialog, a unui cititor ideal pe care mai târziu îl va și ficționaliza. Iată, de exemplu, începutul epistolei cu rol de dedicație pe care *Țiganiada*, prima operă literară cu caracter ficțional din istoria literaturii române o plasează în incipit:

„Epistolie închinătoare

CĂTRĂ MITRU PEREA, VESTIT CÂNTĂREȚ!

Treizăci de ani au trecut, draguț Pereo! de când eu fui sălit a mă înstrăina din țara mea. De-atunci încoace, usăbite țări am trăpădat; dar', ca să-ți arăt în scurt toate pățirile mele, ascultă și judecă.”

Retorica folosită e largă, caracterul simulant e evident, statutul acestui element paratextual e în mod vizibil modificat. Toate acestea sunt evidențiate de indicii textuali care codifică discursul dedicației: forma monologată, formulele adresative, prezența marcată textual a eului auctorial, intuiții paraverbale (atitudinea, tonul vocii), intenția stabilirii unui cont(r)act ficțional, tehnicile de interpelare orientate către cititor. Este evident, acum, faptul că acest tip de dedicație nu reprezintă decât un pretext în spatele căruia se ascunde o idee oarecum incontestabilă: nevoia de institui un dialog între autor și un posibil cititor al cărții.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*

Domnilor ciocoi!

Este mult timp de când umblu cu această nuvelă ziua și noaptea, întocmai ca Diogen, căutând o clasă de oameni ca să le-o dedic. Am voit să fac această onoare boierilor; dar, după o gândire serioasă, mi-am schimbat hotărârea, căci, deși într-această clasă s-au strecurat mulți venetici corupți și, cu toate lovirile și tentațiunile străinilor la care servă de țintă de un secol și jumătate, tot se găsesc printre dâșii bărbați cu simțăminte nobile și cu inimă de adevărați români, care au făcut, fac și sunt convins că vor face mult bine patriei lor.

De la boieri am alergat la neguțători. Am revizuit toate stabilimentele de comerț, de la magazinele cele mari și luxoase până la maghernițele cele umilite ale precupeților. Am văzut zarafi fără capital, fanfaroni și malonești, care sărăcesc lumea prin dobânzile lor cele nemăsurate; lipscani și bogasieri care își împodobesc magazinele cu marfă putredă și cu oglinzi mincinoase și, dându-și ton de mari capitaliști, ruinează societatea prin falimente frauduloase, ce se efectuează foarte lesne în țara noastră; băcani care vând rapiță în loc de untdelemn, orez îndoit cu pietricele ca să tragă mai greu la cântar și cafea amestecată cu orz și fasole. Am văzut cârciumari amestecând vinul cu apă și vânzând cu ocale cu două funduri, măcelari și precupeți vânzând cu cântare strâmbe și m-am mahnit, căci răul este foarte mare, dar n-am găsit în acești amăgitori decât niște hoți sau ciocoiși ordinari, ieșiți din școala voastră fără diplomă de specialitate!... Am alergat prin sate și cătune, am vorbit cu țărani bătrâni și tineri; ce e drept, sunt plini și ei, sărmanii, de mârșăvii până între urechi, dar n-am găsit nici între dâșii pe oamenii ce căutam. Am intrat în locașul lui Dumnezeu, am observat cu conștiință clerul înalt și pe cel proletar. Dar vai! ce dezamăgire!... Acolo unde credeam că voi găsi toiagul și traista, sacrul simbol al umilinței și pietății creștine, am găsit ignoranța întronată, invidia, mândria, lăcomia și alte păcate morale, pe care ne oprim a le descrie, căci legea de presă, fără îndoială, ne-ar condamna la zece ani de ocnă. Obosit de atâtea cercetări zadarnice, hotărâsem să-mi ard manuscriptul; dar tocmai când mă pregăteam să dau flăcărilor rodul ostenelilor mele de șase luni, m-am gândit și la voi, preaiubiții mei ciocoi ai condeiului, de toate clasele și partidele, și am zis ca strămoșul nostru Pilat: «Ecce homo» sau «Iată oamenii mei»!

Vouă, dar, străluciți luceferi ai viciilor, care ați mâncat starea stăpânilor voștri și v-ați ridicat pe ruinele acelor ce nu v-au lăsat să muriți în mizerie; vouă, care sunteți putrejunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile; vouă, care ați furat cu zvanțul din funcțiunile cele mici și cu miile de galbeni din cele mari, iar acum, când v-ați cumpărat moșii și palate, stropiți cu noroi pe făcătorii voștri de bine; vouă și numai vouă dedic această slabă și neînsemnată scriere. Citiți-o cu băgare de seamă, domnii mei, și oricâte hoții îmi vor fi scăpat din vedere, însemnați-le pe un catastif și mi le trimiteți ca să le adaug la a doua edițiune.

(Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*, „Dedicație”)

Iată, de exemplu, cazul dedicației plasate în capul romanului *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, ales pentru exemplificare din următoarele două motive: critica literară definește acest roman drept prima reușită a genului în spațiul literar românesc; apoi, prin gama largă de paratexte, opera se plasează în tradiția culturală a primelor romane (burgheze) din cultura europeană.

Dedicația cu care se deschide textul este plasată în categoria acelor ficționale. Vorbim despre un text cu un vizibil caracter simulant în care intențiile (stabilite prin tradiție) ale dedicației sunt deviate. De fapt, valoarea dedicației vine tocmai din aceste mutații. Funcția encomiastică a fost înlocuită de una care evidențiază intenția de a sancționa; tonul elogios lasă locul unui venal, acuzator; discursul are un îndubitabil caracter simulant: o demonstrează prezența acelei retorici a modestiei: „vouă și numai vouă dedic această slabă și neînsemnată scriere”. Nu ar trebui să ne scape nici fina dimensiune ludică a discursului auctorial: înclinația spre teatral, gustul pentru simulare, mimarea căutării unei categorii de adresanți, prezența referințelor livrești (Diogene, Pillat), sau caracterul ornamentat, încărcat, artificios.

Așadar, întâlnim o dedicație nu către un patron spiritual, prieten sau mentor, ci către o clasă socială care va face subiectul acestui roman: ciocoii. Nicolae Manolescu a văzut în ea un „manual al perfectului arivist”, o „parabolă”¹⁷. Simularea căutării unei categorii sociale căreia să i se dedice cartea („nuvela”, așa cum o numește autorul) are și această intenție. Dar mai are una: situarea într-o tradiție culturală – aceea mimetică. Este și motivul pentru care autorul ficționalizat alege să își deschidă romanul cu o fiziologie. Iată deci oportunitatea perfectă de a pune bazele unei etici a lecturii: radiografia necruțătoare a socialului pentru a-i surprinde mecanismele, sancționarea unor tare, angajarea față de realitățile surprinse apelând la un ton aspru, necruțător, urmărirea unui efect moralizator.

Finalul dedicației figurează însă ca un pact ficțional. El poate fi citit în mai multe feluri. Vorbim, în primul rând, despre o legitimare a forței acestei cărți. Ea nu este o scriere slabă, ci, tocmai pentru că creează o reacție adversă, o transformă instant într-o scriitură puternică; așa se explică tonul aspru care sancționează. Apoi, retorica modestiei este evident o capcană care arată, din contră, că autorul este conștient de faptul că lovește în imaginea unor instituții: „Acolo unde credeam că voi găsi toiagul și traista, sacrul simbol al umilinței și pietății creștine, am găsit ignoranța întronată, invidia, mândria, lăcomia și alte păcate morale, pe care ne oprim a le descrie, căci legea de presă, fără îndoială, ne-ar condamna la zece ani de ocnă.” Or, acest lucru presupune un discurs calculat, lucid, voit acuzator.

În al doilea rând, putem vedea în finalul dedicației și o intenție de garantare a autenticității scrierii, de vreme ce ciocoilor li se cere să trimită autorului o listă cu alte mârșavii care nu au făcut subiectul acestui roman pentru o ediție viitoare. Invitația aceasta la scris trebuie privită din nou cu suspiciune. Scopul ei este de fapt altul: construcția unei punți de comunicare între real și ficțional. Poate că această scriere nu va surprinde spațiul real în toată complexitatea sa; nici nu o poate face (deși aspiră la asta), dar poate surprinde o imagine a lui: sublimată, ridicată la rangul de exemplu, scormonitoare. Granița dintre real și ficțional este, astfel, conform iluziei pe care tradiția mimetică a căutat întotdeauna să o instituie, abolită. Scrierea se vrea adânc înfiptă în real, conform esteticii realiste: o reprezentare a realității, o oglindire a ei în spațiul controlat al ficțiunii.

Iată de ce, în acest caz, o formă paratextuală precum dedicația nu figurează decât ca un pretext pentru a pune bazele unui pact ficțional. Miza sa: instruirea lectorului asupra tradiției culturale în care se înscrie cartea, stabilirea unei etici a lecturii, definirea tonului în care se va desfășura actul comunicării ficționale sau devoalarea unora dintre intențiile auctoriale necesare unei lecturi productive.

¹⁷ Vezi capitolul „Roata norocului” în Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Gramar, 2007, pp. 90-101.

PREFAȚA

Numită și introducere, prolog, prezentare, cuvânt înainte, preambul etc., ca paratext, prefața este un text introductiv care poate aparține autorului sau unei alte persoane, constând într-un discurs care tematizează subiectul operei pe care, în felul acesta, o preîntâmpină. Plasată de obicei la început, uneori ea poate fi așezată și după, moment în care vorbim despre o *postfață*, care ar fi o variantă a prefetei. Tradiția literară ne permite să vorbim despre două categorii mari: prefața originală auctorială și prefața ficțională.

Prefața originală auctorială are ca principală funcție asigurarea că textul va fi citit cum trebuie. În acest sens, autorul se va folosi de un întreg aparat retoric care are următorul scop: acela ca cititorul să pună un preț mare pe textul ce urmează a fi citit, deci o garantare a valorii. În acest sens, conform lui Gerard Genette, tradiția culturală apelează la două strategii majore: (1) *amplificarea*, mai exact valorizarea operei prin sublinierea importanței: indicarea utilității documentare (a surselor, a predecesorilor, a tradiției în care se înscrie), pledoaria pentru originalitate (adevărul spuselor) sau sublinierea scopului lucrării ce urmează a fi citite: intelectual, moral etc.; (2) *retorica modestiei* care, ca strategie retorică, e o capcană întinsă cititorului, o aparentă retragere, o asumare a unei poziții marginale, o pledoarie pentru umilință, pentru neputință, pentru lipsă de talent, mimarea unei incapacități de a se ocupa de temă; în realitate, ea este mai vicleană decât pare, anticipând critici ce ar putea fi aduse operei. În ciuda poziției aparent defensive, asistăm în cazul ei la o preluare a inițiativei de către cititor. Rolurile ei sunt multiple. Vorbim mai întâi despre un rol instructiv: prin ea se dau cititorului informații, sfaturi menite a asigura o lectură adecvată. Ea figurează ca un instrument de control auctorial, căci indică interpretarea pe care autorul o dă textului. Funcția de a comenta asupra titlului se impune atunci când titlul este aluziv, enigmatic. Poate deveni însă și prilej pentru profesarea unui contract ficțional, care se realizează prin construirea unui cititor apelând la diverse formule de adresare care urmăresc poziționarea-i față de text: un moment bun pentru a fi învățat cum să îl lectureze.

Prefața ficțională nu poate aparține decât autorului. Registrul este întotdeauna unul ludic. Aceasta înseamnă că nu se așteaptă ca cititorul să ia în serios statutul autorului. Miza sa: definirea statutului ficțional al operei, instituirea unui dialog cu cititorul, instruirea asupra tradiției culturale în care se situează opera, a felului cum se vrea interpretat comportamentul autorului, eventual registrul în care se definește relația lor. Discursul este voalat, dar autorul are grijă să îi dea de înțeles lectorului acest lucru, avertizându-l asupra tonului în care se va realiza instruirea. Strategia folosită: simularea unei prefete serioase. Toate convențiile prefetei sunt acolo, doar că sunt folosite într-o altă manieră, cu un alt scop. Se naște astfel o *pseudoprefață*. În felul acesta, prefața este ridicată la rangul de metatext, devenind o metaforă (o oglindire) a scrisului, un dialog între autor și cititor, o inițiere a cititorului în arta scrisului pe care o profesează autorul respectiv. Asistăm la o evidentă teatralizare a întregului discurs: scrisul devine un act jucăuș, autorul se prezintă cu masca unui *homo faber*, deci ca un creator, ca un meșteșugar (uneori conform aceleiași retorici a modestiei). În ciuda registrului ludic, însă, sub ochii cititorului se desfășoară un ritual inițiativ care îl vizează, căci acest tip de prefață se dorește a fi o meditație asupra literaturii.

O categorie aparte o constituie *prefața tip manifest*. Ea devine adeseori prilej pentru formularea unui crez artistic; e caracterizată de un atac la adresa (moralității) societății, prezentându-se ca o formă de revoltă. Astfel, indiferent de forma pe care o ia, prefața ficțională se construiește ca un spațiu care intermediază pătrunderea în text.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Miron Costin, *Letopisețul țării Moldovei*

Prédoslovie adecă voroava către cititoriul

Fost-au gîndul mieu, iubite cititoriule, să fac létopisețul țării noastre Moldovei din descălecatul ei cel dintăi, carele au fostu de Traian-împăratul și urdzisăm și începătura létopisețului. Ce sosiră asupra noastră cumplite acestea vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri. Și la acestu fel de scrisoare gîndu slobod și fără valuri trebuiește. Iară noi prăvim cumplite vrémi și cumpănă mare pămîntului nostru și noaă. Deci priiméște, în ceasta dată, atîta din truda noastră, cît să nu să uite lucrurile și cursul țării, de unde au părăsit a scrie răpăosatul Uréche vornicul.

Afla-vei de la Dragoș-vodă, din descălecatul țării cel al doilè, la létopisețul lui, pre rîndul său scrise domniile țării, până la Aron-vodă. Iară de la Aron-vodă încoace începe acesta létopiseț, carea ți l-am scris noi, nu cum s-ari cădè, de-amănuntul toate. Că létopisețele céle streine lucrurile numai ce-s mai însămunate, cum sintū războaiele, schimbările, scriu a țărîlor megiiase, iară céle ce să lucrează în casa altuia de-amănuntul, adecă lucruri de casă, n-au scris. Și de locū létopiseță, de muldovanū scrisă, nu să află. Iară tot vei afla pre rîndu toate.

Și priiméște această dată această puțină trudă a noastră, care amū făcut, să nu să treacă cumva cu uitarea de unde este părăsit, cu această făgăduință că și letopiseț întrég să aștepti de la noi de om avea dzile și nu va hi pus preavécinicul sfăt puternicului Dumnedzău țării aceștiia țenchiū și soroc de sfîrșire.

Este prefața care deschide *Letopisețul țării Moldovei*, operă instauratoare care descrie cel mai bine rolul prefetelor auctoriale originale. Scrisă într-un registru grav, se urmărește instituirea unui dialog cu cititorul. Nu ar trebui să ne scape nici efortul legitimator: opera lui Costin continuă o tradiție în istoriografia românească. Sursele ei trebuie căutate deopotrivă pe teritoriul cultural românesc (cronica lui Ureche și alte izvoare autohtone), respectiv în literatura universală (istoriile antice). Astfel, scopurile scrierii sunt formulate clar, încă de la început. Prevalează o intenție moralizatoare care ține de situarea acestei scrieri în cultura umanistă. Istoria este în viziunea cărturarului o lecție, iar relatarea ei urmărește impunerea unui sens. În aceeași măsură în care faptele vor fi desfășurate sub ochii cititorului, ele vor fi și interpretate. Scrisul e pus aici în slujba definirii identității de neam, deci ca un act civilizator. Scoaterea-i din uitare i se impune cronicarului ca datorie sacră, dimensiune umană definitorie pentru o ființă pe care D-zeu a înzestrat-o cu conștiință și a plasat-o în centrul creației. Este o repetiție a unui act divin, atât timp cât actul de a scrie letopisețul instituie, creează lume. În fond, formația umanistă nu putea să-l lase pe Costin pasiv la scena istoriei, căci acesta nu o consemnează, ci o și contemplă. Redată în limbajul narațiunii, așa cum urmează a se întâmpla, istoria devine limbaj semnificativ, care propune și construiește sens.

Prefața se încheie însă cu o pledoarie pentru autenticitate: indicarea surselor, a dificultăților întâmpinate, garantarea adevărului spuselor, dezvoltarea metodei de lucru. E și o pledoarie pentru toleranță (care nu se mai înscrie în tradiția retoricii modestiei, căci registrul rămâne grav, neputințele fiind reale). Acesta este momentul semnării unui pact de lectură, căci autorul ne asigură de buna sa credință, de legitimitatea efortului său instaurator. Elvira Sorohan clarifică aspectul: „Cititorului i se inculcă sentimentul de presiune asupra omului de istoria neconținut zbuciumată de războaie”¹⁸. Adus în text prin formule încrustate cu mărcile apropierei („iubite cititoriule”), lectorul nu mai este un simplu partener de meditație, ci devine un purtător de morală umanist-bizantină.

¹⁸ Elvira Sorohan, *Introducere în istoria literaturii române*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1998, p. 188.

Ion Creangă, *Prefață la poveștile mele*

Iubite cetitoriu,

Multe prostii ăi fi citit, de când ești.

Cetește, rogu-te, și ceste și, unde-i vedă că nu-ți vin la socoteală, ie până în mână și dă și tu altceva mai bun la ivală, căci eu atâta m-am priceput și atâta am făcut.

Autoriul

Avem în textul de mai sus, care deschide volumul de povești al lui Creangă, un exemplu de *prefață auctorială ficțională*. E unul dintre puținele cazuri în care autorul se exhibă; niciodată însă la modul serios, totdeauna purtând o mască, jucând un rol. În ciuda dimensiunilor mici, găsim aici toate elementele care trimit la genul prefetei: o instanță textuală care ni se prezintă în ipostaza de autor, adresarea directă către cititor, rugămintea de a citi textul, referirile la actul scrisului, stabilirea unui contract ficțional. Să nu ne păcălim, însă, toate strategiile persuasive folosite de autor trimit la acea *retorică a modestiei* pe care am mai întâlnit-o: negarea valorilor propriului scris; posibila înșelare a orizontului de așteptare a cititorului cu o producție declarat proastă; intenția de a preda inițiativa scrisului. Caracterul simulant al exprimării rămâne totuși vizibil: o teatralizare a neputinței marcată prin indici textuali precum: „prostii”, „atâta m-am priceput”. Este doar o perdea de fum.

Felul în care se poziționează cei doi poli ai comunicării literare nu trebuie însă să ne inducă în eroare. Autorul joacă în tot acest timp, cu viclenie, rolul naivului, al nepriceputului. În realitate, cu destul de multă subtilitate, caută să instituie un contract ficțional care să genereze un mod adecvat de a citi, fără de care procesul lecturii, așa cum și-l dorește autorul, nu poate funcționa. Receptorului căruia i se adresează i se rezervă, cu o condescendență mascată, rolul cititorului competent, al profesionistului (plin de prejudecăți însă). Doar acesta ar putea (nu-i așa?), din poziția de judecător (savant), pornind de la specia literară pe care Creangă o alege pentru a-și exercita scrisul (adică povestea), diminua valoarea literară a operei și a autorului ei. Rhetorica modestiei inversează însă pozițiile de putere: deși pare neputincios, autorul ficționalizat deține în permanență controlul; cititorul ficționalizat (competent), în schimb, este în permanență ironizat. E posibil, atunci, ca cititorul pe care Creangă îl urmărește să fie altul.

Deși scurt, acest peritext este suficient pentru ca cititorul implicit să ia act de practica scrisului lui Creangă: perfectă stăpânire a artei disimulării; asumarea condiției de meșteșugar (un mai vechi topos al literatului, al eruditului, imagine de care Creangă, în egală măsură, fuge, dar o și râvnește); predispoziția către joc, farsă, mimare; o complicitate căutată. Iată, de exemplu, ce spunea Mircea A. Diaconu, despre această prefață: „Revenind la măștile pe care le poartă Creangă, să ne reamintim cum suna cunoscuta «Prefață la poveștile mele» [...] În spatele acestei *prostii jucate* se simte în permanență orgoliul ascuns al lui Creangă, ba chiar, cum vom încerca să arătăm noi înșine, deși demonstrația a mai fost făcută în ultima vreme, o clară, și niciodată explicitată, conștiință de scriitor. De pe poziția unei valori neomologate, Creangă își permite să ia totul peste picior și să transforme orice în anecdotă”¹⁹. O dovadă în plus că avem de-a face cu un autor lucid, conștient de valoarea scrisului său, dar și de prejudecățile epocii față de autorul de literatură „minoră”, de genul poveștilor.

Invitația la scris din final conotează nu numai un act venal, ci și afirmarea unei superiorități pe care tot timpul autorul a mascat-o. Nu este dispreț; dar nici bunăvoință!

¹⁹ Mircea A. Diaconu, *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Dacia, 2002, p. 52-53.

MOTTO-URILE

Epigraful sau motto-ul este un citat, aparținând unor autori, alții decât cei ai operei pe care o deschid, plasat la începutul scrierii, uneori la începutul unei părți sau capitol, având drept rol principal pe acela de a comenta asupra textului. Motto-urile moderne sunt puse între ghilimele, scrise cu caractere italice, cu numele autorului epigrafiat între paranteze, deși uneori normele pot varia. Acestea pot fi autentice, redând cu exactitate cuvintele autorului. Există însă și cazuri în care motto-urile sunt fie inventate, fie inexacte.

Funcțiile lor, conform lui Gerard Genette, pot fi multiple. Un prim rol este acela de *a condensa conținutul textului*, caz în care motto-ul se constituie într-un indiciu dat cititorului cu privire la subiectul operei. În formula aceasta, el evidențiază intenția autorului de controla (și de a ușura) procesul comprehensiunii, dar și dorința de a-și structura textul în unități semnificative. O altă funcție este aceea de *a comenta asupra textului*, explicitându-i sensul, deși nu întotdeauna poate fi cazul acesta. Aș fi de părere, dincolo de descrierea funcțională a motto-urilor pe care o propune Genette, că ele nu doar explicitează sensurile operei; în aceeași măsură, i le îmbogățeste. Ales cu atenție, motto-ul reprezintă o invitație adresată cititorului la a medita pe marginea sensurilor pe care le propune cartea, sporindu-i-se astfel semnificațiile. Este adevărat că uneori (cel puțin în etapa prelecturii), sensul epigrafului poate fi ambiguu, semnificația sa revelându-se abia către sfârșit. Lucrurile depind însă, în mare măsură, de abilitățile interpretative ale lectorului, de competențele lui. O ultimă funcție importantă (probabil că mai sunt și altele) este aceea de *a împodobi textul*. Cei care îl folosesc în această manieră mizează pe autoritatea pe care o implică numele autorului epigrafiat. Uneori însă nici nu există o legătură între el și conținutul textului.

Începând cu secolul al XVIII-lea, dar mai ales la începutul secolului al XIX-lea, motto-urile devin o prezență constantă în paginile unei cărți, figurând ca o modalitate de a o legitima, ca o etichetă a valorii. Literatura romantică va valorifica masiv această formă de a comunica cu cititorul, uneori jucându-se cu bună știință cu această funcție a lor. În cartea lui Alexandru Odobescu, *Pseudo-cynegeticos*, motto-ul plasat în capul eseului: „*Difficiles nugae*”²⁰ funcționează nu doar ca o marcă a culturii, ci și ca un indiciu dat cititorului implicit asupra dispoziției ludice a autorului care își pune întreaga scriitură sub semnul neputinței, al minoratului. Iată semnalizată retorica modestiei încă înainte ca scriitura să debuteze. În felul acesta, autorul își asumă rolul de prim comentator (unul ironic, evident) al propriei scrieri, scriere care se privește mereu în oglindă, afirmându-și condiția de Text.

Dacă în multe cazuri, epigraful se constituie într-o strategie de autolegitimare, începând cu literatura modernă ele vor căpăta alt rol. Postmodernismul se va îndrăgosti de ele. Uneori, la începutul operei, vom găsi nu unul, ci mai multe motto-uri. Se mizează aici în special pe funcția lor de a comenta, fiind inserate într-un edificiu care semnalizează prezența intertextualității. Astfel ele se constituie în indicii care trimit la un tip de lectură, la alte scrieri cu care textul epigrafiat dialoghează. Autorul care se folosește de ele se bazează tocmai pe atractivitatea lor care, prin poziționare, instigă la meditație și implicit la relectură. În felul acesta, lectura se deschide, sensurile se multiplică și se amână la nesfârșit, iar textul se prezintă cititorului ca o construcție plurală, fluidă, polifonică. A te întoarce la început devine o necesitate.

²⁰ DIFFICILES NUGAE (< lat.) *fleacuri obositoare* – Marțial, „Epigrame”, II, 86, 9. Ironie la adresa poetilor care scriu cu multă trudă versuri nereușite.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Costache Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*

I. Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreau...!

II. Ai să dai samă, doamnă!...

III. Capul lui Moțoc vrem...

IV. De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu...

Iată un exemplu de motto-uri care au făcut carieră (didactică, cel puțin). Despre ele s-a spus că ar fi având rolul de a condensa conținutul textului, deci de a-l rezuma. Afirmția poate fi adevărată, însă numai la o relectură a operei, căci ele sunt replici ale unor personaje; nu orice fel de replici, ci unele memorabile. Oricum ar fi, pentru a le stabili valoarea condensatoare, ele trebuie plasate în contextul operei; adică le trebuie stabilită paternitatea, mai exact asocierea cu un personaj sau altul, abia apoi intuită relația cu conținutul. Așa cum spuneam, este nevoie de relectură.

În fond, am putea vedea aici și altceva, care pare mult mai plauzibil: o strategie pe care autorul a mizat pentru a-și promova opera. Și se pare că i-a reușit. În plus, replicile se presupune că ar fi preluate din cronica lui Ureche, text care ar reprezenta o sursă de inspirație a nuvelei (în fond, o modalitate de conformare la o doctrină estetică romantică). Iar strategia despre care vorbeam trebuie pusă în legătură atât cu teoria specificului național, pe care promotorul acesteia, Mihail Kogălniceanu, o formula în primul număr al revistei „Dacia literară” (în articolul *Introducere*²¹), cât și cu dorința de a vedea în autorul nuvelei un exponent al acestei teorii.

Deși par simple, lucrurile sunt destul de încurcate pentru că textul lui Negruzzi folosește, este adevărat, ca sursă de inspirație *Letopisețul* lui Ureche, dar multe elemente sunt reinterpretate într-o logică nu a adevărului istoric, ci a unui ficțional. Rostul nuvelei nu este acela de a respecta adevărul istoric, ci de a construi o atmosferă și un personaj reprezentativ pentru omul radical romantic (Lăpușneanul ilustrează, până la un punct, figura demonului). Încălcarea adevărului istoric, a sursei prin urmare, devine normă. Doar două motto-uri pot fi reperate în textul cronicii: cele care deschid și închid cartea; în plus, ele sunt redactate în nuvelă într-o formă aproximativă. Celelalte două însă sunt inventate, ele fiind creația lui Negruzzi care își citează personajele. Și încă ceva: ultimul motto este redat într-o formă inexactă, atât față de textul sursă, cât și față de propriul text: „De mă voi scula, pre mulți am să popesc și eu!” (e motto-ul nuvelei), „de mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu!” (este formula din textul negruzgian), „zicu să fie zisu că de să va scula, va popi și el pe unii” (este varianta care apare în textul cronicii). Iată că se ivește aici o dilemă: pe cine citează Negruzzi? Cronica lui Ureche, propriul text sau, bazându-se pe puterea legitimității a acestui paratext, își construiește un sistem de autopromovare, mizând pe impactul emoțional al replicii, pe violența scenelor, dar și pe autoritatea *letopisețului* lui Ureche, care (de ce să nu o recunoaștem?) a funcționat?

Cert este că motto-urile despre care vorbim au devenit embleme nu doar ale textului, ci și ale autorului, iar, pentru o vreme, în literatura română au făcut carieră.

²¹ Mihail Kogălniceanu, *Introducere* la „Dacia literară”: „Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omorâ în noi duhul național. Această manie este mai ales covârșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de sub teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cât vom putea această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. Foaia noastră va primi cât se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele.”

Mateiu I. Caragiale, *Craii de Curtea-Vechă*

„Que voulez-vous, nous sommes ici aux portes l'Orient, où tout est pris à la légère...”
[Ce vreți, ne aflăm aici la Porțile Orientului, unde totul este privit cu îngăduință...]

Raymond Poincaré

Vorbim despre un alt text ale cărui motto-uri au făcut carieră, devenit o emblemă a balcanismului. Cel care îl deschide, despre care s-au scris nenumărate pagini, se constituie într-o adevărată cheie de lectură, generând așteptări, născând enigme, invitând la relectură. Este ceea ce ne spune și Matei Călinescu într-un „Addendum” la studiul *A citi, a reciti*: „La prima lectură, inscripțiile epigrafice, *motto*-urile aflate ca niște chei muzical-semantică în fruntea unui text luat în integralitatea sa, ori în fruntea subîmpărțirilor sale în capitole – cazul *Crailor*, care lipsită de alte elemente paratextuale datorate autorului însuși – pot fi de la început cântărite cu atenție și pot crea așteptări semnificative (dar și nu o dată înșelătoare). Greutatea lor reală se verifică la (re)lectură, și nici măcar atunci. Intertextualitatea implicită presupune o expansiune a lecturii, intrarea activă, cercetătoare, în «biblioteca din carte», în «arhiva labirintină» care începe din text. Intențiile ascunse în *motto*-uri aparent banale – sau albe, pentru că nu pot fi înțelese cu adevărat decât la sfârșitul lecturii – se dezvăluie uneori mult mai târziu, când cititorul cucerit de text ia în serios paratextul și vrea să afle cu tot dinadinsul de unde vine, ce vrea să sugereze, ce coduri culturale (convenții, evaziuni ale unor prohibiții, contexte de idei) își propune să activeze, ce sens vrea să dea – fie și *post factum* sau *post festum* – orizontului ideal de așteptare.”²² Cultul *matein* a fost întreținut și de secretele ascunse în aceste motto-uri, care nu o dată au făcut deliciul criticii literare.

Totuși, de ce ar fi situat Mateiu Caragiale în capul textului său remarcă spirituală a candidatului prezidențial, pe atunci, Raymond Poincaré²³? Dacă nu cumva putem găsi în această raportare la spațiul românesc (privit aici din punctul de vedere al unui străin) ceva din spiritul acestei scrieri, spirit pe care orice încercare de a-l surprinde ne trimite la una dintre problematicile majore: tema identității (care nu exclude componenta balcanică). De fapt, motto-ul poate fi privit ca un indiciu asupra naturii duale a cărții, care tatonează între aceste polarități care-i definesc universul ficțional, devenind implicit principii de construcție: nobil-plebeu, centru-margine, trecut-prezent, paradisiac-infernal, normal-deviant etc.

Dar să vedem care este povestea sa. Replica este reluată, într-o formă sau alta, în text de către Pașadia (personaj care devine o voce a antibalcanismului declarat al autorului), adversar neîmpăcat al mentalității de la Porțile Orientului (nu fusese el privit ca un străin pentru că refuzase să se adapteze? nu existase în el tentația de a se expatria, scârbit de tot ce este românesc? nu intenționa el să dea foc operei sale pentru ca patria, care complotase împotriva lui, să nu se aleagă cu roadele cunoașterii sale?): „Crescut de copil în străinătate, reluă el, nu aveam de unde ști că aici suntem la porțile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic.” Dar, dincolo de această față diurnă a personajului, există și una tenebroasă: are o viață de noapte activă, este considerat nebun, este dependent de Pîrgu, care îi întreține dependența de luxură etc. În fond, regimul dual care îi definește existența devine simptomatic pentru problematica identității invocată. Iar aici trebuie să aducem în discuție latura aceea atrasă de inconștient care definește scrisul lui Mateiu Caragiale, indisolubil legată de tot ceea ce înseamnă balcanism. Stigmatizată (deși nu fără o fascinație ascunsă), această dimensiune a scriiturii *mateine* ocupă un loc important în opera sa, definită, deopotrivă, de o aspirație aristocratică și de o „matrice levantină” (Paul Cernat); există deci o

²² Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, 2003, pp. 335-336.

²³ Textul motto-ului face parte din pledoaria la procesul de la București al fraudelor comise cu prilejul concesiunilor de căi ferate, în care Poincaré a fost avocatul unei companii concesionare austriece.

dualitate a lumii, a personajelor, a raportării la cronotopul timp-spațiu, a stilului chiar. Iată, de exemplu, lumea pe care romanul o instituie, lume organizată în jurul binomului centru-margine. Personajele romanului pendulează în călătoriile lor între centrul vechi al capitalei, ruinele Curții-Vechi (în fond, un semn al nobleței spiritului lor) și ulițele înfundate, fără nume de la margini (emblema sufletului lor de umbră). Umanitatea mateină posedă, de asemenea, o natură duală: Pașadia (care trăia cu schimbul două vieți: scriitor genial, dimineața lucra la biroul lui, iar noaptea se complăcea în prezența lui Pîrgu, satisfăcându-și nevoia de desfrâu), Pantazi (al cărui neam are origini grecești, are de mic o slăbiciune pentru țigani), Povestitorul (fascinat de icoana trecutului, dar tovarăș de drumuri al lui Pantazi prin mahalaua bucureșteană) și, în fine, Pîrgu („întroparea vie a însuși sufletului spurcat și scârnav al Bucureștilor”). Același lucru se poate spune și despre actul spunerii care implică o oscilare între un prezent narativ (care generează o atmosferă crepusculară) și plonjoane multiple în biografiile unor personaje a căror existență este învăluită într-o aură de mister (evocări în spatele cărora se ascunde nu doar atașamentul față de un timp și un spațiu pierdute, ci și repulsia față de un prezent degradat). Temporalitatea românească deci opune trecutul (asociat măreției, unui spirit aristocratic, explorării fantastice a unor civilizații plasate în timpuri și spații dispărute) și prezentul (decăzut, vulgar, aflat în putrefacție).

Iată aici suficiente argumente care dovedesc faptul că acel fond balcanic (ascuns, nocturn, decăzut, situat în zona inconștientului), pe care autorul îl reneagă, este adânc înfipt în matricea sa spirituală. Opinia lui Paul Cernat este concludentă în acest sens: „Mottoul extras din pledoaria lui Raymond Poincaré, dar și atitudinea Povestitorului și a lui Pașadia față de Pîrgu constituie simptome indubitabile pentru ceea ce în *Civitas imaginalis...* (1995) Sorin Antohi a numit, pe urmele lui Ervig Goffman, o «retorică a stigmatului». Pe de altă parte, matricea levantină e profund definitorie. Refulatul balcanic se întoarce la nivelul inconștientului (inclusiv al celui lingvistic, lacanian, prin pletora de grecisme, turcisme și țigănisme argotice prelucrate voluptuos și stilizate în foi de viță).”²⁴

Și atunci, ca să ne întoarcem la motto-ul cu care se deschide textul matein și la întrebarea cu care a fost deschisă interpretarea propusă aici, ce înseamnă plasarea acestuia în capul romanului? Valențele sale, pe care doar relectura ni le poate revela, sunt evident multiple: inițiază asupra lumii pe care autorul o instituie, surprinzând esența sa duală, în care balcanicul, deși repudiat (o simțim și din nota de dispreț a exprimării lui Poincaré), reprezintă o componentă esențială a ei, o dimensiune care, împotriva ideologiei declarate a autorului (a cărei voce este Pașadia), îi asigură operei prestigiul de care se bucură astăzi; devine un indiciu asupra compoziției romanului, una bazată pe simetrii și contraste, vizibile la nivelul structurii, al lumii și al personajelor; surprinde meandrele unui suflet, acela al autorului, devorat de obsesii, nu o dată situate într-o zonă obscură (pretenții aristocratice, mereu asociate unui trecut închipuit, pe de o parte, și o biografie scăldată în frustrare, asemenea unui prezent refuzat, pe de altă parte).

Dar, poate că nu exagerăm atunci când o afirmăm, am putea vedea în această dorință a scriitorului de a-și împodobi textul cu motto-uri, dincolo de frustrări, inclusiv o modalitate de a-și legitima scrierea, de a o înscrie într-o tradiție (aristocratică?). Un sens de revanșă nu ar trebui să ne scape, atunci.

²⁴ Paul Cernat, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Art, 2009, p. 81.

INTERTITLURILE

Intertitlurile sunt titluri interioare care, plasate la începutul unui capitol sau al unei secțiuni a textului (uneori în antet), apoi adunate în cuprinsul/ sumarul textului (fie la început, fie la sfârșit), redau nu doar diviziunea cărții, ci și alcătuirea ei. Firește, există și cazuri în care acestea pot lipsi, și anume în cazul textelor unitare. Nu acest caz ne interesează, ci acela în care titlurile interne ne oferă un indiciu asupra arhitecturii unei cărți, căci ele figurează ca o cheie către așa-zisa artă a construcției. Iată ce ne spune Gerard Genette despre aceasta: „unitatea arhitecturală a unei opere este mai bine demonstrată și evidențiată de prezența titlurilor capitolelor care ar sublinia astfel structura cărții.”²⁵ (t.n.)

Istoria acestora e întrucâtva interesantă în cazul analizei noastre, întrucât face vizibilă atât arta construcției de text, cât și tradiția culturală în care acesta se înscrie. Tradiția divizării textelor în capitole are peste 2000 de ani. Ea a fost gândită de la bun început ca un instrument de analiză și de memorare a textelor lungi; în fond, căi prin care lectura poate fi întreruptă. Pe lângă latura funcțională, căci împărțirea în capitole presupunea gruparea informațiilor, ea implica și o latură interpretativă, deoarece cei care realizau aceasta (la început, nu autorii) erau puși în situația de a alege și de a numi. Divizarea unei cărți în capitole implica așadar o artă. Ea presupunea lectura întregului, împărțirea textului în funcție de conținutul său, de nucleul narativ sau ideatic și abia apoi recurgerea la actul numirii. I se dădea astfel textului împărțit în capitole un anumit stil narativ, divizarea implicând o raportare la timpul narării, totul gândit într-un ansamblu cronologic. Dezvoltarea prozei, în special a romanului, aduce noi conotații normelor titrării. Începând cu secolul al XIX-lea, tradiția titlurilor lungi, rezumative (începută cu textul epopeilor și continuată de romanele medievale) tinde să dispară. Romanul iluminist perpetuează însă această tradiție, și pentru că specia care abia căpăta avânt simțea nevoia legitimării. Către finele secolului, odată cu autoritatea pe care o dobânda realismul, titlurile lungi (conotate arhaic) sunt înlocuite de intertitluri scurte, reduse la două-trei cuvinte, câteodată la câte unul singur. În paralel, acestora li se alătură titlurile de capitole mecanice, mute, reprezentate de diviziuni prin numerotare, care conotează seriozitate. Perioada contemporană introduce diviziuni total mute, indicate prin începerea capitolului pe o nouă pagină sau prin asterisc.

Reținem din prezentarea de mai sus faptul că (inter)titrarea poate constitui pentru autor o cale de a-și înscrie opera într-o tradiție culturală; de aici conotațiile de rigoare. Lectura textului narativ nu poate ignora aceste intertitluri. Interpretarea semnificațiilor lor nu se poate realiza însă în afara lecturii, dacă nu integrale, cel puțin parțiale. Cu toate acestea, nimeni nu ne poate interzice nouă ca cititori consultarea în prealabil a sumarului unei cărți. Însă, când se pune problema interpretării, și acesta este aspectul care ne interesează, atunci lectura integrală devine necesară.

Titrarea se constituie deci într-un indiciu asupra arhitecturii textului, o inițiere în ceea ce presupune actul creării, căci, așa cum ne spune Nicholas Dames, „A împărți, cum se va dovedi, înseamnă deja a interpreta.”²⁶ (t.n.) Sunt scriitori care își codează foarte atent textul, prin titluri sugestive. Or, a alege e mai mult decât un act de interpretare. E și o formă de control: a valențelor expresive, a sensului ultim.

²⁵ Gerard Genette, *op. cit.*, p. 305: „the architectural unity of his work [...] would be better demonstrated and emphasized by the titular presentation of its underlying structure”.

²⁶ Nicholas Dames, *The Chapter: a History*, în „The New Yorker”, October 29, 2014: „To divide, it turns out, is already to interpret”.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Liviu Rebreanu, *Ion* vs. Ioan Slavici, *Mara* vs. Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*

Cuprins

Dedicatie
Prolog
Capitolul I / Dinu Păturică
Capitolul II / Postelnicul Andronache Tuzluc
Capitolul III / Românul și fanariotul
Capitolul IV / Chera Duda
Capitolul V / Educațiunea ciocoiului
Capitolul VI / Ipocriții în luptă
Capitolul VII / Până nu faci foc, fum nu iese
Capitolul VIII / Mijlocul de-a face foc fără să iasă fum
Capitolul IX / Confidențele
Capitolul X / Chir Costea Chiorul
Capitolul XI / Adevărul e proastă marfă
Capitolul XII / Una la mână!
Capitolul XIII / Ce dai / să te fac ispravnic?
Capitolul XIV / Țin' te bine, Arhon Postelnice!
Capitolul XV / Scene de viață socială
Capitolul XVI / Fă-te om de lumea nouă, să furi cloșca după ouă!
Capitolul XVII / Muzica și coregrafia în timpul lui Caragea
Capitolul XVIII / Ce n-aduce anul, aduce ceasul
Capitolul XIX / Avertismentele
Capitolul XX / Teatrul în Țara Românească
Capitolul XXI / Femeia a scos pe om din rai
Capitolul XXII / „Italiana în Algir”
Capitolul XXIII / Slugile boierești
Capitolul XXIV / Ciocoii vechi
Capitolul XXV / Marea hătmănie
Capitolul XXVI / O scenă dramatică
Capitolul XXVII / Blăstemul părintesc
Capitolul XXVIII / Un suflet nobil
Capitolul XXIX / Lagărul de la Cotroceni și trădarea
Capitolul XXX / Alesandru Ipsilant și Eteria grecească
Capitolul XXXI / Cu rogojina aprinsă-n cap și cu jalba-n proțap
Capitolul XXXII / Ocna părăsită
Epilog / Din opincar, mare spătar

Cuprins

I. Sărăcuții mamei
II. Maica Aegidia
III. Furtuna cea mare
IV. Primăvara
V. Ani de tinerețe
VI. Ispita
VII. Zbuciumare
VIII. Datoria
IX. Inima, săraca
X. Cine ce poate
XI. Altă lume
XII. Două porunci
XIII. Datorii vechi
XIV. Rostul lui Bandi
XV. Isprăvile lui Trică
XVI. Greul vieții
XVII. Birtul de la Sărărie
XVIII. Blestemul casei
XIX. Verboncul
XX. Norocul casei
XXI. Pace și liniște

Un autor care își codează masiv textul este Liviu Rebreanu, a cărui capodoperă, *Ion*, nu poate fi citită în afara consultării arhitecturii sale, surprinse în sumarul cărții. Înainte de a o consulta, vom face câteva remarci preliminare. O privire rapidă asupra autorilor cu care galeria romanelor românești se deschide – și aici mă refer la Filimon și Slavici – ar evidenția câteva aspecte interesante. Faptul că tradiția realistă în care se înscriu operele se află abia la început se observă și analizând sumarul romanelor *Ciocoii vechi și noi*, respectiv *Mara*. Dacă în cazul lui Filimon, intertitlurile reflectă tradiții diferite: titlul lung („Mijlocul de a face foc fără să iasă fum”, „Ce dai ca să te fac ispravnic?”), cu conotații morale, educative, ușor senzaționale, care lasă loc unei interpretări auctoriale, conținând o notă de sarcasm, se îmbină cu titlul scurt, nominal („Dinu Păturică”, „Postelnicul Andronache Tuzluc”), rece, dezvoltând, și așa, o intenție auctorială, aceea a fiziologiei, și un stil narativ coagulat în jurul prezentării vieților principalilor actanți; în ce-l privește pe Slavici, norma este impusă de titlurile scurte: nominale („Maica Aegidia”), tematice („Ispita”), chiar rezumative („Pace și liniște”) – ultimul fiind un indiciu inclusiv asupra construcției. Totodată, numerotarea capitolelor o însoțește pe cea de mai sus ca un garant al ordonării cronologice.

În cazul romanului *Ion* al lui Liviu Rebreanu, tradiția realistă este conotată mult mai pregnant: titluri scurte, reduse la un singur cuvânt, cu rol rezumativ, în fond o marcă a sobrietății. De altfel, titulatura rebreniană trebuie interpretată ca un indiciu asupra arhitecturii romanești. Analiza nu o poate evita.

„Glasul pământului”

Cuprins

- | | |
|---|---------------------------|
| 1 | Capitolul I: Începutul |
| 2 | Capitolul II: Zvârcolirea |
| 3 | Capitolul III: Iubirea |
| 4 | Capitolul IV: Noaptea |
| 5 | Capitolul V: Rușinea |
| 6 | Capitolul VI: Nunta |

„Glasul iubirii”

Cuprins

- | | |
|---|---------------------------|
| 1 | Capitolul VII: Vasile |
| 2 | Capitolul VIII: Copilul |
| 3 | Capitolul IX: Sărutarea |
| 4 | Capitolul X: Ștreangul |
| 5 | Capitolul XI: Blestemul |
| 6 | Capitolul XII: George |
| 7 | Capitolul XIII: Sfârșitul |

Cele două părți, intitulate sugestiv „Glasul pământului” și „Glasul iubirii”, indică nu doar aria tematică majoră care ordonează universul ficțional rebrenian, ci și o trimitere la conflictul interior, la sufletul scindat al protagonistului. În plus, cuvântul „glasul” are unele conotații psihologice care sugerează nu doar o voce interioară, ci și obsesia, chemarea, mania. Lor Ion nu li se poate împotrivi, ele îl domină, căpătând statut de obsesie. Totodată, ordinea în care apar indică o opțiune. Ion va da curs unei chemări (cea a pământului care pentru el înseamnă identitate și mai mult de atât: sânge, rădăcini, posesie), iar după ce o va obține se va întoarce la cealaltă (la iubire).

Titlurile capitolelor însă intrigă prin claritate: sunt scurte, nominale, surprind esența acțiunii, nodul ei, dar fac și o trimitere la secvențele epice ce vor căpăta valoare de simbol. Astfel, caracterul lor literal e transgresat, odată cu desfășurarea lecturii, în unul simbolic. Prin urmare, nu sunt doar simple subdiviziuni, ci adevărate motoare ale acțiunii și, implicit, oaze de sens. Primul și ultimul dintre ele, alături de cele care definesc părțile romanului, se constituie în niște indicii clare asupra construcției romanești: o construcție binară, care urmărește mai întâi efectele chemării pământului, apoi pe acelea ale iubirii pentru destinul personajului lui Rebreanu. Tot ele evidențiază însă și construcția simetrică a romanului: imaginea unui univers rotund, închis, care își introduce, apoi își scoate cititorul din lumea al cărei simbol Ion a devenit. Sunt titluri seci care conotează distanță, sobrietate, un simț al implacabilului, dar și indicii asupra traseului unui destin. Ultimul capitol, „Sfârșitul”, capătă, de altfel, conotații multiple: moartea, finalul unei existențe, capătul unei parabole, inclusiv ieșirea din text.

Așadar, intertitlurile acestui roman evidențiază nu doar un stil narativ, caracterizat de rigoare, luciditate, sobrietate, dar și o voință de control a sensurilor interpretării, o obsesie a codificării (căci semnificațiile textului sunt indicate în absența comentariului unui narator care adoptă în roman o atitudine impersonală). Și prin ele, Rebreanu ne apare sub imaginea unui scriitor înzestrat cu o extraordinară vocație de constructor.

NOTELE DE SUBSOL

Cea din urmă componentă a arhitecturii textuale pe care o vom analiza aici, notele de subsol, se situează la granița paratextelor, aceasta, în primul rând, pornind de la poziționarea lor față de textul-suport pe care îl însoțesc în subsolul paginii, uneori chiar la sfârșitul unei părți, capitol etc. O notă este un enunț de dimensiuni variabile, conectat la un segment de text, care aduce detalii referitoare la textul adnotat și de care este legat prin repetarea unui sistem de notare care folosește: numere, litere, simboluri.

Câteva detalii despre istoria acestui element paratextual ne oferă același Gerard Genette²⁷. Ele pot apărea oricând în viața unui text, ne spune acesta, putând aparține autorului, editorului, uneori chiar traducătorului (dacă textul este preluat dintr-o altă limbă). În Evul Mediu, în schimb, notele apar sub numele de glosă, când textul, plasat la mijlocul paginii, era încercuit de explicații scrise cu litere mici (vezi incunabulele din secolul al XV-lea). În secolul al XVI-lea, apar notele marginale, scurte și atașate de segmente diferite ale textului. Începând cu secolul al XVIII-lea, se obișnuiește plasarea notelor în subsolul paginii. Nu acestea ne interesează în cazul studiului nostru, ci **notele ficționale**, care aparțin autorului, cel care își asumă, din varii motive, nu doar etajul superior al textului, ci și pe acela inferior. Rolurile lor sunt multiple: pot orna discursul, pot avea un rol digresiv, uneori de a da explicații suplimentare și de a comenta, mutând atenția cititorului din interiorul paginii în subsolul ei. Ele apar adesea în narațiuni cu caracter metaficțional, acolo unde – și prin notele de subsol – asistăm la o intruziune a autorului ficționalizat în textul operei care va controla sensurile nu doar din interiorul paginii, ci și de la etajul inferior al ei. Astfel de note pseudoeditoriale mizează însă pe instituirea unui dialog cu cititorul textului, dialog care se poartă uneori și în subsolul paginii, figurând ca o cale de a ficționaliza cititorul, de a pune bazele unui pact ficțional. Prin ele, autorul ficționalizat se asigură de perceperea coerenței textuale, oferind indicii asupra felului cum ar vrea să se desfășoare procesul lecturii.

Primul autor care instituie această tradiție în istoria literaturii române este Ion Budai-Deleanu care, în *Țiganiada*, apelează la un sistem sofisticat de adnotări prin care valorifică întregul unei pagini. Spațiul acesta este locul în care diverși comentatori: Mitru Perea (cel căruia i se închină o epistolă dedicatoare), Erudițian, Filologos, Simplițian, Idiotiseanul, Musofilos sau Părintele Disidemonescul mimează ceea ce se vrea a fi un dialog pe marginea diverselor strategii ale operei. Să fie aceasta o strategie auctorială prin care textul își intuiește propria receptare (fie și caricaturizând-o)? O opinie, în acest sens, o oferă Daniela Petroșel: „selectând comentatori neîncrezători în puterea textului de a institui lume, Budai-Deleanu se folosește de ei spre a evidenția modul de operare al literaturii. De aceea, s-a spus, multe dintre comentarii conțin autentice teorii estetice, de inițiere necesară. Comentatorii și intervențiile lor nu se constituie doar în reliefări ale unor lectori limitați, ci prilejuiesc evidențierea tușeurilor parodice, urmărind formarea unui lector competent, fără de care actul parodic e incomplet”²⁸. Astfel, opera cere cititorului ei implicit (Mitru Petrea ar putea fi imaginea sa, fiind singurul care scapă caricării) mutarea atenției din pagină în subsolul ei. Efectul acesteia: dobândirea unei conștiințe a Textului.

Iată că notele pot deveni, atunci când autorul apelează la tradiția lor, instrumentele unor strategii metaficționale care pot genera efecte nebanuite.

²⁷ Vezi Gerard Genette, *op. cit.*, pp. 319-343.

²⁸ Daniela Petroșel, *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, 2006, p. 105.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Camil Petrescu, *Patul lui Procust*

I

Mustările d-tale sunt fără utilitate, ca mânia cuiva care bate la ușa vecină închisă, în loc de aceea pe care o caută, dar și în scrisoarea trecută, ca și acum aproape, mi-a slăbit voința de a face efortul unei explicații gândul că și lămuririle sunt de obicei zadarnice.¹

¹ Aceste „muștrări”, făcute numai din prietenie, n-aveau nici un accent deosebit și erau mai mult efectul unei nedumeriri pe care scrisorile care urmează e drept că au împrăștiat-o; dar e și mai drept că au înlocuit-o cu altele noi, descoperiri cu totul neașteptate, care au dus la alcătuirea acestui „dosar de existențe” pe care-l înfățișăm cititorilor. De altfel, pentru înțelegerea unor referințe din aceste scrisori, sunt negreșit necesare câteva lămuriri, fie și cu prețul unui ocol de la început. Am sugerat, ba chiar am propus doamnei T. mai întâi să apară pe scenă. Am avut întotdeauna convingerea – și azi mai înrădăcinată ca oricând – că „meseria”, „meșteșugul” sunt potrivnice artei. În cronicile mele de teatru, de pildă, am cerut adesea, gândind că numai astfel se va regenera arta actoricească la noi, ca directorii de teatru să încerce să-și recruteze interpreți principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalitățile care și în alte regiuni și-au dovedit capacitatea de creație. Să aducă pe scenă complexe de experiență din viața reală, așa cum au procedat câțiva mari regizori streini. Cum se gândește, cum se iubește, cum se suferă nu se poate învăța în orele de curs și nici atesta prin certificate de absolvire. [...]

Eu credeam însă că doamna T. ar fi putut arăta posibilități de mare artistă și așa fi fost bucuros să apară în *Act venețian*, de pildă. Dificultatea era că pe oricare dintre scene s-ar fi găsit vreo „maestră” care s-o oblige să joace „cum îi arată ea”. Dacă omenește e de înțeles sinceritatea acestei severe cenzuri – căci e de presupus că maestra nu concepe nimic superior mijloacelor ei – riscam pe de altă parte să ajungem tocmai la o anulare a intențiilor dinții, pentru că, de vreme ce maestra exista, nu mai aveam nevoie s-o dublăm cu concursul doamnei T. Nu mai vorbim că un spirit critic, chiar mediocru exigent, ar fi găsit de prisos chiar pe maestră, originalul însuși. [...]

Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat de culoare castanie (când cădea lumina pe el părea ruginiu) și mai ales extrem de emotivă, alternând o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (având, pe deasupra, un comerț, la propriu și la figurat, intens cu arta și cetitul), doamna T. ar fi dat o viață neobicinuită rolurilor de femeie adevărată. Ca fizic, era poate prea personală ca să fie frumoasă în sensul obicinuit al cuvântului. Avea orbitele puțin neregulate, ușor apropiate, pronunțate, cu ochii albaștri ca platina, lucind, fremătând de viață, care când se fixau asupra unui obiect, îl creau parcă. Bărba feminină, delicată, dar prelungirea ei, întinsă frumos până sub ureche, cam aparentă, căci era lipsită de orice grăsime. Gura, foarte mobilă, vie ca o floare, plină. Gâtul lung, robust cu tendoane lămurite la orice întoarcere a capului. E știut, de altfel, că marile actrițe au fost totdeauna de un soi de frumusețe incertă, am spune „pe muchie de cuțit” (cum sunt, de altfel, și astăzi vreo câteva dintre cele mai repute interpretate ale ecranului, ca Elisabeta Bergner sau Joan Crawford, de pildă). De o tulburătoare feminitate uneori, avea ades o voce scăzută, seacă, dar alteori cu mângâieri de violoncel, care veneau nu – sonor – din cutia de rezonanță a maxilarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din adâncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ameteți calde și reci. Firul care mă duse la gândul spectacolului era că realiza două dintre indicațiile pe care, în paranteză, le impunem eroinei din *Act venețian* și pe care eu le socot, în afară de inteligență și cultură, ca adevărate criterii care ar trebui să înlocuiască examenul de admitere în școlile teatrale. Vorbea adică „repede, cu pauze inteligente între propozițiunile frazei”, nu cu acele penibile pauze între silabe care constituie ceea ce se cheamă în lumea teatrală „dicțiunea” și care au aerul unor pronunțări răspicate pentru cretinii din sală. Doamna T. vorbea foarte repede, păstrând rostirea rărită, ca o subliniere numai pentru esențial, când vocea scădea brusc, lungind, adânc tulburător, vocale. [...] Până la capăt, însă doamna T. n-a primit. Poate nu atât dintr-un sentiment de neîncredere în ea, cât dintr-un fel de oroare de exhibiția pe care o complică scena cu rampa ei și care o făcea, după amânări, să-mi spuie cu o răsfrângere cald interioară:

- Lasă-mă, te rog, în magazinul meu de mobile... N-am nimic în mine de arătat, de pe scenă, lumii.

Mai târziu, după lungi convorbiri, după-amiază între trei și cinci, în refugiul acela cu mobilier geometric și lăcuit de la „Arta decorativă”, am avut de multe ori sentimentul că prin refuzul de expresie al acestei femei, care preferă în orele pe care le avea libere numai să citească, sau „să trăiască”, de altfel liniștit, pentru ea însăși, se pierde un complex de experiență și frumusețe, inutil în inefabilul ei voit. Am îndemnat-o atunci să scrie, și cum, întâmplător, avem posibilitatea, m-am oferit, gata să înlesnesc apariția

oricărei încercări pe care ar fi făcut-o. Mă privea uimită și cu un văl de neîncredere în ochii cu albastru cald.

- Dar e cu puțință ceea ce-mi spui... glumești.

- De ce ?

Și izbucnind într-un surâs, căci nu râdea aproape niciodată, și încă, întotdeauna, oricât de vesel, surâsul ei avea în el un reziduu de tristețe.

- Dar eu nu știu să scriu... Mă întreb dacă n-aș face greșeli de ortografie ?

- Arta n-are de-a face cu ortografia... Scrisul corect e pâinea profesorilor de limba română. Nu e obligatoriu decât pentru cei care nu sunt scriitori. Marii scriitori sunt mai abundenți în greșeli de ortografie decât bancherii. Eminescu a scris mai puțin ortografic decât oricare dintre poeții care l-au urmat și l-au imitat... E îndreptat, când e tipărit, de editorii lui critici. Ortografia o poate cunoaște orice elev premiant în clasa a cincea de liceu.

Se gândi o clipă și, ca și când nu putea asimila ideea, a respins-o:

- Nu pot... Cum o să scriu?... N-am talent.

- Dacă aș vrea să fac o glumă ieftină, aș răspunde: tocmai de aceea... Dar îți spun serios: nici unul dintre marii scriitori n-au avut talent.

- !?...

- E purul adevăr... Să zicem că a fost o excepție. Flaubert. Poate și Maupassant. Să adăogăm fără îndoială pe Anatole France. Dar nici nu sunt chiar dintre cei mai mari.

Parcă i-am tulburat puțin limpezimea convingerii... Acum șovăie îngândurată.

- Un scriitor fără stil frumos... fără nimic?

- Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință.

Acum e revoltată. Albastrul cald al primăverii a devenit de platină, fixându-mă.

- Atunci ce e un scriitor ?

- Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.

Surăde, așezându-și puloverul bleumarin, cu porțiuni geometrice albastrii.

- Atunci, dacă înțeleg bine, oricine e sincer poate fi scriitor?

- Nu, dar dumneavoastră da.

Îi străluceau ochii ironic și puțin cochet.

- Asta ai mai spus-o probabil și altor femei ?

- Da, la vreo câteva.

- Al căror nas sau pantof ți-au plăcut ?

- Nas și pantof ca al lor, și chiar mai frumos, mai întâlnisem... Nasul și pantofii lor, de altfel acceptabili, îmi plăceau, însă consecutiv faptului că gândeam că aceste femei ar avea de exprimat o bogăție lăuntrică, o înflorire a sensibilității lor. Doamnă, trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus.

I s-a îngreunat privirea, i s-au imobilizat toate gesturile și pe urmă mi-a spus cu acea voce adâncă și tulburătoare, cu un soi de închidere de iris peste tot ce e în interior. Răspicat și trist:

- Eu n-am nimic de spus.

Nici chiar brutalitatea cu care mai târziu am publicat – cu mici modificări – fără știrea și învoirea ei, într-o revistă puțin răspândită, scrisorile acestea, care altfel aveau o destinație strict personală și le promisem cu câteva luni înainte, nici buna înțelegere pe care le-au arătat-o câțiva critici n-au înduplecat-o. Oroarea ei de exhibiționism, fie și psihologic, fusese mai tare.

Valorificarea subsolului paginii, pus de Camil Petrescu sub semnul ficționalității, ne obligă să înscriem acest roman în acea tradiție tipografică, instituită de Ion Budai-Deleanu, tradiție pentru care literatura înseamnă cuvânt scris. Așa se explică obsesia, cel puțin în acest text, pentru *toposul scrisului*: autorul implicat scrie, adresându-se cititorilor săi din subsolul paginii; în plus, instigă și alte personaje să scrie, învățându-le ce presupune scrisul, act prin care își teoretizează propria înțelegere a acestui act. Aproape toate personajele romanului, într-o formă sau alta scriu.

Punctul de la care ar trebui să începem este următorul: de ce a simțit nevoia Camil Petrescu să-și construiască un dublu, pe care îl vom numi autorul ficționalizat, căruia să i se atribuie o voce în subsolul paginii? În mod obișnuit, spațiul subsolului de pagină este rezervat, prin tradiție, editorului. Prezența autorului (fie el și ficționalizat) în acest spațiu produce efecte

multiple asupra lecturii: mută atenția cititorului de la etajul paginii la subsolul ei, solicită o lectură holistă care să ia în considerare întregul edificiu textual (deci un efort în plus), fragmentează procesul lecturii, încetinindu-i ritmul prin devieri ale continuumului său, notele figurând ca niște digresiuni.

Rolurile pe care ni le indică fragmentul de mai sus pentru această instanță sunt multiple: autor (instanță organizatoare a cărei responsabilitate e aceea de a alcătui acest „dosar de existențe”), narator (iată, spune o parte din povestea obținerii scrisorilor doamnei T.) și protagonist al romanului (el va conduce la final o investigație). Însă, în ciuda acestei poziții retrase, marginale, atașate de subsolul paginii, autorul ficționalizat vorbește personajelor sale din poziția de cunoscut, de intim, fiind cel care le determină scrisul: „Am îndemnat-o atunci să scrie, și cum, întâmplător, avem posibilitatea, m-am oferit, gata să înlesnesc apariția oricărei încercări pe care ar fi făcut-o.”

Să nu ne lăsăm înșelați însă de spațiul din care ne vorbește. Prezența sa în text este una puternică: ei i se atribuie centrul intențional al romanului. Intervențiile sale au rolul de a orienta lectura. Din subsolul paginii, el formulează acea doctrină a autenticității, deci anticalofilism („Arta n-are de-a face cu ortografia”, „Stilul frumos, doamnă, e opus artei”), sinceritate („Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite”), substanțialitate („Doamnă, trebuie să scrie numai acei care au ceva de spus”). Însă, în mod paradoxal, tot ceea ce autorul „teoretizează” se așterne sub semnul artificiului, al convenției, prin simpla aducere în spațiul textului. Afirmația sa: „Am avut întotdeauna convingerea – și azi mai înrădăcinată ca oricând – că «meseria», «meșteșugul» sunt potrivnice artei” trebuie privită cu suspiciune. Căci chiar în aceste pagini inițiale, acolo unde autorul dezvoltă teoria autenticității, scrisul său devine meșteșug, convenție, artificiu.

Însă așa-zisa contradicție poate fi depășită. Cheia o reprezintă celălalt rol sub care acest autor ficționalizat ni se prezintă: acela de cititor. El este nu doar cel care își intrigă personajul să scrie, ci și acela care îi citește pentru prima dată scrisorile. O face nu doar pentru că, așa cum susține, crede că femeia are ceva de spus (Nicolae Manolescu demonstrează, de exemplu, de ce doamna T. este prost aleasă drept scriitor), ci mai ales pentru a urmări în scrisul ei prezența unui alt personaj, Fred Vasilescu, a cărui existență (apoi enigmă a morții) îl intrigă. E implicată aici teoria unui *inconștient al scrisului*, ideea că nu autorul își controlează scrisul, ci scrisul îl controlează pe el.

Iată că notele de subsol, atunci când sunt ficționalizate, pot deveni spațiul în care este formulată ideologia unei cărți. Pactul ficțional pe care autorul îl încheie cu cititorul său aici transformă întreaga carte într-o „alegorie a lecturii” (Paul de Man).

REZUMAT

Un text narativ este un eșafodaj, întrucât implică o organizare formală care în sine poate deveni o importantă sursă generatoare de sens. Conceptul pe care l-am preferat pentru a denumi acest aranjament al părților este arhitectură textuală, căci, în viziunea noastră, ne ajută să ne imaginăm un scriitor în imaginea unui constructor. Există mai multe accepții date termenului: compoziție, alcătuire exterioară (și interioară), toate desemnând, în fond, aranjamentul părților, ordonarea lor într-un tot, relațiile care se instituie între diversele componente structurale ale unui text narativ.

Prin urmare, prin compoziție ar trebui să înțelegem toate acele aspecte care relevă construcția unei opere: elementele paratextuale (tot ceea ce intră în categoria discursurilor de escortă, doar în măsura în care aparțin autorului și posedă un caracter ficțional: titlul, dedicația, prefața, motto-urile, intertitlurile, notele de subsol), alcătuirea exterioară (elementele care compun textul narativ propriu-zis: cânturi, cărți, părți, capitole), planurile narrative (structura interioară a unui text în proză) sau principiile compoziționale (strategiile care ordonează alcătuirea operei: simetria, înlănțuirea, alternanța, inserția, fragmentarea, montajul ș.a.). Așa cum se poate observa, aceste elemente definitorii pentru alcătuirea exterioară, pot deveni, în egală măsură, aspecte ale alcătuirii interioare a unei cărți (care se observă mai bine după lecturarea cărții și eventual după analizarea ei).

Propunem aici și un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre conceptul de compoziție:

1. Cum interpretați titlul operei? Este acesta unul denotativ sau conotativ? În ce tradiție culturală se situează opera pornind de la titlul ei?
2. Care sunt elementele paratextuale care ne întâmpină la pătrunderea în textul propriu-zis (dedicații, prefețe etc.)? Care credeți că este rostul plasării lor în carte ca discursuri de escortă?
3. Care sunt motto-urile care împodobesc textul literar analizat? Stabiliți-le paternitatea, apoi încercați să vedeți care ar putea fi filiațiile cu textele spre care fac trimitere și, eventual, care este rolul lor.
4. Cum este structurat romanul la nivel compozițional? Aveți în vedere părțile, cărțile, cânturile etc. Ce legătură găsiți între acestea și eventuale aspecte interne ale operei: tematică, conflict, personaje, acțiune.
5. Ce vă spune despre arhitectura textuală analiza intertitlurilor/ a titlurilor de capitole? În ce tradiție le-ați plasa?
6. Care ar fi motivele pentru care autorul alege să preia controlul notelor de subsol (dacă acesta este cazul)? Un spațiu pentru ce devine subsolul paginii?
7. Care sunt planurile narrative care descriu structura interioară a textului? Ce pune în centru fiecare?
8. La ce principii compoziționale (simetria, înlănțuirea, alternanța, inserția, fragmentarea, montajul ș.a.) apelează autorul pentru a-și ordona opera? De ce?
9. Care sunt aspectele de ordin compozițional care creează scriitorului imaginea unui constructor de text?
10. Este controlul pe care autorul îl exercită asupra textului marcat compozițional? Cum? Prin ce strategii? Care ar fi motivele din spatele acestei decizii?

RELAȚIA INCIPIT-FINAL

*Dăruiește, Doamne, pacea Israelului
Celui care are optzeci de ani și nici un viitor pe pământ.*

Notez aici (pentru ce?) aceste versuri din Eliot. În orice caz nu ca posibil motto pentru vreuna din cărțile mele, pentru că n-am să mai scriu niciodată nimic. Iar dacă totuși scriu rândurile astea, nu le consider nici pe departe literatură. Am scris destulă literatură, vreme de vreo șaizeci de ani nu am făcut decât asta, dar să-mi îngădui acum, la sfârșitul sfârșitului, un moment de luciditate: tot ce am scris după vârsta de treizeci de ani nu a fost decât o penibilă impostură. Sunt sătul să mai scriu fără speranța că mă voi putea vreodată depăși, că voi putea să-mi sar peste umbră. E drept, până la un punct am fost cinstit cu mine, în singurul fel posibil pentru un artist, adică am vrut să spun despre mine totul, absolut totul. Dar cu atât mai amară a fost iluzia, căci literatura nu e mijlocul potrivit prin care poți spune ceva cât de cât real despre tine. De la primele rânduri pe care le așterni pe pagină, în mână care ține stiloul intră, ca într-o mânășă, o mână străină, batjocoritoare, iar imaginea ta în oglinda paginii fuge în toate părțile ca argintul viu, așa încât din bobitele lui deformante se încheagă Păianjenul sau Viermele sau Famenul sau Unicornul sau Zeul, când de fapt tu ai vrut să vorbești pur și simplu despre tine. Literatura e teratologie. [...]

După ce voi muri, cavoul meu, ungherul meu, va continua să plutească în ceața neagră și solidă, ducând niciunde foile astea ca să le citească nimeni. Dar în ele e, în sfârșit, totul. Am scris câteva mii de pagini de literatură — praf și pulbere. Intrigi conduse magistral, fanteze cu surâsuri galvanice, dar cum să spui ceva, cât de puțin, în această imensă convenție a artei? Ai vrea să întorci pe dos inima cititorului, iar el ce face? La ora trei termină cartea ta, și la patru se apucă de alta, oricât de bună ar fi cartea pe care i-ai pus-o în brațe.

(Mircea Cărtărescu, *Nostalgia*)

Începuturile sunt surse de neliniște, cel puțin pentru un scriitor contemporan. Anxietatea se naște din neputința comunicării autentice, din neputința ieșirii din convenție, din imposibilitatea instituirii unui dialog cu cititorul, acum că cititorul de literatură a dobândit mai mult decât oricând conștiința artificiei, iar originalitatea nu e nicăieri de găsit. Întregul fragment de mai sus comunică acest sentiment al epuizării, care duce la intrarea scrisului într-un un impas. De fapt, textul lui Cărtărescu se construiește abia de aici, căci tot acest expozeu plasează cartea în zona *Phantastikon*-ului, pe tărâmul artificiei, al convenției. În fond, pentru un scriitor format la „școala” postmodernismului, ce altceva poate fi literatura?! Iar cititorului, ficționalizat încă din primele pagini, trebuie să îi devină clară aceasta. Din epuizare se întrupează un text care, pornind de la ideea că totul a fost spus deja, își construiește o nouă autenticitate, una textuală de data aceasta. Mașina de scris postmodernă recuperează, rescrie și regenerează: forme, specii, tradiții culturale, apoi întreaga literatură. De aceea, în ciuda exprimării anxioase, nu ar trebui să ne scape accentele ludice, subtil plasate, aproape de nedistins; e aici un exercițiu de cunoscător, căci, pornind de la această neputință, până la un punct jucată (o nouă retorică a neputinței?!), autorul ficționalizat construiește text din forme epuizate.

În economia unei cărți, începuturile cântăresc foarte greu. Lor le revine sarcina de a familiariza cititorul cu universul ficțional care urmează a se dezvolta în paginile următoare ale cărții: dezvăluie tematica, impun o problematică, introduc personajele în scenă, fixează cadrul acțiunii, pun bazele intrigii. Toate aceste elemente, dificile, dar decisive pentru modul în care se va desfășura lectura, sunt instituite aici. Succesul unei cărți depinde, într-o foarte mare măsură, de început care, construit profesionist, trebuie să fie provocator, să genereze niște așteptări. Nu oricum, ci prin anticipări fulgurante. Cumva, finalul textului se află aici, în primele pagini, ca o „metaforă frântă/ prăbușită” (Peter Brooks), care așteaptă să fie întregită de un cititor abil. De aceea, incipitul unui text se constituie într-un adevărat motor al lecturii. El are sarcina de a crea dorința de a citi, fundamentală pentru continuarea lecturii, pentru succesul și pentru existența în sine a cărții. El trebuie să creeze intrigă (în toate sensurile posibile ale termenului), dar nu oricum, ci printr-un act subtil de manipulare a dorințelor

(inconștiente) ale lectorului. Acesta este, în fond, locul în care textul, în mod explicit sau nu, își dezvăluie (pentru acela care știe să le observe) dedesubturile, erotica, puterea seducătoare.

Incipitul este deci acela care stabilește ritmul lecturii. De aici și importanța care se acordă intrărilor în text. Sunt opere care debutează lin, care urmează o ordine cronologică/tradițională a prezentării, mizând pe o familiarizare treptată a cititorului cu problematica sa (vezi, de exemplu, *Enigma Otiliei*, de G. Călinescu). La fel cum sunt texte care impun din start un ritm alert de lectură, în care intrarea în fluxul textual se produce abrupt, mizându-se pe inducerea unei stări de tensiune. Iată, de pildă, *Două loturi*, nuvela lui Caragiale, în care incipitul cere cititorului situarea în poziția de interpret, poziție din care, fără să știe, repetă dispoziția investigativă a protagonistului. Intrarea abruptă în text, preluarea perspectivei lui Lefter Popescu (care își caută anxios biletele), obsesia căutării, toate se transferă lectorului. E înscenată aici o strategie complexă de transfer, mecanism de natură psihologică, un act de manipulare a dorințelor cititorului de a cunoaște; iar artizanul acestora este fatalitatea sau, cum ar fi spus Mircea A. Diaconu, „fatalitatea ironică”, recte autorul²⁹.

La capătul celălalt al textului literar, **finalul** se constituie într-o altă importantă zonă generatoare de sens. Viziunea asupra universului/ existenței, situarea cititorului față de problematica textului sunt efecte reglate de aici. Interpretarea începe abia când textul ajunge la sfârșit. De aceea, finalul este în mod decisiv legat de tot ceea ce presupune generarea semnificațiilor. Paradoxul său, atunci când vine vorba despre textele narative, este formulat de Jonathan Culler, în studiul *The Pursuit of Signs*. Semnificația finalului, susține criticul, nu este doar un efect al dezvoltării cronologice a evenimentelor, ci, în aceeași măsură, și cauza lor, căci abia la sfârșitul textului putem discerne care evenimente erau cruciale pentru sensul unui text și care nu. Iată de ce finalul trebuie înțeles și ca scop al lecturii, ca loc în care trebuie (narațiunea ne-o cere) să ajungem. Mereu se așteaptă de la el o revelație, împlinirea unei dorințe de a cunoaște, satisfacerea promisiunii unei înțelegeri superioare.

Există, în literatură, mai multe tipuri de final: lin, abrupt, fericit, nefericit, previzibil, patetic, apocaliptic, ambiguu, plin de suspans, chiar demitizant. Scriitorii mizează pe forța lor pentru a construi un tip de lectură. În fond, acesta este locul în care orice scriitor visează să își aducă cititorul și, mai departe, aceasta este (de foarte multe ori) miza tuturor strategiilor narative pe care acesta le pune la bătaie. Totul este construit în vederea finalului, pentru că, de aici, sensurile unei opere literare se văd mai bine, mai clar. Aceasta nu înseamnă, totuși, că restul e de negat. Din contră, miezul problematicii unei cărți abia acum se dezvăluie, căci fără a ajunge la capăt, sensuri fundamentale s-ar putea să ne scape.

Tradiția naratologică face distincția totuși între două tipuri mari de final: închis și deschis. **Finalul închis** presupune o evoluție a acțiunii ca într-o parabolă. Existența protagoniștilor se deschide (în primele pagini), evoluează (trasând urme) și se sfârșește (uneori cu o moarte) descriind un semicerc. De aceea, cititorul cere de la el o imagine de ansamblu, un sens, o iluminare deci. Nimic din ceea ce ne spune povestea (acum încheiată) nu trebuie să rămână neexplicat. De partea cealaltă, **finalul deschis** nu oferă cititorului satisfacția dorinței de a cunoaște. El e abrupt, frustrant, textul sfârșindu-se uneori cu un semn de întrebare. De

²⁹ Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Cartea Românească, 2012, pp. 19-20: „Astfel, dacă lumea e consecința unui meșteșug, ea este o iluzie, o ipoteză numai, și rămâne – chiar atunci când e deja manifestată – încorporarea unei virtualități. Tocmai de aici gradul ei de inconsistență. Mecanismul acesta care pune în fapt lumea operei, cu personaje, cu întâmplări, dă un puternic sentiment al fatalității – autorul își constrânge, fără doar și poate, personajele –, dar, în același timp, și al iluzoriului. Tot ce se întâmplă e încorporarea uneia dintre ipotezele posibile. Prin urmare, în mâna autorului, destinul personajelor se înscrie într-o *fatalitate ironică*.”

aceea, prezența lui ne bântuie mult după terminarea lecturii. Enigma lui rămâne deschisă, nerezolvată. Instigat să găsească răspunsuri, cititorul reia uneori lectura. De multe ori aceasta se impune. Iată, de exemplu, celebrul final al uneia dintre schițele lui Caragiale, *Inspecțiune*, final care a fost îndelung comentat de critica literară, uneori generând interpretări dintre cele mai diferite, chiar dintre cele mai ciudate: „Și pornesc iară toți trei. La Morgă se pregătesc servanții a-l preda pe Anghelache să-l ducă acasă, fiindcă i s-a stabilit complet identitatea și l-a reclamat familia. Camarazii s-au apropiat de masa pe care stă camaradul lor./ – De ce?... de ce, nene Anghelache? a întrebat plângând ca un prost cel mai tânăr./ Dar, nenea Anghelache, cuminte, n-a vrut să răspundă.”

Răspunsul la această întrebare cititorul nu-l va afla. Spațiul gol generat de ea va continua în schimb să anime interpretarea, iar în felul acesta opera se asigură că, atât timp cât va exista un lector care să caute răspuns la această întrebare, ea va dăinui. Sau, așa cum susține același Mircea A. Diaconu, sedus de enigmă, lectorul va pendula nesfârșit între text și metatext: „Cum se explică faptul că I.L. Caragiale provoacă o asemenea mutație, dinspre conținutul textului spre arhitectura lui, creând chiar astfel o puternică senzație de realitate, de transcriere/fotografiere a imediatului? [...] Caragiale a avut de la vârste foarte fragede experiența trupelor de teatru private (care nu puteau supraviețui decât prin spectacole care să captiveze publicul), experiență care i-a creat un puternic sentiment că arta e convenție. Pe de altă parte, multe din scrierile sale epice, destinate paginii de ziar, erau obligate să incite curiozitatea cititorului de gazete (de aici, caracterul ocazional, stilul alert, de fapt divers, dimensiunile reduse ale textelor sale). «Pactul cu receptorul», pentru a folosi o formulă consacrată, are, așadar, cauze foarte terestre. Așa încât, concret sau ficționalizat, cititorul e implicat în construirea ori în dezlegarea aparentă a țesăturii factologice. Și ce soluție mai bună pentru implicarea lui decât proiectarea inițială în cunoscut și crearea spațiilor goale oferite cititorului spre a le umple cu propriile-i așteptări – care-ar urma să fie validate sau invalidate de autor – și decât construirea de enigme? Caragiale exploatează, în fond, viciul curiozității și încrederea cititorului în propriile-i puteri de a face co-autorat.”³⁰

Relația finalului, fie el închis sau deschis, cu relectura este una decisivă deci. Or, ajungerea la sfârșitul cărții implică întotdeauna un act de meditație și, inevitabil, nevoia de a reciti. Interpretarea abia acum poate începe, căci, într-un sens, textul e mereu deschis, nu se încheie niciodată. El cere, la infinit, relecturi. Este aici o modalitate postmodernă de a înțelege rostul finalului. Uneori, textul însuși o semnalizează prin sfârșituri multiple, prin trimiteri la alte texte, prin ruperea discursului și intruziunea autorului. Intertextualitatea, metaficțiunea devin atunci strategii retorice prin care o scriere se asigură de proliferarea infinită a sensului (și a interpretărilor).

³⁰ Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în Ofelia Ichim, Emanuela Ilie (coord.), *Dan Mănuță 80. In memoriam*, TracusArte, 2018, pp. 195-196.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Alexandru Odobescu, *Pseudo-cynegeticos*

Post-scriptum. Nu mă iartă conștiința ca să nu îndreptez o eroare ce s-a strecurat în paginile de mai sus. Am zis că la noi guvernul nu s-a ocupat niciodată de a regula vânătoarea.

M-am înșelat. Răposatul C. Negruzzi, care nu a fost numai un scriitor plin de talent, de spirit și de inimă, ci a mai fost și director al Oficiului de Statistică din Moldova, ne dă în scrierile sale următoarea notă plină de interes și sprijinită de calcule nediscutabile:

„De la 26 ianuarie 1841 până la sfârșitul lui decembrie s-au ucis, după cataloagele Vistieriei, acești lupi:

În anul 1841	113 lupi mari	
1842	198 idem	
1843	318 idem	59 pui
1844	340 idem	11 idem
1845	261 idem	101 idem

1 230 lupi mari, 271 pui

Total 1 501,

și s-a plătit din Vistierie 18 450 lei pentru 1 230 lupi mari și 2 032 1/2 lei pentru 271 pui. În total 20 482 1/2 lei.”

Să vedem acum folosul acesti legiuri.

Să închipuim că fiecare lup era să mănânce pe an câte 12 oi. Pare-mi-se că sunt destul de moderat. Care e lupul ce s-ar mulțumi cu o oaie pe lună? În cinci ani vine de lup 60 de oi, care pentru 1 501 lupi face 90 060 oi. Socotind acum oaia câte 20 lei, face 1 801 200 lei, din care, scăzând 20 482 1/2 lei, prețul capetelor a 1 501 lupi, rămâne folos 1 780 717 1/2 lei.

Tot cu această ocaziune, autorul *Păcatelor tinereților* mai povestește și o istorioară pe care am socotit că nu va strica să o transcriu aci, căci ea va fi ca păturașul de *Fine Champagne*, după un prânz îndesat și anevoie de mistuit – *rudis indigestaque moles!*

Iată ce scria Negruzzi în luna februarie 1846:

„Viu de la vânătoare, prietene, unde am împușcat un lup. Dă-mi voie deci să-ți vorbesc despre el.

Toată lumea cunoaște lupul, fiara asta carnivoră și nesățioasă, dușmanul păstorilor și groaza oilor. Din vremea regelui Edgard, la anul 966, lupii n-au mai văzut pământul Engliterei; și când, din toate staturile Europei, erau proscrisi, numai în Moldova – sunt acum cinci ani, – viețuiau ca în sânul unei republici, încât era o *blagoslovenie* cum lupii și jidanii creșteau și se înmulțeau! Însă la 1841, Ministerul Treburilor Dinlăuntru făcu o legiuire prin care se puse preț capului de lup. Țăranii începură a-i ucide, păstorii a fi mai liniștiți, și oile a dormi mai fără grijă.

Spun, nu știu de e așa, că lupii, văzând osânda ce li se pregătește, au ales o deputație dintre ei, care, viind în capitală, și-a tocmit un vechil ca să le apere dreptul ce-și închipuiau că au. Acesta le-a făcut o jalbă lungă și lată, în care dovedea tetragonicește că, de la descălecarea lui Dragoș lupii au trăit în bună pace în țară, că n-a mai făcut nimeni *sprafcă* ca să vadă câte oi s-au mâncat; că de vreme ce lupii sunt lăsați ca să mănânce oi, și oile ca să fie mâncate de lupi, apoi, după toate formele, legile și obiceiul pământului, lupii se cuvine a fi volnici să mănânce oi ș.c.l., ș.c.l.

Ministrul Lupu Balș le întoarse jalba cu *nadpis* zicând că obiceiul pământului poate sluji de lege, când nu este vătămător legii, și numai atunci li se va lua în băgare de seamă reclamația, când vor da înscris și chezășie că nu vor mai mânca carne, ci vor paște troscot, ca niște dobitoace ce sunt.

Deputații ieșiră cu coada între vine, gândind la nedreptățile oamenilor. Viind la gazdă și simțind apetit, se puseră la masă. Ospătarul le dete borș cu miel, cotlete de miel și friptură de miel.

– E, bine! strigă unul din ei, mai zi-mi că este dreptate în lumea asta. Oamenii mănâncă oi, și noi să nu mâncăm?

– Ba să mâncați, domnii mei, – le zise un june supleant de profesor, – omul și lupul sunt lăsați ca să mănânce carne; dinții lor cei câinești o dovedesc. Eu, când nu mănânc carne, nu pot pronunța nici cel dintâi vers din *Eneida*:

Arma virumque cano etc.

noțiunea de final ca sfârșit al lecturii, căci o reacție firească din partea cititorului ar fi aceea de a merge la textul lui Negruzzi și de a-i verifica datele. Or aceasta implică deja un dialog cu un alt text, implică trecerea dintr-un text în altul, iar operația se poate produce la nesfârșit, căci scriitura este, în viziunea lui Alexandru Odobescu, o țesătură de texte, un discurs polifonic, o suită de plimbări inferențiale prin păduri narative.

Ne putem întreba, firește, de ce a simțit nevoia Odobescu să se întoarcă la scrierea unuia dintre congeneri, Costache Negruzzi, și să scrie el însuși blestemul lupilor pe care cel din urmă, mimând teama de autorități, nu l-a mai consemnat. De fapt, teama invocată devine pretext pentru a lăsa un spațiu alb pe care un cititor fidel literei textului negruzgian nu își va putea refuza plăcerea de a nu și-l imagina. Să nu uităm că textul se intitulează *Negru pe alb*; invitația la scris este vizibil semnalizată. Scriind el însuși blestemul lupilor (din Scrisoarea XX), Odobescu se situează, față de antecesorul său, în poziția de co-autor.

Dar unde ne situează pe noi acest procedeu? În primă fază, putem vedea aici, dincolo de o ușoară ironie, o invitație adresată cititorului, o instigare la relectură: „Fă, Doamne, ca toți aceia care au gânduri rele asupra noastră să fie osândiți, spre pedeapsa lor, a citi dintr-un capăt până-ntr-altul toată *Precuvântarea la Manualul vânătorului românesc*”. Or, a relua lectura, a te întoarce la început presupune a pune sub semnul întrebării însăși noțiunea de final și a recunoaște că, într-un fel, un text nu se sfârșește niciodată. A citi, susține Matei Călinescu, înseamnă a reciti: „Timpul lecturii fiind, concomitent, linear și circular, diferențele dintre începuturi și finaluri pot fi în același timp categorice și atât de relative încât dispar cu desăvârșire. În consecință, începuturile și sfârșiturile pot fi schimbate între ele [...] rămânând totuși locuri importante, privilegiate, unde tăcerea articulată a lecturii începe sau se termină cu adevărat”³¹.

O problemă ușor diferită o ridică ultimul capitol. Titlul său: „CAPITOLUL CEL MAI PLĂCUT PENTRU CITITOR” indică o evidentă intenție de ironizare a unui cititor comod, care, sătul de a fi plimbat prin hățișul interminabil de texte, plictisit de digresiuni care i-au violentat obișnuințele de lectură, a fost adus într-o zonă în care, în sfârșit, se poate relaxa. Un astfel de final ar fi, dincolo de (auto)persiflare, și o cale de a-i recunoaște lectorului efortul depus, căci nu este ușor de urmărit textul odobescian cu multiplele-i referințe livrești sau trimiteri dinspre etajul spre subsolul paginii. Punctele de suspensie ar putea fi interpretate atunci și ca o invitație la scris adresată cititorului. Dacă autorul a făcut-o câteva pagini mai înainte, acesta de ce nu ar face-o?

Iată-ne deci în prezența unui final deschis care lasă loc unor interpretări multiple, care îi rezervă cititorului său implicit un loc aparte, pe acela de co-autor. Instigând la relectură, mizând pe intertextualitate, pe dialogul dintre texte, asumându-și el însuși actul rescrierii, Odobescu erodează noțiunea tradițională de final, anulând linearitatea lecturii și promovând un tip de lectură circular (adică relectura).

³¹ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 287.

I

Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam. [...] La urmă, au venit și muntenii ș-au îngenuncheat la scaunul împărăției. Domnul Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă:

— Dar voi, necăjiților, de ce ați întârziat?

— Am întârziat, Prea slăvite, căci suntem cu oile și cu asinii. Umblăm domol; suim poteci și coborâm prăpăstii. Așa ostenim zi și noapte, tăcem, și dau zvon numai tălâncile. Iar așezările nevestelor și pruncilor ne sunt la locuri strâmte între stânci de piatră. Asupra noastră fulgeră, trăsnește și bat puhoaiete. Am dori stăpâniri largi, câmpuri cu holde și ape line.

— Apoi ați venit cei din urmă, zice Domnul cu părere de rău. Dragi îmi sunteți, dar n-am ce vă face. Rămâneți cu ce aveți. Nu vă mai pot da într-adaos decât o inimă ușoară ca să vă bucurați cu al vostru. Să vă pară toate bune; să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; s-aveți muieri frumoase și iubețe.

Povestea asta o spunea Nechifor Lipan la cumătrii și nunți, la care în vremea iernii era nelipsit. Zicea el c-ar fi învățat-o de la un baci bătrân, care fusese jidov în tinerețe și binevoise Dumnezeu a-1 face să cunoască credința cea adevărată. Acel baci știa și altele și cunoștea și slovă, lucru de mare mirare între ciobani. De la el Lipan deprinsese și unele vorbe adânci pe care le spunea cu înțeles la vreme potrivită.

— Nimene nu poate sări peste umbra lui.

— Ce vrei să spui cu asta? îl întreba nevastă-sa Vitoria, privindu-l pieziș.

— Spun și eu o vorbă celor care au urechi de auzit. Nevasta înțelegea ceva, dar era bănuitoare ca orice femeie și deprinsă să răsară la orice înțepătură.

— A fi cum spui, bădica; dar cel ce spune multe știe puține.

— Asta pentru cine-i? se răsucea Lipan.

— Asta-i pentru înțelepți și cărturari.

— Așa? Și, mă rog, cine-i înțelept și cărturar?

— Cine să fie? întreabă-mă și nu ți-oi putea spune.

— Măi femeie, tu iar cauți pe dracu!

— Ce să-l caut, că-i de față!

Și de poveste și de asemenea vorbe iuți, Vitoria, nevasta lui Nechifor Lipan, își aducea aminte stând singură pe prispă, în lumina de toamnă și torcând. Ochii ei căprii, în care parcă se răsfrângea lumina castanie a părului, erau duși departe. Fusul se învârtea harnic, dar singur. Satul risipit pe râpi sub pădurea de brad, căsuțele șindrilite între garduri de răzlogi, pâraul Tarcăului care fulgera devala între stânci erau căzute într-o negură de noapte. Acei ochi aprigi și încă tineri căutau zări necunoscute. Nechifor Lipan plecase de-acasă după niște oi, la Dorna, ș-acu Sfântu-Andrei era aproape și el încă nu se întorsese, în singurătatea ei, femeia cerca să pătrundă până la el. Nu putea să-i vadă chipul; dar îi auzise glasul. Întocmai așa spunea el povestea; femeia îi adăugase numai puține cuvinte despre câmpuri, holde și ape line. Aceste vorbe erau ale ei, izvorâte dintr-o veche dorință, și, repetându-le în gând, ochii i se aburiră ca de lacrimi. Viața muntenilor e grea; mai ales viața femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme, ca dânsa.

Munteanului i-i dat să-și câștige pâinea cea de toate zilele cu toporul ori cu cața. Cei cu toporul dau jos brazii din pădure și-i duc la apa Bistriței; după aceea îi fac plute pe care le mână până la Galați, la marginea lumii. Cei mai vrednici întemeiază stâni în munte. Acolo stau cu Dumnezeu și cu singurătățile, până ce se împutinează ziua. Asupra iernii coboară la locuri largi și-și pun turmele la iernat în bălți. Acolo-i mai ușoară viața, ș-acolo ar fi dorit ea să trăiască, numai nu se poate din pricina că vara-i prea cald, ș-afară de asta, munteanul are rădăcini la locul lui, ca și bradul. [...] La mustață aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa-i era drag ș-acum, când aveau copii mari cât dâșii. [...]

Astfel s-a frământat, fără să i se aline gândurile și fără să primească vreo veste de unde aștepta, în noaptea asta, către zori, a avut cel dintâi semn, în vis, care a împuns-o în inimă ș-a tulburat-o și mai mult. Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfințit o revărsare de ape.

Este inexplicabil felul în care criticii literare, care a văzut în Sadoveanu un foarte mare povestitor, un maestru al narațiunii inițiatice, un constructor de lume (toate conotând măiestrie, control), i-a scăpat una dintre trăsăturile fundamentale ale scrisului său: meditația asupra puterii pe care o implică actului spunerii. Or, a vedea în Sadoveanu un scriitor care reflectează nu numai asupra substanței lumii pe care o aduce în fața cititorilor, una arhaică, posedând o aură mitică, sacră, ezoterică (element pornind de la care imaginea scriitorului a fost apropiată de tradiție și de tradițional), ci și asupra actului care instituie această lume și a implicațiilor sale care țin de forța narației înseamnă a face din el un autor foarte modern. În *Baltagul*, romanul pe care îl supunem atenției aici, acesta ni se relevă ca un scriitor care pune în discuție nu numai puterea ficțiunii, ci și aceea a cuvântului. Aceasta credem că este tema romanului. Detectivistă, narațiunea lui Sadoveanu e un discurs despre putere, acea putere care face din cuvânt instrumentul său.

Ce vrem să evidențiem pornind de aici? Că această putere autorul *Baltagului* o găsește în redescoperirea forței cuvântului care generează lume. Că, prin importanța pe care o acordă acțiunii, subiectului, intrigii, opera aceasta reprezintă o replică dată discursului dominant al epocii: proza psihologică (și implicit modernismului lovinescian și prejudecăților născute de teoria sincronismului, prejudecăți care funcționează și astăzi și sunt principalul motiv pentru care opera sa pare a fi pusă într-un con de umbră). Pe acestea le face însă într-o manieră surprinzătoare: punând în centru o eroină, o femeie puternică despre care putem spune că, în măsura în care sfidează ordinea, o și instituie. Doar că ordinea pe care ea o instituie își are rădăcinile în puterea de a imagina și de a comunica. Cum sunt tematizate toate acestea? Prin multiplicarea începutului, prin apelul la puterea hermeneutică a ficțiunii detectiviste (al cărei scop a fost întotdeauna cunoașterea și implicit afirmarea sinelui), prin apelul la poveste (o întoarcere la sensul original al termenului, acela de subiect, de intrigă), prin apelul la un protagonist, o femeie, care, asumându-și un rol nou, găsește oportunitatea perfectă de a-și exersa spiritul (voința de putere?!) și de a se construi pe sine în imaginea unei femei puternice.

Odată cu înaintarea către mijlocul secolului al XX-lea, în literatura europeană, ne spune Peter Brooks, într-o carte dedicată narațiunii: *Reading for the Plot*, se manifestă o tendință de modernizare care redimensionează actul scrisului; povestea (conținutul, fabula, ceea ce se spune) trece în plan secund, iar atenția scriitorilor se îndreaptă din ce în ce mai mult asupra discursului (forma, tehnica, felul cum se spune), care devine mai complex, mai complicat, mai sofisticat. Sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea face vizibilă o din ce în ce mai pregnantă anxietate față de narațiunea (tradițională) înțeleasă drept poveste, subiect, intrigă: „Enormă producție literară a secolului al XIX-lea poate sugera prezența unei anxietăți cauzate de dispariția subiectelor narative providențiale: povestea vieții individuale, sociale sau instituționale intră într-un impas atunci când nimeni nu mai acordă atenție unui subiect sacru care organizează și explică lumea.”³² (t.n.) Treptat, scriitorii își pierd încrederea în capacitatea narațiunii tradiționale (percepute ca metanarațiune), de a spune adevărul despre om și despre existența sa (a se înțelege caracterul ei de reprezentare întreagă, completă, exhaustivă a lumii). Locul acesteia este luat de noi forme discursive: polifonice, fragmentate, fluide, multe dintre ele jurnale intime, care induc cititorului un puternic sentiment de instabilitate, imaginea unei lumi care și-a pierdut centrul. În literatura română, în perioada interbelică, discursul românesc dominant este acela al prozei psihologice, care aduce cu sine o renunțare la forța explicativă a poveștii (percepute acum ca formă primară) și o îmbrățișare a discursului (vizibilă în o sofisticare a tehnicilor narative, o preferință pentru perspectiva narativă subiectivă, o

³² Peter Brooks, *Reading for the Plot*, Harvard University Press, 1984, p. 6: „The enormous narrative production of the nineteenth century may suggest an anxiety at the loss of providential plots: the plotting of the individual or social or institutional life story takes on new urgency when one no longer can look to a sacred masterplot that organizes and explains the world.”

fragmentare tot mai vizibilă a narațiunii). La Sadoveanu, tendința aceasta dominantă primește o replică. *Baltagul* e un roman care nu își pierde încrederea în rolul providențial al subiectului, al poveștii, al intrigii. Narațiunea încă posedă la el forța de a institui (o) lume, de a (o) explica și implicit de a-i construi identitatea. Și în acest demers, Sadoveanu mizează, încă o dată, pe întoarcerea la subiect și la puterea cuvântului, adică pe întoarcerea la origini.

Începând cu proza modernă – și, pe urmele ei, critica literară a procedat la fel – *subiectul narativ* a devenit un concept secundar. El a rămas prea mult ancorat de componenta narativă numită de naratologi *poveste* (istoria, fabula, ceea ce se spune, adică ceea ce numim conținutul narativ, totalitatea faptelor care constituie obiectul narării)³³, pe când studiile cele mai importante au acordat prioritate elementelor de *discurs* (structurii, perspectivei narative, procedeele narative ș.a). Dar el implică, în continuare, prezența ambelor componente ale narațiunii, căci subiectul este definit drept organizarea întâmplărilor³⁴; deci subiectul se naște din presiunea pe care o reflectă discursul asupra poveștii, care ordonează într-un anumit fel întâmplările. Aristotel numea această componentă *mythos*³⁵, ea reprezentând „începutul și sufletul”³⁶ oricărei narațiuni. Odată cu debutul secolului al XX-lea, acest concept începe să își piardă relevanța (fiind considerat o componentă primară a narațiunii) și, în cadrul opoziției binare poveste-discurs (care, nu este definită ca o structură ierarhică, dar de fapt este una), cade în planul secund. Când se întâmplă acest lucru se ignoră forța pe care o posedă subiectul în articularea narației și în construcția nu doar a unei lumi, ci și a identității acesteia.

Subiectul așadar (intriga) rămâne, o susține și Peter Brooks în cartea pe care o dedică acestui concept, forța dinamică a discursului narativ³⁷. El este firul organizator care face narațiunea posibilă, o constantă a tuturor narațiunilor, fără de care ar deveni incompreensibile. Ca principiu al interconectării, așa cum este definit subiectul în *Poetica* lui Aristotel, ca element care face legătura între secvențe, subiectul ne permite să construim lumea narativă pe care o articulează ca un întreg. El este fundamental pentru logica discursului narativ, fiind structura

³³ Vezi și Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Argonaut, 2010: „În același timp, istoria narativă a fost și este privită ca o *fabulă*. Mai întâi, în înțelesul tradițional, de ficțiune, invenție, povestire imaginară («Poemul epic este o fabulă», P. Le Bossu, *Traité de poème épique*, 1675), de acțiune îmbogățită prin episoade, sau de imitare a unei acțiuni, în sens aristotelic. Apoi, prin contribuția formalistilor ruși, moderni, fabula începe a fi înțeleasă drept «materialul care servește la formarea subiectului», ca totalitate a evenimentelor brute, materie primă, preliterară, necesară construcției narative: ce s-a petrecut efectiv, ce evenimente și personaje intră în scenă etc. (...) Dezvoltarea elementelor narative dă naștere la ceea ce s-a numit, tot în tradiție aristotelică, *intriga*, înlănțuirea peripețiilor: recunoașteri, întâmplări, episoade etc. În Renaștere, intriga se mai numea și «artificiul epicului»: modul de tratare a materiei (T. Tasso). Dar cele mai bune formulări nu aparțin acestei perioade, nici clasicismului, ci tot secolului al XVIII-lea, mai ales lui Marmontel: intriga este «un lanț în care fiecare incident formează o verigă», «o combinație de circumstanțe, incidente, interese și caractere din care rezultă, în așteptarea evenimentului, incertitudinea, curiozitatea, nerăbdarea, neliniștea, etc». Definițiile moderne nu adaugă nimic esențial. Este îndreptățită asimilarea intrigii cu noțiunea de acțiune sau subiect? În planul material al narațiunii («materie», «conținut»), fără îndoială. Dovadă și oscilările traducătorilor lui Aristotel și ale altor texte antice. Subiectul constituie succesiunea narativă la modul plan, firul epico-istoric, axul central, tot ceea ce se desfășoară și poate fi povestit «în lanț».”

³⁴ Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965, p. 25: „Imitația acțiunii constituie subiectul, deoarece înțeleg prin subiect îmbinarea faptelor săvârșite”.

³⁵ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 10: „Such a conception of plot seems to be at least compatible with Aristotle's understanding of mythos, the term from the *Poetics* that is normally translated as «plot». It is Aristotle's claim that plot (*mythos*) and action (*praxis*) are logically prior to the other parts of dramatic fictions, including character (*ethos*). Mythos is defined as «the combination of the incidents, or things done in the story» and Aristotle argues that of all the parts of the story, this is the most important.”

³⁶ Aristotel, *op. cit.*, p. 28: „Așadar, subiectul este începutul și, oarecum, sufletul tragediei; numai în al doilea rând, vin caracterele.”

³⁷ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 10: „Plot, let us say in preliminary definition, is the logic and dynamic of narrative, and narrative itself a form of understanding and explanation.”

organizatoare a acestuia și implicit structura sa intențională, ceea ce presupune că orice narațiune este orientată către un scop. Pe lângă faptul că face ca narațiunea să avanseze, subiectul este componenta structurală cea mai importantă pentru construcția unui sens, căci sensurile se nasc întotdeauna din ordonarea secvențelor narative. În mod paradoxal – și aici studiul lui Jonathan Culler dedicat forței narative este elementar – nu doar structurarea impune un sens, ci în aceeași măsură, sensul este acela care impune o structurare, iar romancierii știu aceasta.

Întoarcerea la subiect este la Sadoveanu o întoarcere la poveste, la intrigă, la povestire: formă de explicare a lumii și de organizare a ei (care, croită după tipare originare, își păstrează coerența), formă de transmitere de experiență și de înțelepciune (mereu în narațiunile sadoveniene vom identifica un sens inițiativ, ascuns de suprafețele narative). Toate romanele sadoveniene sunt articulate pe forța acestui model al povestirii (Nicolae Manolescu³⁸ are dreptate aici), pe care autorul îl opune, ca semn de încredere – și de neliniște –, instabilității pe care o comunică proza contemporană lui. În fond, în contradicție cu romanul psihologic, discurs dominant în epocă, Sadoveanu caută o revoluționare a prozei ca lume, o lume care se situează (dincolo de registrul realist) în tipare arhetipale, dar care, din nevoia de a se legitima, se întoarce la origini, la cuvânt (și la forța lui modelatoare), la puterea poveștii de a institui o lume, la puterea subiectului de a o explica și de a-i construi identitatea. A spune o poveste este mai mult decât un ritual necesar evocării unei lumi, mai mult decât un ceremonial al spunerii. Nu doar că spunem aceste povești, dar de multe ori ele ne spun pe noi; actul spunerii a fost mereu legat de problematica puterii, a controlului, a dominației. La fel, în cazul lui Sadoveanu, lumea (aceea pe care el o instituie) este aceea care se spune prin povestea din *Baltagul*, căci întotdeauna povestea are ceva de spus despre ea însăși. În felul acesta, el găsește noul în vechi (în tiparele vechi ale cuvântului). Prin urmare, *Baltagul* nu e un roman despre (o) lume, ci și (sau mai ales) despre cuvânt. Și prin aceasta, Sadoveanu apare ca un scriitor actual, modern. Să demonstrăm!

Incipitul romanului pune cititorul în fața următoarei probleme: unde începe textul? Să considerăm începutul acestuia *motto-ul* pus în capul operei, în care o mare parte a criticii literare a văzut o trimitere la una dintre sursele de inspirație: balada *Miorița*? Or, poate că începutul ar fi *legenda* pe care Nichifor Lipan o spunea la nunți și cumetrii, acea poveste pe care ar fi învățat-o de la un baci bătrân și care explică firea puternică a locuitorilor de la munte? Atunci poate măcar *rememorarea* pe care o putem pune pe seama stării de neliniște a eroinei? Stând pe prispă, în lumina de toamnă și torcând, Vitoria Lipan încearcă să aducă în lumină, să reconstituie, adică să reconstruiască, imaginea „prăbușită” a soțului ei. Cert este că, prin multiplicarea începuturilor, prin trimiterile la alte texte (poate că nu e prea mult a le numi provocări intertextuale), astfel de scrieri par a fi începute deja.

De fapt, dincolo de această chestiune de organizare a discursului, întrebarea care se pune este următoarea: care e scopul plasării în incipitul romanului a unor astfel de trimiteri? Ipoteza surselor lansată în legătură cu *motto-ul* a fost de mult timp combătută (o face Alexandru Paleologu mai întâi³⁹). A vedea apoi în legendă doar o cale de a explica firea puternică a

³⁸ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 190: „În *Baltagul*, la început este o povestire: romanul însuși va fi o povestire. Sadoveanu nu mai are în vedere un model al lumii, ci unul al povestirii: bine încheiată și plină de miez. Procedeele eposului sunt înlocuite de altele menite nu atât a crea iluzia identității cu realul, cât capabile să rezume eficient realul. Acest caracter rezumativ este principala însușire artistică a *Baltagului* și a celorlalte mici romane sadoveniene și el se datorează introducerii viziunii realiste în povestirea de tip clasic.”

³⁹ Vezi Alexandru Paleologu, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Cartea Românească, 1978, p. 86: „Dar ceea ce ni se pare nouă în adevăr foarte ușor de observat, deși a rămas neobservat vreme de peste patru decenii (atât de bine i-a reușit autorului trucul său cu aluzia fățișă la *Miorița*) este că în *Baltagul* mitul

muntenilor, plasarea lor într-o geografie sacră, mentalitatea lor arhaică e oarecum insuficient. Se ratează elementul de legătură între *motto*, legendă și rememorare și el ține de prezența *poveștii* (a fabulei, deci), de autoritatea ei ca model explicativ al lumii în care Sadoveanu continuă să creadă. În fond, fiecare dintre cele trei începuturi implică problema originii. Or, forma originală de reprezentare (și de explicare) a lumii a fost povestea. Să explicăm. *Miorița* e istorisirea unui destin care se salvează, adică se propulsează în atemporal, printr-o poveste – una alegorică, e adevărat – suficient de puternică pentru a proiecta o viziune asupra existenței, astfel încât un mod de a gândi, de a explica lumea să fie conservat. Același lucru se poate spune și despre legenda pe care o spune Nechifor Lipan la nunți și cumetrii: o mărturie a unui tip de existență, o poveste despre originea unei lumi, despre sacralitatea ei (muntenii, plasați prin așezare geografică, în buricul lumii, în spațiul înalt al sacrului, primesc de la D-zeu nu un dar material, ci unul spiritual: firea lor puternică, prin care să învingă lumea). Rememorarea este apoi încercarea Vitoriei de a recompune imaginea – în fond, o metaforă „prăbușită” (Peter Brooks) – a soțului ei, elementul de stabilitate al universului din care face parte, căci patriarhatul într-un astfel de spațiu și în această ordine a lumii e un dat.

Câteva detalii ce urmează ni se par interesante. Femeia nu poate recupera imaginea soțului ei, dar îi aude glasul. Nu ne-o transmite exact, în forma în care o auzise, ci o modifică puțin, dându-i, am spune, o formă rotundă, o formă întreagă, de poveste: „Nu putea să-i vadă chipul; dar îi auzise glasul. Întocmai așa spunea el povestea; femeia îi adăugase numai puține cuvinte despre câmpuri, holde și ape line. Aceste vorbe erau ale ei, *izvorâte dintr-o veche dorință*, și, repetându-le în gând, ochii i se aburiră ca de lacrimi. Viața muntenilor e grea; mai ales viața femeilor. Uneori stau văduve înainte de vreme, ca dânsa. (s.n.)” E aici o punere în temă, o anticipare, dacă vreți, a puterii (magice?) a muntencei: aceea de a articula narațiuni explicative, un dar care face din ea o inițiată⁴⁰. E adevărat că, pornind de la acest dar, unei bune părți a criticii literare femeia i s-a părut puțin credibilă (și seria e deschisă de G. Călinescu: „Așadar, obiecția ce se poate face e aceeași: prea multă îndârjire din partea unei femei”). Tot aici, romanul lui Sadoveanu lansează un mister: care este această dorință veche la care Vitoria face referire? Nu glosăm, încă, pe marginea lui. E un spațiu alb care produce intrigă. Dacă o face, înseamnă că ar trebui să vedem în aceasta o strategie prin care textul creează dorința de a citi.

Visul prevestitor vine ca o confirmare, nu doar a unor presimțiri, ci și a unor abilități de a interpreta ale eroinei. Vitoria îi descifrează semnificațiile și alege să creadă în adevărul lui. Cum am putea totuși interpreta plasarea lui în roman? Să fie o simplă superstiție, o intuiție feminină ori poate un act de epifanie specific unei lumi care trăiește în preajma sacrului? Vitoria are acest vis în apropiere de Sf. Andrei, deci în preajma unei sărbători, moment în care

nu este privit din nici o perspectivă; nu există nimic în acest roman care să aibă vreun raport cu esența mitului *Mioriței*.”

⁴⁰ S-a spus apoi despre lumea lui Sadoveanu, pornindu-se de la prezența livrescului, că este trecută prin cultură, că autorul ei s-a ambiționat să construiască o lume arhaică, doldora de spiritualitate, dimensiune care nu exclude ezotericul (Constantin Ciopraga). Aceasta e o trăsătură a scrisului sadovenian nu numai din romanele interbelice târzii: *Uvar*, *Divanul persan*, *Creanga de aur*. O găsim în tot scrisul lui Sadoveanu. Și în *Baltașul*. Or, o astfel de lume (ca să comunice și să se comunice) are nevoie de cititorii (în țesătura) ei, iar un astfel de cititor este Vitoria Lipan. Deși nu știe carte, recunoaște și interpretează corect semnele care i se arată, citește în sufletele oamenilor și în semnele lumii, chiar în cele ale vremii, își înțelege (odată cu dispariția soțului) rolul, intră în el și îl depășește chiar. Ideea este susținută și de Nicolae Manolescu (vezi *op.cit.*, p. 185: „Vitoria citește în felul ei lumea: ceea ce înseamnă însă că lumea poate fi citită, că manifestă un sens, că este așa zicând o epifanie. Eroina culege eșantioane și construiește un model prin care explică întregul: numai întrucât e coerentă și omogenă, lumea se lasă explicată de către acest model. Nu este nicio magie în procedarea Vitoriei.”). Sursa codului său, adică acela care a învățat-o să citească, să interpreteze și să povestească, este *deja-vu-ul*: adică Experiența, mai exact poveștile auzite, poveștile „văzute”, poveștile spuse; cu alte cuvinte, Totul: tradiția, memoria, experiența, toate conservate în poveștile care constituie miezul acestei lumi.

cerurile se deschid și se petrece o comunicare pe verticală: o forță sacră îi revelează femeii faptul că soțul ei a pătruns pe tărâmul umbrelor. Și am mai putea vedea ceva aici: imaginea prăbușită a unei dispariții (aceea a soțului) care se cere refăcută, adusă în lumină, tradusă într-o imagine completă. Iar pentru că prezența sa în text ne intrigă, visul s-ar constitui într-o altă motivație a continuării lecturii.

Așadar, o lume de mistere ni se dezvăluie încă de la început. Dar ar mai fi ceva. Romanul începe cu aceste narațiuni care au în comun, așa cum am mai spus, trimiterea la autoritatea începutului, la origini, la forța creatoare a cuvântului. În măsura în care sunt forme de explicare a lumii, de înțelegere a ei, ele sunt și mijloace de a construi și de a conserva identitatea ei. În fond, asta vrea Sadoveanu de la noi: să înțelegem această lume, să surprindem tiparele ei. Or, pentru a realiza aceasta, este nevoie de găsirea unei structuri suficient de puternice care să instituie o legătură între început (și am văzut aici toate acele trimiteri la povești și la puterea ei de a institui lume) și final (acolo unde ar trebui să vedem forța explicativă a poveștii la lucru). Și încă ceva: să facă posibilă transmisia de experiență, de cunoaștere; un mijloc dar de a comunica esența acestei lumi. Povestirea ar fi un astfel de element care asigură coerența lumii. Dar pentru ca acea căutare, acea călătorie inițiată să se împlinească, să aibă sens, Sadoveanu va apela și la o altă structură.

Romanul lui Sadoveanu a fost pus adesea în legătură cu ficțiunea povestirii polițiste. Cei care au făcut-o au identificat, cu justete, prezența elementelor structurale ale speciei: personajele (detectivul și ucigașii), crima, investigația, identificarea vinovaților și pedepsirea lor, obținerea unei mărturii; nu însă și rostul plasării sale în text (ca structură narativă care fundamentează epicul). Sadoveanu intuiește legăturile de fond dintre această structură narativă și povestirea clasică: ambele exprimă o încredere nestrămutată în rațiune (în puterea ei de a explica și de a ordona lumea); ambele se bazează pe forța poveștii de a genera sens, cosmos (în sensul original de ordine); ambele urmăresc transmiterea de experiență (au deci un efect inițiat). Găsim aici suficiente argumente pornind de la care romanul lui Sadoveanu să poată fi citit ca o alegorie a povestirii ca proces, ca forță, ca structură care manipulează dorințele cititorului pornind de la un element esențial al acesteia: *intriga*.

Pentru a înțelege semnificația termenului, ne vom întoarce încă o dată la Aristotel. Pentru el, o spuneam și la început, subiectul nu este doar un principiul organizatoric⁴¹ al narațiunii, ci și unul intențional: printr-o anumită îmbinare, narația capătă sens. Același Peter Brooks, atunci când încerca să fundamenteze conceptual noțiunea de intrigă, o pune în legătură și cu sensurile pe care, printr-o logică subterană, susține el, le capătă cuvântul în limba engleză: nu doar cel literar, prin care se face trimitere la noțiunea de subiect narativ, ci și acela de plan secret, de schemă, de punere la cale. Limba română păstrează, la rândul ei, ambele sensuri⁴², probabil și datorită etimonului comun: fr. *intrigue*⁴³. Și am văzut deja, și din definirea conceptuală realizată de Aristotel și din explicațiile date termenului de către Adrian Marino, că intriga implică forță constructivă, țesere, aranjarea elementelor constitutive într-un tot unitar

⁴¹ Aristotel, *op. cit.*, p. 28: „Întreg e ceva ce are început, mijloc și sfârșit. Început e ceea ce, prin natura lui, nu urmează în chip necesar alt lucru, dar după care urmează alt lucru, în mod firesc sau adăugat.” Sadoveanu, în schimb, erodează noțiunea de început pentru că sensul este acela că totul e deja început; fundamentală ar fi legătura, medierea, transmiterea de experiență, de înțelepciune, de cunoaștere.

⁴² INTRIGĂ, *intrigă*, s. f. 1. (Adesea construit cu verbele «a face», «a băga», «a umbla cu» etc.) Uneltire, acțiune ascunsă dusă prin mijloace necinstite pentru realizarea unui scop sau a unei cauze nedrepte sau pentru zădărnicierea unui lucru; 2. Totalitatea incidentelor care dezvoltă acțiunea unei piese de teatru sau a unei opere epice. – Din fr. *intrigue*.

⁴³ Vezi și definiția dată de Al. Graur: „intrigă (intrigi), s.f. – 1. Uneltire. – 2. Schemă care reprezintă subiectul unei opere literare. – var. (pop.) *intrică*. Mr. *intrigă*. Fr. *intrigue*; var., prin intermediul ngr. *ἑντρονχά*” (Graur, *BL*, VI, 154)

care, abia acum, devine suficient de puternic pentru a genera un sens. Ca să revenim la romanul lui Sadoveanu, ceea ce înainte părea frânt/ prăbușit, incoerent devine cu ajutorul subiectului întreg; intriga deci este cea care reconstruiește, reconstituie, reordonează, nu oricum, ci în vederea unui scop, căci narațiunea este, am mai spus-o, și o structură intențională.

Or, intriga acestui roman este construită și perpetuată după un tipar ce ține de ficțiunea povestirii polițiste. Ea reprezintă motorul textului, ea coagulează dorințele și motivațiile din spatele călătoriei (inclusiv pe cele ale cititorului) și tot ea devine, pe final, discursul care explică, încă o dată, lumea. În fond, ca să reluăm firul discuției despre incipitul romanului, cu ce pleacă Vitoria (detectivul acestei narațiuni) la drum? Cu o stare de neliniște, cu o bănuială, cu o dorință (veche, nementionată) și cu un vis (prevestitor). La fel ca în romanul polițist, femeia dă de firul dispariției, reface traseul parcurs de soțul ei, investighează, adună indicii, pune cap la cap informații și reușește, pe final, să refacă scenariul crimei, să smulgă o mărturisire și să pedepsească vinovații. Și pe toate acestea le face apelând la puterea narației, la forța poveștii înțeleasă drept intrigă. Alexandru Paleologu pune în legătură această acțiune investigativă a Vitoriei cu un anumit demonism, care explică foarte bine și conotațiile negative ale termenului: „Inteligența Vitoriei Lipan e într-adevăr diabolică. Verbul *diaballein* exprimă întreaga ei acțiune detectivistică. Aruncă vorbe insidioase, sfredelește cu privirea având aerul că nu se gândește decât la necazul ei, observă tot, face pe mironosița țesând întreaga rețea de intrigi («Eu nu vâd nici o intrică», zice ea, dar nu face decât asta), dezbină, insinuează în chipul cel mai perfid (...), urzește, cu o abilitate mai mare și calculată mult mai rece decât a lui Hamlet, cursa care-i va da în vileag pe asasini.”⁴⁴ Dacă Vitoria, așa cum s-a mai afirmat, este o Penelopă pe care împrejurările o împing să plece în căutarea lui Ulise, aceasta a luat cu ea și principalul ei atribut: acela de a țese pânză, adică o poveste, deci intrigă. Nu reconstituie doar, ci și urzește.

Punctul de plecare, încă o dată, este acest vis prevestitor, pe care femeia îl ia drept semn, de fapt o metaforă „prăbușită”, neclară, criptică (care necesită interpretare). Întreprinde o călătorie în căutarea urmelor soțului ei, adunând pe drum fragmente cu care reface, la sfârșit, povestea întreagă, rotundă, clară, explicativă. Alături de ea se află tot timpul cititorul, cel căruia, prin identificare cu eroina-detectiv (e inevitabilă!), i-au fost transferate nu doar cunoașterea care a venit o dată cu indiciile, ci și motivațiile femeii, dorințele sale (conștiente sau inconștiente). Aflarea adevărului, descoperirea și pedepsirea vinovaților, îndeplinirea datoriei sacre față de soț, găsirea osemintelor și înmormântarea lui după datinile creștine, dragostea ca în tinerețe pe care femeia încă i-o poartă, explorarea unei lumi necunoscute, fascinația ieșirii din rol; iată doar câteva dintre ele. În fond, în această „ieșire din gineceu” (Nicolae Manolescu), femeia preia un rol (care în mod tradițional s-ar fi cuvenit unui bărbat) și duce la capăt o sarcină, dovedindu-se puternică, stăpână pe sine. Am putea vedea aici mai degrabă un travesti, deci o intrare în rol, situație făcută posibilă de această suspendare a ordinii lumii, care se produce imediat după moartea soțului; punând masca văduvei, tipar din spatele căruia poate scor(mo)ni lumea, femeia se aventurează într-o lume a bărbaților pe care, nu de puține ori, o subminează. În fond, ea găsește aici oportunitatea perfectă de a-și afirma sinele puternic. Alexandru Paleologu este unul dintre primii care sesizează aceasta: „Din clipa în care își începe investigațiile orice slăbiciune umană și în special femeiască e suspendată, deși arborat exterior ca un paravan.”⁴⁵ E aici, o putem afirma acum, un caz clasic de *voință de putere*, putere care, ne spune Nietzsche, e mereu înșelătoare, în mișcare, în așteptare⁴⁶. Și nu o

⁴⁴ Alexandru Paleologu, *op. cit.*, pp. 141-142.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 142.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche, *Voința de putere. Încercare de transmutare a tuturor valorilor (Fragmente postume)*, Aion, 1999, pp. 556-557: „Conceptele de *om puternic* și *om slab* se reduc la faptul că în primul caz se moștenește o mare cantitate de forță – el este o sumă: în celălalt, *prea puțină* – (ereditate insuficientă, irosirea celor moștenite). Slăbiciunea poate fi un fenomen *incipient*: «încă prea puțin»; sau un fenomen *final*: «stins deja».

face aceasta oricum, ci mizând pe valorile celor slabi, valori din care face o armă (Paleologu va vorbi despre demonismul Vitoriei, Manolescu despre răutatea ei).

Reface, deci, traseul parcurs de soțul ei, descoperă câinele acestuia și simte că e aproape: „Câinele o urma supus, scheunând din când în când moale. Atunci se apleca dintr-un umăr și-i mângâia creștetul cu palma, îl întreba în gând dacă are să-i fie de folos. Nu avea nici o îndoială că are să-i fie de folos, deoarece nu se îndreptase cătră el fără hotărârea altor puteri. Ține câinele cu dânsa și-l poartă de câteva ori în munte, până ce și-a aduce aminte ș-a cunoaște iarăși locurile. Poate are să întârzie cu voia lui Dumnezeu, până ce se va mântui zăporul și se vor scurge puhoaiile. Atunci, de pe costișă pe costișă și din răpă în răpă are să caute oasele și armele. Calul nu s-a văzut. Poate-a fost dus de dușmani la iarmaroacele de la câmp. Ori poate a fost și el prăvălit și zdrobit și l-au ciugulit, ca și pe stăpân, corbii. (...) Dar dacă i-a fost lui Nechifor scrisă asemenea soartă, pe care nimica n-o poate înlătura, Dumnezeu, prin sfânta de la Bistrița, a adus-o pe dânsa, Vitoria, pe căi cotite, tocmai unde trebuia ca să-și găsească pe cel drag, să-l ridice din locul pieirii și să-l puie în pământ sfânt, cu toate rânduielile știute.” Curând, îi descoperă osemintele și dă de urma criminalilor. Promisiunea cunoașterii, una dintre principalele motivații ale lecturii, e aproape de a se împlini. Adus aproape de final, cititorul e pe cale a-și împlini, la rându-i rolul. Inițiat nu e numai Gheorghită, ci și cel care citește, adică cel care privește către această lume peste umărul Vitoriei.

Finalul romanului o aduce aproape de criminali. Circulând subteran, conflictul cu Bogza și Cuțui iese la suprafață. Cu abilitate, îi adulmecă, îi citește, le sondează sufletele, apoi îi introduce în ițele urzelii sale. Curând, înainte de a ști, ei vor deveni personaje în povestea ei. Are grijă să atragă și autoritățile în acest joc, căci, să nu uităm, ea nu este propriu-zis un detectiv. Nu poate fi pentru că nu reprezintă vreun fel de autoritate a locului, dar și pentru că e implicată personal în dramă (de aceea, sensul de vendetă nu ar trebui să ne scape): „Vitoria nu putea ști ce poate fi o confruntare, dar primi, zâmbind, hotărârea autorității, cugetând în sine că nu-i rău să fie amestecat și boierașul acela cu căciula țuguiață, în zvonurile, prepusurile și intrigile otrăvite care creșteau ca un bulz de omăt în cealaltă vale, în sat la Suha. Cât era el de boier și de fudul, ea și cucoana Maria îl puteau vinde și răscumpăra, jucându-l pe degete, cu tot cu doftor, cu tot cu Bogza și Cuțui, și cu tot cu nevestele lor. Autoritățile sfârșindu-și cercetarea, femeia trase iar poclada peste ciolane și schimbă lumânarea din felinar, în același timp suspina și bocea încet, dar cu coada ochiului priveghea în toate părțile la oamenii aceia străini, în straie negre, și cu urechea era atentă la tot ce se spunea și se șoptea.” În felul acesta se prezintă femeia în capitolul final, la praznicul de după înmormântarea soțului ei. Deși progresia în cunoaștere nu poate fi negată (are acum câinele și osemintele pe post de mărturie), practic/faptic, Vitoria are tot ceea ce avea la început: niște bănuieli. Or, acestea vor fi transformate în fapte. Cum? Recurgând încă o dată la poveste, la forța ei, la intrigă. În fond, toate elementele discursului ei ne trimit în această direcție: întrebările insidioase, aluziile, eschivele, întreținerea unei atmosfere de suspiciune, lansarea unor bănuieli, instigarea criminalilor, vorbitul în dodii, simularea naivității, a neputinței (toate de pus în legătură cu rolul văduvei pe care îl joacă la perfecție). Vitoria nu reface neapărat scenariul crimei, ci construiește intrigă, adică o poveste.

Pregătirea spunerii poveștii e aproape ritualică: captează atenția tuturor profitând de statutul privilegiat ce se acordă văduvei, apoi mută toată această atenție asupra lui Bogza,

[...] În sfârșit: femeia! *Jumătate din omenire* este slabă, tipic-bolnavă, schimbătoare, inconstantă, – femeia are nevoie de vigoare pentru a se agăța de ea și de o religie a slăbiciunii ce venerează ca divin faptul de a fi *slab*, de a iubi, de a fi umil – sau mai bine zis îi slăbește pe cei puternici, – ea *domină* atunci când reușește să-i înfrângă pe cei puternici. Femeia a conspirat întotdeauna împreună cu tipurile definitorii pentru *decadence*, cu preoții, împotriva «celor puternici», a «celor viguroși», a *bărbaților* -. Femeia crește copiii în cultul pietății, al milei, al iubirii; – *mama* face *convingător* altruismul.”

insinuează că oierul nu ar bea sau mânca pentru că ar avea ceva pe suflet, transformă baltagul lui într-un semn/ obiect ficțional (deci cu un rol bine definit într-o narațiune; doar știe povestea crimei, nu?). Iată două componente importante ale actului spunerii: conturarea unei atmosfere și captarea atenției, căci o povestire este spusă întotdeauna de cineva altcuiva. Ambele sunt necesare succesului narației sale. Înainte de aceasta, tocmai pentru a marca în fața audienței sale că urmează a se spune o poveste, schimbă tonul: „Eu cred așa, vorbi ea deodată cu alt glas, întorcându-se către meseni. Eu cred așa, domnu Calistrat, că soțul meu umbla singur la deal pe drumul Stânișoarei și se gândea la oile lui. Poate se gândea și la mine. Eu n-am fost față, dar știu. Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți, în râpă.” Nu o duce la capăt. Începutul e șocant pentru toată lumea: e un amestec de detaliu concret, trecut printr-un filtru psihologic, cu ușoare inserții fantastice care trimit mai degrabă la superstiții, cărora femeia știe să le exploateze latura sugestivă. În fond, se află la o înmormântare, în prezența unui public predispus către astfel de detalii. De ce nu ar face-o?! Autenticitatea spunerii este mereu întărită prin verbe ce sugerează siguranța de sine: „știu”, „ba s-o crezi”. Este întreruptă însă imediat de Bogza, care îi pune la îndoială ficțiunea, mai exact detaliile inexplicabile: „— Mi-a spus cum a fost, răspunse munteanca privindu-l ațintit și zâmbind./ —Asta n-oi mai crede-o.” Este momentul în care Vitoria mută discursul din nou în planul verosimilului (de altfel, prin controlarea acestor tatonări între explicații posibile, Vitoria arată că se află permanent în control): găsirea câinelui, apoi încă o doză de superstiție: „Dar dacă s-a prăpădit, se poate găsi./ — Asta-i mai greu./ — Greu pân-într-atâta nu-i, domnu Calistrat, când este voința lui Dumnezeu.” Atragerea divinității în ecuația poveștii cântărește greu. Cei prezenți sunt pregătiți acum pentru marea revelație, pentru povestea explicativă care trebuie să fie (e vorba despre voința divină, susține femeia) și adevărată. Detaliile ei sunt acceptate de toată lumea și povestea poate continua (autoritățile, în numele tuturor, o cer, iar femeia nu doar că știe, dar a și calculat aceasta; este, de altfel și motivul pentru care s-a oprit): „Masa tăcuse. Interesat, domnu subprefect Balmez își puse coatele pe ștergar și-și întoarse urechea stângă, cu care auzea mai subțire, privind în același timp și cu coada ochiului.” În fond, în această secvență se realizează pactul ficțional dintre povestitor (Vitoria) și audiența sa, pe care femeia o ficționalizează, o așază în poziție de interpret și o pregătește pentru momentul final.

Dar să nu ne păcălim. Povestea aceasta finală, despre care s-a spus că ar reface scenariul crimei, nu e o reconstituire, e un simulacru, care, în măsura în care revelează adevărul, îl și ascunde prin interpretare tendențioasă. De altfel, de-a lungul ei, Vitoria e mereu atentă la a-și credibiliza narația: „Unii ar putea zice că venea la vale. Dar eu știu mai bine că se ducea la deal.” Secvența ne arată că e mereu preocupată de legitimitatea spunerii sale, conștientă fiind că reconstituirea ei e de fapt o ipoteză. Enunțurile sunt simple, accesibile oricui: se succed crono-logic și redau filmic povestea crimei. Interesant e că imaginile au o doză mare de plasticitate care arată că permanent este urmărit un efect: implicarea emoțională a auditorilor („O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi”), dramatizarea momentelor cheie („Chiar în clipa aceea cânele s-a zvârlit asupra lui”), accentuarea autenticității spunerii („Asta-i. Cel din urmă a încălcat ș-a grăbit după cel din vârful muntelui, și s-au dus. Nu i-a văzut și nu i-a știut nimeni până acum.”). Pe durata povestirii, să reținem și acest amănunt, Vitoria folosește doar persoana a III-a. De aceea, caracterul construit al poveștii pe care o spune nu ar trebui să ne scape. Doar în aparență avem de-a face cu o refacere a scenariului crimei; în realitate, totul nu e nimic altceva decât un construct intenționat să producă un efect: să creeze suspiciune. Ascunderea identității presupușilor criminali, se face cu un scop: acela de a-și legitima interpretarea. Chiar dacă există adevăr în spusele ei, nu se poate nega interpretarea insidioasă. În fond, în lumea lui Sadoveanu nu există o inocență a spunerii; cuvântul e întotdeauna vinovat, puternic, instigator, învâluitor, orientat către un scop. De altfel, Bogza e șocat de puterea cuvântului, de puterea narației. Asistă

neputincios. Povestea Vitoriei e aproape incredibilă (prin omnisciență). E ca un vis (aceasta tocmai pentru că e un simulacru, adică o poveste, metafora prăbușită inițială transformată acum într-o metaforă întreagă, rotundă). Are toate atributele ficțiunii: e (crono)logică, e (melo)dramatică, e spusă pentru a crea un efect, e credibilă (în ciuda detaliilor care o împing la limită), este revelatoare, dar mai ales e spusă de un povestitor omniscient. Nici el nu văzuse bine cum se întâmplase, ni se spune mai încolo despre oier. Nici nu avea cum. Aceasta pentru că în povestea pe care o spune Vitoria el nu este decât un personaj; deci face parte din fabulă. Nici Cuțui, trimis în vârful dealului pentru a supraveghea locul nu a putut vedea totul; situarea pe vârful dealului poate că îl plasează la înălțime, nu însă și la înălțimea pe care o presupune omnisciența. Singura care a putut vedea totul (aceasta pentru că totul s-a desfășurat în povestea ei) a fost Vitoria (doar ea este naratorul, nu?). Numai povestea, narațiunea are puterea de a explica, de a reda întregul, de a lega secvențele între ele și de a le da un sens.

A ignora însă „ideologia” spunerii ar însemna a nu conștientiza forța narațiunii. „Discursul reprezintă mai mult decât o simplă depozitare a sensului, *ne spune Linda Hutcheon*; implică atât potențialul manipulării – prin puterea limbajului și viziunea pe care o creează – și, de asemenea, posibilitatea (dacă nu permisivitatea) evitării responsabilității respective prin tăcere”.⁴⁷ (t.n.) Reacțiile celor prezenți la înmormântare ar trebui să fie o mărturie: „Nevasta lui domnu Vasiliu, ca și cei care erau de față, sta într-un fel de încremenire și așteptare. În toată lumea de-acolo erau bănuieli. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucâtva istorisirea muntencei. Numai cât cei mai mulți nu-și puteau da samă de ce muierea asta străină umbla cu pilde și răutăți. Dacă are vreo bănuială, să spuie; dacă are vreun prepus, să-l deie pe față.” Bogza însuși este atât de bulversat, încât pentru o clipă este dispus să creadă în superstiții. Or, superstițiile acelea nu sunt decât efectul omniscienței, al unei povești explicative deci, care, fără ca oierul să își fi dat seama, l-a ficționalizat. Acolo, în interiorul ficțiunii, lucrurile nu se mai află sub controlul său, ci al celui care spune povestea. Odată ce insinuările și-au făcut efectul, se poate trece la ultima etapă: „smulgerea măștilor”, cum i-au spus unii; în realitate, acesta ar fi mai degrabă momentul în care măștile sunt puse celor care trebuie. Prins în mreje, țesut în intriga poveștii construite de Vitoria, Bogza ar vrea să își recupereze baltagul și să iasă. Dar nu i se dă voie. Răfuiala cu el nu a luat sfârșit. Baltagul de care trebuie să se teamă acum este cuvântul cu dublu-tăiș, cuvântul instigator, cuvânt care își are rostul său bine plasat în intriga pe care a țesut-o Vitoria. Răzbunarea femeii se face prin cuvânt, prin poveste, prin narațiune: „Dacă-aș putea să-l lovesc și eu cu același baltag, în locul unde l-a pălit el pe Nechifor Lipan, m-aș simți mai ușurată. Dar asta nu se poate; nici pe Gheorghii care-i încă prost și copil, nu-l pot pune. Așa că vreau să-l împung și să-l tai altfel, ca să mai scot din mine obida care m-a înăbușit atâta vreme.”, spune femeia înainte de praznic.

Nu este nicio îndoială acum că tot ceea ce face Vitoria în acest roman conotează putere: ieșirea din spațiul consacrat, refacerea traseului parcurs de Nechifor, rolul de inițiator a fiului, îndârjirea cu care își urmărește scopurile, descoperirea osemintelor soțului, faptul că nu se subordonează anchetei oficiale (folosită în propria anchetă), inteligența cu care îi domină pe toți (bărbații, în primul rând) din jurul ei și, în final, abilitatea de a construi povești care creează intrigă, cursa pe care i-o întinde lui Bogza. Experiența, cunoașterea înseamnă putere, pare a ne spune Sadoveanu; povestea e practica ei. Iar cine o controlează stăpânește lumea.

⁴⁷ Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, 1980, „Preface”, p. xv: „Discourse constitutes more than a repository of meaning; it involves both the potential for manipulation – through the power of language and the vision that it creates – and also the possibility (if not the permissibility) of evasion of responsibility through silence.”

REZUMAT

Începuturile joacă un rol esențial în economia unei cărți: ajută la familiarizarea cititorului cu universul ficțional, dezvăluie tematica, impun o problemă, introduc personajele în scenă, fixează cadrul acțiunii, pun bazele intrigii. Succesul cărții depinde de acest început care trebuie să fie provocator, să genereze niște așteptări, să creeze dorința de a citi. Așa se explică importanța pe care trebuie să o acordăm intrărilor în text. Operele tradiționale, de exemplu, debutează lin, urmând o ordine cronologică, mizând pe o familiarizare treptată a cititorului cu problematica sa. Odată cu apropierea de epoca modernă, se manifestă o altă tendință, aceea a incipitului abrupt în care miza cade pe inducerea, din start, unei stări de tensiune.

Finalul se constituie într-o altă zonă generatoare de sens. Mereu citim pentru acest final care devine, în cele din urmă, scopul lecturii; așteptăm de la el o revelație, împlinirea unei dorințe de a cunoaște, o înțelegere superioară a operei. Imaginea asupra operei, viziunea asupra universului, situarea cititorului față de problematica textului sunt efecte reglate de aici. Tradiția naratologică face distincția între două tipuri mari de final: închis și deschis. Finalul închis presupune o evoluție a acțiunii ca într-un semicerc, iar cititorul așteaptă de la el o imagine de ansamblu, un sens, o iluminare. Nimic din ceea ce ne spune povestea (acum încheiată) nu trebuie să rămână neexplicat. Finalul deschis nu oferă cititorului satisfacția dorinței de a cunoaște, textul sfârșindu-se cu un semn de întrebare care creează frustrare. Enigma pe care o lansează sfârșitul scrierii rămâne deschisă, nerezolvată. Alteori se mizează pe multiplicarea finalurilor care creează impresia că, într-un sens, textul e mereu deschis, nu se încheie niciodată, cerând, la nesfârșit, relecturi.

Propunem mai jos un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre relația care se stabilește între incipit și final:

1. Pe ce tip de început (lin, abrupt) optează autorul? Cu ce este familiarizat cititorul pornind de la analiza sa?
2. Este începutul textului multiplu? Care sunt mărcile (discursuri de escortă de tip dedicație, prefață, motto-uri, trimiteri intertextuale la alte texte) și rosturile acestui tip de început?
3. Cum își anticipă începutul textului finalul? Ce „metafore frânte/ prăbușite” plasează autorul în incipitul romanului?
4. Ce element al textului care își găsește locul în incipit devine motorul cărții, adică principalul factor care ar genera dorința de a citi? Prin ce strategii creează autorul intrigă?
5. Cum este poziționat cititorul față de problematica textului pornind de la incipit? Ce ipostază este acesta obligat să își asume?
6. Pe ce tip de final (închis sau deschis) mizează autorul? De ce?
7. Satisfacă finalul pentru care optează autorul dorința de a cunoaște a cititorului? Dacă nu o face, care sunt aspectele care generează frustrare?
8. Cum este poziționat cititorul față de problematica textului pornind de la final? Ce viziune asupra universului/ existenței generează acest final?
9. Care sunt strategiile (prezentarea unor versiuni de final, distrugerea iluziei ficțiunii, trimiteri intertextuale, plasarea unor discursuri de escortă) la care apelează autorul, dacă acesta este cazul, pentru a-și multiplica finalul?
10. Ce relație se instituie între incipit și final?

RELAȚIA AUTOR-TEXT-CITITOR

CONCEPTUL DE AUTOR. AUTORUL REAL, AUTORUL IMPLICIT, AUTORUL FICȚIONALIZAT. În ciuda criticilor pe care le-a suferit, mai ales începând cu poststructuralismul, **conceptul de autor** rămâne o unealtă importantă în analiza textului literar. Prezența sa spectrală (o prezență și o absență în același timp) ne bântuie, ne obsedează. Căutăm mereu să îi refacem imaginea și să instituim un dialog cu aceasta. Deși, am învățat-o deja, autorul la care ne raportăm nu este autorul propriu-zis, ci propria noastră proiecție asupra sa, ideea noastră despre autor.

Erodarea conceptului de autor a început odată cu eseuul lui Wimsat & Beardsly: *The Intentional Fallacy*, critici pentru care a căuta într-un text intențiile autorului ar fi o eroare, căci acestea nu există, fiind vorba mai degrabă despre o creație a interpretului, în fond, felul cum acesta percepe imaginea autorului. Această teorie a modificat radical imaginea pe care ne-am creat-o asupra autorului și relația sa cu textul. Implicațiile ei nu au întârziat să apară, căci dincolo de existența unei laturi conștiente (căreia i se asociază intențiile autorului), putem vorbi și despre un inconștient al textului (întotdeauna textul ne spune mai mult decât ceea ce tematizează în mod explicit). Altfel spus, nu autorul controlează limbajul, ci limbajul este acela care îl controlează pe el. Căci, în actul scrisului, un autor nu doar comunică, ci se și comunică. Mereu va exista ceva nespus care va constitui baza unor interpretări viitoare.

Un alt pas în disoluția conceptului de autor îl constituie eseuul lui Roland Barthes, *Moartea Autorului*. Acesta se dovedește a fi sceptic în privința unei percepții asupra ideii de autor, aceea de origine a sensului unui text: „Să-i dai unui text un Autor înseamnă să-i impui acestui text o limită, să-i conferi un semnificat ultim, să închizi scriitura. Această concepție convine de minune criticii, care vrea atunci să-și dea drept sarcină esențială descoperirea Autorului (sau a ipostazelor sale: societatea, istoria, psihismul, libertatea) dincolo de operă; Autorul o dată aflat, textul este «explicat», criticul a învins; nu este deci nimic surprinzător în faptul că, din punct de vedere istoric, domnia Autorului a fost și aceea a criticului...”⁴⁸. Ar trebui să vedem aici o reacție împotriva asocierii ideii de autor cu aceea de autoritate (în sensul că autorul ar reprezenta principala sursă de control a sensului unei cărți). Ca să clarificăm: nu autorul real a murit, ci imaginea aceea pe care ne-am creat-o asupra autorului ca sursă de determinare a sensului. De aceea, întrebări de genul „Ce a vrut să spună Caragiale în textul *Inspețiune*?” trebuie privite cu suspiciune. Căci, la această întrebare, autorul ne spune ce vrem noi să ne spună. În plus, conceptul de autor devine în mâna unui critic o unealtă de care se folosește nu doar pentru a-și construi propria interpretare (construindu-se astfel pe sine), ci și pentru a atribui un sens ultim (o formă de a închide pluralitatea naturală a oricărui text).

Disoluția conceptului continuă cu eseuul lui Michel Foucault, *Ce este un autor?*⁴⁹. El atacă ideea de autor ca principiu al unei anumite unități a scrisului. Critica literară a făcut din acesta, de aici și pornește eseuul său, un loc al autorității care acordă sens/ semnificație unei interpretări univoce: „Apariția noțiunii de «autor» constituie momentul privilegiat al individualizării în istoria ideilor, cunoașterii, literaturii, filosofiei și științelor. Chiar și azi, când reconstituim istoria unui concept, gen literar sau a unei școli filosofice, asemenea categorii ne par noțiuni relativ lipsite de vigoare, secundare și supraimpuse, în comparație cu solida și fundamentală unitate a autorului și a operei.”. Critica literară vrea să existe un autor de identificat într-un text literar tocmai pentru că trăim cu convingerea că există un sens ultim al textului pe care încercăm să îl descoperim. În realitate, pe acesta îl creăm. Căci, niciun autor nu controlează sensul lecturii textului său. Din momentul în care o carte a părăsit mâinile sale,

⁴⁸ O traducere bună a eseuului găsiți la adresa https://www.poezie.ro/index.php/essay/164976/Moartea_Autorului.

⁴⁹ Vezi Michel Foucault, *Ce este un autor?*, în „Cafeneaua literară”, nr. 26/ martie 2016.

ea începe o viață nouă, sensurile unui text fiind mereu supuse reinterpretării, dezbaterii, negocierii.

Dar, așa cum spuneam la început, chiar și aceste critici fondate aduse conceptului de autor nu ar trebui să ne determine să renunțăm la utilizarea sa în analizarea unui text literar, acolo unde el rămâne un concept de care nu ne putem lipsi. Important este însă să realizăm niște distincții fără de care interpretarea ar putea genera unele confuzii. Practica analizei textului literar ne cere să facem o disociere între conceptele de autor real, autor implicit și autor ficționalizat.

Autorul real este omul biografic, în carne și oase, sursa cărții pe care o citim. Proliferarea genurilor biograficului a readus în discuție în ultimii ani conceptul de autor. Eugen Simion îi dedică chiar un studiu intitulat destul de sugestiv: *Întoarcerea autorului*: „Există, fără doar și poate, un proiect existențial în operă, și anume proiectul omului care scrie opera. El este (poate fi) Altul, dar acest Altul nu reușește să fie o pură ființă de hârtie. [...] Prin cuvânt vorbește, totuși, o ființă, cineva vorbește prin cuvânt, dovadă că îl ascultăm, dovadă că vocea lui ajunge până la noi. Nu știm, repet, ce păstrează această voce din ființa reală a individului, dar sigur este că ea aduce «zgomotul și furia» lumii în carte.”⁵⁰ Acesta consideră că odată cu modernismul am fost martorii unei dispariții a autorului (ca persoană, ca ființă reală, concretă) din gândirea critică, scriitura devenind un spațiu neutru, din care ar fi dispărut orice identitate auctorială. Scriitura biografistă (în special aceea practică de o parte a scriitorilor postmoderni) impune întoarcerea la autor ca sursă a textului, ca element generator al acestuia. De aceea, Simion consideră că adevăratele rădăcini ale unei opere literare s-ar afla, dincolo de circumstanțele aparente, în eul profund al creatorului care se manifestă prin intermediul operei. Deci, autorul care revine în text, conform criticului, este tocmai omul biografic, autorul care își reface, în felul acesta, legăturile pierdute cu opera.

Direcția sa este continuată de Virgil Podoabă care, în studiul *Fenomenologia punctului de plecare*, așază la baza relației autor-operă o *experiență revelatoare* (de ordin concret, cu rădăcini în experiența subiectivă a eului creator), care se constituie într-un punct de plecare în generarea unei opere care implică în adâncime ființa scriitorului și experiențele sale concrete: „Dar ce anume acoperă noțiunea, deocamdată tehnică, de punct de plecare existențial sau ontic? Într-o primă instanță, este vorba de o realitate subiectivă de excepție, rară, survenind în momentele de discontinuitate ale cursului obișnuit al biografiei subiectului creator. E vorba, de fapt, de o experiență interioară radical diferită de oricare alta și care se petrece într-un moment radical diferit de oricare altul: obiectiv sau subiectiv.”⁵¹ Vom folosi deci conceptul de autor real pentru a desemna omul biografic, ființa concretă, care a scris cartea și a cărui carne, a cărui ființă este astfel implicată în actul scrisului.

Autorul implicit este conceptul pe care îl teoretizează Wayne C. Booth în studiul *Retorica romanului*. Este ceea ce avem în vedere atunci când discutăm despre o carte: imaginea pe care ne-o creăm asupra autorului unui text pornind de la informațiile pe care ni le pune la dispoziție textul: „Chiar și în romanul în care nu există un narator dramatizat se creează imaginea implicită a unui autor care stă în culise, fie în calitate de regizor, păpușar, sau un Dumnezeu indiferent, curățindu-și în liniște unghiile. Acest autor implicat (*implicit, am spune noi – c.n.*) este întotdeauna distinct de «omul real» – indiferent cum l-am lua – care își creează o versiune superioară a sinelui său, un «alter ego», la fel cum își creează opera.”⁵² El nu trebuie confundat cu naratorul, fiind deci principiul care l-a inventat și pe acesta, ca de altfel tot

⁵⁰ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația scriitor-operă*, Cartea Românească, 1981, p. 126.

⁵¹ Virgil Podoabă, *Fenomenologia punctului de plecare*, Editura Universității „Transilvania”, 2008, p. 13.

⁵² Wayne C. Booth, *Retorica romanului*, Univers, 1976, 196.

universul narat. Unele dintre remarcile lui Seymour Chatman⁵³ pe seama acestui concept sunt foarte utile în cadrul acestei discuții: autorul implicit nu ne spune nimic pentru că nu are o voce, deci nici un mijloc direct de comunicare; ne instruește în mod silențios, prin construcție, prin vocile altor instanțe: comentariul naratorial, personaje-reflector, prin toate modalitățile pe care le poate alege pentru a ne instrui. El este acela care stabilește normele narațiunii, codurile culturale care descriu lumea pe care o citim. Este, altfel spus, un principiu structural care nu trebuie confundat cu autorul real.

Autorul ficționalizat este o instanță textuală care apare în text ori de câte ori autorul simte nevoia să își creeze un dublu ficțional care să intre în dialog cu personajele sale, alături cu cititorul ficționalizat al textului. Îl găsim în paratextele cu statut ficțional: prefețe, dedicații, notele de subsol, uneori chiar în interiorul textului unde figurează ca unul dintre personaje. Dacă i se atribuie o voce, uneori chiar statutul de personaj, aceasta se întâmplă pentru că rolul său este de a stabili pactul ficțional al cărții, fiind deci un instrument de orientare a lecturii, o instanță a cărei perspectivă cântărește greu în economia unui opere literare. Așa se face că, pornind de la prezența sa vizibilă, autoritară în text, lectura este obligată să ia, la un moment dat, o turnură metaficțională, devenind ceea ce Paul de Man numește o „alegorie a lecturii”.

CONCEPTUL DE CITITOR. CITITORUL REAL, CITITORUL IMPLICIT, CITITORUL FICȚIONALIZAT. Erodarea autorității conceptului de autor, în anii '60-'70, produce, în câmpul literaturii, o (explicabilă) orientare a criticii literare către audiență. Se naște acum critica răspunsului cititorului. Conform acestei teorii, sensul unui text este creat în procesul lecturii, depinzând deci de interacțiunea cu un cititor. Interesul pentru fenomenul deschiderii unui text, revolta față de pretenția de obiectivitate a unei direcții a criticii literare (structuralismul, în special) s-au tradus prin valorizarea răspunsului subiectiv, prin interesul față de fenomenul receptării. În cadrul acestui model dinamic, atenția se concentrează mai puțin asupra autorului sau a textului (ca surse de generare și control al sensului) și mai mult asupra procesului lecturii și a rolului cititorului.

În rândurile următoare, vom face o trecere în revistă a unora dintre principalele teorii care dau identitate acestei direcții critice. Pentru Wolfgang Iser, de exemplu, lectura este o interacțiune între diverse elemente ale operei și actul lecturii. Textul este concretizat (în sensul că i se dă o formă, un sens), spune acesta, în timpul actului lecturii. El produce spații goale/albe pe care cititorul trebuie să le completeze: lectorul e atras în evenimente și pus să suplinească ceea ce se intenționează sau ceea ce nu e spus.

Stanley Fish introduce conceptul de „comunitate interpretativă”. Conform acestei teorii, orice cititor împărtășește viziunea, normele, obișnuințele de lectură ale unui grup. El citește în concordanță cu convențiile comunității sale interpretative, depinde de convențiile de lectură în care a fost educat, într-un anumit context socio-istoric. De aceea, va vedea într-un text ceea ce a fost învățat să vadă.

Direcția deconstructivistă, Jacques Derrida este unul dintre reprezentanții ei, propune o concentrare asupra relațiilor de putere pe care le implică actul lecturii. Sensul, la fel ca puterea, nu este stabil, fix. Nimeni și nimic nu ar putea garanta o tiranie a sensului. Deși autorii pot avea intenții atunci când scriu, după ce scrisul se termină, ei nu pot controla și fixa semnificațiile operei lor. Pornind de aici se naște următoarea dilemă: cine vine primul? Textul sau cititorul? Încercând să răspundă la această întrebare, deconstructiviștii au constatat că în actul lecturii se creează o relație dublă: cititorul construiește textul, în aceeași măsură în care textul își creează cititorul. Este evident, așadar, că cititorul a devenit un instrument util în analiza unei opere

⁵³ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 148.

literare. Prin el, textul își tematizează atât procesul de producție, cât și pe acela de receptare. Dar, din nou pentru a evita confuziile, este necesară o distincție între tipurile de cititor cu care lucrăm în cadrul interpretării. Cititor real, cititor implicit, cititor ficționalizat sunt concepte diferite, iar diferențele au la bază spațiul (intratextual sau extratextual) din care se comunică.

Cititorul ficționalizat, denumit și înscris/ caracterizat/ dramatizat/ actualizat, este acel lector care își află locul în interiorul unei opere literare. El este fie actualizat prin adresare directă („dragă cititorule”, „iubite cetitor”), fie acroșat într-un fel sau altul, prin diverse strategii de interpelare („Fie acestea zise din capul locului, ca nu cumva să se întâmple ca vreunui cititor, scârbit îndată de urâtul precuvântării, să-i vină răul gând de a lepăda cartea ta din mână, mai înainte chiar de a fi intrat în materia ei, tratată cu seriozitate și cu știință de-cauze, de către conștiințiosul autor”). Vorbim deci despre o strategie textuală – poate cel mai clar semnal pe care un cititor real îl poate primi pentru a se ficționaliza.

Așa cum menționează Paul Cornea, acest cititor ficționalizat poate fi perceput și ca un instrument care are uneori rolul „de a-i orienta lectura”, deci care „tematizează anumite posibilități ale lectorului virtual”⁵⁴. Importanța lui este de a tematiza, de a înscena o posibilitate de interpretare. E o poziție importantă pornind de la care am putea determina imaginea cititorului pe care textul o propune. Chiar dacă uneori imaginea cititorului model se poate suprapune cu cea a cititorului ficționalizat, nu trebuie suspendată diferența majoră dintre cele două concepte.

Cititorul implicit – preluăm aici terminologia lui W. Iser, pe care o preferăm celei de cititor model al lui Eco – a reprezentat centrul de interes al unei mari părți a teoriilor receptării, fiind conceptul care stă la baza preocupării pentru ceea ce s-a numit imaginea cititorului. În alte studii, el a mai fost denumit și cititor virtual, model, ideal, competent etc. Originea sa se află în *Retorica romanului* a lui Wayne C. Booth: „La urma urmelor autorul nu creează doar o imagine a sa. Fiecare trăsătură de condei care implică «alter ego»-ul său va contribui la modelarea cititorului; îl va pregăti să aprecieze atât pe cutare personaj, cât și cartea. Dar acest act al comunicării, fundamental pentru însăși existența literaturii, a fost adesea ignorat, deplâns sau contestat de critica modernă.”⁵⁵

Atât pentru Iser, cât și pentru Eco, teoreticienii ale căror concepte s-au impus de-a lungul timpului, cititorul implicit (sau model) a fost conceput ca o unealtă analitică care poate oferi acces la un semnificat/ un sens ultim: „cititorul model este un ansamblu de condiții de succes stabilite în mod textual, care trebuie să fie satisfăcute pentru ca un text să fie deplin actualizat în conținutul său potențial”⁵⁶. Prin urmare, atunci când își scrie opera, un autor o orientează către un cititor ideal. Lui i se adresează totalitatea strategiilor retorice menite a provoca lectura, înțelegerea, interpretarea. Nu este obligatoriu ca prezența sa să fie tematizată (atunci când se întâmplă și autorul încearcă să instituie un dialog, o interpelare, vorbim despre un cititor ficționalizat, cum am și menționat mai sus). Când, în interpretarea unui text în proză, aducem în discuție acest cititor implicit avem în vedere o imagine ideală a lectorului, ceea ce s-a numit „rolul cititorului”.

Cititorul real reprezintă lectorul concret, în carne și oase, cel care deschide cartea cu intenția de a o citi: „cititor propriu-zis, dotat cu o identitate socio-culturală precisă, cel care citește efectiv textul”⁵⁷. Având o existență istorică, el vine în text cu un set de valori, fiind deci produsul unei comunități interpretative. Este o componentă esențială a procesului lecturii, căci

⁵⁴ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 64.

⁵⁵ Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Univers, 1991, p. 95.

⁵⁷ Paul Cornea, *op. cit.*, p. 67.

toată acea pleiadă de strategii narative, toată acea ofertă complexă de roluri pe care autorul o instituie îl vizează. Stă în puterea sa, deci, a accepta sau nu rolurile și valorile pe care textul încearcă să i le impună.

Ceea ce ne interesează însă în analiza unui text narativ sunt acele strategii prin care autorul își cheamă cititorul să se ficționalizeze, strategii care fac parte din ceea ce James E. Seitz numește „o retorică a lecturii”.⁵⁸ Un text propune cititorului său real mai multe roluri. Cititorul ficționalizat, vocea auctorială, diverse personaje (multe dintre ele alter-ego-uri ale scriitorului) generează perspective, trasee prin care textul se vrea citit, perspective pe care cititorul real le poate accepta sau nu. În felul acesta, autorul implicit îi semnalează cititorului său real cum să pătrundă în text.

Corelând aceste elemente, la capăt se află imaginea unui cititor implicit care tematizează tocmai felul în care textul se vrea citit. Devine clar acum faptul că teoria răspunsului cititorului este interesată și de modul în care autorul își gândește strategiile persuasiunii, ale acroșării cititorului în lumea pe care o instituie. De unde știe cum să o facă? Din experiența sa de lectură, din cărțile deja citite. Or, aceasta presupune că lectura e un fenomen care se învață. De ce ține un autor să își ficționalizeze audiența, propunându-i un rol? De unde a preluat „știința” ficționalizării cititorului său? Prin ce strategii autorul își face cititorul conștient de rolul său? Ce spune acest rol despre viziunea asupra procesului receptării? Iată câteva întrebări utile pentru acest mod de abordare a textului narativ.

ALEGORII ALE LECTURII. NARAȚIUNILE METAFICȚIONALE. Orice scriere, fie că o face explicit sau nu, implică o meditație asupra propriului statut ficțional. Când o face la vedere, vom spune despre ea că a căpătat o dimensiune metaficțională, autoreflexivă. Iată ce ne spune Linda Hutcheon despre aceasta: „«Metaficțiunea», așa cum este ea numită mai nou, este ficțiune despre ficțiune – adică ficțiune care include în interiorul său un comentariu asupra propriei identități lingvistice sau narrative.”⁵⁹ (t.n.)

O operă literară capătă acest statut atunci când își tematizează sau face vizibile procesele producerii și receptării de sens, devenind un fel de metaforă a scrisului/ a lecturii. În interiorul său vom găsi adesea comentarii referitoare la propriul statut ficțional, la natura sau funcționarea limbajului sau la procesele scrierii/ lecturii. În felul acesta, textul devine primul său comentator, iar premiul pe care îl propune cititorului este ceea ce Roland Barthes numea „plăcerea textului”: „Textul de plăcere: acela care mulțumește, umple, dă euforie; acela care vine din cultură, nu rupe cu ea, este legat de o practică *confortabilă* a lecturii.”⁶⁰

Un text își poate tematiza condiția de scriitură (termenul pune în evidență mai bine sensul de proces) în mod deschis sau închis. Atunci când o face deschis, cele mai importante strategii retorice folosite sunt: tematizarea prin alegorie, metaforele narative, comentariul auctorial, parodia, punerea în abis, dezvăluirea procedurii, interpelări ale cititorului. În felul acesta, elemente care ar fi trebuit să rămână ascunse ies la suprafață și asistăm la o invazie a Textului (înțeles ca o țesătură de coduri, ca un construct producător de ficțiune, deci de iluzie). Narațiunea trece în plan secund, iar atenția cititorului real se concentrează asupra jocului pe care un autor implicit i-l propune. Iată, spre exemplificare, finalul din nuvela *REM* de Mircea Cărtărescu, acolo unde protagonista textului pătrunde în camera autorului.

⁵⁸ James E. Seitz, *A rhetoric of reading*, în Richard Andrews, *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, Routledge, 1992: „Playing the role of the reader is an inevitable part of the rhetorical act”.

⁵⁹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 1: „«Metafiction», as it has now been named, is fiction about fiction – that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/ or linguistic identity.”

⁶⁰ Roland Barthes, *Plăcerea textului*, Cartier, 2006, p. 15.

„Am străbătut acel drum ca dintr-un singur pas — și brusc m-am regăsit față-n față cu magazia dărăpănată în care se găsea REM-ul. Fără să ezit nici o secundă, am scos cheia de aur și am împlântat-o în lacătul ruginit. Așa cum mă așteptasem, se potrivea perfect, se răsucea voluptuos, ca în unt. Am aruncat lacătul cât colo și-o clipă m-am sprijinit cu fruntea de ușa stacojie. Am întredeschis-o și am intrat.

Mă afluam într-o cameră de mărime mijlocie, cu pereții zugrăviți într-un galben-crem liniștitor. Peste parchet se întindea un covoraș vernil cu desene rombice negre și albe. Camera era mobilată modest: un dormitor ieftin alcătuit din câteva piese furnizate cu lemn gălbui. Pe perețele pe care se afla ușa în pragul căreia stăteam se găsea un șifonier. [...] Lângă toaletă, în mijlocul peretelui, se afla o masă, dedesubtul unui tablou în acuarelă, imitație de japonezărie: două păsări privindu-se de pe două crenguțe de bambus, iar pe margini ideograme specifice. La acea masă, încărcată de cărți, de foi albe, caiete groase, dosare, încă un tub metallic, o foarfecă, o rolă de culoarea mierii (despre care știu acum că era o rolă de scotch), un ceas de mână, niște scrisori, un pahar cu creioane colorate și niște extemporale corectate cu cerneala roșie, la acea masă stătea un tânăr și bătea la mașină.

Mai văzusem de vreo două ori mașini de scris, când mersesem cu mama la notariat, dar acelea erau negre, de metal, și făceau un zgomot asurzitor. Cea pe care o priveam acum era mult mai mică, de plastic albăstrui, lustruit, iar pe o plăcuță de metal așezată în stânga scria cu litere negre «Erika». Tânărul scosese capacul albastru mai închis al mașinii, așa că se vedeau acum bine cele două role negre, evantaiul metalic de la mijloc, din care mereu se ridicau litere ca să izbească în hârtia de pe tambur, și panglica bicoloră, roșie și neagră, care sălta rapid, la fiecare lovitură a degetelor în tastele cu litere albe ale claviaturii. [...]

Am închis ușa și, sfioasă, am făcut câțiva pași înăuntru, până am ajuns lângă umărul lui. Era concentrat, mâinile lui căutau literele claviaturii, care păreau că-l fascinează, dar nu bătea nici pe departe atât de repede ca dactilografele de la notariat. Ochii căprui întunecat aveau gene lungi și dese. Sprâncenele se arcuiau senin deasupra lor. Nasul îi era drept, cu nări prelungi, iar obraji galbeni, scobiți. O mustață destul de rară era încadrată, ca de două paranteze, de niște cute care ar fi arătat obișnuința de-a râde mult dacă n-ar fi fost în același timp sceptice și amare. [...]

Fața lui avea puțin de arătat în afară, în stânga mașinii de scris, chiar sub carul care se tot deplasa tresărind, am mai văzut un teanc de foi dactilografiate. Prima avea titlul REM. Erau multe, cel puțin o sută, dar pentru moment nu mă interesa decât tânărul. Acesta nu-mi dăduse nici o atenție, deși, măcar cu coada ochiului, nu se putea să nu mă fi observat intrând. Din când în când se oprea din scris, recitea, pe tambur, o frază sau două, se uita pe fereastră... [...]

Mi-am adunat tot curajul de care mă simțeam în stare ca să-l ating pe umăr. Atunci el s-a oprit, a întors fața spre mine (fețele noastre, cum era așezat pe scaun, se aflau la același nivel) și mi-a zâmbit, ca și cum m-ar fi așteptat. [...]

A ridicat mâna stângă și m-a mângâiat pe păr. Apoi a luat teancul de foi scrise la mașină și le-a pus pe pat, făcându-mi semn să citesc. [...]

La început n-am priceput nimic, era un fel de povestire încălțită. Am sărit vreo douăzeci de pagini și am rămas uimită. Era povestea mea, era vorba despre mine. Cum mă duceam cu mama la tanti Aura și cu tata la Orășelul Copiilor, cum călătoream legănându-ne în tramvaie, cum m-a mușcat odată Chombe de obraz, cum îi făceam fustițe lui Zizi. Era apoi despre prietenele mele, despre Garoafa și Puia și Balena și Ada și Carmina și Ester, toate înfățișate chiar așa cum erau. Scria despre Egor și doamna Bach, despre strămoșii lor, despre scoica din care emanau vise. Scria despre jocul nostru de-a Reginele și despre tot ce ni s-a întâmplat în timpul lui, în săptămâna cât am stat la tanti Aura. Scria că am intrat în fine în REM și că l-am găsit pe tânăr bătând la mașină și că el m-a mângâiat pe păr și mi-a dat să citesc povestea aceea. M-am înspăimântat.”

(Mircea Cărtărescu, *REM*)

Strategii ca acestea dar ne obligă imediat să meditam asupra ficționalității, a structurii, a limbajului și implicit asupra rolului nostru ca cititori. În fond, ele distrug iluzia ficțiunii, sparg codul mimetic și ne obligă să citim povestea ca Text, nu ca narațiune. Cum recunoaștem acest tip de proză? Care sunt caracteristicile ei? Le vom enumera în rândurile următoare: *dimensiunea ludică* (cititorul pătrunde în text cu o predispoziție, o înclinație către joc; la modul interactiv, textul lansează provocări, enigme, jocuri metatextuale prin care se urmărește scoaterea sa din pasivitate și conștientizarea rolului activ care îi revine în construcția semnificațiilor), *tendința spre artificiu* (narațiunea nu își ascunde țesătura, codurile, ci le expune, le tematizează, le transformă în subiect de meditație; i se cere cititorului să conștientizeze faptul că ceea ce citește e ficțiune, convenție, iluzie, lume de hârtie), *caracterul*

autoreferențial (prin comentarii, prin facerea vizibilă a procedeului, textul dezvăluie faptul că lumea pe care o instituie nu e reprezentare/ copie a realității, ci limbaj, construct textual), *actualizarea cititorului* (prezența unui autor ficționalizat reclamă obligatoriu și o ficționalizare a cititorului căruia i se propune să joace un rol din perspectiva căruia să mediteze asupra statutului ficțional al lumii care i se prezintă).

Nu ar trebui totuși să ne scape, susține aceeași Linda Hutcheon, nici dimensiunea politică pe care o implică aceste adevărate alegorii ale lecturii: „Discursul reprezintă mai mult decât o simplă depozitare a sensului; implică atât potențialul manipulării – prin puterea limbajului și viziunea pe care o creează – și, de asemenea, posibilitatea (dacă nu permisivitatea) evitării responsabilității respective prin tăcere”⁶¹. (t.n.) Datorită lor deci devenim conștienți de puterea pe care o implică ficțiunea: de a controla limbajul, de a-și ascunde iraționalitatea, de a manipula dorințele și valorile cititorului. Aceste revelații ar putea reprezenta un punct de plecare către o lectură rezistentă („a reading against the grain”), deconstructivă, conștientă de faptul că ficțiunea e departe de a fi un simplu joc gratuit, căci lectura nu e niciodată inocentă.

Tipul acesta de narațiune este mai des întâlnit în proza contemporană, deși el nu a lipsit niciodată din istoria literaturii universale acolo unde, secole de-a rândul, a ocupat o poziție marginală. Cumva, în ciuda predominanței canonului mimetic (pentru care scrisul înseamnă verosimil, reprezentare, copie complexă și fidelă a realității), acest tip de literatură: narcisistă, autoreferențială, ludică, reflectând o tendință spre artificiu, a existat întotdeauna. Circulând subteran, abia astăzi (într-un context făcut posibil de (post)modernism) ea a ieșit la suprafață. Cum se explică aceasta? O soluție o oferă criticul Mircea A. Diaconu care, în studiul *Poezia postmodernă*, în loc să vorbească despre „recuperarea retrospectivă a «postmoderniștilor» altor vremuri”, propune imaginea unui continuum scriptural și vorbește despre „existența simultană a unei istorii centrale, puternice, oficializate, *tari* și a uneia marginale, subterane, *slabe*, ignorate ca atare, care-și descoperă abia acum, o dată cu apariția conștiinței de sine a postmodernismului, identitatea”⁶².

⁶¹ Linda Hutcheon, *op. cit.*, „Preface”, p. xv: „Discourse constitutes more than a repository of meaning; it involves both the potential for manipulation – through the power of language and the vision that it creates – and also the possibility (if not the permissibility) of evasion of responsibility through silence.”

⁶² Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Aula, 2002, p. 22

ANALIZE. INTERPRETĂRI

I.L. Caragiale, *CFR*

Doi amici, Niță și Ghiță, șed la o masă în berărie și vorbesc încet despre cine știe ce. Ușa stabilimentului se deschide cu zgomot, și intră foarte vesel un mușteriu nou, un om mai mult tânăr ca bătrân. După toate aparențele, sosește dintr-un alt stabiliment similar, unde trebuie să fi stăruit mult. Noul-sosit se uită la mesele ocupate, pare c-ar căuta o cunoștință, și-și oprește în sfârșit privirile asupra celor doi amici. Cu pas mai mult hotărât decât sigur, vine drept la masa lor.

Mușteriu cel nou îngălează silabele, pe unele prea slabe neglijându-le chiar de tot. [...]

Amicul (*se-ntoarce la loc*): Frate, e târziu? Câte să fie?

N.: Unu și zece.

A.: Acuma sunt în gară la Titu: mănâncă gogoși la madam Mari ca'va s'zică.

G.: Cine, nene?

A.: Mița, nu ți-am spus?... Băiete, o halbă.

N.: Frate, cine e Mița asta? fă-mă să-nțeleg. [...]

A.: Nevastă-mea, frate.

G.: Bine, nene, nu ți-e frică s-o lași singură noaptea pe drum?

A.: Păi nu ți-am spus că nu e singură?... e cu șeful...

N.: Bine-bine, înțelegem noi, dar... în sfârșit, tocmai d-aia... parcă ... de... o femeie singură...

A.: N-ai grije! Cupeu separat... Intri, închizi lumina, tragi perdelele și te-ncui pe dinăuntru: cupeu de servicii, ca'va s'zică sepa'at! (*Face cu ochiul.*) Poți să dormi până dincolo de Filiași... Trenul 163... ăl mai bun pentru noi ăsta e: trenul 163... (*Cei doi amici râd.*) Câte sunt acuma?

N.: Unu și jumătate trecute.

A.: A plecat din Titu... A trecut și de Mătăсарu. Mița acu trebuie să-i tragă la soamne...

G.: Da' șeful?

A.: Și șeful... Pardon... un moment. (*Pleacă.*)

N.: E dulce.

G.: Bărbat de zahăr.

N.: Stai, să vedem ce fel de persoană e Mița.

A. (*se-ntoarce la loc*): Singură, n-aș lăsa-o eu! știi! femeie tânără, nu face să umble singură...

Sunt măgari cari n-au manieră și...

G.: ... Dacă o fi și curățică.

A. (*pufnește de râs*): Curățică!... Mița, curățică!... Ce vorbești, dom'le? Îmi pare rău... Frumoasă, dom'le! îngheață puțul... Stăi, să vezi... (*Se caută în buzunar, scoate portofelul și din portofel o poză, pe care o trece amicilor. Amicii privesc lung poza cu niște ochi plini de admirație.*) Ei? așa e?

N.: Strașnică, domnule!

G.: Minune!

A. (*mândru*): Aș! poza e moft! s-o vezi în natură, dom'le... e ceva, ca' va s' zică... Mă rog, destul! s-o vezi în natură!

N.: E naltă?

A. (*cu siguranță*): Potrivită.

G.: Blondă?

A.: Aur, nu altceva. Uite păr! Crezi că-l face cu fierul? Aș! natur... S-o vezi dimineața, cum drăcuiește, că nu și-l poate descurca... E lucru mare!

N.: De câți ani e?

A.: Cam de câți zici d-ta, după poză?

N.: De vreo douăzeci și cinci.

A.: Vezi?... și mai zici că-n poză te fletează... N-a-mplinit nici douășunu.

G.: Fie, nene, să vă trăiască! ați știut ce-ați ales... și o iubești?

A.: Ei, bravos!... Cum să n-o iubești!... E lucru mare, domnule, când îți spui. Apoi în gară la noi, e comedie! Toți pasajerii, când trece trenul ziua, toată lumea, uite așa întoarce capul și se uită la ea, la fereastră – că stăm sus în gară.

N.: Da'... șeful unde șade?

A.: Tot sus.

G.: Șeful e familist?

A.: Aș! Nu vrea să se-nsoare; zice că nu ține la femei. Ce mai râde Mița de el, e lucru mare! Mereu îl tachinează, și să vezi ce e frumos, că el se supără! Odată, nu știu cum l-a tachinat, că s-a certat strășnic - n-a vorbită... o zi-ntreagă...

N.: Și pe urmă?

A.: Pe urmă s-a-mpăcatără; trebuia să se-mpace, n-avea-ncotro! dacă mâncăm împreună, ca'va s'zică! știi, vine de stă cineva vizavi la masă... nu se poate! A stat ei serioși cât a stat, și mă făceam și eu serios, și zice șeful: „Pardon, mașer, v-am călcat!” și pe urmă ne-a pufnit pe toți râsul...

G.: Da' șeful ce fel de om e?

A.: Foarte bun băiat...

N.: Nu adică de bun; dar ce fel de om e? în vârstă?

A.: Ei așa?... nici de treizeci de ani... Să vezi, dom'le, frumusețe de băiat! Stăi, că am uitat să vi-l arăt. (*Scoate iar portofelul și din portofel o altă poză.*) Uite. (*Amicii iau poza și o privesc cu oarecare gelozie.*) Așa e?

G.: Voinic bărbat!

A.: Aș! să-l vezi în natură. Mai nalt ca d-ta și încă în poză nu iese roșu!... Să-l vezi când își pune șapca roșie, așa cam la o parte... Strașnic, dom'le! mustățile alea negre ca abanosul și niște sprâncene! Când trece trenul, toate cocoanele cu ochii la el, să-l soarbă și mai multe nu! Dacă n-ar avea șapca roșie, l-ar deochea diavolițele!

N.: Da', scuză-mă, că te-ntreb, copii aveți?

A. (*râzând foarte tare*): Ce vorbești, nene?... sunt însurat numa de cinci luni...

N.: Așa?... apoi atunci nu e vremea pierdută; o să aveți...

A.: Așa nădăjduim și noi... Câte ceasuri sunt?... ia vezi.

G.: Două ș-un sfert.

A.: Acuma intră în Leordeni.

N.: Mă rog, da' dumneata ce ești acolo la gară?

A.: Eu?... magazinier... Mai luăm un rând?

G.: E cam târziu; mâine am canțilerie de dimineață...

A.: Numa un rând... Băiete! trei...

N.: Și acuma ești în concediu?

A.: Ce conced!... Ce să mai cer conced! Mă-nvoiește șeful când vreau să plec. Pot să lipsesc și câte trei zile; mai ales acuma, cu criza asta, nu prea e atâta de lucru!

G.: Nene, dă-mi voie să-nchin în sănătatea soției dumatăle... Să vă trăiască!

A.: Mersi! [...]

G. (*dă să bea, îi răsare și pufnește*): Nene! (*Cu multă căldură*): Nene! Lasă-mă să te pup! (*Se pupă cu magazinierul.*) Ești mai dulce ca mierea! (*Râd toți.*) Mult aș vrea să cunosc pe șeful și pe soția d-tale! (*Cu duioșie*): Ce-or fi făcând ei acuma?

A.: Dorm tun... Câte ceasuri ai?

N.: Trei fix.

A.: A intrat în Pitești... La Pitești stă treisprezece minute...

(*Cei doi amici îl îmbrățișează pe rând și-l pupă cu multă căldură.*)

G.: Nene! ești un om fericit!... să trăiești!

A.: Asta, ce-i drept, așa e... sunt fericit, slavă domnului! Nevastă frumoasă am, să-mi trăiască! slujbușoară bunicică am - de! orișicât să zici, magazinier... dacă nu curge, pică! de șef încai, ce să mai zicem! ți-este ca și un frate, odată ce ți-e cumnat, ca'va s'zică!

(*Amândoi amicii, după ce au râs tare, rămân foarte nedomiriți.*)

N.: Cum, cumnat?

A.: Dacă-i fratele Miții!... Da' ce credeai?

G.: Atunci, n-am făcut nimic...

A.: Cum, n-am făcut nimic?

N.: Noi gândeam...

A.: Cum, nene? Apăi daca nu-i era frate bun, se putea? Cum, adică? Era să las așa mândrețe de femeie... noaptea... cu așa frumusețe de bărbat?... în cupeu de servicii!... (face cu ochiul) sepa'at, ca'va s'zică!... (râde cu multă poftă) știi că-mi place!... Câte ceasuri ai?

N.: Ce-ți pasă?

A.: Vorba e, vreau să știu unde e Mița acuma.

N. (*plictisit*): Trei și jumătate trecute.

A.: A plecat din Pitești... Ai să mergem undeva, să bem câte un jvarț.

G.: Nu mai mergem.

A.: De ce?

N.: Nu mai ai nici un haz !

Textul lui Caragiale, o schiță, poate fi considerat, din mai multe puncte de vedere, o mică bijuterie narativă condusă magistral de un personaj, recte Amicul, care, prin jocul pe care îl face, ne inițiază asupra a ceea ce am numit anterior puterea ficțiunii. Că putem vedea în el un alter-ego al autorului a mai fost spus. Iată și care sunt argumentele: conduce în permanență firul poveștii, construiește (țese ar fi termenul cu conotațiile cele mai potrivite) intrigă, se joacă abil cu așteptările interlocutorilor săi, mimează o oarecare naivitate, totul într-o lecție, am spune noi, despre arta de a construi text. La polul celălalt, cei doi interlocutori ai săi, Niță și Ghiță, figurează ca niște cititori cărora, în mod subtil, acest amic le întinde o capcană, jucându-se cu niște așteptări, cu niște prejudecăți, chiar și cu niște complicități. Mecanismul de care se folosește acesta? Limbajul și articularea sa discursivă, Textul.

Or, a citi schița într-o astfel de manieră înseamnă a muta lectura la un nivel metafictional, în fond, a vedea în el o poveste despre producerea și receptarea de text, o discuție care implică neapărat relația autor-text-cititor. De fapt, textul lui Caragiale cere, în felul în care este construit, o lectură dublă: o primă lectură, fără de care magia textului nu funcționează, în care, din poziția unui cititor naiv, suntem invitați să lăsăm textul să își producă efectul și o relectură critică în care, din poziția unui cititor implicit, ar trebuie să urmărim strategiile prin care textul caută să manipuleze așteptările lectorului său.

Dar să ne întoarcem la text și să îi savurăm magia. Doi amici, Niță și Ghiță, nume comune în universul schițelor lui Caragiale, sunt abordați, la o masă la berărie, de un amic. Interpelarea celor doi se face într-o manieră care trimite la *tema așteptării*: „M: Frate... o fi târziu?... că pe-al meu l-am dat să-l dregă... [...] Mița acu trebuie să fie... Cât ai zis că e?”. Primul indiciu lansat către interlocutori funcționează ca o momeală: „Am lăsat-o să plece cu șeful...”. Imediat, Niță și Ghiță își fac semne. În acest moment, relația de putere dintre cele două „tabere” funcționează astfel: cei doi amici au impresia că dețin controlul, întrucât s-ar afla, cred ei, în prezența unui interlocutor naiv; de fapt, controlul rămâne în continuare în mâinile mușterii care simulează doar această naivitate strecurată subtil. Intriga a fost creată deja prin implicarea unei relații extraconjugale între șef și soția sa, deci a unui adulter. Amicilor li s-a dat un subiect de gândire și, în felul acesta, au fost ficționalizați, transformați (aproape inconștient, deși, crezând că dețin controlul, au preluat cu propria voce două poziții de cititor sugerate de mușteriu) în parteneri de construcție a sensului. De aici în continuare mușterii nu-i rămâne decât să hrănească această dorință – în fond, o sete de ficțiune, căci cei doi se hrănesc cu o iluzie la construcția căreia, fără a o ști, sunt complici. Celelalte detalii le vor fi administrate în doze mici, astfel încât interesul (dorința de a participa, de a cunoaște) să fie perpetuat.

Primul detaliu a fost deja așternut: imaginea unei femei singure în compartiment cu șeful, detaliu suficient pentru a crea prin el însuși intrigă. De aici încolo, imaginația celor doi interlocutori este liberă să facă orice asociații. Doar că nu se întâmplă așa: tot timpul imaginația lor este controlată. Detaliul următor, poza soției, o transformă pe aceasta într-un adevărat obiect al dorinței, nu doar pentru șef, ci și pentru amicii care ascultă cu mult interes povestea ei. Cochetăria, detaliile corporale, vârsta fragedă, căutăturile pasagerilor fac din ea un adevărat obiect dezirabil pe care și ceilalți doi amici îl râvnesc. Mușterii se bazează tocmai pe această perversitate pe care le-o și hrănește (adică le-o controlează, administrându-le celelalte doze). Întrebările pe care le pun, detaliile pe care le cer cei doi indică aceasta. Doar că, într-un fel, până și întrebările le sunt controlate, căci ipoteza este construită în trei. Pasul următor, situația familială a celor doi posibili amorezi, are mai multe implicații. Detaliul pe care îl cer aceștia (dacă amicul și soția au copii, respectiv dacă șeful este căsătorit) îi transformă în vinovați, iar asupra lor poate plana acuza de imoralitate, prin participare complice. Numai că mușterii are grijă să ușureze posibilele complicații, astfel încât cei doi să își poată păstra fără probleme

statutul de *voyeuri*. Cuplul nu are copii, șeful nu este căsătorit, deci povestea este în continuare dezirabilă. Pentru o mai mare credibilitate, mușteriu scoate o altă fotografie care îi creează șefului imaginea unui Don Juan, soției imaginea unei femei coquette, pe când sieși își rezervă rolul (*naiv, nu-i așa?!*) de încornorat: „N.: Da', scuză-mă, că te-ntreb, copii aveți?/ A. (*râzând foarte tare*): Ce vorbești, nene?... sunt însurat numa de cinci luni.../ N.: Așa?... apoi atunci nu e vremea pierdută; o să aveți.../ A.: Așa nădăjduim și noi... Câte ceasuri sunt?... ia vezi.” Efectul provocat de fotografie este garantat.

Doza finală, concediul luat după bunul plac, implică o oarecare complicitate între soț, soție și șef, o situația convenabilă din care toată lumea câștigă ceva. În fond, tot timpul, în această discuție a fost implicată sexualitatea. Celor doi li s-a livrat o iluzie care pune în joc relația dintre legile sociale/ normele morale și o sexualitate eliberată de constrângeri, mascată doar sub paravanul unor relații de serviciu. În fond, această dorință inconștientă este cea care i-a atras în povestea pe care mușteriu a întreținut-o. Iar dacă a avut succes, lucrul s-a întâmplat tocmai pentru că implica și o oarecare doză de dorință defulată. Dorința triumfiară descrisă de Rene Girard în studiul *Deceit, Desire and the Novel*⁶³ explică succesul ficțiunii mușteriu: „La Cervantes, mediatorului i se dă putere într-un paradis inaccesibil și îi transmite următorului său fidel puțin din seninătatea sa. La Stendhal, același mediator a coborât cu picioarele pe pământ. Această distincție clară între cele două tipuri de relație dintre mediator și subiect indică diferența enormă de ordin spiritual care îl separă pe Don Quijote de personajele vanitose ale lui Stendhal. Imaginea triumfiului nu poate rămâne validă dacă nu, în același timp, face posibilă distincția și măsoară această distanță pentru noi. Pentru a atinge acest obiectiv dublu, nu trebuie decât să variem distanța, din cadrul triumfiului, care separă mediatorul de subiectul dorinței.” (t.n.)

Așadar, mecanismul invocat este, în egală măsură, un tipar (psihanalitic) care explică transferul dorinței de la o persoană la alta și o strategie textuală de creare a dorinței de a citi, de a înainta într-un joc textual care nu face decât să îi manipuleze dorințele. De ce spun aceasta? Pentru că, în final, detaliul legat de concediu transformă ilegitimitatea dorinței (perverse) de împlinire a celor doi amici (relația adulterină care le-a fost indusă din start) într-un scenariu nu doar posibil, ci și acceptabil. Imaginea finală pe care și-o asumă acest mușteriu: de ramolit, de zaharisit metamorfozează compromisul situației în paradis libidinos: „G.: Nene, dă-mi voie să-nchin în sănătatea soției dumitale... Să vă trăiască!/ A.: Mersi!/ N.: Și eu închin în sănătatea șefului d-tale... Să vă trăiască!/ A.: Mersi!/ G. (*dă să bea, îi răsare și pufnește*): Nene! (*Cu multă căldură*): Nene! Lasă-mă să te pup! (*Se pupă cu magazinierul.*) Ești mai dulce ca mierea! (*Râd toți.*) Mult aș vrea să cunosc pe șeful și pe soția d-tale! (*Cu duioșie*): Ce-or fi făcând ei acum?/ A.: Dorm tun... Câte ceasuri ai?”

Cu detaliul final, plasat ca o surpriză într-un scenariu în care se adevărește faptul că în fiecare clipă mușteriu s-a jucat cu așteptările interlocutorilor săi, căci soția și șeful sunt frați, vine și dezvățirea. Povestea a intrat deja într-o zonă tabu (incestul) în care nimeni nu o poate urma și farmecul s-a rupt. Replica finală a celor doi confirmă aceasta: „A.: A plecat din Pitești... Ai să mergem undeva, să bem câte un jvarț./ G.: Nu mai mergem./ A.: De ce?/ N.: Nu mai ai nici un haz!”. Drumul construit cu atâta abilitate a ajuns într-o fundătură și nu mai poate

⁶³ Rene Girard, *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, The John Hopkins Press, 1965, p. 8: „In Cervantes the mediator is enthroned in an inaccessible heaven and transmits to his faithful follower a little of his serenity. In Stendhal, this same mediator has come down to earth. The clear distinction between these two types of relationship between mediator and subject indicates the enormous spiritual gap which separates Don Quixote from the most despicably vain of Stendhal's characters. The image of the triangle cannot remain valid for us unless it at once allows this distinction and measures this gap for us. To achieve this double objective, we have only to vary the distance, in the triangle, separating the mediator from the desiring subject.”

continua. Tot timpul acesta, cei doi amici au fost păcăliți, livrându-li-se o iluzie în care dorințele lor, mai mult sau mai puțin inconștiente, s-au putut defula.

Și, în acest moment, ne putem întoarce la perspectiva metafictională care, de altfel, nu ar fi fost posibilă fără de acest final dezvrăjit. Opțiunea autorului pentru un astfel de sfârșit ne obligă să citim textul ca pe o meditație asupra puterii și magiei ficțiunii, să vedem în text, deci, o „alegorie a lecturii”; o ficțiune, am putea spune, „în fapt”, adusă adică din/ în spațiul berăriei, căci nu este nevoie de pagina unui text pentru ca magia ei să aibă loc, pentru ca efectul ei să se producă. Doar că într-un text literar mecanismele ei de funcționare se văd mai bine, devin pregnante, căci, așa cum spuneam la început, schița lui Caragiale tematizează tocmai relația care se stabilește între autor, text și cititor. Ce este un autor? Ce este un cititor? Ce este un text literar? Toate sunt întrebări legitime, fundamentale pentru o discuție despre felul în care Caragiale înțelege literatura. Dar să le luăm pe rând.

Ce este un autor? Imaginea pe care textul o rezervă autorului este personajul numit Amicul. Despre el am spus deja că figurează ca un alter-ego al autorului. Dar să vedem și din ce motive. În primul rând, aceasta este instanța care, pe toată durata dialogului, deține controlul. Povestea pe care le-o livrează amicilor săi trebuie înțeleasă în sensul de intrigă (de altfel, unul dintre sensurile originare al cuvântului grec *mythos*). Cum o țese? Prin limbaj pe care, controlându-l, valorificându-i latențele (puterea sugestivă, capacitatea de a institui, forța seducătoare) reușește să genereze o poveste, recte o iluzie, cu care hrănește setea de ficțiune a interlocutorilor săi. Starea cu care se prezintă în fața amicilor săi de la berărie: așteptarea este, de fapt, la nivel metafictional, o sugestie a disponibilității sale de a se juca cu așteptările lor. Este ca și cum aceasta era dinainte acolo și poate că ar trebui să vedem aici o predispoziție către joc, către interpretare despre care ne vorbea și Mircea A. Diaconu: „Este tehnica folosită mai ales în perioada comediilor (1878–1885) și a dramei *Năpasta* (1889), iar receptorului, spectatorului naiv, i se creează iluzia superiorității sale. O superioritate dată de un plus de cunoaștere, căci autorul îl face părtaș la mecanismele de salt în aparență, în iluzie, în bănuială. Eroii fac o anumită presupunere, întotdeauna greșită, pornesc în presupunerea lor de la anumite semne pe care le interpretează eronat, și dau naștere astfel unor lumi ipotetice. Baloane de săpun care se sparg, finalmente, fără ca personajele să știe acest fapt, lucru ce face posibilă repetarea ipotetică a intrigii. Așa încât, adevărul nu va fi niciodată cunoscut, iar personajele vor continua să-l caute privind și interpretând fapte, declanșând astfel lumi posibile.”⁶⁴ Întreținute până către final, aceste așteptări sunt radical înșelate, moment în care se produce saltul din text în metatext. Iată-l, deci, pe Caragiale proiectându-se, prin acest alter-ego al său, în imaginea unui diavol jucăuș, amator de enigme, de farse, pentru care literatura înseamnă efect, construcție, iluzie.

Ce este un cititor? Pentru această instanță, textul rezervă imaginea celor doi amici: Niță și Ghiță. Ei sunt interlocutorii mușterului, deci figurează ca niște receptori. Ipostaza în care îi plasează schița (mai ales cu ajutorul instanței auctoriale) indică pentru aceștia rolul unui cititor naiv. În fond, ei cad în capcana magazionerului, lor le sunt anticipate răspunsurile și li se întreține, până pe final, iluzia că sunt în control. Nu ar insista totuși asupra naivității lor. În fond, fără participarea lor, textul nu ar putea funcționa. Aș vedea aici mai degrabă un indiciu asupra unui tip necesar de lectură: prima lectură care este întotdeauna și aceea naivă, căci, la o a doua, lucrurile devin mai clare. Să ne aducem aminte că Matei Călinescu, în studiul *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, nega însăși conceptul de lectură (ideea unei lecturi primare, lineare, naive), căci, în viziunea sa, nu există decât relectură (în sensul că atunci când pătrunde în text, cititorul vine cu un bagaj deja format, cu o enciclopedie pe care a dobândit-o grație lecturilor anterioare): „Oare nu prin relectură devenim conștienți de deschiderea textului,

⁶⁴ Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în *op. cit.*, p. 199.

de gradul lui de indeterminare, de pluralitatea lui ireductibilă și de propriul nostru rol, extraordinar de important, în definirea și articularea sensurilor sale?”⁶⁵

De aceea, putem afirma că textul construiește și un cititor critic, complice, conștient asupra faptului că totul e iluzie, familiarizat, părănd a avea exercițiul felului lui Caragiale de a construi text. Ne putem întreba, firește, cui îi face în permanență acest mușteriu cu ochiul. Gestul, a mai fost spus, ar putea fi interpretat ca o modalitate de a semnaliza această complicitate: „A.: Cum, nene? Apăi dacă nu-i era frate bun, se putea? Cum, adică? Era să las așa mândrețe de femeie... noaptea... cu așa frumusețe de bărbat?... în cupeu de servicii!... (*face cu ochiul*) sepa'at, ca'va s'zică!... (*râde cu multă poftă*) știi că-mi place!... Câte ceasuri ai?”. În fond, rolul acestui cititor critic este de a recompune imaginea completă a textului: aceea de artificiu, de joc abil cu limbajul, de strategie retorică menită a manipula așteptările cititorilor săi.

Ce este un text literar? Pornind de la felul în care se desfășoară relațiile între autor și cititor (respectiv *surogații* lor), în viziunea lui Caragiale, un text este un artificiu, o iluzie, un construct, un spațiu care presupune desfășurarea unor jocuri de putere. Reușita mușterii se explică prin faptul că valorifică puterea cuvântului de a crea intrigă (adică text) și a ficțiunii de a întreține această iluzie, acest schelet textual. Imaginea soției, așa cum este indusă de către soțul ei (cochetă, libertină, disponibilă), trebuie tradusă, în termenii lecturii pe care o încercăm, astfel: ea este un pretext, un mecanism metafictional, o fantasmă, un obiect dezirabil fără de care nu poate fi generată acea plăcere a lecturii. Cei doi amici nu fac decât să întrețină iluzia, dorința lor de a înainta în poveste, de a o dezvolta fiind controlată prin statutul ei de obiect al dorinței. Absența ei fizică din text se dovedește a fi cu atât mai puternică, întrucât imaginației celor doi amici i se dă frâu liber.

Iată deci și lecția: citim pentru că cineva, o instanță textuală, ne manipulează dorințele, printr-un transfer al dorinței (care mereu urmează o cale bătătorită: de la personaj la cititor). În fond, în aceasta constă puterea ficțiunii, ficțiune care se hrănește cu setea noastră de iluzie, de sens, de a cunoaște.

⁶⁵ Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 126.

Mircea Horia Simionescu, *Dicționar onomastic*

GALIA I. «Bună ziua, îmi va spune criticul, ți-am citit *Dicționarul* (dacă un dicționar poate fi citit, în loc de a fi consultat) și mă surprinde îngrămădeala surprinzătoare de observații nelegate între ele»... «Să trăiești, îi voi răspunde, lucrurile disparate sunt, de fapt, raporturi. Cartea nu intră în categoria eseului, ca să aibă o logică a demonstrației, e o *literatură*, fără alte preocupări. Îmi pare rău că n-ai înțeles»... «Dar sunt adunate acolo, va continua criticul, toate variațiile posibile pe marginea numelor, fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră»... «Ideile sunt poate minore, ele sunt însă dispuse în atâtea zeci de chipuri că dumneata, care ai citit repede spre a admira un așteptat deznodământ, le-ai consumat fără să-ți dai seama»... «E o carte cu *de toate*, va spune, pe bună dreptate, criticul, și cu *nimic*», va adăuga pe nedrept... «Construcția ei riguroasă îți va apărea abia la o a doua lectură, așa că nu te grăbi», îi voi replica... «Mi-ar fi trebuit totuși, un fir roșu, conducător», va mărturisi criticul... «A fost inițial, dar s-a descusut. Acum nu-ți rămâne decât să-i cauți copcile pe unde a trecut cândva», voi arăta, binevoitor... «Dar e o carte ce nu se poate citi de la început până la sfârșit. Mai comod e s-o iei de unde se deschide întâmplător», va mai observa criticul... «Într-adevăr, așa se și citește cartea, îi voi răspunde, ea încearcă să utilizeze jocurile distractive și să le convertească atracțiile în literatură. Sunt totuși anumite unghiuri în dicționar de unde se văd mai bine coloanele înalte, cele laterale, modeste, unele pridvoare, unele logii, unele dependențe. Ai însă grijă, undeva se va deschide deasupra bolta, vei avea în preajmă fresce și perspective foarte grațioase. Mi-e teamă să nu le treci cu vederea, ca într-un muzeu pentru care n-ai la dispoziție decât un ceas»... «Tocmai din lipsa gravității și a sublimului îmi este teamă», va spune criticul... «Mărturisesc că mie mi-a fost teamă, dimpotrivă, să nu le amestec în acest joc care nu urmărește filozofia, ci literatura. Și apoi, *quand on ne fait pas le Parthénon, il faut accumuler les pyramides*, cum zicea Flaubert», voi zice... «Dar te vor înțelege numai criticii; cititorul obișnuit se va rătăci», va adăuga, în încheiere, criticul... «Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că lor le place jocul mai mult decât filozofia de manual», voi replica, în încheiere, nu fără a simți în inimă acul critic al nelineștilor. II. **GALIA** Femeie galbenă cu sânge și epidermă de cenuși încă fierbinți. Inspiră dragostea marilor spaime, poezia dulce a căderilor, senzațiile retrovertite ale traversărilor de nesfârșite spații, în somn... III. «*Galia ta, statuă de vată.*» (Robert Mench) IV. «*Leșioasa, telurica, luxurianta Galie.*» (Maeterlinck) V. *Galia este, toată, împărțită în trei părți...*» (Caesar)

GALILEO Galilei: începutul unei declinări incorecte.

GALINA ...Ți-am admirat întotdeauna ființa eminentă statuară, bărbia rotundă ca miezul moale al margaretelor, sclipirea enigmatică a ochilor verzi, în care se străvăd, fierbinți, mълuri de argint...

GALLUS Vopsește rapid și ieftin lână, mătase, confecții, bumbac. (Din *Universul*)

GALION Vezi Talion.

GAMAL (subst. comun) strecurat din eroare în lista numelor. «Să iubești și să suferi ca un gamal.» (Anton Richet)

GARABET I. Comentariile la un scurt roman intitulat *Adela* ar putea umple un dicționar. II. Evocă idea realizării discrete în carieră literară. De aceea, ofer cititorului o povestire intitulată: UN OARECARE DOMN LAMPEDUSA

Fragmentul pe care îl vom analiza în rândurile următoare face parte din volumul *Dicționar onomastic*, primul din ciclul *Ingeniosul bine temperat*, scriere care a pus nu doar cititorul obișnuit, ci și critica literară în dificultate. Dimensiunea care dă identitate acestui „roman cu 1000 de personaje”, așa cum a fost numită cartea, este jocul. Mircea Horia Simionescu se joacă atunci când optează pentru formula dicționarului, atunci când situează onomastica sub semnul invenției, atunci când, folosindu-se de libertatea pe care i-o acordă cartea, rescrie o întreagă istorie a literaturii române (și universale), instituind un dialog cu alte cărți. Dar pentru ca acesta să funcționeze, autorul are nevoie de un cititor pe care, ficționalizându-l, să îl transforme într-un partener de joc. Dată fiind formula nonconvențională care organizează scrierea (dicționarul, unul onomastic, în care titlurile capătă statut de text), autorul are grijă să presare printre articolele de dicționar multe intrări cu caracter autoreflexiv, în fond pasaje cu caracter metafictional care să indice căi posibile prin care textul poate fi citit.

Reunit sub titlul GALIA, dialogul înscenat între autor și un critic literar, care poate fi foarte bine citit ca o artă poetică în miniatură, reprezintă o astfel de cale. El nu se adresează exegetului, așa cum se poate crede la o primă privire, ci cititorului obișnuit, așa cum îl numește autorul, mai exact cititorului implicit, acela pe care textul îl visează: „«Dar te vor înțelege numai criticii; cititorul obișnuit se va rătăci», va adăuga, în încheiere, criticul... «Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că lor le place jocul mai mult decât filozofia de manual», voi replica, în încheiere, nu fără a simți în inimă acul critic al neliniștilor”. Posibilitatea de a nu fi înțeles nu este exclusă. Ea este generatoare de neliniști, care își au sursa în organizarea rizomică a textului („idei [...] minore [...] dispuse în atâtea zeci de chipuri”), în imposibilitatea unei lecturi lineare, coerente, ordonate în jurul unui fir narativ (dispariția celui „fir roșu conducător”). Așa se explică, în fond, prezența acestor pasaje în care textul meditează asupra sa, în care își tematizează propria producție și receptare. Miza lor: instituirea unui model de lectură. Dar să explicăm.

Autorul se ficționalizează și își construiește o voce, un alter-ego, care intră într-un dialog cu o altă voce, aceea a cititorului ficționalizat: prezent aici sub identitatea de critic literar. Dezbatere lor au ca miză anticiparea anumitor inconveniențe generate de organizarea textului, tipul de lectură potrivit, în cele din urmă, rostul jocului pe care îl instituie autorul. Dincolo de acest dialog, autorul privește către cititorul său implicit, acela pe care îl caută și pe care, în această manieră, îl construiește, în același timp. Temele dezbaterii lor, așa cum spuneam și mai devreme, sunt trimiteri la posibile elemente generatoare de confuzie care se nasc din organizarea cărții: construcția eclectică („o îngrămădeală îngrozitoare de observații nelegate între ele”), lipsa de organizare în jurul unei idei conducătoare („fără ca în concluzie să se desprindă o idee majoră”), suprafețele divergente, amalgamate („e o carte cu de toate”), absența unei direcții („Mi-ar fi trebuit totuși, un fir roșu, conducător”), imposibilitatea unei lecturi lineare („Dar e o carte ce nu se poate citi de la început până la sfârșit”), amestecul registrelor („Tocmai de lipsa gravității și a sublimului îmi este teamă”). Lucia Simona Dinescu are dreptate atunci când, pentru a defini tipul de discurs pentru care optează Mircea Horia Simionescu, pune față în față două imagini simbolice: cartea-asamblaj (care surprinde natura lacunară a dicționarului, organizarea lui fragmentară) și cartea-arbore (imaginea cărții coerente, construite ca un întreg bine articulat, apoi și mai bine controlat)⁶⁶.

Răspunsurile formulate de vocea acestui autor ficționalizat dau articolului de dicționar statutul de artă poetică, deoarece sunt menite a instrui lectorul asupra artei construcției, pentru ca de aici să se nască, implicit, un model de lectură. Astfel, în ciuda organizării dispartate, textul îndeplinește condiția literaturii, căci cititorul implicit este instigat să caute relațiile dintre articolele de dicționar, conexiunile, dialogul care se instituie între ele. Iar toate acestea orientează lectura într-o anumită direcție: povestea pe care o spune Textul. Cartea poate că nu este scrisă în stilul unei scrieri majore, grave, puternice, care să urmărească, deci, persuadarea cititorului, ci într-o manieră slabă, marginală, care trimite la gratuitate, la joc. În ciuda dificultăților lectorul pe care le-ar putea întâmpina, din fragmentare se naște un alt tip de lectură, care nu mai înseamnă alergare către final, ci delectare, rătăcire în hățișurile textului. Cititorul este invitat astfel să-și încetinească ritmul lecturii și să caute un sprijin în ideile minore (aparent) din care este construită cartea. Relectura ar putea genera sensul unitar pe care orice cititor îl caută, căci, dincolo de suprafețele intimidante, textul are o rigoare care nu se observă de la început. Așa cum afirmă aceeași Lucia Simona Dinescu, *Dicționarul* lui Simionescu ne invită „la o lectură nomadă și rizomatică prin libertatea de alegere și asamblare a traseelor lecturale.”⁶⁷ Însă, în pofida imposibilității practicării unei lecturi lineare, un fir roșu există:

⁶⁶ Lucia Simona Dinescu, *Strategii literare*, accesibil la adresa: http://www.romlit.ro/strategii_literare.

⁶⁷ Idem.

urme auctoriale, corespondențe revelatoare, promisiuni ale unui sens. Citită cu atenție, încet, după o logică a fragmentului, ba chiar recitită, cartea aceasta, în momentele ei de autoreflexivitate, își spune propria poveste – care pune în centru Textul și mecanismele producerii sale.

Schimbul de replici final, acela care face trimitere la neliniște, arată că, în ciuda acestor ieșiri la suprafață ale autorului, prin diversele sale voci-surogat, pericolul pierderii cititorului obișnuit (deci implicit) în acest labirint textual este real. Soluția salvatoare pe care o întrevade vocea auctorială este cea care se află în spatele generării acestei cărți: jocul. Totuși, un aer nefast rămâne acolo: „«Cititorii obișnuiți mă vor citi și mă vor înțelege, pentru că lor le place jocul mai mult decât filozofia de manual», voi replica, în încheiere, nu fără a simți în inimă acul critic al neliniștilor”.

E aceasta o carte care se adresează inițiaților? Se deschide ea, într-adevăr unui cititor obișnuit? Sunt întrebări care nu au un răspuns simplu. Dacă a ajuns la această literă, și cititorul este încă acolo, atunci înseamnă că textul a reușit să-și construiască cititorul pe care îl visează; căci, da, aceștia se construiesc.

În fond, acesta a și fost rostul mimării acestui dialog între cele două instanțe ale comunicării literare, căci, să nu ne înșelăm, despre o simulare este vorba. Nu la un instructaj didacticist apelează autorul ficționalizat, căci e împotriva spiritului cărții, ci la tradiția (antică, apoi renescentistă) a dialogului, un dialog cu lectorul pe care îl caută, pe care îl ficționalizează, pe care îl seduce. Paul Cernat are dreptate, prin *Dicționarul onomastic* al lui Mircea Horia Simionescu asistăm la „o întoarcere, pe altă spirală a istoriei culturale, la spiritul secolului al XVIII-lea, secolul enciclopediștilor, al Luminilor, al libertinilor și satiricilor omnidemitizanți – sau [...] «al bunului plac și al bunului gust»”⁶⁸. Dar poate că cea mai bună situație în context a operei lui Simionescu o realizează Carmen Mușat, care întrevade forța scrisului aparent slab, marginal al autorului nostru: „Într-un timp în care literaturii i se cerea imperativ să reflecte realitatea butaforică promovată de propaganda comunistă, M.H.S. refuza proximitatea literaturii și istoriei, instituind o necesară distanță între ceea ce nu e decât o pseudorealitate și discursul românesc. [...] Proza lui M.H.S. asta și este, în fond – căutare a unei alternative la «literatura mimetică», replică sclipitoare la dogmele realismului socialist, reinventare a scriiturii și a formelor literare, anticanonică și imprevizibilă, un manifest al estetismului într-o epocă în care o astfel de etichetă putea avea drept consecință marginalizarea autorului. [...] Mircea Horia Simionescu propune o ontologie a discontinuității, căci, în viziunea sa, ființa umană se dispersează în tot ceea ce atinge, se risipește neconținut în spațiu și timp, în cuvinte și gesturi. Singurul mod de a recupera identitățile pierdute de-a lungul anilor este scrisul”⁶⁹.

⁶⁸ Vezi Paul Cernat, *M.H.S., vecinul nostru de sus*, articol apărut în revista „Observator cultural”, http://www.observatorcultural.ro/M.H.S.vecinulnostrudesus*articleID_25382articles_details.html.

⁶⁹ Vezi articolul lui Carmen Mușat, *Reinventând literatura*, în revista „Observator cultural”, accesibil la http://www.observatorcultural.ro/CarmenMU%C4%B9%C2%9EAT*authorID_29authors_details.html

REZUMAT

Analiza textului narativ nu trebuie să scape din vedere relația care se instituie între cei doi poli ai comunicării literare: autorul și geamănul său, cititorul. Sensuri majore sunt articulate atunci când, în diverse spații textuale, un dialog este inițiat între cele două instanțe textuale, dialog care ar da scrierii o dimensiune metafictională prin simplul fapt că tematizează, adică aduce la suprafață, procesele producerii și receptării de text. În felul acesta, atenția se mută asupra rolului cititorului și a procesului lecturii.

Teoriile receptării au avut o contribuție majoră la această orientare a preocupărilor criticii literare către răspunsul cititorului. Concepte puternice în analiza textului literar s-au născut astfel: cititor model, comunitate interpretativă, orizont de așteptare, metaficțiune, relectură, intertextualitate; în fond, instrumente care conturează un model de lectură dinamic, interacțional și care ne pot arăta ce vrea un text literar de la cel care îl citește.

Totuși, analiza de text trebuie să aibă în vedere evitarea confuziilor care se pot naște între diversele instanțe ale comunicării într-un text narativ: autor real (omul concret, istoric, biografic, care a scris cartea), autor implicit (imaginea asupra autorului pe care și-o face un cititor, pornind de la modul în care acesta construiește text), autor ficționalizat (*alter-ego*-ul scriitorului proiectat în text ca personaj), cititor real (cel care duce o existență reală, cumpără, deschide și citește cartea), cititor implicit (lectorul ideal, model pentru care un autor își scrie cartea, cel pe care îl vizează ansamblul strategiilor textuale), cititor ficționalizat (lectorul actualizat într-un text prin diverse formule de adresare, cel cu care autorul ficționalizat încearcă să poarte un dialog).

Propunem mai jos un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre relația care se stabilește între autor-text-cititor:

1. Ce experiență revelatoare, dacă reușiți să o identificați în biografia autorului, a trecut în text, acolo unde, cu siguranță, a fost sublimată?
2. Având în vedere strategiile (meta)ficționale, adică felul scriitorului de a construi text, ce imagine a autorului (implicit) v-ați format?
3. Care credeți că sunt motivele pentru care autorul alege să se ficționalizeze? Pentru ce strategii a optat acesta pentru a-și actualiza prezența în text?
4. Care sunt formulele de adresare cu care cititorul ficționalizat este interelat? Ce spun ele despre relația autor-cititor (sub raportul distanței)?
5. Având în vedere strategiile (meta)ficționale la care apelează scriitorul, către ce cititor implicit sunt ele orientate? Care este imaginea cititorului (model, ideal) pentru care autorul își proiectează cartea?
6. Ca cititori reali, cum reacționați față de rolul pe care textul vi-l rezervă? Aderăți, acceptând acel rol, la ideologia cărții sau nu? Dacă nu, de ce?
7. Ce tip de lectură este generată de textul pe care îl citiți? Cum este construită aceasta (cum ar trebui să se desfășoare, spre ce este orientată, ce o motivează etc.)?
8. Cum își anticipă autorul răspunsurile cititorului? De ce, dintre toate aspectele posibile, autorul alege să le tematizeze pe acelea care își găsesc locul în text?
9. Ce aspecte ale textului îi dau acestuia o dimensiune metafictională?
10. Care credeți că sunt motivele pentru care textul pe care îl citiți, dacă acesta este cazul, instituie un dialog între autor și cititor?

NARATORUL. PERSPECTIVA NARATIVĂ

CE ESTE UN NARATOR? Întotdeauna într-o narațiune va exista un **narator**, o voce care servește nevoii de a nara. El este „comunicatorul imediat al ficțiunii” (Chatman), „un agent narativ care relatează o povestire” (Mieke Bal). Câteva distincții se impun însă: nu trebuie confundat nici cu **autorul biografic** (care este omul concret, istoric, adică persoana care a scris cartea), nici cu **autorul implicit** (care este o imagine pe care ne-o creăm asupra autorului real, instanța căreia îi acordăm originea sensului unei opere literare). Dar este o voce inventată de autorul operei, destinată prezentării poveștii. Este așadar o componentă structurală a narațiunii, o voce. Are dreptate Mieke Bal atunci când susține că agentul narativ sau naratorul e „subiectul lingvistic, o funcție și nu o persoană, care se exprimă prin intermediul limbajului din care este alcătuit textul.”⁷⁰ Atunci când își proiectează opera, în funcție de sensul intenționat, autorul își alege și tipul de narator potrivit (respectiv de perspectivă narativă). Opțiunile acestea nu sunt deloc inocente, căci specificul naratorului influențează decisiv rezultatul actului narării. Am putea spune chiar că efectul va fi mereu altul, dacă tipul de narator se schimbă. Există mai mulți **factori** care contribuie la stabilirea caracteristicilor sale distinctive: nivelul narativ căruia îi aparține, prezența sa în text (gradul de perceptibilitate din partea cititorului), credibilitatea, relația cu celelalte instanțe textuale ș.a. Identitatea, statutul său de agent narativ, se conturează, așadar, la îmbinarea tuturor acestor elemente. Dar se le discutăm pe rând.

În funcție de **nivelul narativ**, putem face distincția între un narator extern și unul intern (Seymour Chatman) sau între un narator extradiegetic și intradiegetic (Gerard Genette). Firește, mai sunt și altele, însă, dincolo de terminologie, trăsăturile caracteristice sunt identice. Vom lucra însă cu acestea și pentru că s-au impus, dar și pentru că definirea lor este cea mai exactă. Un agent al narării care este „deasupra”, superior poveștii pe care o spune, este un **narator extradiegetic** sau **extern**. El nu se referă la sine explicit ca la un personaj. Narează la persoana a III-a, existând exclusiv în discurs, nu și în poveste (fabulă). Se poate prezenta și cu identitatea de autor, caz în care am putea vorbi despre un *narator auctorial* (Chatman). Dar este posibil și ca acesta să nu facă deloc referire la sine, prezentându-se într-o ipostază impersonală. O calitate a sa poate fi (deși nu este obligatoriu) **omnisciența**. Ea se explică, în primul rând, prin faptul că este absent din poveste. Acesta este și motivul pentru care se bucură de o foarte mare autoritate: cititorii au o mare încredere în el, deci nu își pun întrebări referitoare la credibilitatea sa. Putem spune chiar că lectura noastră este controlată de ceea ce acest narator ne spune sau ne arată. Dar omnisciența are și alte conotații: naratorul poate pătrunde în gândul personajelor; le cunoaște trecutul, prezentul, chiar și viitorul; este prezent peste tot. Totodată, ea îi acordă autoritatea de a-și judeca personajele, de a le interpreta acțiunile, de a relata evenimentele și de a le explica semnificația; pătrunde în mintea personajelor și, astfel, fie le judecă caracterul, fie le explică motivațiile din spatele unui anumit comportament. Acest tip de narator, se știe, este specific prozei tradiționale, deși nu se rezumă la ea. În schimb, dacă agentul narării este și personaj al poveștii, atunci vorbim despre un **narator intern** sau **intradiegetic**. Nu doar că îndeplinește rolul de narator, dar este, în același timp, și personaj în poveste (fabulă). El relatează la persoana I și poate apărea ca *narator-personaj* (participant la povestea pe care o spune) sau ca *narator-martor* (simplu colportor al unor întâmplări la care a fost de față, fără a le influența cursul). O calitate a sa este **limitarea**. Se referă la faptul că, apărând din interiorul ficțiunii, nu știe totul despre personajele sale. Cunoașterea, în cazul său, trece printr-un *filtru limitativ*, aspect care îi pune sub semnul întrebării nu doar perspectiva, ci și credibilitatea. Dar limitarea poate fi asociată și cu un narator extern, atunci când naratorul accesează doar gândirea unui singur personaj, cum se întâmplă, de exemplu, în romanul *Fecioarele despletite* de Hortensia Papadat-Bengescu, acolo unde evenimentele sunt prezentate din punctul de vedere

⁷⁰ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 35.

al personajului Mini, deși vocea care comunică rămâne în continuare cea a naratorului extern. Când însă întreaga operă se limitează la conștiința unui singur personaj, atunci povestea este spusă din punctul de vedere al aceluia. În romanul *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, întâmplările sunt prezentate din perspectiva subiectivă a unui singur personaj: Ștefan Gheorghidiu, locotenent în armata română. Realitatea este trecută prin filtrul conștiinței unui personaj; astfel, nu avem acces propriu-zis la ea, ci la o percepție asupra ei.

După **gradul de perceptibilitate**, prezența naratorului –în primul rând, naratorul extern – poate fi mai mult sau mai puțin evidentă. Acest element ține de atitudinea reflectată față de actul narării, respectiv față de elementele poveștii (fabulei). Gradul de percepție se poate întinde de la o **prezență ascunsă** (cazul narațiunii impersonale, unde actul narării nu pare a fi atribuit nimănui, rolul vocii narative fiind de a reda, nu de a povesti; distanța față de lume fiind maximă, se naște impresia că lucrurile ar curge de la sine) la o **prezență vizibilă** (atunci când naratorul se implică în text, fie folosind pe alocuri persoana I, fie exprimându-și opinia, făcând comentarii cu privire la comportamentul personajelor sau la identitatea lumii pe care o prezintă). Chatman identifică câteva **semne ale vizibilității** acestui tip de narator: descrierea decorului (plasarea acțiunii într-un cadru), identificarea personajelor (realizată de obicei la începutul textului, printr-o punere în scenă), rezumarea (secvențe mari de timp sunt sintetizate pentru ca cititorul să păstreze simțul continuității), definirea caracterului (rolul unui narator a fost întotdeauna acela de a oferi indicii cu privire la caracterul personajelor), raportări despre lucrurile pe care un personaj nu le-a spus sau nu le-a gândit (un narator poate spune lucruri de care un personaj nu este conștient sau le ascunde deliberat), comentariul naratorial (interpretări date poveștii, judecarea comportamentului personajelor sau generalizarea, adică extinderea semnificațiilor asupra unui grup social sau asupra întregii umanități).

Credibilitatea este o componentă care a devenit esențială odată cu dezvoltarea prozei moderne și cu relativizarea punctului de vedere naratorial. Pornind de aici, facem distincția între un **narator creditabil** și un **narator necreditabil**. Un narator devine credibil prin felul cum redă povestea. Pentru că se bucură de autoritate, comentariile sale sunt luate drept adevăr ficțional: este crezut pe cuvânt de cititor, care nu își pune niciodată problema plauzibilității, admisibilității. Acesta este, în primul rând, cazul prozei tradiționale, acolo unde un narator extern/ extradiegetic, a cărui prezență este ascunsă (caz în care devine o voce impersonală), se bucură de o mare credibilitate. Pe măsură ce devine mai implicat, apar și semnele pierderii credibilității. În schimb, un narator este necreditabil atunci când cititorul devine suspect cu privire la povestea pe care o relatează sau la comentariile sale. Aceasta este o consecință a perspectivei limitate pe care o asociem de obicei cu un narator-personaj al cărui punct de vedere subiectiv devine prilej de suspiciune. Naratorii interni/ intradiegetici au o credibilitate mai scăzută, aceasta pentru că sunt și personaje. Cunoașterea lor este limitată, existând deci o doză mare de implicare personală, uneori chiar un set problematic de valori. După Shlomith⁷¹, ar exista mai multe **surse** care ar provoca **lipsa de credibilitate** a unor naratori: *experiența de viață* (un narator tânăr ar fi un caz de cunoaștere limitată), *implicarea personală în actul narării* (reacțiile negative față de anumite personaje, ofensele primite, suferința, firea hipersensibilă pot deveni elemente care creează suspiciune asupra actului narării, a validității percepției), *prezența unor valori care pot fi puse sub semnul întrebării* (valorile naratorului pot fi dubioase dacă intră în contradicție cu acelea ale autorului implicit). Mulți factori ar putea indica chiar o ruptură între normele morale ale autorului implicit și cele ale naratorului: când faptele îi contrazic flagrant viziunea, când convingerile altor personaje se ciocnesc constant cu ale sale, când limbajul său conține contradicții interne care se întorc, în cele din urmă, împotriva-i.

⁷¹ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Taylor & Francis e-Library, 2005, pp. 103-106.

PERSPECTIVA NARATIVĂ. FOCALIZAREA. Povestea pe care o relatează naratorul este întotdeauna prezentată în mod mediat, din perspectiva cuiva; verbalizată de narator, dar nu neapărat din punctul său de vedere. Acest fenomen se numește **focalizare**: a prelua perspectiva, unghiul de vedere al cuiva. În viziunea lui Mieke Bal, naratorul și focalizarea determină **situația narativă**. Când sunt redată evenimente, ele sunt întotdeauna prezentate dintr-un anumit punct de vedere. Mereu este implicată deci o anumită viziune, un fel de a vedea lucrurile, un unghi. Focalizarea ar fi atunci, susține aceeași naratologă, „relația dintre viziune și ceea ce este «văzut», prezentat.”⁷² O remarcă a sa ni se pare interesantă, și anume ideea că natura subiectivă a povestirii este într-un fel inevitabilă. De altfel, naratologa neagă actului narării caracteristica obiectivității (înțeleasă drept încercarea de a prezenta doar ceea ce este văzut/ perceput, abandonarea tuturor comentariilor); or, aceasta se întâmplă pentru că percepția este totdeauna dependentă de poziția celui care observă, iar a o nega implică o tăcere care ar trebui să ni se pară cel puțin suspectă. Deci obiectivitatea este o iluzie, deoarece ea depinde de mai mulți factori pe care Bal îi enumeră, factori care influențează atitudinea cititorului față de text: poziția față de obiectul perceput, căderea luminii, distanța, cunoașterea prealabilă, atitudinea psihologică față de obiectul perceput. Toate acestea trec, în timpul actului narării, și asupra cititorului. Actul narării este departe de a fi unul inocent.

Se impune din start o clarificare crucială pentru discuția noastră: **focalizarea și nararea sunt lucruri diferite**. Ea implică o distincție, susține Gerard Genette, în *Figuri*, între *cei ce văd* (respectiv viziunea prin care elementele sunt prezentate, care poate aparține naratorului extern sau unui personaj) și *cei ce vorbesc* (adică identitatea vocii care verbalizează viziunea). Totodată, atunci când vorbim despre focalizare este implicată o relație care se stabilește între trei componente ale narării: viziunea, agentul care vede și ceea ce este văzut. Ar exista prin urmare un **subiect al focalizării** (agentul a cărui perspectivă orientează prezentarea) și un **obiect al focalizării** (ceea ce focalizatorul percepe).

Astfel, orice focalizare implică un vehicul al ei, un **focalizator**. El poate fi naratorul sau un personaj. Dacă perspectiva aparține unui narator extern, atunci acesta se va bucura de o foarte mare credibilitate. Dacă, în schimb, ea aparține unui personaj, el se va bucura de un anumit avantaj față de alte personaje, căci, inevitabil, lectorul citește peste umărul personajului-focalizator și va fi înclinat să preia viziunea sa. De exemplu, în romanul *Moromeții* de Marin Preda, naratorul preia adesea, în primul volum, punctul de vedere al lui Ilie Moromete, aspect care îi acordă acestuia din urmă un rol privilegiat între celelalte personaje: nu doar că va căpăta statut de personaj-reflector, dar drama sa va deveni inevitabil și drama lumii căreia autorul îi dă naștere. De aceea, pornind de aici, putem spune că actul narării poate avea un puternic efect manipulator, căci percepția implică și un set de emoții, de convingeri care, în mod inevitabil, trec și asupra cititorului. Uneori, ele sunt greu de distins. Focalizarea prin personaj poate varia. De cele mai multe ori este vorba despre un transfer. Ea poate trece de la narator la personaj, iar, alteori, de la un personaj la altul, chiar dacă naratorul rămâne constant același. În această manieră, ni se oferă o foarte bună ilustrare a conflictului unei opere. Incipitul din romanul *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu este ilustrativ în acest sens. Iată ce ne spune Nicolae Manolescu despre el: „relativizarea perspectivei din scena spânzurătorii nu atrage automat și înmulțirea vocilor: naratorul rămâne acela impersonal din *Ion*, dar el adoptă punctul de vedere al mai multor personaje pe rând. Numai în romanele scrise integral la persoana întâi avem o identitate deplină între punctul de vedere și voce. Ni se arată cât de variat personaje diferite văd același fapt.”⁷³ Puteam vedea în această strategie de multiplicare a perspectivei, fără ca

⁷² Mieke Bal, *op. cit.*, p.149.

⁷³ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 14.

unitatea vocii narative să se rupă, o cale de a face accesibilă cititorului natura conflictului interior care devorează sufletul lui Bologa.

Dar narațiunea nu este doar focalizată de cineva, ci și focalizată asupra cuiva. Este important să știm care personaj se focalizează asupra cărui **obiect focalizat**, pentru că imaginea pe care o obținem asupra obiectului este determinată de focalizator; în plus, imaginea pe care o prezintă un focalizator ne spune ceva și despre focalizatorul însuși, susține aceeași Mieke Bal. Percepția sa provoacă o colorare a fabulei de către deținătorul punctului de vedere. Tot ea propune și niște **întrebări** care să ne ghideze interpretarea: cine focalizează personajele? ce urmărește focalizatorul? cum focalizează? cu ce atitudine observă lucrurile? al cui obiect este focalizat? Nu este obligatoriu însă ca elementul focalizat să fie un alt personaj. Lucruri, peisaje, evenimente... toate ar putea constitui obiectul focalizării. Interpretarea lor mereu va crea suspiciune, căci cel care focalizează o face întotdeauna cu un interes, declarat sau ascuns. În cazul narațiunii intradiegetice, lucrurile devin și mai interesante, căci întotdeauna în spatele percepției subiective a unui personaj se vor afla niște motivații psihologice. Îi revine deci cititorului responsabilitatea de a surprinde aceste componente decisive în influențarea viziunii. Și încă un aspect care ne va ajuta să facem distincția atât de necesară între vocea narativă și perspectiva narativă: deși focalizarea este nonverbală, ea e exprimată tot prin limbaj. Iată ce spune Shlomith Rimmon-Kenan despre aceasta: „întregul limbaj al textului e al naratorului, dar focalizarea îl poate colora într-un fel în care pare a fi o transpunere a unui agent separat.”⁷⁴ (t.n.) Prin aspecte precum numirea, vârsta, complexitatea limbajului, poate fi semnalizată fie prezența unui focalizator (altul decât naratorul), fie trecerea de la un focalizator la altul.

TIPURI DE FOCALIZARE. În funcție de **poziția** pe care focalizarea o ocupă în legătură cu povestea, putem vorbi despre o focalizare externă sau o focalizare internă. **Focalizarea externă** este specifică narațiunii tradiționale, aceea în care relatarea se realizează la persoana a III-a. Dar ea poate fi întâlnită și în narațiunile la persoana I când perspectiva prin care povestea este redată aparține celui care o povestește, mai degrabă, decât celui care o trăiește. **Focalizarea internă**, în schimb, se întâlnește atunci când perspectiva aparține unuia dintre personaje. Focalizatorul și obiectul focalizat pot fi externi sau interni față de evenimentele prezentate. De aceea, un focalizator extern poate percepe obiectele din exterior (prin simpla prezentare a manifestărilor exterioare ale obiectului focalizat) sau din interior (mai ales când el însuși este focalizator și obiect focalizat).

În **funcție de persistență**, percepția este determinată de doi factori esențiali: spațiul și timpul. Spațiul implică noțiunea de **distanță**. Poziția focalizatorului poate fi deasupra obiectului perceput. Este un tip clasic de focalizare care lansează fie o **vedere panoramică**, fie o **percepție simultană** a unor evenimente care au loc în locuri diferite. Ele sunt frecvente la începutul sau la sfârșitul narațiunii. Acesta este cazul romanului *Ion* care se deschide și se închide cu ceea ce Nicolae Manolescu numește o metaforă a drumului care ne introduce și apoi ne scoate din satul Pripas. Distanța față de lume, atitudinea impersonală a vocii, refuzul comentării moralității faptelor, medierea pătrunderii și ieșirii lectorului din universul ficțional construit sub ochii noștri contribuie decisiv la conturarea acestei impresii panoramice. Dar focalizarea spațială poate trece de la o vedere panoramică la aceea a unui observator limitat sau de la un observator limitat la altul, în funcție de efectul pe care autorul îl urmărește. În romanul *Fecioarele despletite*, ca să ne întoarcem la el, Hortensia Papadat-Bengescu alege să limiteze perspectiva naratorului său omniscient și să o preia pe aceea a lui Mini mizând și pe efectul de surpriză pe care trebuie să îl genereze povestea Lenorei Hallipa. Drama ei va fi descoperită de către cititor odată cu personajul-reflector al romanului. Cunoașterea, deci,

⁷⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 85: „The overall language of a text is that of the narrator, but focalization can «colour» it in a way which makes it appear as a transposition of the perceptions of a separate agent.”

înaintează în pași mici, cu opriri dese asupra unor aspecte care revelează nu doar psihologia reflectorului, ci și specificul teoriei sale asupra existenței: teoria „trupului sufletesc”. Timpul, în schimb, condiționează percepția în alte moduri. Focalizarea externă este **pancronică** (în cazul unui narator impersonal, care se află simultan peste tot) și **retrospectivă** (dacă atenția naratorului se concentrează asupra trecutului unui personaj). Focalizarea internă însă implică întotdeauna o privire retrospectivă. Un narator-personaj privește dintr-un prezent al narării către un trecut al faptelor povestite. Este ceea ce se întâmplă în cazul romanului *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, acolo unde Ștefan Gheorghidiu, personaj a cărui perspectivă narativă romanul o preia în întregime, drept urmare a unui moment de memorie involuntară, generat de discutarea la popota ofițerilor a cazului bărbatului care și-a ucis partenera de viață din gelozie, se întoarce în trecut, refăcând etapele iubirii pentru Ela, soția sa, într-o încercare de a-și recupera sinele devorat de incertitudini. Sensurile romanului, astfel, se nasc și din exploatarea acestei distanțe temporale.

Există însă și o **dimensiune psihologică** a focalizării pe care Shlomith Rimmon-Kenan o definește ca având trei componente: cognitivă, emotivă și ideologică. **Componenta cognitivă** se referă la cunoașterea asociată cu focalizarea. Astfel, opoziția dintre focalizarea externă și cea internă devine cea dintre o **cunoaștere nerestricționată** (precum cea atribuită unui narator extradiegetic, omniscient) și o **cunoaștere restricționată** (limitată). Focalizatorul extern știe totul despre lumea pe care o reprezintă, iar când își restrânge cunoașterea, o face din **motive retorice**, urmărind un efect de surpriză sau de șoc – cazul personajului Mini, în *Fecioarele despletite*. Cunoașterea unui focalizator intern, în schimb, este restricționată prin definiție. Pentru că e parte a lumii reprezentate, el nu poate ști totul despre ea.

Componenta emotivă implică o anumită coloratură (afectivă) a evenimentelor din partea focalizatorului. Opoziția extern-intern implică și o distincție între o **focalizare obiectivă** (detașată, neutră) și o **focalizare subiectivă** (implicată, distorsionată). Prima își restricționează observațiile asupra manifestărilor externe, lăsând emoțiile să fie deduse din observarea diverselor aspecte ale lumii. Rolul naratorului este acela de simplu observator al lumii, voce neutră care îi redă dramele. A doua revelează explicit sau implicit aspecte care țin de viața interioară a focalizatorilor. Scrierile care apelează la acest tip de focalizare vor tematiza inclusiv imposibilitatea oferirii unei perspective veridice asupra existenței, căci viziunea focalizatorului asupra obiectului focalizat (fie el un obiect sau un alt personaj) va fi iremediabil deformată de sensibilitatea sa (ultragiată, hipersensibilă, puțin credibilă). De exemplu, în romanul *Ultima noapte*, Ștefan Gheorghidiu este conștient de faptul că firea sa hipersensibilă, gelozia și suferința îi contaminatează perspectiva asupra Elei, asupra existenței și asupra propriului sine. Acest labirint al cunoașterii este corectat totuși de alte aspecte: firea analitică, hiperluciditatea, obsesia cunoașterii sinelui (și a lumii, apoi), distanța față de evenimentele reconstruite retrospectiv până la un punct, plonjarea într-o altă experiență limită, cea a războiului, care îi oferă personajului posibilitatea de a-și verifica sinele profund. Sufletul său, psihologia sa, devine astfel o carte în care cititorului i se oferă privilegiul de a citi.

Componenta ideologică are în vedere sistemul de credințe din perspectiva căruia diferite aspecte ale poveștii sunt evaluate: personaje, comportamente, acțiuni. De obicei, normele morale sunt prezentate printr-o singură perspectivă dominantă, aceea a naratorului-focalizator. În felul acesta, totul va fi raportat la el, perspectiva sa fiind cumva absolută. Dacă apar alte ideologii, ele se subordonează focalizatorului dominant, transformând ceilalți subiecți în obiecte ale evaluării. Ideologia evidențiată de naratorul-focalizator este percepută drept autoritară și toate celelalte ideologii din text sunt evaluate pornind de la această poziție înaltă care constituie atributul său. Sunt și cazuri în care ideologia unei scrieri poate fi verbalizată de un personaj, grație poziției privilegiate față de alte personaje, comportamentului din diverse

situații cheie, modului cum percepe lumea. Un caz aparte este acela al bătrânei din nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici. Statutul ei privilegiat, deși marginal, este marcat în mai multe feluri: formulează teza morală a scrierii în incipit, exprimând, în fond, viziunea tradițională asupra existenței (și cumva, fără tezism însă, temerile ei se verifică); devine adesea o voce a comunității (de valorile căreia ginerele său, Ghiță, se depărtează); meditează, în unele secvențe, asupra moralității faptelor, încercând să își sfătuiască plină de blândețe copiii; rămâne, în final, unul dintre supraviețuitori, împlinind, într-un fel, profeția (?) lansată în partea de început.

PERSONAJUL-REFLECTOR. Un caz aparte îl constituie **personajul-reflector** sau, mai simplu spus, reflectorul. O definiție foarte bună a acestei instanțe a comunicării narrative ne-o oferă Nicolae Manolescu în studiul *Arca lui Noe*: „Ce este «reflectorul?» E momentul să-i determinăm mai riguros statutul. Personajul pe care Henry James l-a numit astfel (dar într-un înțeles oarecum deosebit de acela în care-l întrebuițez în acest eseu) nu este un personaj obișnuit. Este unul căruia îi revine sarcina de a, «interioriza» acțiunea: de capacitatea lui de a simți și de a înțelege depinde gradul informării cititorului, într-un roman în care autorul se pronunță rareori direct, în numele său propriu, preferând să recurgă la unul ori la mai multe personaje ca la niște purtători de cuvânt.”⁷⁵ Este clar din definiția de mai sus faptul că între celelalte personaje ale operei reflectorul ocupă o poziție privilegiată: prin poziția marginală pe care o ocupă față de lume, poziție care îi permite să o observe, să îi înțeleagă mecanismele și să le verbalizeze, aspecte care fac din el un mediator; prin statutul de judecător al lumii, căci autorul găsește valoare în individualitatea acestui personaj, ale cărui valori se transferă astfel celui care citește; prin accesul la sensibilitatea lui care devine principalul factor generator de viziune asupra existenței pe care opera o propune. În fond, așa cum reiese și din ontologia termenului, această instanță narativă reprezintă conștiința reflector a lumii. Problematika instituită de operă se oglindește în sufletul său.

Un exemplu îl constituie personajul Mini din opera invocată deja, *Fecioarele despletite* a Hortensiei Papadat-Bengescu, personaj care dispare aproape de tot din celelalte romane ale ciclului Hallipilor. Care ar fi motivele pentru care autorii apelează la o astfel de strategie narativă care implică de foarte multe ori și o limitare a perspectivei naratorului extern? Același Nicolae Manolescu aduce câteva argumente valide în sensul discuției noastre: „Din punctul meu de vedere, astfel de supoziții nu sunt doar improbabile, dar și greșite: căci eu atribui personajului reflector un rol diferit: nu de a exprima pe autoare, ci de a o înlocui. Mini nu e o deghizare romanească a doamnei Bengescu, ci un personaj autonom, în carne și oase, cu un fel propriu de a gândi și de a simți. Nu există nici un motiv plauzibil ca un romancier, care vrea cu adevărat să se exprime pe sine, să recurgă la un alter-ego fictiv; ar fi o complicație fără sens. În schimb există nenumărate motive care pot determina pe un romancier să renunțe la perspectiva omniscientă și, alegând un personaj, să se încredințeze unghiului său de vedere.”⁷⁶ Motivele care fac din Mini reflectorul universului bengescian ar fi: *sensibilitatea intuitivă* (viziunea sa, așa cum observă Nory la un moment dat, va fi fost halucinantă, dar deformările ei sunt revelatoare, întrucât țin pasul cu realitatea), *inteligenta introspectivă* (mica dramă care duce la împrăștierea membrilor familiei Hallipa este trecută printr-o teorie a cunoașterii care pune în centru conceptul de corporalitate: teoria „trupului sufletească”), *abilitatea de a oglinzi și de a verbaliza esența lumii pe care o observă fără a o cruța* (parvenirea este însoțită de o fracturare a sinelui personajelor analizate; alterarea până la devianță a naturii relațiilor dintre personajele care și-au apropiat sau își vor apropia destinele). Iată că sensuri fundamentale se nasc pornind de la relațiile care se instituie între vocea narativă a unui roman și personajul căruia i se rezervă poziția reflectorului.

⁷⁵ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 311.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 312.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*

Iată, de pildă, această întâie zi când a început neliniștea mea, din cauza lui G.... Anișoara, care într-un fel avea mania excursiilor «în bandă», a căror promiscuitate mie îmi făcea silă, a hotărât ca de Sfântul Constantin și Elena (cădea acum într-o sâmbătă, iar luni era o altă sărbătoare) să facem o excursie de trei zile la vie, la niște prieteni comuni, la Odobești, cu automobilele unora dintre ei. De la început m-a enervat urcarea în automobile. De vreo două-trei ori ne aranjaserăm în cele trei mașini și de două-trei ori ne-au schimbat, căci era cineva important care nu se simțea bine plasat. În realitate, femeile căutau să se găsească la un loc cu bărbații care le interesau, iar când nu izbuteau de la început, stricau totul, sub pretexte dintre cele mai n serioase. Partea dezagreabilă era că urcam și coboram fără să știm de ce, iar asta ni se comunica simplu de către cei îmbufnați și inițiați sumar. [...]

Cea mai mare surpriză a fost pentru mine că nevastă-mea însăși, foarte ascultată din cauza frumuseții ei, și a cărei participare constituia un fel de motiv de succes pentru excursie, era aceea care a deranjat de două ori pe toată lumea, ca să izbutească să-l aibă în mașina noastră pe G., dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni înainte. Eram obișnuiți, de doi ani de zile de când ne iubeam, să considerăm cu indiferență tot restul lumii, să ne simțim bine oriunde suntem împreună și mai ales singuri, în mult prelungite convorbiri, sfârșite adeseori în voluptate. Un drum, o expoziție de tablouri ne plăcea mult mai mult dacă ne puteam comunica și verifica reciproc impresiile. Când eram în lume și nu puteam vorbi unul cu altul, simple surâsuri sau priviri lungi explicau pentru noi situația, caracterizau momente, ca în baza unei înțelegeri atât de statornicite despre lume și a unei obișnuințe de a comunica atât de perfecte, încât vorbele erau oarecum de prisos. Socoteam că și această excursie va fi o voluptuoasă incursie în viața celorlalți, în folosul nostru, al amândurora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus. Așa credeam numai, în prima clipă, dar am înțeles mai târziu, mai mult mort, că intrusul, în patima apropierei lor, eram eu. [...]

Am ajuns la Odobești pe la 4 după-amiază abia, căci masa s-a prelungit îndestul. A fost și acolo, se înțelege, o problemă a distribuirii camerelor, căci am fost împărțiți toți musafirii în trei familii deosebite. Am trecut un timp prin adevărate minute de groază. Au căutat, cred, să fie iar cât mai aproape, dar eu am izbutit, fără să am aerul, să locuim deosebit. Auzisem de scandaluri, când, noaptea, femeia a trecut în camera vecină, la un domn și mă gândeam ce ar deveni situația mea jalnică de la prânz, ridicată încă, la o potență înzecita, a doua zi, după o astfel de întâmplare. Sunt clipe când ura și dezgustul meu pentru femei devin atât de absolute, că socotesc că de la oricare dintre ele te poți aștepta la orice. Astfel ca, într-o excursie, s-o descoperi în camera unui domn, nu mai mi se pare imposibil, cu toata oroarea pe care mi-o inspiră o asemenea infamie, ori de unde ar veni, iar o iubire de aproape doi ani nu mi se pare deloc o piedică pentru o femeie, care, când iubește iar, e gata pentru toate nerușinările și imprudentele. Bineînțeles, trebuie să fii dintre cei care cred în noblețea feminității în general, dintre cei care au nevoie să adore cu adevărat femeia, dintre cei care au jucat totul pe cartea ei, ca să vorbești de „nerușinare” și de „infamie”, altminteri totul rămâne un amuzant desen, o „fermecătoare aventură” bună de tratat cu indulgență și șarmantă ironie anatolfranciana, ca [...] murdăria unui cățeluș de rasă pe covor.

În cele trei zile, cât am stat la Odobești, am fost ca și bolnav, cu toate că păream uneori de o veselie excesivă. Îmi descopeream nevasta cu o uimire dureroasă. Sunt cazuri când experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar. Ei doi, oricum se formau grupurile, erau nedespărțiți. De altfel, erau și cei care își impuneau, cu autoritate parcă acceptată de toți, inițiativele. Vizite în împrejurimi, plimbări, sporturi și jocuri în vie. Ba, de multe ori, dispăreau singuri și se făceau așteptați. Așa, a doua zi, au venit la masă după ce toată lumea se așezase. Se știa că numai pe ei îi așteptam, deci situația mea era dintre cele mai ridice, căci întârzierea lor, deși nu era poate din pricină că se găseau amândoi ascunși în vreo cameră, se preta totuși la cele mai dezagreabile sugestii. Îi rezervasem locul din dreapta mea, dar m-a deprimat că nimeni n-a ocupat locul care trebuia să fie în dreapta ei... Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul. Mă întrebam dacă ea nu-și dă seama de această realitate, dacă nu simte pedestalul de ridicul pe care mă suia... Când au venit (ea foarte afectată și surâzătoare), priviți cu capetele întoarse de către toată lumea, a ținut să mă mângâie pe obraji. Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru cu mângâierile pe care le distribuise.

Masa însăși a fost un nou prilej de chinuri. A luat, bineînțeles, iar din farfuria lui, i-a turnat din paharul ei, când el a cerut servitorului să-i dea vin. Încercam să înnod convorbiri cu o vecină destul de frumoasă din stânga mea. Aș fi izbutit poate să creez un fel de vitrină de amor propriu pentru salvarea situației, dar mi-era totul indiferent, căci eu știam că aici nu e vorba de o preferință sau de un joc de o

clipă, ci de toată dragostea mea, de un trecut cald și luminos de doi ani, de o desfigurare iremediabilă. Eram deci trist, cu toată truda de a surăde.

Orchestra, angajată de gazda noastră pentru tot timpul cât vom sta acolo, a cântat un vals-boston, din cele scrise pentru cerințele modei și clipei, dar cu adevărat frumos. Nevastă-mea și el lau cerut de repetate ori, iar eu, care aveam, de asemeni, cu ea romanța noastră preferată, am bănuir că îl vor repeta, pentru că le place (pentru că e asociat cu o plăcere intensă a lor) și că îl vor face un fel de „memento” al acestei iubiri în viitor. Un cântec din acela pe care, chiar când dragostea sa sfârșit, amantii nul pot asculta fără să simtă că pojghița de pe cicatricea sufletului se rupe încet. Eram, se vede, atât de palid, că o vecină din fața mea m-a întrebat, surâzând șters: „Ești gelos?” Am răspuns cu alt surâs grăbit: „A, de ce? așa glumesc femeile”... ca să arăt ca nu sufăr, căci am înțeles că aci mai erau și alți bărbați în situația mea, ba aproape toți, dar nici unul nu suferea, și din cauza asta nu erau ridiculi, pe când eu singur făceam eforturi nereușite ca să arăt ca nu dau importanță neplăcutei întâmplări. Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel, dar nu puteam suporta prea mult minciuna și ochii îmi deveneau, de la ei, triști. Și dacă aș fi putut să mă stăpânesc în clipa asta, aș fi izbutit poate să întorc situația. [...] În realizările naturii orice om e un exemplar unic și inedit. Din toată filozofia se desprinde cel puțin acest adevăr că omul – cu conștiință – fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, odată cu moartea lui moare neîndoielnic și lumea. Și el își alege, liber, o altă conștiință, pe care o socoate egală cu a lui. Va fi tovarășa și moștenitoarea lui, a memoriei lui, îi vor spune copiii lui mamă. Nu sunt religios, dar cred că, datorită unei pure elaborări spirituale, totuși, ceea ce are, zguduitor de profund, catolicismul e această dogmă, că soțul și soția sunt predestinați de la facerea lumii, că peste catastrofele vieții, uniți și egali unul cu altul, față-n față unul cu altul, ca în această viață, vor fi și în veșnicia viitoare. E și una dintre cele mai frumoase imagini create de gândirea omenească. Vecina mea din stânga era, dacă nu mai frumoasă, cel puțin tot atât de interesantă ca nevasta mea, și încă și mai tânără. Dacă nu „dicta” ca aceasta, era că, fiind, cel puțin în împrejurarea asta, mult mai delicată, nu căuta să-și impună cu vulgaritate capriciile, așa cum făcea femeia mea. În schimb, naș fi pierdut nimic, afară de amintirea atâtor nopți înalte și mai ales a atâtor tristeți trecute, devenite scumpe prin împărțășirea lor cu ea, iar toate acestea nu mi le putea da nimeni. Am răspuns deci cu jumătate suflet vecinei din stânga. Mă întrebam numai dacă nevastă-mea nu-și dă seama unde într-adevăr vor ajunge lucrurile, sau dacă o face cu intenție, căci în cazul acesta, oricât ar fi sângerat ruptura, oricât ar fi fost de grea părerea de rău, aș fi plecat imediat și în câteva săptămâni aș fi divorțat. [...]

Ce însemnau acum toate aceste simțăminte și gânduri pentru femeia de lângă mine? Absolut nimic. Și eu mă simțeam imbecil și ridicul, fără simțul realității, și naiv ca un predestinat „coarnelor”, ca să fi gândit atât de mult despre o femeie, care, punând în cumpănă tot acest aparat maiestuos și scrobir al sentimentelor mele, le prefera fără grijă, lacom, strângerea în brațe a unui necunoscut până acum câteva zile. Prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsesse totdeodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele. [...] Eu jucasem totul pe această femeie și trebuia să trag acum toate consecințele care se impuneau: desființarea mea ca personalitate. Trebuia deci să mă scol de la masă și de lângă această iubire, pentru totdeauna. Dar știu ce voință de fier și rece am și știam că o dată făcut gestul acesta, nici lacrimi, nici explicații nu mă vor mai face să revin. Mi-am impus să îndur totul până când voi fi singur cu ea, ca să am un cuvânt ultim. Adevărul e că imensitatea catastrofei îmi făcea sufletul palid, căci nu știam singur dacă - oricât de îndârjită voința mea - siluindu-mi simțirea, voi avea cumva puterea să îndur totul, fără să se sfărâme în mine organe, care niciodată nu se vor putea reface.

Spuneam, cu altă ocazie, că opțiunea pentru un tip de narator, respectiv de perspectivă narativă influențează în mod decisiv actul narării. Cum fragmentul pe care l-am ales este reprezentativ pentru proza psihologică, considerăm că este utilă pentru început o meditație asupra inovațiilor pe care le aduce aceasta la nivel discursiv, în special în ceea ce privește încrederea în naratorul intern și în perspectiva narativă subiectivă. În romanul tradițional, am văzut, naratorul nu are nicio problemă care să țină de credibilitatea sau de autoritatea sa. Poziția sa înaltă, cvasi-divină, îi acordă din oficiu atributele menționate. Ca principal purtător de cuvânt al autorului, el nu trebuie să se justifice în fața nimănui. Normele sale sunt, de aceea, acceptate de către cititor ca un dat. Exercițiul prozei mimetice a făcut din acest tip de narator cea mai înaltă instanță morală, ceea ce înseamnă că autoritatea sa este de necontestat.

Romanul psihologic, în schimb, s-a născut dintr-o mutație la baza căreia se află pierderea încrederii omului modern în valorile consacrate, apoi în poveștile capabile să explice

existența umană. Această conștiință a obligat romancierii să-și pună problema relativității cunoașterii, aspect care, la nivelul discursului românesc, s-a tradus fie prin limitarea omniscienței și acordarea perspectivei unor personaje-reflector, fie prin renunțarea totală la naratorul extern și la acordarea perspectivei unui narator intern. Inovațiile cu care venea în literatură proza psihologică: subiectivizarea punctului de vedere, limitarea perspectivei narative, pierderea credibilității erau simptome firești ale unui mod diferit de a înțelege lumea (și scrisul). O astfel de mutare, care înseamnă a-ți aduce cititorul pe un tărâm al instabilității, implică, evident, un risc. Iar pentru a-l compensa, scriitorii au mizat (cel puțin în primele faze ale dezvoltării prozei psihologice) pe naratori capabili să compenseze oarecum lipsa de credibilitate. S-a apelat, astfel, la figura intelectualului, individ suficient de bine înzestrat pentru a face față unei astfel de responsabilități. Ceea ce s-a pierdut prin adoptarea perspectivei narative subiective a fost contrabalansat prin abilitatea acestuia de a discerne, de a analiza, de a problematiza. Inadaptați, frustrați, singuratici, orgolioși, nonconformiști, prin acești naratori, autorii au găsit oportunitatea perfectă de a impune un nou set de valori: valorile individului (opuse radical acelorale ale societății). Noul personaj, un om psihologic, își pierde încrederea în valorile consacrate și pornește într-o călătorie (mai mult interioară) în căutarea autenticității. Le găsește în experiențe care îl duc la limită, care îl implică total, din care nu va ieși învingător, ci mai degrabă învins, dar cu un eu lărgit, cu o cunoaștere îmbogățită. Extrase din subiectivitate, adevărurile sale sunt apoi autentificate de propriul eu.

Acestea fiind spuse, să ne îndreptăm atenția către fragmentul preluat din romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, pe care îl găsim ilustrativ pentru întreaga problematică pe care o implică apelul la un narator intern și la o perspectivă narativă subiectivă. Actul narării este acordat aici unuia dintre personaje: Ștefan Gheorghidiu, sublocotenent în armata română. În centrul romanului nu se află însă acesta, nu personajul, nu omul social, ci eul său, acela în mod obsesiv radiografiat, analizat, descusut. Ce îl recomandă pentru această poziție? Evident, statutul de intelectual, formația sa de fost student la filozofie, complexitatea vieții interioare radiografiată obsesiv, conștiința sa vie care ordonează „evenimentele” romanului, aptitudinile analitice, firea hiperlucidă (care îl obligă să desfacă mereu firul în patru; un oarecare masochism este mereu implicat în cazul acestui tip de proză). Toate compensează într-un fel limitarea ce caracterizează perspectiva sa (el nu știe totul despre personajele sale, căci, făcând parte din poveste, fiind unul dintre personaje, nu poate surprinde întregul desenului țesut în jurul întâmplărilor, deși îl caută cu obstință), ca de altfel și lipsa sa de credibilitate (care, fiind subiectivă, deci colorată emoțional de atitudinea sa față de evenimentele narate, devine necreditabilă, suspectă, prea mult implicată, interesată). În cazul lui Gheorghidiu, însă, aceste aspecte ies la suprafață, sunt jucate. Autorul face din ele adevărate motive literare care ordonează actul scrierii romanului.

El apare deci în roman într-o triplă ipostază: autor al romanului (de fapt al jurnalului de campanie care dă formă actului său confesiv), narator (o voce limitată, necreditabilă care redă nu întâmplările romanului, ci impresia creată de ele, amprenta lăsată de ele în conștiința sa, faptele fiind întotdeauna re trăite, comentate, interpretate) și personaj (actul narării face din sine însuși principalul obiect al focalizării). Distanța pe care o implică situația narativă este decisivă pentru sensul romanului. Primul capitol (care cuprinde disputa de idei de la popota ofițerilor, din primăvara lui 1916) ne plasează într-un timp al narării situat mai aproape de actul scrierii jurnalului, față de ceea ce se întâmplă în capitolele doi-cinci, acolo unde Gheorghidiu se întoarce în trecut în încercarea de a reface pașii relației cu soția sa, Ela, pe care o bănuiește că l-ar înșela. Acest timp al desfășurării evenimentelor, situat la o distanță de doi-trei ani față de timpul narării, este reconstituit printr-o privire retrospectivă de un personaj care se află într-un moment de cumpănă a existenței sale, moment în care se produce o schimbare de optică, generată de oportunitatea participării la o nouă experiență fundamentală pentru eul său: debutul

războiului. Abia această nouă distanță, care se instituie între *timpul scrierii romanului*: prezentul (luminat pe de-a-ntregul abia către sfârșit, după lăsarea lui Gheorghidiu la vatră, în urma perioadei de convalescență) și debutul *timpului narării* (situat cu puțin după concentrarea sa pe Valea Prahovei), va reda întoarcerii în trecut o parte din credibilitatea erodată de suferința din gelozie, căci acțiunile unui eu care trăiește (situat aproape de evenimente) sunt comentate, interpretate și reordonate cronologic de eul care narează și apoi scrie.

Secvența aleasă, excursia la Odobești, joacă în această nouă înțelegere câteva roluri importante: evidențiază ruptura radicală dintre cele două lumi care definesc universul imaginar al romanului, marchează debutul conflictului interior care va devora sufletul protagonistului, dar și începutul destrămării relației cu Ela (a iluziei legăturii unice dintre soț și soție), transformarea iubirii în gelozie și eșecul unei posibilități de verificare a sinelui său profund. Începând cu această secvență, Gheorghidiu nu va mai găsi în iubire o experiență capabilă să îi ofere oportunitatea autocunoașterii, ci va deveni cauza majoră a înstrăinării de sine.

Pentru el, șocul intervine în momentul în care descoperă că soția sa fusese în două rânduri cauza rearanjării tuturor participanților la excursie în mașini, întrucât și-l dorea alături pe domnul G. Apoi, ușurința cu care cei doi își impun dorințele în fața celorlalți, faptul că dispăreau singuri și se lăsau așteptați, împărtășirea mâncării și a băuturii cu un necunoscut practic îl fac pe Gheorghidiu să descopere (mai degrabă să o joace, să o teatralizeze) vulgaritatea Elei, înstrăinarea de o femeie pe care nu o mai recunoaște: „Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar”. În fața ridicolului momentului, Gheorghidiu trăiește stări complexe: gelozie, suferință, dezamăgire, deprimare, temă de ridicol, revoltă. Sfășierea interioară a personajului este redată prin metafore sugestive, care surprind destrămarea treptată a echilibrului său interior: „Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul”. Treptat, asistăm la instalarea unei stări de criză interioară, întrucât Ștefan pune la îndoială nu neapărat onestitatea Elei, cât principala sa abilitate cognitivă, în fond sursa credibilității sale, discernământul: „Prăbușirea mea lăuntrică era cu atât mai grea, cu cât mi se rupsese totdeodată și axa sufletească: încrederea în puterea mea de deosebire și alegere, în vigoarea și eficacitatea inteligenței mele.” Iată că în această secvență, așa cum am mai spus-o, romanul psihologic își aduce la suprafață procedeele, tematizându-le. Implicată (jucată, de fapt) e credibilitatea, căci Gheorghidiu conștientizează faptul că firea sa hipersensibilă este principala cauză a deformării realității: „De altminteri, toată suferința asta monstruoasă îmi venea din nimic. Mici incidente care se hipertrofiau, luau proporții de catastrofe”. Obiectul focalizat, soția sa Ela, devine astfel produsul percepției sale, iar perspectiva sa este colorată emoțional de această stare de gelozie care abia în acest episod prinde contur și care face ca privirea bărbatului să fie privită de către cititor cu suspiciune, cu neîncredere.

Dar romancierul se folosește cu abilitate de acest context (a se citi aici faptul că îl construiește în mod intenționat) pentru a legitima personajul și implicit valorile în care acesta crede. Secvența aceasta – și acest aspect poate fi extins la nivelul întregului roman camilpetrescian – așază în antiteză două categorii de personaje reprezentative pentru opoziția care definește epoca modernă: intelectualul (ale cărui valori definesc modernitatea artistică: individualismul, sinceritatea, morala radicală, obsesia autenticității, inadaptarea, setea de cunoaștere) și mondenul (omul nou, creat după imaginea modernității istorice: la modă, rafinat, stilat, atent la imaginea sa publică, obsedat de aparență, cu o abilitate înăscută de a „se” juca). Ambele reflectă o perspectivă radicală asupra celuilalt și se exclud. Priviți din optica mondenilor, intelectualii sunt niște maniaci (demodați, inadaptați, captivi ai unor valori ultime, critici, radicali) care pun sub semnul întrebării eșafodajul care construiește lumea modernă, inclusiv mondenitatea. În romanul *Ultima noapte*, lucrurile sunt privite exclusiv din punctul de

vedere al unui astfel de personaj radical⁷⁷, care cenzurează, critică și deformează limbajul mondenității. Această intenție demistificatoare nu ar trebui să ne scape. Gheorghidiu, așa cum el însuși declară la un moment dat, se lasă târât de soția sa în această lume nouă (nu fără o fascinație abia mascată), lumea care Elei îi stârnește interesul, dându-i un impuls vital. Bărbatul o constată, într-o manieră deformatoare, prin raportare antagonică la un ideal, arhetipul catolic al cuplului: „Din toată filozofia se desprinde cel puțin acest adevăr că omul – cu conștiință – fiind pentru el creatorul lumii, ca reprezentare, odată cu moartea lui moare neîndoielnic și lumea. Și el își alege, liber, o altă conștiință, pe care o socoate egală cu a lui. Va fi tovarășa și moștenitoarea lui, a memoriei lui, îi vor spune copiii lui mamă. Nu sunt religios, dar cred că, datorită unei pure elaborări spirituale, totuși, ceea ce are, zguduitor de profund, catolicismul e această dogmă, că soțul și soția sunt predestinați de la facerea lumii, că peste catastrofele vieții, uniți și egali unul cu altul, față-n față unul cu altul, ca în această viață, vor fi și în veșnicia viitoare. E și una dintre cele mai frumoase imagini create de gândirea omenească.”

Punctul de cotitură în schimbarea Elei îl constituie nu primirea moștenirii, așa cum insinuează Gheorghidiu, ci întâlnirea Anișoarei, a mondenei Anișoara, a păpușii de porțelan Anișoara, femeie cu stil a cărei simplă prezență o face râvnită: „Era una dintre acele femei elegante despre care, fie pe stradă, fie la teatru, toată lumea întreba numaidecât cine e.” Ea este aceea care stimulează orgoliul Elei, iar soția studentului la filosofie întrevade rapid oportunitatea autoafirmării (se poate vorbi aici despre descătușarea unei feminități ținute sub control, condiție cerută de statutul de intelectual la care aspirase, statut câștigat prin căsătoria cu Ștefan). Averea nu a făcut decât să faciliteze comunicarea între două lumi care de altfel se exclud: lumea intelectualilor și lumea mondenă. Complimentele cu care Anișoara o curtează, atenția pe i-o acordă, recunoașterea atributului frumuseții (deci a potențialului) trezesc acest orgoliu ascuns al femeii, orgoliu pe care, din nou, Ștefan îl vulgarizează: „Sunt cazuri când experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal, o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar.” Deși pare (de fapt, se construiește ca) un outsider, Gheorghidiu conștientizează faptul că această schimbare de statut implică și o modificare a stilului de viață: „A fost o schimbare rapidă ca topirea zăpezii albe pe câmp. Am devenit și mondeni.” Schimbul de invitații, bățile cu flori, plimbările cu automobilul, mesele luate la restaurant, interesul pentru modă devin preocupări cotidiene. Chiar dacă pare a se poziționa ostil față de ele, Gheorghidiu nu le refuză, motivat poate de o dorință de a cunoaște această lume nouă, dar și de oportunitatea de a se afirma. Pentru Ela, însă, aceste preocupări, care țin mai degrabă de rutină, de nevoia de a fi văzută, de a-ți face simțită prezența, nu sunt suficiente. Este nevoie de un ritual care să-i consfințească statutul râvnit, accesul la lumea mondenă, și acest prilej devine excursia la Odobești. Interesant este că Gheorghidiu ține să marcheze acest eveniment cu însemnătatea ce i se cuvine, transcriind în jurnal, cu o exactitate care dă de bănuț, toate etapele sale, consolidând astfel statutul de ritual al secvenței: „Iată, de pilda, aceasta întâie zi când a început neliniștea mea, din cauza lui G... Anișoara, care într-un fel avea mania excursiilor «în bandă», a căror promiscuitate mie îmi făcea silă, a hotărât ca de Sfântul Constantin și Elena (cădea acum într-o sâmbătă, iar luni era o altă sărbătoare) să facem o excursie de trei zile la vie, la niște prieteni comuni, la Odobești, cu automobilele unora dintre ei.” Excursia în bandă, deci, urcarea în mașină, promiscuitatea, flirtul, disparițiile (ne)așteptate, toate fac parte din acest ritual (esențial pentru limbajul mondenității) care are o singură menire, aceea de a oficia(liza) pătrunderea Elei în această lume: „Cea mai mare surpriză a fost pentru mine că nevastă-mea însăși, foarte ascultată din cauza frumuseții ei, și a cărei participare constituia un fel de motiv de succes pentru excursie,

⁷⁷ Cu totul altfel vor sta lucrurile în celălalt roman al lui Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, care se ordonează în jurul unui monden: Fred Vasilescu.

era aceea care a deranjat de două ori pe toată lumea, ca să izbutească să-l aibă în mașina noastră pe G., dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni înainte.” Perspectiva din care ne este prezentată secvența aparține însă bărbatului, care, prezentându-se ca reprezentant al unei alte lumi, dezvrăjește câte ceva din consecvența și coerența scenelor. Totuși, ostilitatea sa nu reușește să ascundă nici dorința de a se construi ca alteritate, nici plăcerea aproape masochistă a participării, nici puterea de a trece dincolo de ostracizare și de a înregistra în detaliu pașii unui ritual pe care îl recunoaște de la bun început. Nu exagerăm dacă spunem că lucrurile nu îl surprind, deși, pe tot parcursul secvenței, bărbatul susține contrariul. Frustrarea sa, atunci, nu s-ar naște din surpriza pe care i-o provoacă noua imagine a soției sale, cât din sentimentul de neputință pe care îl încearcă orgoliul său, care este nevoit să se recunoască înfrânt: Gheorghidiu a încercat cu Ela o convertire, care însă nu i-a reușit. Iată de ce, atunci când bărbatul vorbește în numele cuplului, apelând la un noi inclusiv, tonul vocii sale sună fals: „eram obișnuiți să considerăm cu indiferență tot restul lumii”, „să ne simțim bine oriunde suntem împreună și mai ales singuri”, „ne puteam verifica și comunica impresiile”, „Socoteam că și această excursie va fi o voluptuoasă incursie în viața celorlalți, în folosul nostru, al amândurora”.

Poate că limbajul său cenzurează pe acela al lumii în care Ela pătrunde (prin comentarii deformatoare), însă coerența de ritual a secvenței nu se pierde. Comportamentul soției sale descrie un adevărat scenariu inițiativ, iar Gheorghidiu îi înregistrează (aș spune cu o plăcere disimulată, deci masochistă) fiecare gest: „În realitate, femeile căutau să se găsească la un loc cu bărbații care le interesau, iar când nu izbuteau de la început, stricau totul, sub pretexte dintre cele mai neserioase.” sau „Partea dezagreabilă era că urcam și coboram fără să știm de ce, iar asta ni se comunica simplu de către *cei îmbrufnați și inițiați sumar*.” (s.n.) Docilitatea lui Gheorghidiu față de ridicolul situației, așa cum el însuși o cataloghează, ne arată însă altceva: că bărbatul recunoaște însemnătatea situației, că nu e pe deplin un outsider, că anumite limite (care țin de nevoia de a se defini) condiționează propriu-i joc. El conștientizează într-adevăr faptul că între cei doi el figurează ca un intrus, însă felul în care folosește cuvântul ar trebui să semnifice un exclus. Totuși, modul în care se comportă față de domnul G., care i-a pătruns – și datorită strădaniilor Elei – în cele din urmă în mașină, ne arată că el nu se dă înapoi de la a juca (iată și sursa plăcerii) un rol, pe acela de soț indiferent: „Dar nu... dar nu... poftiți... de ce nu...? Stau foarte bine... nu, nu mă deranjează. Dumneavoastră? A... bun atunci... perfect... Tu stai bine? (nevastă-mea era la mijloc între noi doi). A... atunci foarte bine, va fi o călătorie foarte frumoasă... Avem o vreme minunată, de mai, nici prea cald, nici prea răcoare... Când ajungem? Da? Tocmai la unu? Să sperăm atunci că nu o să avem nici o pană de motor.” Este adevărat că interiorizarea situației și comentariul naratorial sunt acelea care măresc distanța, care creează impresia că între Gheorghidiu și lumea care i se deschide se cascadează o prăpastie. Totuși, nu trebuie să trecem peste un factor abia observabil: plăcerea apropierei de această lume, generată de stimularea abilităților interpretative ale bărbatului față de „teatrul” situației. Iată dovada acestui fapt, tematizată de la bun început – deci înainte ca ritualul să înceapă –, de la momentul urcării în mașină: „El știa ce vrea ea, eu știam de asemeni, și mai ales amândoi știam unul despre altul că știam (și probabil și ea la fel) și nici o mărturisire nu ar fi avut nimeni curajul să facă. Am exagerat, evident, politețea, în exces de vorbărie, ca să mă arăt cu prisosință bine-crescut.” Prin urmare, și Gheorghidiu se prefăce, aspect care nu îl plasează până la capăt în ipostaza exclusului. E aici implicat o formă de masochism, căci se pare că suferința îi stimulează ego-ul. Iar bărbatul nu numai că știe să joace acest joc, dar chiar se lasă sedus de posibilitatea de a-l juca. Numai că jocul său e condiționat de anumite limite, care țin de nevoia de a se legitima, de a se defini.

Spuneam la început că aceasta este secvența care marchează inițierea mondenă a Elei. Toți ochii o urmăresc pe ea, sunt acolo pentru ea. Și femeia nu eșuează. De fapt, energiile ei se activează după contactul cu această lume mondenă și bărbatul simte că, în raportul de putere

dintre sexe, trece pe locul al doilea. Este un factor generator de mari frustrări care îl determină adesea să deformeze, cu malițiozitate uneori, diverse scene ale ritualului. Iată și un exemplu: „Nevastă-mea a vrut să aibă ramuri dintr-un măr înflorit, puțin mai în devală de unde eram noi, iar el s-a oferit să i le rupă. S-au dus amândoi și ea și-a umplut brațele cu ramuri, de părea, blondă și cu ochii albaștri, o icoană împodobită. Plăcerea lor trecea nepăsătoare peste faptul crud de a sluși un pom.” Răutatea planează asupra ultimei observații. De altfel, putem spune că pe parcursul întregii secvențe el practică un joc la două capete: deși face eforturi pentru a interpreta rolul soțului indiferent, nu-și poate refuza plăcerea participării, plăcere care îl apropie nepermis de mult de această lume. E greu de crezut apoi că un individ inteligent precum Gheorghidiu nu știa ce caută, nici ce se petrecea în aceste excursii. Surpriza pe care o afișează ni se pare până la un punct jucată, iar motivațiile altele: se infiltrează între ei, cu intenția declarată de a le dezvrăji jocul (căci aceasta este în cele din urmă întreaga experiență), dar se constată rapid depășit. De altfel, teama de ridicol îl ghidează mereu; nu principiile, așa cum am putea crede: „În cele trei zile, cât am stat la Odobești, am fost ca și bolnav, cu toate că păream uneori de o veselie excesivă.”

Așa se explică de ce etapele ritualului sunt marcate de către Gheorghidiu în jurnalul său ca niște gesturi pe care le-ar observa spontan, când, în realitate, ele sunt rezultatul unui exercițiu pe care bărbatul îl (re)cunoaște (dar de care, oficial, se dezice). Scopul ritualului: încoronarea Elei ca regină a balului, iar domnul G. este acela care trebuie să o ducă acolo. Dar el nu se poate desfășura fără o prezență obligatorie: aceea a soțului care trebuie să joace rolul indiferentului, altfel întregul ritual este lipsit de miză. Carnavalescul situației ar trebui să devină evident acum. Întreaga secvență e un joc, deci o suspendare temporară a normalității. Iată ce îi declară Ela soțului ei la finalul zilei: „Ei bine, dragul meu, dar asta e firesc atunci când vii cu cineva pe drum, într-o excursie ca asta... Toate femeile au făcut grupuri. Se creează inevitabile izolări. Nu poți fi familiară cu toată lumea și atunci se pare că ești numai cu unii. Pe urmă, el e un bun dansator... toate femeile din lume dansează, cred. [...] Așa sunt petrecerile astea. O dată acasă, nici una nu se mai gândește apoi la cunoștințele și întâmplările de aci. Ai să vezi că nici tu nu ai să te recunoști cu toată lumea de aci... Ești de o sensibilitate imposibilă.” Apoi, nu este ridicolul situației de care se plânge încontinuu Gheorghidiu o condiție a grotescului?

Însă, ca să ne întoarcem, la baza oricărui ritual se află un scenariu, care presupune parcurgerea unor pași. Iar pașii săi sunt cu grijă marcați de narator în jurnalul său: urcarea în automobile, organizarea triumfiulară a partenerilor, flirtul ușor mascat, disparițiile (ne)așteptate, pretarea la anumite idei care să hrănească imaginația celorlalți, așezarea la masă, micile intimități și în fine dansul. De aceea, nu ar trebui să ne mire faptul că bărbatul, deși joacă în continuare cartea oficială a distanțării, recunoaște tiparul: „Așa, a doua zi, au venit la masă după ce toată lumea se așezase. Se știa că numai pe ei îi așteptam, deci situația mea era dintre cele mai ridicole, căci întârzierea lor, deși nu era poate din pricină că se găseau amândoi ascunși în vreo cameră, se preta totuși la cele mai dezagreabile sugestii. Îi rezervasem locul din dreapta mea, dar m-a deprimat că nimeni n-a ocupat locul care trebuia să fie în dreapta ei... Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul.” Temându-se de ridicol, cel puțin așa declară, Gheorghidiu își păstrează masca. De fapt, întrucât se vede depășit de situație, este forțat să se recunoască (deși orgoliul său de intelectual, de stăpân al cunoașterii nu o acceptă) învins. Limitele și abilitățile lui de interpretare îi sunt evident întinse la maxim. Aceasta pentru că la mijloc nu e textul (Gheorghidiu era, de altfel, un student la filozofie), ci viața. Dacă în literatură totul face parte dintr-o convenție, iar interpretul se situează la o distanță (sigură) de evenimente, aspect care îi permite să fie calm, detașat, sigur pe el, în viață lucrurile stau altfel. Pentru prima dată în viața sa, orgoliul său de interpret e învins, căci incertitudinile îl încearcă la tot pasul: „Când au venit (ea foarte afectată și surâzătoare), priviți cu capetele întoarse de către toată lumea, a ținut să mă mângâie pe obraji. Nu știu dacă a făcut-o numai pentru că se

știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru cu mângâierile pe care le distribuise.” Crezând că statutul său de intelectual este suficient pentru a domina lumea în care pătrunde, în scurt timp este obligat să se recunoască înfrânt. Dovada o reprezintă comportamentul său după ce cuplul abia format se întoarce la masă, acolo unde Ștefan o aștepta, comportament care arată că bărbatul recunoaște calitatea de joc a momentului. Deși are oportunitatea de a salva situația (moment care ar fi devoalat plăcerea jocului), creând o „vitrină de amor propriu” cu o vecină cu care încerca să lege un dialog, ceva nu i-a permis să meargă mai departe. Altfel, de ce ne-ar declara că ar fi putut juca la rându-i și ar fi putut chiar câștiga în jocul aparențelor: „Mă chinuiam lăuntric ca să par vesel, dar nu puteam suporta prea mult minciuna și ochii îmi deveneau, de la ei, triști. Și dacă aș fi putut să mă stăpânesc în clipa asta, aș fi izbutit poate să întorc situația. Vecina mea din stânga era, dacă nu mai frumoasă, cel puțin tot atât de interesantă ca nevasta mea, și încă și mai tânără. Dacă nu «dicta» ca aceasta, era că, fiind, cel puțin în împrejurarea asta, mult mai delicată, nu căuta să-și impună cu vulgaritate capriciile, așa cum făcea femeia mea.” Faptul că femeia din vecinătatea lui, deși mai frumoasă, nu încearcă să preia inițiativa, ci adoptă o poziție pasivă arată încă o dată că cea inițiată, regina balului deci, este Ela. Însă orice bal se sfârșește cu un dans; în cazul ritualului nostru: un vals-boston. Felul în care se raportează Gheorghidiu la el arată însă că sistemul său de valori (acela care îi legitimează abilitățile interpretative) eșuează, căci undeva se produce o ruptură. Dansul, repetat la insistențele cuplului nou format, este etapa finală a ritualului, etapă care este menită a-i conferi Elei statutul de amantă perfectă. Momentul, deși necesar ducerii la capăt a ritualului, nu are propriu-zis nicio însemnătate autentică: nu e decât o rutină. În schimb, Gheorghidiu, făcând o paralelă cu înțelesul dat romanței lor preferate, interpretează greșit semnificațiile. El crede că aici e vorba despre un „memento” al amantlăcului celor doi, când, de fapt, nu e decât un gest destinat din start uitării, cu o semnificație de moment.

Adevăratul său eșec, acela care îi rănește cel mai tare orgoliul, ține însă de alt aspect; și el se dezvăluie tot la masă, acolo unde bărbatul este enervat de o situație pe care o considerăm simptomatică. Intrigat de atenția pe care Ela o acordă unei discuții cu G., Ștefan caută să-i prindă cu urechea firul; aparent, ar fi vorba despre o discuție banală, căci „amantul” face efortul de a explica femeii diferența dintre motoarele automobilelor franțuzești și cele americane. Involuntar, Gheorghidiu își amintește că soția sa audiasc cândva, de dragul lui, cursuri de matematici complicate – iar comparația este mai mult decât sugestivă pentru limbajul celor două lumi care se confruntă. Ce ar fi motivat-o? Cu siguranță, dorința de a pătrunde în lumea academică care tinerei Ela trebuie să i se fi părut la modă. Iar Ștefan a știut asta, căci, deși veneau din lumi diferite, s-a lăsat atras și a făcut din ea partenera sa de viață, cu orgoliul bărbatului care crede într-o convertire. Cumva, el a știut întotdeauna că Ela este o mondenă, că accesoriul la care, cu ani în urmă, a râvnit a fost recunoașterea cochetăriei cu viața academică (a fi intelectual poate fi, este de fapt, o modă), pe când, acum, accesoriul urmărit e altul: statutul de amantă, de „aristocrată a iubirii”, de mondenă.

Pentru a se răscumpăra, Gheorghidiu plasează în finalul secvenței, ca să îl cităm, „o mică și semnificativă întâmplare”: o femeie urâtică și mai în vârstă îl provoacă pe G. și, când aceasta îi cere un pahar cu vin, bărbatul refuză să i-l toarne. Gest impardonabil, în viziunea lui Gheorghidiu, dar și a Elei, care repară imediat micul incident, turnându-i vin ea însăși. Ștefan interpretează însă corect scena: „Era un gest al ei din vremea cea mai bună, dar în același timp și un indiciu că ea, *simțindu-se preferată și stăpână, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească*, așa cum regele Spaniei spăla în Joia Mare doisprezece cerșetori pe picioare.” (s.n.) Ceea ce îl frapează însă este nu neglijența lui G., gest care îl descalifică și îi demistifică într-un fel calitatea de jucător, ci desăvârșirea cu care acționează Ela, perfecțiunea cu care își joacă partitura. Or, dacă Gheorghidiu o recunoaște, asta înseamnă că femeia a fost o jucătoare (și una bună, pe deasupra) de la bun început. Iar bărbatul a știut mereu asta.

REZUMAT

Raportul voce narativă-focalizare poate deveni uneori o adevărată cheie a interpretării unui text narativ. În fond, rostul instanței naratorului este nu doar acela de a reda firul evenimentelor, ci și acela de a institui o lume. De specificul său depinde în mare măsură relația care se creează între cititor și lumea care prinde contur sub ochii săi. Important este să cunoaștem nu doar tipul de narator care articulează o lume, fie el extern sau intern, ci și specificul poziționării sale față de lume. Raportul omnisciență-limitare, problematica credibilității și a vizibilității devin trăsături care dau identitate naratorului ca instanță care mediază pătrunderea cititorului în text.

Un alt aspect important îl constituie focalizarea. Dacă vocea narativă rămâne în unele texte aceeași de la un capăt la altul, perspectiva narativă nu este obligatoriu să fie exclusiv a naratorului; el poate prelua punctul de vedere al unor personaje și, implicit, viziunea lor asupra existenței. Important devine deci nu doar focalizatorul (agentul care observă lumea), ci și obiectul focalizat (căci și el ne poate spune ceva despre cel care îl contemplă). Dar există și o dimensiune psihologică a focalizării care ar avea trei componente: cognitivă (vizibilă în opoziția cunoaștere nerestricționată/ omniscientă și o cunoaștere restricționată/ limitată), emotivă (care implică o distincție între o focalizare obiectivă/ detașată/ neutră și o focalizare subiectivă/ implicată/ distorsionată) și ideologică (care are în vedere sistemul de credințe/ de norme morale din perspectiva căruia diferite aspecte ale poveștii sunt evaluate).

Propunem mai jos un set de întrebări utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre relația care se stabilește între vocea narativă și focalizare:

1. Ce tip de narator (extern sau intern) realizează comunicarea în textul studiat? Care sunt mărcile prezenței sale în text?
2. Ce calitate (omnisciența sau limitarea) definește poziționarea sa față de lume? Ce implică fiecare dintre ele?
3. Ce tip de prezență (ascunsă, vizibilă) a naratorului în lume dramatizează textul? Ce semne ale vizibilității sale, dacă acesta este cazul, identificați?
4. Ce caracteristică îi este specifică agentului narativ sub raportul credibilității (creditabil sau necreditabil)? Care sunt aspectele care îi erodează credibilitatea, dacă acesta este cazul?
5. Care sunt elementele care determină situația narativă (raportul voce narativă-focalizare) în textul în proză studiat? Ce aspecte (numirea, vârsta, complexitatea limbajului) marchează trecerea de la un focalizator la altul?
6. Care sunt focalizatorii, respectiv obiectele focalizate pe care textul analizat le pune în centru?
7. Pentru ce tip de focalizare (externă sau internă) optează scriitorul? Ce implicații are distanța în timp și în spațiu asupra actului narării?
8. În ce fel dimensiunea psihologică (cognitivă, emotivă, ideologică) a focalizării influențează actul narării, respectiv relația care se stabilește între narator (și viziunea asupra existenței pe care o induce) și cititor?
9. Care ar fi motivul, dacă acesta este cazul, pentru care scriitorul apelează la prezența unor personaje-reflector?
10. Cum vă poziționați față de valorile pe care le propune textul apelând la instanța naratorului?

LUMI NARATIVE: UMANITATEA. PERSONAJUL

LUMI FICȚIONALE. Un text narativ, am spus-o și cu altă ocazie, nu este doar un text care spune o poveste. În aceeași măsură, el aduce în fața cititorului o lume, o lume ficțională pe care niște personaje o populează. Înainte de a ne opri asupra umanității pe care o narațiune o pune sub ochii cititorului, se impune o discuție despre ce este o lume ficțională.

De altfel, un punct de pornire ar trebui să fie următoarea întrebare: ce este o lume? Iar înaintea ei: ce face lumea respectivă să fie o lume? Or, aici avem nevoie de toată acea literatură de specialitate construită în jurul conceptului de *lume posibilă*, concept pe care astăzi din ce în ce mai multă lume îl folosește. Aici, terenul este extrem de generos, dar interesul studiului nostru se îndreaptă către două dintre variantele sale: *lume ficțională* (căci ceea ce ne interesează pe noi este cazul ficțiunii) și *lume narativă* (pentru că acest capitol este dedicat narațiunii).

Primul critic care a articulat în mod concis problematica lumilor în literatură este românul Toma Pavel, prin studiul *Fictional worlds* (1986), tradus și în limba română, în 1992, cu titlul *Lumi ficționale*. Acesta susține faptul că pentru ca o lume ficțională să existe, textul trebuie să își impună propriile legi; de aceea, cititorul trebuie să adopte noua perspectivă ontologică, în fond, viziunea asupra lumii pe care narațiunea în cauză o instituie (lume pe care oricum o va compara cu cea care există). Așa se face că propozițiile enunțate într-un text, susține același teoretician, trebuie considerate adevăruri în lumea ficțională, aceasta pentru că lumea instituită este autonomă, o realitate menită a ființa prin ea însăși. Totuși, ne avertizează Pavel, nu trebuie stabilită o graniță foarte rigidă între *lumea actuală* (cea reală, cea pe care o locuim în momentul de față) și *lumea posibilă* (aceea propusă de text și imaginată de cititor) pentru că împiedică ficțiunea de la a ne oferi adevăruri despre existența noastră și despre lumea în care trăim. În fond, dimensiunea etică, existențială, chiar politică a literaturii nu poate fi negată; textele nu sunt creații inocente, ele acționează asupra credințelor noastre pe care aspiră să ni le modifice. Revenind, această abordare a conceptului de lume ficțională salvează într-un fel personajele de la viziunea pe care structuralismul și apoi semiotica o propuseseră asupra sa: personajul nu mai este o colecție de semne, o construcție lingvistică, ci o ființă ficțională care trăiește într-o altă lume, alta decât cea actuală. Iată ce ne spune Toma Pavel, raportându-se la protagonistul primului roman al lui Charles Dickens, Samuel Pickwick: „de îndată ce ficționalitatea d-lui Pickwick este recunoscută, întâmplărilor romanului li se atribuie un gen de realitate proprie, iar cititorul poate fi profund mișcat de aventurile și reflecțiile personajelor.”⁷⁸ Este aici o reîntoarcere la percepția mimetică aristotelică, ar putea spune unii, însă, susținem noi, de pe o altă poziție, cu o viziune mult mai adecvată realităților lecturii, fie ea critică sau de plăcere.

Un pas mai departe în gândirea conceptului de lume ficțională îl face David Lewis, în articolul *Truth in Fiction*. Lui i se datorează una dintre cele mai bune definiții ale conceptului de lume ficțională. În viziunea sa, ficțiunea este o poveste, spusă ca adevărată, a unei lumi sau a unor lumi, altele decât cea actuală. Experiența ficțională presupune o recentrare a cititorului din lumea actuală în lumea ficțională, instituită de adevărurile spuse în ea: „Lumile care ne interesează, susțin eu, sunt lumile în care ficțiunea este spusă, ca adevăr însă, nu ca ficțiune. Actul narării are loc exact cum se întâmplă în lumea noastră; dar ceea ce aici se pretinde a fi fals, acolo *există*: un adevăr spus despre lucruri pe care povestitorul le cunoaște. Lumea noastră nu poate fi o astfel de lume; căci dacă am avea de-a face într-adevăr cu o ficțiune, atunci actul povestirii îndreptat către lumea noastră nu este ceea ce se pretinde a fi.”⁷⁹ (t.n.) Deci, chiar dacă

⁷⁸ Toma Pavel, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1992, p. 17.

⁷⁹ David Lewis, *Truth in Fiction*, în *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford University Press, 1983, p. 266: „The worlds we should consider, I suggest, are the worlds where the fiction is told, but as known fact rather than fiction.

știu că lumea ficțională e creată de text, cititorii aleg să creadă în ea, considerând-o la fel de reală ca cea actuală. Așa se explică, în fond, de ce cititorii privesc personajele ca oameni reali și de ce exprimă emoții față de ele, în loc să le considere simple constructe textuale sau de limbaj. În timpul lecturii, cititorii se recentrează în această lume ficțională căreia îi acordă legitimitatea și credibilitatea pe care le acordă în mod obișnuit lumii actuale, deși știu că ceea ce citesc e ficțiune.

Și, ca să restrângem și mai mult problematica – și să ajungem în zona care constituie obiectul studiului nostru –, ne vom opri în continuare la un concept mai nou, acela de *lume narativă*, propus de cercetătoarea Marie-Laure Ryan în articolul *Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*. Ea continuă direcția instituită de Pavel și Lewis și susține faptul că lumile narrative sunt lumi ficționale care trebuie să asigure condițiile narativității: să instituie o legătură între actul narării, acțiune, personaje și cadru. Un concept util înțelegerii specificului ficțiunii – asupra căruia cercetătoarea insistă – este acela de *relocare*. Atunci când citesc, cititorii se *relochează*, cu ajutorul imaginației, într-o altă lume, o lume narativă. Ei pretind despre aceasta că are o existență autonomă, căci își întemeiază propriile reguli ontologice care admit sau resping ceea ce este verosimil într-o lume narativă. De aceea, fiecare tip de ficțiune are propria ontologie care lărgeste sau micșorează categoria verosimilului. De exemplu, într-un basm, apelul la categoria estetică a fabulosului ține de specificul lumii instituite și, astfel, prezența unui cal înaripat nu deranjează pe cititor, căci el cunoaște convenția și știe care îi sunt regulile, adică ceea ce este admis și ce nu. Totodată, ea susține că lumea narativă nu ar putea exista în afara textului (în înțeles semiotic de produs al unor coduri) care o instituie, o generează. Cititorii știu că ceea ce citesc este un artefact, dar obișnuința i-a învățat să și-o reprezinte mental (fenomenologic, deci): „Deși cititorii știu că o lume narativă nu există fără text (sau texte), ei pretind că are o existență autonomă pe care textul o reprezintă mai mult decât o creează. Asta înseamnă că cititorii construiesc lumi narrative și personajele lor ca împărțând statutul ontologic al lumii reale și al locuitorilor ei, dacă nu se specifică altceva.”⁸⁰ (t.n.) Conceptul pe care îl propune Ryan rezolvă cumva problema prezenței descrierii în narațiune, problemă sensibilă, adesea evitată de naratologi, care vedeau în ea un factor care induce o pauză, o deviere, o digresiune de la firul narativ. Autoarea susține că, fără descrieri, cititorul nu își poate forma imagini mentale complexe asupra personajelor sau cadrului acțiunii. Prin urmare, descrierea este absolut necesară. O lume narativă, apoi, este un univers, susține teoreticiană: întotdeauna există mai mult în această lume decât ceea ce ea reprezintă. Ea pornește de la următoarele ipoteze: (1) un text poate institui câteva lumi ontologic distincte, ca în cazul textelor cu final multiplu, cum ar fi *Două loturi* de I.L. Caragiale; (2) un text poate proiecta o lume unificată care include multe alte povești care pot avea loc în spații sau în timpuri diferite (*Secretul doctorului Honigberger*, nuvela lui Mircea Eliade ar fi un exemplu); (3) câteva texte pot contribui la construcția aceleiași lumi – și aici intră în scenă conceptul de *transficționalitate*, vizibil în lumea schițelor lui Caragiale sau în proza lui Camil Petrescu, acolo unde personajele trec dintr-un roman în altul.

The act of storytelling occurs, just as it does here at our world; but there it is what here it falsely purports to be: truth-telling about matters whereof the teller has knowledge. Our own world cannot be such a world; for if it is really a fiction that we are dealing with, then the act of storytelling at our world was not what it purported to be.”

⁸⁰ Marie-Laure Ryan, *From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation*, în Alice Bell, Marie-Laure Ryan (coord.), *Possible worlds theory and contemporary narratology*, University of Nebraska Press, 2019, p. 75: „While readers know that the storyworld would not exist without the text (or texts), they pretend that it has an autonomous existence and that the text represents it rather than creates it. This means that readers construct storyworlds and their characters as sharing the ontological status of the real world and of its inhabitants unless otherwise specified.”

Introducerea conceptului de lume narativă („storyworld”) schimbă total paradigma, oferind o alternativă față de abordarea textualistă (structuralistă/ semiotică) care consideră că toate textele literare sunt cu și despre limbaj și că lumea ficțională e un construct, o coagulare de semne. În această nouă viziune naratologică, textul nu există decât ca un generator de „urme necesare construcției de lume” („blueprints for worldmaking”). Același concept asigură baza pentru ceea ce se numește *imersiune* (plonjare într-o nouă lume). Experiențe precum a fi absorbit de poveste, a fi prezent pe scena derulării evenimentelor, a simți empatie sau un alt sentiment față de un personaj ori a aștepta cu nerăbdare să vezi cum se termină povestea, așa cum susține Ryan, nu pot avea loc, nu pot căpăta consistență dacă nu există un text care să proiecteze o lume, lume care să includă o acțiune, un cadru al ei, un număr de personaje, toate trei generate în urma unui act, bine controlat (institutor, deci), al narării.

CADRUL ACȚIUNII. SPAȚIUL CA FUNDAMENT AL LUMII. „Sarcina ficțiunii, ne spune Seymour Chatman într-un loc, este să creeze o lume credibilă.”⁸¹ (t.n.). Prin aceasta nu ar trebui să înțelegem o lume realistă, ci verosimilă (fidelă față de adevărul ei). Fiecare tip de ficțiune, știm aceasta din discuția anterioară, are propria verosimilitudine, propria consistență, propria autonomie, propriile-i coduri care îi legitimează statutul ficțional. Într-un fel arată ficționalitatea într-un basm și în alt fel într-un roman balzacian; și cu toate acestea ambele scrieri au un statut ficțional. Într-un text narativ, lumea este populată nu doar de personaje, ci și de locuri sau obiecte potrivite pentru universul ficțional pe care a se dezvolta. Cadrul acțiunii reprezintă, de aceea, „decorul pe fundalul căruia evenimentele au loc” (Chatman) sau „un set de propoziții care se referă la același complex spațio-temporal setat ca decor” (Gerald Prince). El este creat cu ajutorul unor pasaje descriptive și dobândește mai multe funcții: fie este prezentat drept cadru al acțiunii într-o manieră mai mult sau mai puțin detaliată, fie devine generator de atmosferă, fiind folosit pentru a indica tonul, respectiv ambianța în care se desfășoară narațiunea. De exemplu, în *Amintiri din copilărie*, sensul general al operei trebuie să țină cont obligatoriu de acea „matrice narativă” (Ioan Holban) cu care textul se deschide: imaginea satului ca spațiu securizant, paradisiac, evocată nostalgic de un narator situat în prezentul scrierii care se raportează la un timp și un spațiu pierdute, dar pe care le recuperează prin evocare, prin retrăire, prin scris.

Incipitului, o spunem și cu altă ocazie, îi revine responsabilitatea de a-și familiariza cititorul cu lumea pe care autorul o aduce în fața ochilor săi. Multe scrieri în proză se deschid cu **pasaje descriptive** care joacă în economia operei mai multe roluri: aduc cititorul într-o lume nouă, îl leagă de firul epic, anticipă desfășurări epice viitoare. Aceste **spații** însă sunt legate de puncte ale percepției. Înainte de a deveni un conector de ordin narativ (un element care marchează trecerea de la o secvență la alta), spațiul instituit reprezintă liantul între un focalizator și cititor, căci, într-un text narativ, **punctul de percepție** poate aparține fie unui personaj (care, situat într-un anumit spațiu, îl observă și reacționează la el), fie unui narator extern. Este ceea ce ne spune Mieke Bal, în studiul *Naratologia*: „În povestire, unde spațiul se află în legătură cu personajele care «îl populează», aspectul fundamental al spațiului este mijlocul prin care personajele își determină simțurile să interacționeze cu el.”⁸² Iată de ce spațiul nu apare niciodată într-o operă literară într-o manieră neutră. Coloratura sa – adică raportarea afectivă la un spațiu simțit drept securizant sau amenințător – este generată de personajele care îl locuiesc și de percepția lor – un element esențial în a determina relația care se instituie între ele și univers. Aceasta este, de altfel, sursa atmosferei pe care opera o degajă.

Prin urmare, elementele spațiale joacă un rol foarte important în narațiuni. Prin ele se stabilesc relații între evenimente, personaje sau cadrul desfășurării acțiunii. De obicei, **spațiile**

⁸¹ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 62.

⁸² Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 140-141.

descrise de naratori sunt codate cultural, pentru că sunt organizate în opoziții binare, iar această opoziție este generatoare de sens. Iată și unele dintre cele mai des întâlnite contraste: *interior-exterior*, *sat-oraș*, *aproape-depart*, *închis-deschis*, *finit-infinit*, *familiar-straniu*, *accesibil-inaccesibil*. De exemplu, în cadrul opoziției interior-exterior, asociem de obicei interiorul cu ideea de protecție, de securitate, pe când exteriorul conotează pericol, amenințare. În alte cazuri, însă, de pildă atunci când spațiul interior este unul care a provocat protagonistului niște drame, sensurile acestora se pot schimba. Literatura română a promovat la un moment dat o opoziție care își avea sursa în ideologia unor curente de factură tradiționalistă. În cadrul literaturii influențate de sămănătorism, de exemplu, orașul apare ca un spațiu alienant, ca un loc al pierderii identității, al dezrădăcinării. Satul, în schimb, este perceput ca un spațiu idilic, inocent, ca un loc al regăsirii energiilor sufletești, inclusiv a sinelui.

Alți autori preferă să figureze spații care reprezintă locuri de întâlnire ale unor tărâmurii opuse: *hanul* (exterior și interior), *grădina* (oraș și natură), *plaja* (pământ și mare), *magazinul* (afară și înăuntru), *marea* (social și solitudine). Hanul, de exemplu, a fost reprezentat fie ca un spațiu securizant, un refugiu din fața amenințărilor exterioare – cum se întâmplă în povestirea *Hanu Ancuței* de Mihail Sadoveanu –, fie ca un loc al distrugerii integrității, al înstrăinării de sine și de familie – precum în nuvela *Moara cu noroc* de Ioan Slavici, acolo unde hanul figurează ca un loc al dezrădăcinării, al îndepărtării de o viziune tradițională asupra existenței și al plonjării într-un necunoscut care poate fi asociat cu debutul relațiilor de tip capitalist și cu provocările pe care le aduc acestea asupra relațiilor dintre indivizi, inclusiv dintre membrii familiei. Apoi, sunt evenimente care au loc în *mijloacele de transport*: mașini, tramvaie, trenuri, avioane. Valoarea simbolică ce le este asociată trimite la ideea de tranziție, iar acest aspect se constituie uneori într-un indiciu asupra existenței unora dintre personaje. În nuvela *La țigănci* de Mircea Eliade, de exemplu, o bună parte a acțiunii se desfășoară în tramvai. Acest lucru sugerează faptul că protagonistul, este vorba despre Gavrilescu, este surprins într-un moment de tranziție de la un tip de existență la alta. Or, acest lucru chiar se întâmplă până la final, căci nuvela mizează pe această tatonare a personajului între două lumi, care trimit la timpuri și spații diferite, confuziile generate de ele multiplicându-se.

Există și narațiuni în care *spațiul este prezentat într-o manieră dinamică*, parcurgerea lui figurând ca un scop în sine. Dacă implică o călătorie într-o lume necunoscută, de la ea se așteaptă o schimbare de ordin cognitiv, existențial: o înțelegere superioară, maturizare. Aceasta poate fi codată în funcție de gen; în narațiunile tradiționale, bărbații sunt aceia care călătoresc, pe când femeile stau acasă. În romanul *Baltagul*, de exemplu, călătoria pe care o realizează Vitoria Lipan pe urmele soțului ei ucis poartă mai multe conotații: pătrunderea într-o lume necunoscută, nouă pentru o femeie care aparține unei comunități arhaice; îndeplinirea datoriei sacre a femeii față de bărbat, descoperirea osemintelor și înmormântarea sa după datinile creștine pentru ca sufletul mortului să își găsească în cele din urmă liniștea; dovada fidelității, a credinței în iubire, despre care ni se spune la un moment dat că era la fel de puternică precum în tinerețe; nevoia de a afla adevărul crimei și de a-i pedepsi pe vinovați, lucru care face din femeie un detectiv, un justițiar; inițierea fiului ei, Gheorghiiță, în tainele bărbăției, căci dispariția soțului a lăsat în familia Lipan un loc gol care trebuie umplut rapid, altfel familia este amenințată cu dezintegrarea; șansa femeii de a se dovedi, căci își asumă acum un rol nou pentru statutul ei de femeie, rol pe care îl joacă doar ca urmare a unei suspendări temporare a ordinii lumii. În alte cazuri, mișcarea în spațiu poate fi circulară și atunci dimensiunea dinamică este anulată. Impresia este că personajul se mișcă în gol, reîntorcându-se mereu de unde a plecat, fără ca ceva să se schimbe. În această situație, imaginea care i se asociază este aceea a labirintului: un spațiu limitat, închis, în care personajul figurează ca un prizonier. O întâlnim, de exemplu, în unele dintre schițele lui Caragiale: *Tren de plăcere*, de pildă, acolo unde domnul Georgescu se rătăcește de membrii familiei sale, iar călătoria la Sinaia se transformă într-un

calvar. Drumul pe urmele lor, în fond o căutare aproape absurdă, descrie un traseu circular, labirintic, o mișcare în gol care îl aduce la disperare. Cu subtilitate, autorul traduce această percepție asupra spațiului într-o metaforă cu conotații metaficționale: văzută de deasupra, de pe piscul unui munte, Sinaia seamănă cu un stomac (superbă imagine a unui spațiu devorator).

Un statut aparte, atunci când se pune problema situării acțiunii într-un anumit spațiu, îl au **obiectele** care îl umplu. Percepția asupra spațiului este influențată de felul în care obiectele sunt ordonate, de configurarea lor. Astfel, aranjate, ele ar putea sugera ordinea; împrăștiate, în schimb, ar putea indica un efect devastator, dezordinea. Iată și un exemplu preluat din schița *Moșii (Tablă de materii)* a aceluiași Caragiale: „Turtă dulce – panorame – tricoloruri – bragă – baloane – soldați – mahalagioaice – lampioane – limonadă – fracuri – decorațiuni – decorații – donițe – menajerii – provinciali – fluier – cerșetori – ciubere – cimpoaie – copii – miniștri – pungași de buzunare – hârdaie – bone – doici – trăsuri – muzici – artiști – fotografii la minut – comédii – tombole – „Moftul român” nr. 8 – oale – steaguri – flașnete – înghețată de vanilie – fleici – stambă – câni – pelin – călușei – scrânciob [...]” Tehnica acumulării e folosită de autor aici pentru a sugera nu doar aglomerarea, haosul, vuietul, agitația asociate cu un eveniment, ci și imaginea unei lumi în derivă, o lume instituită totuși cu plăcerea înregistrării detaliului. Există apoi narațiuni, în care cadrul acțiunii este surprins fie cu atenția acordată detaliului, fie prin schițare, într-o manieră vagă deci. Un topos al literaturii realiste, de exemplu, îl constituie casa, obiect esențial folosit de autori pentru a sugera uneori imaginea unei lumi. Acest aspect este sugerat, de exemplu, de incipitul romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, pornind de la percepția unuia dintre focalizatori: tânărul Felix. Conform unei concepții sociologizante asupra existenței, între casă și locuitorii săi se stabilește o relație. În fond, ea devine un indiciu asupra caracterului și al stilul lor de viață. Nepotrivirea dintre membrii familiei, problematica parvenirii, ostilitatea care domină relațiile dintre personaje, misterul unor existențe găzduite sub acoperișul ei, în fond, imaginea apusului unei lumi sunt toate țesute în fibra acestui obiect cu valoare simbolică prin care autorul își inițiază cititorii despre consistența universului pe care i-l aduce sub priviri. Iată sugerată o cale de a lectura aceste pasaje descriptive în care se ascund adesea indicii despre esența unei lumi.

PERSONAJUL. Nu există literatură fără personaj. Personajele sunt acelea care dau viață literaturii, unul dintre principalii factori generatori de sens, dar și pentru care citim literatură. Între cititor și personaj se creează adesea o relație intimă, căci plăcerea identificării cu ființa ficțională care capătă chip în paginile unei cărți constituie un element de care nu ne putem despărți atunci când citim. Dar, să vedem, mai întâi, ce este un personaj. Asupra sa s-au formulat de-a lungul timpului două concepții radical diferite, aproape incompatibile: pentru tradiția mimetică, care a dominat vreme îndelungată viziunea asupra literaturii, personajele sunt adevărate imitații ale oamenilor, pe când, pentru (post)structuraliști, personajele sunt niște constructe lingvistice, în fond, niște coduri textuale. Dar să le luăm pe rând.

Pentru concepția mimetică, ce își are rădăcinile în *Poetica* lui Aristotel, punctul de plecare în a gândi conceptul de personaj îl reprezintă persoanele reale față de care un personaj ar fi nimic mai mult decât o copie, o imitație. Condițiile care se puneau ființării acestora în cadrul unei ficțiuni țineau de conceptul de verosimilitudine: să aibă un nume plauzibil; să spună și să facă lucruri convingătoare pentru esența lor caracterologică; să posede o anumită complexitate, generată de prezența unor trăsături care ar trebui să indice o identitate singulară, unitară. În conceperea personajului se cerea neapărat respectarea unui dualism fundamental: acela dintre exterior (corp, față, vestimentație) și interior (minte, suflet, sine). Această percepție asupra personajelor, care au fost apropiate de ființele umane, a legitimat, în timp, transferarea unor concepte din psihologie sau psihanaliză (necesare pentru a le analiza) către domeniul

literaturii. Chiar dacă ar poseda anumite trăsături false, care ar putea induce în eroare lectorii, s-a presupus că, până la final, ei vor avea acces la adevărata identitate a personajului.

Despărțirea de această viziune se produce odată cu debutul prozei moderniste. De exemplu, romanul de analiză psihologică a făcut clară ideea că personajele sunt niște ființe ficționale. Pentru un prozator precum Camil Petrescu, ca să luăm un exemplu, în romanul *Ultima noapte*, Ela nu este altceva decât un obiect al percepției, produsul unei focalizări subiective atribuite unui agent narativ, bărbatului. Or, conceptul de limitare care caracterizează perspectiva narativă în acest tip de proză înseamnă că niciodată nu vom ști care este adevărata identitate a Elei. Ca personaj, ea nu există decât în limbajul lui Gheorghidiu. Această viziune s-a radicalizat odată cu proza postmodernă în care, de cele mai multe ori, personajele figurează ca niște marionete, ca niște, adevărate de data aceasta, ființe de hârtie. Schimbarea de percepție cerea, în mod necesar, o nouă teorie asupra personajului. Astfel, în concepție (post)structuralistă (semiotica intră tot aici), personajele se dizolvă în țesătura textului, devin niște coduri. Contestate le sunt: profunzimea psihologică, identitatea stabilă, unitatea sinelui. În fond, ei sunt aceia care declară, alături de moartea autorului și a cititorului, și moartea personajului, căci, dacă percepția asupra sinelui se dezvoltă prin limbaj, atunci personajul nu este nimic altceva decât un construct lingvistic. Și pornind de aici, nici autorul, nici cititorul, nici măcar personajul nu mai pot fi priviți ca niște principii de coeziune a textului.

Și se pare că, odată cu această viziune, cel puțin în ceea ce privește conceptul de personaj, am ajuns într-un impas. O soluție o oferă Martin Price, care, în eseu *The Other Self. Thoughts about Character in the Novel*, susține că este posibil să percepem personajele „simultan ca persoane și ca parte a unei strategii”⁸³ (t.n.) Tot el este de părere că cele două poziții extreme pot fi conciliate, căci se referă la aspecte diferite ale narațiunii. Cititorul este cel care decide dacă în personaj va vedea un construct sau o ființă (ficțională), așa cum ne îndeamnă a-l vedea astăzi teoria lumilor posibile. Lectura este aceea care generează tipul de viziune asupra personajului, concept pe care îl pune în slujba demonstrației sale. Iată ce ne spune și Shlomith Rimmon-Kenan despre aceasta: „Astfel, personajele se pot subordona acțiunii atunci când acțiunea se află în centrul atenției, iar acțiunea se poate subordona personajelor imediat ce atenția cititorului se îndreaptă către ele. Diferite ierarhii pot fi stabilite în diferite lecturi a aceluiași text, dar și în momente diferite, în cadrul aceleiași lecturi. Reversibilitatea ierarhiilor este caracteristică nu doar pentru o lectură obișnuită, dar și în cazul teoriei și criticii literare. De aceea, este legitim să subordonezi personajele acțiunii când este studiată acțiunea și la fel de legitim să subordonezi acțiunea personajelor când cele din urmă pătrund în centrul atenției.”⁸⁴

Este momentul acum să ne întoarcem la punctul de la care am pornit în încercarea de a răspunde la întrebarea: ce este un personaj? O definiție congruentă cu percepția naratologică o oferă Seymour Chatman pentru care, pe urmele *Poeticilor* antichității, un personaj este un agent al acțiunii: „Un agent al acțiunii ar putea fi pur și simplu un instrument în dezvoltarea subiectului unei opere, cum ar fi, de exemplu, un căraș sau un mesager anonim într-o piesă. Astfel de agenți sunt plăți, lipsiți de personalitate. Acțiunile la care participă le explică în mod complet scopul narativ. Însă noi ne îndreptăm preferințele către ficțiune pentru a afla mai multe

⁸³ Martin Price, *The Other Self. Thoughts about Character in the Novel* în Maynard Mack, Ian Gregor (coord.), *Imagined Worlds*, 1968, p. 290: „at once as persons and as parts of a design”.

⁸⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *op. cit.*, p. 38: „Thus characters may be subordinated to action when action is the center of attention, but action can become subordinate to character as soon as the reader's interest shifts to the latter. Different hierarchies may be established in different readings of the same text but also at different points within the same reading. The reversibility of hierarchies is characteristic not only of ordinary reading but also of literary criticism and theory. Hence it is legitimate to subordinate character to action when we study action but equally legitimate to subordinate action to character when the latter is the focus of our study.”

despre agenți ai acțiunii mai importanți, acelea pe care le numim cu adevărat personaje. Interesul nostru față de personaje se întinde mult peste acțiunile lor. Căci ele posedă trăsături, calități distinctive care le acordă o anumită identitate și o anumită personalitate. Deși mereu va fi legat de subiectul operei, un personaj are un fel de existență independentă.”⁸⁵ (t.n.) Astfel, acțiunile personajelor generează niște așteptări legate de dezvoltarea intrigii. A căuta aceste motivații reprezintă un important factor generator de plăcere în lectură. Mereu căutăm explicații care să le motiveze comportamentul. Ele devin, în fond, niște spații goale pe care le umplem cu interpretările noastre. Fără prezența lor, percepțiile asupra personajelor nu s-ar putea schimba de la o lectură la alta.

O altă definiție care îmbină viziunea tradițională cu cea poststructuralistă îi aparține lui Mieke Bal pentru care un personaj este un efect al textului, dar, deși nu este o ființă umană, seamănă cu una: „În următorul capitol, voi folosi termenul de „actor” pentru a desemna clasa pe care o voi prezenta. Voi proceda astfel deoarece doresc să indic nivelul de abstracție al fabulei, unde voi include diferite entități «în exercițiu», în sensul cel mai larg cu putință. Noțiunea are o sferă mai largă decât un termen mai specific. Cu alte cuvinte, un câine sau o mașină ar putea juca rolul de actor. În această secțiune voi folosi termenul de «personaj» pentru a desemna figurile antropomorfe despre care ne vorbește naratorul. Prin aceasta mă refer la actorul înzestrat cu anumite trăsături distinctive care, la un loc, creează efectul de personaj. În această secțiune se va clarifica treptat diferența dintre termenul abstract și general, de «actor», și cel mai specific de «personaj». Pentru început, se întâmplă destul de des ca un personaj să se asemene cu o ființă umană, pe când un actor nu are această obligație.”⁸⁶ Definiția sa se raportează, în mod justificat, la procesul lecturii. Personajele, prin raportare la o ființă reală, într-adevăr nu există, dar narațiunile produc efectul de personaj. Atunci când citim avem tendința de a uita faptul că personajele sunt niște fabricate textuale și astfel ajungem să le percepem ca oameni, iar uneori să ne identificăm cu ele. Motivul pentru care se întâmplă aceasta ține tot de specificul literaturii care înseamnă ficțiune orientată către un lector: „Personajele se aseamănă cu oamenii. Literatura este scrisă de, pentru și despre oameni. Este acesta un truism, atât de banal încât avem tendința să-l uităm, și atât de problematic încât îl reprimăm adesea, cu aceeași ușurință. Pe de o parte, oamenii despre care tratează literatura nu sunt oameni adevărați. Sunt creaturi fabricate, alcătuite din fantezie, imitație, memorie: oameni de hârtie, fără carne și sânge. Faptul că nu există nicio caracterologie satisfăcătoare și coerentă se datorează probabil acestui aspect uman. Personajul nu este o ființă umană, dar seamănă cu o ființă umană.”⁸⁷ Fără a le acorda un psihic, o personalitate sau niște concepții despre existență, cititorii nici nu s-ar putea identifica cu ele, nici nu le-ar putea analiza. Așadar, caracterizarea nu ar fi posibilă fără a le percepe ca oameni. Or, a le caracteriza înseamnă a le atribui niște trăsături, o componentă esențială a analizei unui personaj. Acestea aparțin personajului, îl creează, îl construiesc, îi cartografiază personalitatea. Chiar dacă concepția poststructuralistă refuză orice fel de stabilitate eului, cititorii au nevoie de o anumită coerență fără de care nu pot discuta problematica unui personaj. Raportarea la natura umană este oarecum inevitabilă, căci literatura s-ar vedea pusă în imposibilitatea de a împărtăși adevăruri despre existența umană.

⁸⁵ Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 58: „A narrative agent may be merely instrumental to the plot, for example, a «spear-carrier» or an unnamed messenger in a play. Such agents are totally colorless, without personality. The actions they perform completely explain their narrative purpose. We go to fictions to learn about more important agents, those we call characters. Our interest in characters stretches beyond their actions. For they possess traits, distinguishing qualities that give them some kind of identity and personality. Though always connected to the plot, a character has something of an independent existence.”

⁸⁶ Mieke Bal, *op. cit.*, p. 123-124.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 124.

CONSTRUCȚIA UNEI IMAGINI A PERSONAJULUI. Să urmărim dar îndeaproape procesul acesta prin care ne creăm o imagine asupra unui personaj. Când este menționat pentru prima dată, la începutul unei narațiuni, de obicei, nu cunoaștem prea multe despre el. Imaginea lui începe adesea prin schițarea portretului fizic, suficient pentru a-l vizualiza. Uneori aceste trăsături fizice conțin trimiteri către portretul moral (aceasta a fost foarte mult timp concepția din spatele fiziologilor), alteori ele sunt completate de o prezentare sumară a unui portret moral. Oricum, aceste trăsături nu sunt suficiente pentru o percepție totală asupra personalității unui personaj, căci trăsăturile care îi completează portretul vor fi dezvoltate în desfășurarea acțiunii. *Repetiția* reprezintă un element important în construcția imaginii unui personaj. Trăsăturile sale, adică felul de a reacționa în situații similare, sunt reluate atât de des, încât ele tind să devină clare. Același lucru îl produce și *acumularea* de informații. Analizând comportamentul personajelor observăm cum trăsăturile lor se adună, se completează până la a oferi o imagine rotundă, întreagă. *Relațiile cu celelalte personaje* sunt și ele decisive. Personalitatea personajului analizat se observă mult mai bine în comparație cu celelalte personaje cu care interacționează. Se știe faptul că diferența constituie un principiu decisiv în construcția identității. Dar, în cele din urmă, personajele se pot și schimba. Imediat ce le sunt selectate cele mai importante trăsături, devine mai ușor pentru cititor să urmărească *transformarea* personajului. Alături de cele patru elemente menționate, tradiția analizei construcției unui personaj ne-a învățat să acordăm atenție și **mijloacelor de caracterizare**. Ele pot fi *directe* (atunci când trăsăturile personajului sunt indicate de către narator, alte personaje sau personajul însuși, prin autocaracterizare) sau *indirecte* (atunci când cititorul este acela care trebuie să le deducă, analizând comportamentul, modul de a gândi sau limbajul personajului).

O chestiune la fel de importantă este aceea a **clasificării** personajelor. Prima încercare, și una dintre cele mai reușite, aparține criticului formalist rus, Vladimir Propp, care, pornind de la specia basmului, distinge între următoarele tipuri: *eroul*, *impostorul*, *ticălosul*, *ajutorul*, *donatorul* (cel care îl înzestrează pe erou cu obiecte magice), *personajul căutat și trimițătorul* (cel care îl trimite pe erou într-o aventură). Greimas propune o altă tipologie, la fel de generală, distingând între *subiecți* (care își doresc obiecte), *obiecte* (dorite de subiecți), *trimițători* (care motivează dorința), *receptori* (cei care primesc obiectele dorite), *ajutoare* (ale subiectului) și *oponenți* (ai subiecților). După Bremond, putem grupa personajele în *agenți* sau *pacienți*, *protectori* sau *frustratori*, *seducători* sau *intimidatori*, *informatori* sau *tăinuitori* și tot așa. Alte principii le clasifică și în *personaje dinamice* (care suferă o transformare) și *statice* (rămân identice cu sine); *consistente* (unitare în manifestare) sau *inconsistente* (comportamentul lor prezintă suficiente contradicții); *rotunde* (psihologic complexe, multidimensionale, capabile să surprindă) și *plate* (construite pe o dominantă morală, unidimensionale, stereotipe).

În funcție de participarea la acțiune putem distinge între *personaje principale*, *personaje secundare*, *personaje episodice* și *figuranți*. Centrul atenției este acordat evident personajului principal numit și *protagonist*. El se distinge de celelalte personaje nu doar prin prezența masivă în acțiune, ci și printr-un nume cu rezonanță (celelalte rămânând de obicei anonime), o complexitate psihologică, o identitate mult mai bine conturată. El este principalul motor al desfășurării acțiunii, lui i se atribuie sarcini dificile pe care le duce la îndeplinire și tot el este cel care se confruntă cu antagonistul, devenind astfel principalul purtător al valorilor pe care textul le propune. Și, pornind de aici, se impune, în rândurile următoare o discuție asupra **conceptului de identificare**. Că ne plac sau nu, că le preluăm masca sau refuzăm să o facem, într-un fel sau altul ne identificăm cu personajele cărților pe care le citim. Protagonistul este de obicei personajul cu care simpatizăm sau empatizăm, al cărui rol îl preluăm în mod imaginar. Ce înseamnă propriu-zis această identificare? În primul rând, a permite ca propria-ți identitate să se amestece cu cea ficțională, să crezi un personaj pentru tine sau, de ce nu?, a te crea pe tine prin personaj.

Identificarea ca fenomen estetic este analizată pe larg de Hans Robert Jauss, în studiul *Experiență estetică și hermeneutică literară*. Modelele propuse de acesta pleacă de la premisa că identificarea kathartică cu eroul literar (care figurează ca un premiu de seducție pentru cititor, datorită puterii modelului) nu este singura posibilă, ea neputând posibilitățile identificării estetice; pe traseul procesului de receptare, cititorul încearcă o serie întreagă de alte atitudini. De aceea introduce conceptul de *distanțare* care permite o mai largă cuprindere a tiparelor posibile de identificare: „Identificarea prin atitudine estetică reprezintă o stare de echilibru, pasibilă a se destabiliza printr-un plus sau minus de distanță, până la fie a se dezinteresa cu totul de personajul reprezentat, fie la a fuziona emoțional cu acesta.”⁸⁸ Pornind de aici, criticul propune cinci modele de interacțiune ale identificării cu eroul literar: asociativă, admirativă, simpatetică, kathartică și ironică.

Identificarea asociativă presupune preluarea de către cititor a unor roluri care i se revarsă în lumea narativă, lume care își dezvăluie identitatea sub ochii săi. Atitudinea pe care acest tip de identificare o implică ține de o predispoziție ludică, fiind specifică oricărui tip de lectură. O facem pentru a înțelege lumea care ni se dezvăluie, motivațiile personajelor, natura lor. Premiul de seducție este în acest caz înțelegerea codurilor care fac lumea ficțională să funcționeze. *Identificarea admirativă* apare atunci când opera aduce în fața cititorului un erou perfect, un personaj model. Prin perfecțiunea sa (care depășește posibilitățile cititorului), modelul propus pretinde o atitudine admirativă. Exemplaritatea solicită imitație. Este implicat aici un model evazionist, în fond, o inițiere în normele unui fel desăvârșit de a se comporta. Nici în acest caz distanțarea nu lipsește, căci lectorului i se cere să înțeleagă într-o etapă ulterioară în ce constă forța modelului, care sunt valorile pe care le propune. *Identificarea simpatetică* îl conduce pe cititor la anularea distanței față de un personaj în care, de data aceasta, se recunoaște, căci el se solidarizează cu eroul aflat în suferință. Personajul cu care i se solicită identificarea (un erou cotidian) nu îl mai depășește, nu îi mai este superior, ci posedă toate imperfecțiunile sale. La baza acestui tip de identificare se află atitudini precum: compasiunea, înduioșarea (în fond, plăcerea generată de suferință). *Identificarea kathartică* este o atitudine estetică ce îl transpune pe cititor în situația eroului suferind (în cazul operelor tragice) sau aflat la strâmtoare (în cazul operelor comice). Suferința care îl încearcă pe personaj se transferă lectorului care, în felul acesta, obține o mult dorită descătușare sufletească. Ea presupune însă o imediată distanțare față de identificarea nemijlocită, fără de care nu este posibilă meditația asupra universului reprezentat. *Identificarea ironică* impune cititorului o distanțare maximă. Cartea îi propune în mod deliberat antimodele, roluri menite a-i provoca obișnuințele de lectură, așteptările. Surprins, cititorul refuză să se mai supună obiectului estetic, stimulându-i se reflecția estetică. Premiul de seducție este dezvăluirea mecanismelor ficțiunii, împărtășirea codurilor receptării sau alternativele posibile de interpretare. Este cazul literaturii care reacționează față de anumite gusturi literare. Eroul este în mod voit ironizat, iar cititorul se desfată cu distanța pe care o ia față de acesta.

Paleta largă de tipuri de identificare, arată faptul că pe de o parte procesul lecturii, ca fenomen interacțional între un cititor și personaj, este unul deosebit de complex, iar pe de altă parte că atitudinile estetice posibile în procesul lecturii unei cărți sunt multiple.

⁸⁸ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 248.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

I.L. Caragiale, *Abu Hassan*

Cum au sosit la palat, au mers până în odaia unde așteptau toți curtenii:

– Dezbrăcați-l pe omul ăsta și-l culcați în patul meu. Curtenii l-au dezbrăcat binișor pe Abu Hassan, l-au îmbrăcat, în halatul califului și l-au culcat frumos în patul împărătesc. După aceea califul a chemat împrejurii pe toți ai curții, bărbați și femei, și le-a zis:

– Vedeți pe omul care doarme colea? Măine dimineața, la ora hotărâtă, întocmai cum faceți când mă deștept eu, așa să faceți și cu el, fără nici o deosebire, să nu vă mai gândiți la mine cât timp vă ați afla în față-i; în sfârșit, până nu poruncesc eu altceva, poruncile lui să fie sfinte: el este califul vostru.

Curtenii și curtenele fără vorbă s-au închinat pân' la pământ, și fiecare s-a gândit cum să se supună mai bine, după puterile sale, poruncilor stăpânului. Întorcându-se la palat, califul trimisese după marele vizir Giafar, și cum a sosit acesta, i-a zis:

– Uite de ce te-am chemat, Giafar: mâine dimineață când vii după porunci, să nu te miri dacă vezi șezând în tronul meu pe omul acesta, care doarme colea, ascultă-l și îndeplinește-i cu sfințenie toate poruncile. Are să se arunce la galantomie, o să-ți poruncească a împărți daruri în dreapta și-n stângă: fă tot ce-ți spune, măcar de-ar fi să-mi sleiești toate lăzile împărăției. Nu uita să vestești pe toți curtenii de la mic până la mare, să-i dea mâine la ora hotărâtă pentru înfățișare înaintea mea, toată cinstea ce mi se dă mie... Du-te acuma și caută să-mi faci întocmai pe plac.

După plecarea marelui vizir, califul a mers să se culce și el într-altă odaie, poruncind robului său de încredere, anume Mesrur, să-l scoale mâine până nu s-a deșteptat Abu Hassan. Și astfel, a doua zi dimineața, califul a trecut într-o cămăruță cu câteva trepte mai jos, de unde de la o fereastră cu gratii putea vedea, fără a fi văzut, toată odaia, unde dormea încă prietenul de cu seara. Toți curtenii și toate curtenele intrară numaidecât pe rând și se așezară binișor, în tăcere, fiecare după treapta sa, ca după obicei, la locu-i cuvenit, începuse acum să se lumineze de ziuă; era timpul de deșteptat pentru rugăciunea dinainte de răsăritul soarelui, după cum cere legea musulmană. Curteanul, cel care sta lângă căpătâiul califului, apropiie de nasul adormitului un burete înmuiat în oțet de trandafir. Adormitul strănută îndată și miji din ochi; deși nu era încă destulă lumină, văzu că se află în mijlocul unei odăi mari, foarte bogată, împodobită cu vase mari de aur, cu perdele și covoare țesute de mătase; și de jur împrejurul lui niște tinere curtene, unele cu harfe, altele cu alăute și cu dairele, gata să înceapă a cânta, și toate de o frumusețe nespusă; iar la spatele lor niște robi arabi în vestminte strălucitoare, stând toți cu mâinile la piept. Uitându-se la învelitoarea cu care dormise acoperit, văzu că e de catifea stacojie țesută cu fir de aur, și cu mărgăritare; iar lângă pat un vestmânt tot așa, și alături, pe o perină, o tichie de calif.

Văzând toate astea, Abu Hassan rămase aiurit... Și, aducându-și aminte de ce vorbise seara la masă cu musafirul, gândi: „Asta-mi place! Ajunsei acum și calif! Auzi vis“ și închizând ochii își așeză iar capul să-și urmeze somnul. Dar un rob, aplecându-se până la pământ, îi zise cu sfială:

– Stăpânitor al credincioșilor, strălucirea-ta să nu mai adoarmă, e timpul rugăciunii de dimineață, soarele stă să se arate.

Vorbele acestea l-au amețit pe Abu Hassan; „Sunt deștept ori dorm?... Aș! dorm; nu se poate!... dorm!“ și, ținând ochii tot închiși, n-a mișcat. Dar n-a trecut mult, și robul, văzând că nu capătă răspuns, a zis iar:

– Stăpânitor al credincioșilor, strălucirea-ta să nu se supere dacă iar îndrăznesc a-i spune că trebuie să se scoale, afară numa' dacă nu vrea să lase a trece ora rugăciunii de dimineață.

„M-am înșelat – gândi Abu Hassan – nu dorm.“ Deschise ochii bine și, fiind acum ziua mare, văzu foarte limpede tot ce zărise nedeslușit la lumina slabă de-adineaori. Se ridică de mijloc și privi de jur împrejur zămbind, ca un om care se deșteaptă plin de mulțumire după un somn bun cu vise plăcute. Atunci tinerele curtene i se închinară preaplecate și deodată harfele și tamburele, alăutele și dairele începură o cântare îngerească de care Abu Hassan rămase atins până la suflet. Cu toate astea tot și-a venit iar la gândul dintâi: „Bre! ce să fie asta? Unde mă afl eu? Ce e palatul ăsta? Ce sunt minunățiile astea, robii și curtenii ăștia străluciți, frumusețile astea de curtene, și cântările astea care te ridică în slavă? Cum adică să nu pot eu înțelege: visez ori sunt treaz?“ Când îi treceau prin minte aceste întrebări, iată că s-apropie Mesrur, căpetenia robilor, și-i zice:

– Stăpânitor al credincioșilor, strălucirea-ta să-mi dea voie a-i spune că n-are obicei să se scoale așa de târziu, afară numai dacă, doamne ferește, nu se simte bine; așa dar, trebuie strălucirea-ta numaidecât să se suie în tron, că iacătă a sunat ora sfatului împărătesc.

După vorbele lui Mesrur, Abu Hassan înțelese că nu mai doarme și că prin urmare tot ce i se întâmplă nu-i în vis, ci aievea. Dar încă nehotărât ce are să facă și cum trebuie s-o ia, stătea la gânduri. După câteva clipe de îndoială, se uită lung la Mesrur și-i zise:

– Ia ascultă-mă, cu cine vorbești și cui îi zici dumneata „stăpânitorul credincioșilor“?
– Strălucirea-ta – răspunse Mesrur zâmbind – îmi vorbește astfel ca să mă pună la încercare, or ca să glumească... Cine altul să fie stăpânitorul credincioșilor decât strălucirea-ta? Mesrur, ticălosul rob, nu poate uita asta, și bănuiește că poate vreun vis urât o fi turburat azi-noapte odihna strălucirii-tale.

Abu Hassan pufnind s-a trântit iar cu capul pe căpătâi și... după ce s-a săturat de râs, s-a ridicat iar de mijloc și, întorcându-se către un arap mititel, negru ca și Mesrur, i-a zis:

– Ia ascultă, picicule: spune-mi tu cine sunt eu.

– Preaînalte – a răspuns picicul clipind din ochii-i aplecați – strălucirea-ta este stăpânitorul credincioșilor, care ține pe pământ locul stăpânului lumii.

– Mare mincinos ești, cât ești tu de micuț. Pe urmă a făcut semn unei curtene să se apropie și, întinzându-și mâna, i-a zis:

– Drăguță, fii bună și mușcă-mă de vârful degetului, să văz: dorm or sunt deștept?

Tânăra l-a apucat cu dinții de vârful degetului și l-a strâns puținel... Abu Hassan și-a tras repede degetul...

– Nu dorm... Dar cum, cum, fără știrea mea, să ajung eu peste noapte calif? Asta e ceva minunat, de neînțeles... și zise apoi foarte dulce către frumoasa curteană: Mă rog, spune-mi drept, așa să trăiești, adevărat e, drăguță, că eu... sunt stăpânitorul credincioșilor?

– Mai adevărat nu se poate, prealuminate stăpâne – a răspuns tânăra – e atât de adevărat, că noi rămânem toți pe gânduri văzând că strălucirea-ta se miră de asta...

Abu Hassan s-a uitat lung la ea și cu un zâmbet de bunătate i-a răspuns moțâind din cap:

– Am înțeles! Și mălăluță ești o... mincinoasă... Lasă că știu eu bine cine sunt.

Căpetenia robilor, văzând că stăpânul voiește să se dea jos din pat, îi întinse mâna și umărul să-l ajute. Cum se puse Abu Hassan pe picioare, rezemându-se pe umărul robului, curtenii, bărbați și femei, i se plecară până la pământ strigând toți într-un glas:

– Să fie de bine strălucirii-sale; zi fericită și cu noroc să-i dea Dumnezeu!

– Ah, doamne, ce minune! a strigat stăpânul... Ce mă culcai aseară, și acu ce mă trezesc?... Vezi cum se poate schimba viața, de cu seara până dimineața... Mare lucru! Ce să spun?... Să mor dacă-nțeleg ceva.

Până să-și isprăvească vorba, câțiva curteni l-au îmbrăcat de sus până jos, pe când ceilalți, curteni și curtene, și robi, arapi, s-au așezat în rând de o parte și de alta, până la ușa prin care stăpânitorul trebuia să meargă în sala sfatului împărătesc. Mesrur, căpetenia arapilor, îl duse până la treptele tronului. Abu Hassan, rezemându-se pe umărul robului, sui treptele și se așeză în tron. Totdeauna Harun-al-Rașid trecuse repede la altă fereastră cu gratii de unde se vedea în sala tronului. Abu Hassan, aruncându-și privirile în dreapta și-n stânga, văzu pe toți curtenii și ofițerii palatului stând frumos la rând, drept ca luminarea, cu ochii ținți în ochii lui, fără să clipească măcar și parcă fără să răsuflă. Lui Harun-al-Rașid, care se uita cu multă luare-aminte, de sus, prin gratii, îi plăcu dintru-nceput ce vrednic și ce mândru se pricepea Abu Hassan să-i țină locul. Îndată ce s-așeză califul pe tron, își ridică fruntea, rezemându-și palmele pe genunchi, și totdeauna marele Vizir Giafar se-nchină dinainte-i până la pământ, zicând:

– Stăpânitor al credincioșilor, Dumnezeu s-o acopere cu harurile sale pe strălucirea-ta, iară pe dușmanii ei în flăcările iadului să-i prăvălească!

Abu Hassan, după câte văzuse și auzise de-adineauri din pat, și până acum, pe tron, începu să creadă că e de-a binelea calif. Nici n-a mai voit să gândească prin ce minune a soartei ajunsese aici, și, hotărât, s-a apucat de treabă ca un calif ce era.

Rămâne un mister și astăzi motivul pentru care Caragiale alege să rescrie una dintre poveștile ciclului *1001 de nopți* în basmul *Abu Hassan*. Povestea califului, care înscenează tânărului Abu Hassan o farsă, îndeplinindu-i dorința și făcându-l stăpân pentru o zi, trebuie să i se fi părut nostimă, prin doza mare de cinism, unui Caragiale despre care știm astăzi că avea o slăbiciune pentru astfel de scenarii. Dacă nu cumva, situația aceasta nu i s-ar fi părut interesantă și dintr-un alt punct de vedere, unul care implică o meditație pe seama puterii ficțiunii de a institui lume. O explicație în favoarea acestei interpretări o oferă Mircea A. Diaconu, în articolul *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*: „Căci ce altceva este acest text decât o deconspirare a mecanismelor prin care lumea capătă în operă existență? Ceea ce se întâmplă cu eroul central al basmului este consecința înscenărilor puse la cale de calif, care se amuză, dincolo de bine și de rău, de viața sărmane marionete Abu Hassan pusă la mari

cumpene existențiale. În spatele ei, un regizor care înscenează fapte, un farseur hedonist care privește totul printr-o gaură în tavan, expresie a convingerii că lumea, lumea propriu-zisă, e situabilă în planul convențiilor.”⁸⁹ Iată câteva argumente care încurajează o lectură metatextuală în care miza o reprezintă – susținem noi – o meditație asupra conceptului de ficționalitate. Dacă putem vedea în calif o figură auctorială, atunci putem vedea și în Abu Hassan o imagine a cititorului. Și atunci, farsa pe care Harun-al-Rașid i-o înscenează îi verifică celui din urmă puterea de a înțelege jocul la care participă, iar jocul acesta nu este nimic altceva decât o metaforă a literaturii înțelese drept iluzie, construct, lume posibilă.

O mică trecere în revistă a acțiunii ne-ar ajuta. Risipind cea mai mare parte a averii, tânărul Abu Hassan decide să găzduiască în fiecare seară câte un străin de la care să primească recunoștința pe care nu a primit-o de la prietenii săi, după ce irosise avutul moștenit de la tatăl său. Unul dintre oaspeți se întâmplă a fi califul orașului Bagdad căruia Abu Hassan îi mărturisește una dintre marile sale dorințe: aceea de a fi calif pentru o zi. Lucru care se și întâmplă, atunci când, turnându-i prafuri în băutura, Harun-al-Rașid ordonă slugii sale să îl ducă la palat, să îl îmbrace în haine de calif, iar celorlalți slujitori să se comporte ca și cum califul ar fi tânărul răpit. Deși buimăcit, datorită dovezilor primite în mod repetat, Abu Hassan ajunge să creadă în noul său statut social. În tot acest timp, califul se ascunde într-o cameră superioară de unde privește, din afară, întreaga scenă. A doua zi, când se trezește din nou în patul său, tânărul suferă un șoc, refuză să-și accepte vechea identitate, înnebunește și este dus la balamuc. După clipe îndelungate de suferință își revine, dar, reîntâlnindu-l pe calif, este răpit pentru a doua oară. De data aceasta însă Harun-al-Rașid i se dezvăluie și confuzia se risipește.

Lecturile critice care au văzut în acest basm un metatext s-au concentrat asupra figurii califului, în care s-a văzut, pe bună dreptate, un regizor, un *farseur*, un alter-ego cinic-glumeț al autorului. Mai puțin s-a vorbit despre congenerul său și despre statutul de cititor al lui Abu Hassan. Or, în acest caz, utilă ar fi aducerea în discuție a conceptului de lume posibilă, așa cum a fost el dezbătut de teoreticieni precum Toma Pavel, David Lewis sau Marie-Laure Ryan, căci jocul pe care îl instituie califul (răpirea tânărului arab) seamănă cu ceea ce ultima teoreticiană invocată numea *relocare*. Să o luăm însă punctual.

În fond, care sunt motivele pentru care putem vedea în calif o figură auctorială? Primul argument îl constituie faptul că lumea posibilă care constituie miezul basmului (farsa pe care i-o înscenează lui Abu Hassan) este generată de el. În realitate un joc, mica înscenare, pentru a reuși, trebuie crezută, deci trebuie să își impună regulile ontologice asupra naivului Hassan. Este motivul pentru care le și ordonă servitorilor să-i respecte convențiile și să se comporte cu tânărul răpit ca și cum acela ar fi califul. Așa se face că, printr-o complicitate de un cinism dus la extrem, toată lumea încurajează această identificare (care nu ocolește conceptul de travesti, pe care orice experiență estetică îl presupune), condiție esențială pentru un „*make-believe*” consistent (a face pe cineva să creadă). În tot acest timp, ca un regizor ce se află, califul rămâne ascuns, departe de lumea ficțională pe care o instituie, într-o cameră superioară (frumoasă metaforă a omniscienței și a transcendenței auctoriale), supraveghind totul din afară. Miza jocului ar fi aceea de a provoca puterea de înțelegere a lui Abu Hassan, a cărui interpretare a lumii în care se află va oscila între o lume virtuală și o lume reală.

Prima relocare (care corespunde celei dintâi răpiri) generează, după ieșirea lui Hassan din ea, o interpretare în care statutul ontologic al lumii devine cauza unei confuzii. Nu e propriu-zis o relocare, cât o *imersiune* (o plonjarea inconștientă). Hassan nu e conștient, nu înțelege, doar trăiește (printr-o identificare primară) lumea și iluzia generată de ea.

⁸⁹ Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în Ofelia Ichim, Emanuela Ilie (coord.), *Dan Mănuță 80. In memoriam*, TracusArte, 2018, p. 203.

Nerevelându-i-se, statutul ontologic al lumii îi rămâne ascuns, motiv pentru care va deveni nimic altceva decât o victimă, un prizonier al ei. Așa se face că el trăiește iluzia puterii, a controlului, deși percepția sa este mereu supravegheată, controlată. Ajunge la un moment dat să creadă că el e sursa, originea acestei lumi (principiul adică care-i acordă coerență) și, printr-o eroare de judecată, se identifică cu ea. Dar se înșală. Adevărul care se ascunde în inima ficționalității acestei lumi – iluzia construită prin joc – i se refuză pentru că sursa ei – califul-autor și conștiința prezenței sale în lume – îi rămâne ascunsă. De aceea, consecințele acestei erori de judecată vor fi dure. Iar puterea sa de interpretare este imediat provocată; după ce părăsește lumea posibilă și este relocalat în lumea reală, tânărul confundă cele două lumi. Asta demonstrează că, rămas captiv, el a căzut victimă nu numai iluziei generate de calif, ci și propriei automistificări. Eroarea de judecată face ca interpretarea sa se apropie de nebunie, motiv pentru care este și dus la balamuc.

De ce eșuează? Pentru că nu înțelege nici jocul, nici natura lumii în care a plonjat și care i-a rămas astfel străină. A consumat ficțiunea generată de calif fără a-i înțelege statutul, puterea, adevărul, sursa. Și în felul acesta a căzut într-o capcană (jumătate generată de setea sa de iluzie, de putere; cealaltă jumătate generată de jocul autorului). Iluzia ficțională, fundamentală pentru orice tip de lectură, a fost trăită la modul inocent, prin identificare primară, și în felul acesta a lăsat porțița deschisă (detaliul acesta există în operă, dar Hassan pune intervenția pe seama Necuratului) pentru ca dorințele să îi fie manipulate; cumva, natura procedurii i-a rămas ascunsă. Neînțelegând convenția, lumea posibilă a devenit pentru el reprezentare (adică lume actuală). Ca într-o scriere realistă, în care autorul încearcă să șteargă granițele dintre realitate și ficțiune, Abu Hassan a rămas prizonierul unei iluzii mimetice. Identificându-se cu califul, preluând rolul generat de ficțiune, el și-a pierdut nu doar reperele, ci și identitatea. După suferințe cumplite, mutat la balamuc (relocat deci într-un spațiu marginal, situat dincolo de adevăr și de rațiune, lucru firesc, într-un fel, având în vedere eroarea de judecată care îi încețoșează percepția), își revine: își reamintește cine este, unde se află și își recapătă identitatea și coordonatele existenței. Cuvintele pe care le folosește pentru a da nume primei sale experiențe a relocării sunt sugestive: himeră, iluzie, sminteală, magie, vis, fabulație.

A doua relocare însă generează o altă interpretare, aceasta după ce adevăratul calif i se revelează lui Hassan. Abia aceasta devine o relocare adevărată, pentru că se face în cunoștință de cauză. Autorul, ca sursă a jocului, i se arată lui Hassan, perdeaua de peste ochi i se ridică, iar statutul ontologic al lumii (al lumilor) îi devine clar acum. De aceea, putem spune că acest final dezvrăjit echivalează cu o nouă înțelegere a ficțiunii, care devine efect, procedeu, iluzie. Înlăturarea confuziilor echivalează pentru el cu o inițiere, pentru că lumea posibilă, pe care o crezuse actuală, se dovedește a fi nimic altceva decât un joc, o convenție, un artefact. Experiența ficțională nu exclude conștiința textului. Familiarizarea cu ea s-a produs, iar ceea ce la început fusese perceput ca ruptură de nivel existențial a devenit acum interacțiune. Drept răsplată, autorul îi lasă calea deschisă, îl primește în castelul (textului) său. El va putea pătrunde oricând pe porțile lumii sale față de care nu mai este un străin.

Sunt aici suficiente argumente pentru a înțelege, parțial măcar, unul dintre motivele rescrierii acestui basm. Iată, textul poate fi citit ca o meditație pe seama ficționalității care, pentru Caragiale înseamnă relocare, distanță, conștiință a textului. Având în vedere revelațiile finale, a doua mutare în spațiul ficțiunii leagă transferul dintr-o lume în alta de ideea de joc, de travesti. Conștiința textului e necesară pentru ca lumea posibilă să fie acceptată din start ca ficțiune. Distanța pe care o implică aceasta nu îi anulează farmecul. Abia acum, acel „*make-believe*” (care înseamnă a pretinde că ce nu este real e real), fundamental pentru experiența

ficțiunii, se împlinește. Identificând sursa iluziei, cititorul are acces la regulile acestui joc care este literatura. Astfel, deși știe că lumea adusă sub ochii săi e ficțiune, el continuă să citească.

Iată deci o imagine modernă a autorului, definit ca instanță generatoare a lumii, ca sursă a jocului, ca artizan, ca inițiator. Da, el atrage în acest joc un cititor căruia adesea îi joacă feste, dar dacă îl pune pe marginea abisului (cum i se întâmplă tânărului Abu Hassan), întinzându-i la maxim limitele (corzile) interpretării, o face pentru a-i face lumea cunoscută într-o altă lumină. Adevărul revelat este cel al Textului, care nu exclude narația, subiectul, intriga. Mircea A. Diaconu are dreptate să vorbească despre această poziționare *între* a cititorului: „tocmai acest fapt permițând jocul, joc însemnând și conștiința dublei apartenențe: *la lume* și *la iluzia textuală*. La text și la meta-text. A recunoaște convenției statutul de convenție este marea cucerire a lui Caragiale. În fapt, opera oricărui mare scriitor este (și) o problematizare a condiției literaturii și, în acest sens, ea conține chei atât pentru o înțelegere proprie a literaturii, cât și pentru înțelegerea propriei literaturi.”⁹⁰ E foarte important, pare a ne spune Caragiale, atunci când plonjăm într-o narațiune să știm ce lume este aceea pe care o citim, să știm unde ne aflăm, cine suntem sau de ce ne aflăm acolo. Literatura, înțeleasă ca *performare*, are asupra celui care citește un extraordinar impact: manipulează dorințe, credințe, valori. Finalul dezvăluit, o practică frecventă în universul caragialian, ar fi atunci un gest demascator (al iluziei pe care o implică ficțiune, al lumii ca Text). În ciuda acestui aspect, el dă basmului său o logică rar întâlnită în scrisul său. Am putea spune chiar că e un final idilic, liniștitor. Drept răsplată pentru că a suferit atât de mult de pe urma experienței instituite de calif, tânărul primește de soție pe una dintre roabele lui, pe Vraja inimii, deci pe aleasa inimii sale, făptură de poveste, practic un *vis devenit realitate*. Aș mai adăuga atât: cu cine se căsătorește Hassan?

⁹⁰ Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 194.

Mihail Sadoveanu, *Baltagul*

Femeile știau ceva nedeslușit despre tren. Nu îndrăzniră să ceară mai multe lămuriri. Tăcură un răstimp. Stătea între ei o întrebare crâncenă. Vitoria lăsă să-i treacă valul care o înăbușea și zise încet, privind spre lumina de-afară: „încă n-am primit nici o știre de la tatu-tău”. Vitoria lăsă să-i treacă valul care o înăbușea și zise încet, privind spre lumina de-afară: Încă n-am primit nici o știre de la tatu-tău. Gheorghiță așeză domol lingura lângă strachină și împinse deoparte pâinea coaptă anume pentru el. Se uită și el pe fereastră. Drumușorul cotit era pustiu.

— Ce să fie, n-am înțeles, urmă nevasta. M-am sfătuit cu părintele, am plătit slujbe. Mai aștept puțin, să văd hotărârea de sus. Mă gândesc fel și chip și am un vis, care-mi mănâncă sănătatea și mă îmbătrânește. Mai stau până ce gătesc de postit cele douăsprezece vineri. Fiind singuri aicea în sat și fără neamuri, trebuie să te trimit pe tine, ca un bărbat ce ești, să-l cauți și să-l afli.

— M-oi duce, răspunse Gheorghiță cu îndoială. Se poate să i se fi întâmplat ceva.

— Ce să i se întâmple? răspunse aprig nevasta. Să-i fi făcut farmece vreo muieră, cum spune baba Maranda, eu n-aș crede. Acuma am înțeles că demonul acela, dacă-l are, e un prost. Ori îi prost, ori n-are nici o putere, de-o lasă pe dânsa amărâtă, calică și lipsită de toate. Dacă ar avea putere să-l știe unde-i, ar avea putere să-l și întoarcă. N-ar mai fi nevoie, cum mă sfătuiește ea, să cerce vrăji și semne asupra mogâldețelor de ceară, să le împungă ochii și inima - ca să răspundă împunsătura în ochii și inima aceleia. Visul meu e semn mai greu. Tu spui bine: i s-a întâmplat ceva la care mă îngrozesc a gândi. Mai bine să fie ce zice baba, decât ce arată visul meu.

— Ce spune baba Maranda și de care vrăji e vorba? întrebă feciorașul și rămase foarte uimit, cu gura ușor căscată.

— Cum nu știi, băiete, așa să nu te știe năcazurile și bolile. Grăiesc și eu ca și cum aș fi singură, îmi închipuiesc că știu și alții. Căci și ziua și noaptea eu nu mă gândesc la alta. Trebuie să te duci și să-l cauți pe tatu-tău, alta nu-i nevoie să știi.

— M-oi duce, dacă spui; dar e bine să-mi arăți ce și cum; ca să știu ce să fac.

Vitoria îl privi clipind. Îl văzu sfios și nesigur; pe când ea era plină de gânduri, de patimă și durere. Oftă cu năduf și începu să strângă masa, cu mișcări smuncite. Fata voi să-i ajute; ea o dădu la o parte cu cotul. Băiatul se închină la icoane mulțămind lui Dumnezeu pentru masă, apoi ieși în sat ca să întâlnească prietini și să întrebe vești despre fetele cu care se afla bine. Stăpâna casei îl urmări cu ochii până departe de hudiță, după aceea, lângă vatră, cu coatele pe genunchi și cu tâmpile în palme, se cufundă în starea ei obișnuită.

În închipuirea ei, bănuiala care intrase într-însa era un vierme neadormit. Se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine. Din fața nădejdi pe care și-o pusese în singurul bărbat al casei, înțelegea că trebuie să deie înapoi. Asta era o mare mâhnire. Poate se aștepta la dânsa. Totuși va găsi un mijloc ca mintea ei să ajute și brațul lui să lucreze. Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre, de unde trebuia să iasă lumină. Era ceea ce se numește o problemă cuvânt și noțiune cu desăvârșire necunoscute unei muntence. Timpul stătu. Îl însemna totuși cu vinerile negre, în care se purta de colo colo, fără hrană, fără apă, fără cuvânt, cu broboada cernită peste gură. Sărbătorile și petrecerile solstițiului de iarnă i-au fost pentru întâia oară străine și depărtate. Urările de Anul Nou, capra și căluțul și toată zvoana și veselia cotlonului aceleia din munte le respinsese de cătră sine. Izolate de lumea din văi, rânduri după rânduri de generații, în sute după sute de ani, se veseliseră de creșterea zilei și începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Burebista, craiul nostru cel de demult; stăpânii se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rânduilele omului și ale sfinților stăruiseră; așa încât se cuvenea ca și copiii să-și aibă partea lor. Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei care nu era lângă dânsa. Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinereță. S-ar fi cuvenit să-i fie rușine, căci avea copii mari; însă nu mărturisea asta nimănui, decât numai sieși, nopților și greierului din vatră.

În ziua de Bobotează, când părintele Daniil Milieș a binecuvântat fântânile și izvoarele, și toate apele, pădurea de pe Măgura era îmbrăcată în promoroaca. Cerul se boltea verde, râpile erau pline de troiene, drumurile la Bistrița erau închise. Era însă într-a șaptea vinere de post și Vitoria hotărâse, în singurătățile ei, un drum la Piatra și la mănăstirea Bistrița.

— Oamenii spun că promoroaca în ziua de Bobotează arată an îmbelșugat... îi zise Gheorghiță, pe când se întorceau de la biserică.

— Așa se spune, îi răspunse maică-sa; dar să știi că pentru noi nu mai poate fi nici bucurie, nici belșug.

Ochii flăcăușului se întristară. În iarna aceea toate petrecerile îi erau înveninate.

— Să pregătești, cu Mitrea, sania, îi zise Vitoria. S-o umpli cu fân; să pui și-un sac de orz pentru cai. Mâni dimineață ne ducem la Piatra.

— D-apoi om putea răzbi, mămucă?

— Om cerca; cine nu cearcă, nu izbândește.

— Și asta-i adevărat, răspunse el mâhnit în sine; căci nu se mai putea bucura de hora de a doua zi.

— La joc s-a duce soră-ta, zise munteanca, privindu-1 cu coada ochiului. A spune ea mândrelor vorbe bune și noi ne-om duce la datoria noastră.

„Mama asta trebuie să fie fărâncătoare; cunoaște gândul omului...” cugetă cu mare uimire Gheorghită. Cum ajunsese acasă, se duse încruntat la căsuța vitelor și alese la o parte doi căluți pași, care se împărecheau bine la umblet și erau cei mai buni la ham. Le dădu orz într-un căuș și le descurcă de scai coamele și cozile. Apoi izbi într-o parte cu piciorul sania cu oplene și-o împinse la gura podului cu fân. Pregăti toate singur, fără Mitrea, ca să-și ieie de-o grijă, și se gândea la multe lucruri bune peste care a avut el stăpânire în munte cât a fost copil. Pârăul cu buboanele au fost ale lui. Potecile la zmeură și mai sus la afine, când ocolea așa, de bunăvoie, umblând după turmele ciobanilor. Poveștile la stână, sara, când învăluie focul limbi sub sprânceana pădurii. Știa să cheme în amurgit ieruncile și căpriorii. Toate acestea i le aducea aminte mirosul de fân, în care pluteau vara și copilăria. Cum se risipește mireasma în ger, așa s-au dus toate. Acuma a intrat la slujbă grea și la necaz. Se vede că tatu-său Nechifor va fi căzut pe undeva și-a pierit, ori l-au omorât hoții. Pentru o tinereță ca a lui cade grea sarcina gospodăriei. Și maică-sa asta s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică. Când intră el în casă, Vitoria înălță fruntea de lângă vatră.

— Nu te uita urât, Gheorghită, că pentru tine de-acu înainte începe a răsări soarele.

„Ce-a fi vrând ea să spuie?” se întreabă el, fără a da răspuns.

— Eu te citesc pe tine, măcar că nu știu carte, urmă femeia, înțelege că jucăriile au stat. De-acu trebuie să te arăți bărbat. Eu n-am alt sprijin și am nevoie de brațul tău.

În glasul maică-sii tremurau lacrimi. Gheorghită simți o ușoară înduioșare; totuși nu i se putea alcătui în minte nici o vorbă de mângâiere.

A doua zi, sâmbătă, plecară la răsăritul soarelui, înveliți în cojoace. Vremea era liniștită și blândă, dar drumul greu, căci părțile nu erau bine rupte. Căii luptau cu mare vrednicie; într-o vreme Gheorghită lepădă cojocul și trase de sub fân lopata de lemn. Începând bătălia cu troianul, deodată simți în el putere și îndărjire și nu se opri până ce nu-l birui, ca pe-o ființă. Privi spre maică-sa; o văzu zâmbind și înțelese că i-a dat răspunsul pe care nu-l putea găngavi în ajun. „Femeile-s viclene, cugeta el apucând iar hățurile; ele-s mai iscusite la vorbă; iar bărbații is mai proști; însă mai tari de vârtute.” Asta tot maică-sa o spusese cândva.

Abia către amiază ajunseră la apa Bistriței. Trecură pe pod de gheață și găsiră cale lucie spre târg. Abătură spre stânga, la mănăstire, și poposiră tocmai la slujba de sară, între lumini și cântări. Toți monahii erau în strane, cu camilafcele aplecate, și slujea părintele arhimandrit Visarion starețul. Flăcăul rămăsese în urmă, ca să puie la adăpost caii. Munteanca își lepădă cojocul lângă ușa de intrare și înainta sprintenă, numai în sumăieș, pășind moale pe covor cu opincile. În fața iconostasului se opri și salută pe sfinți cu mare înfrângere, aplecându-se adânc, cu mâna dreaptă până la pământ. Făcându-și cruci repetate, își murmură gândul care o ardea. Trecu la sfeșnice și așeză făclioarele de ceară pe care le adusese de acasă învelite în năframă. Cu năframa aceea bătută în fluturi de aur trecu la icoana cea mai mare și mai de căpetenie a mănăstirii, cătră care avea a-și spune ea năcazul îndeosebi. Sfânta Ana o privi dintr-o dată prin fum de lumânări și munteanca îngenunche și-i sărută mâna. Stând umilită și cu fruntea plecată, îi dăruie năframa, c-un ban de argint legat într-un colț, și-i spuse în șoaptă taina ei. Îi spuse și visul; și ceru răspuns. I se dădu sfintei cu toată ființa, ca o jertfă rănită, și lăsa să cadă pe năframă lacrimi. După aceea se ridică fără să vadă pe nimeni și trecu în ușa din stânga a altarului, așteptând umilită, cu mâinile încrucișate sub sâni și cu fruntea înclinată. [...]

De câte ori am recitat romanul *Baltagul*, am avut impresia că în jocul Vitoriei Lipan asistăm la un act de travesti. Drama care se întâmplă familiei sale o forțează să își iasă provizoriu din rol și să își asume o identitate nouă, în fond o mască. În fața-i nu se mai află lumea mică pe care codurile culturale patriarhale i-a rezervat-o, ci lumea mare, spațiul social, care îi deschide oportunități noi. Călătoria pe urmele soțului devine atunci o experiență-limită care îi permite să se manifeste altfel, să se manifeste diferit. Actul ei de travesti e însă departe de a fi unul inocent. La fel și lectura romanului, care nu mai poate ignora dimensiunea subversivă a prezenței acestui personaj. Doar e, așa cum susține Nicolae Manolescu, „o femeie în lumea bărbaților”.

Fenomen asociat cu carnavalescul, *travestiul* capătă, prin extensie, toate semnificațiile acestuia, așa cum au fost ele evidențiate de cercetătorul rus M. Bahtin: suspendarea ordinii morale existente, eliberarea temporară de sub puterea adevărului dominant, luarea de libertăți

(a spiritului, a cuvântului) altfel interzise, predilecția pentru mască, inversarea rolurilor sociale, răsturnarea opozițiilor binare care descriu ierarhiile lumii. Toate datele unei astfel de perspective se află acolo, în roman: odată cu moartea lui Nechifor, timpul (și, odată cu el, ordinea lumii) se suspendă, femeia se vede forțată să iasă din spațiul privat și să pătrundă în cel public, social; în relație cu fiul ei, își asumă un rol de inițiator (rol care în împrejurări obișnuite ar fi revenit tatălui), care o obligă să se manifeste într-o ipostază puternică; călătoria pe urmele soțului, refacerea traseului parcurs de acesta presupune atât asumarea altor roluri, cât și a unor libertăți pe care până atunci și le-a înfrânat. De aceea, poate că ar trebui să vedem în această situație, inedită pentru o femeie (reprezentantă totuși a unei culturi patriarhale), mai puțin un scenariu inițiativ, deci un ritual, și mai mult o oportunitate, deci o cădere în istorie. Privind lucrurile astfel, asistăm în roman la o răsturnare a categoriilor care defineau prin tradiție feminitatea, căci opozițiile binare care defineau la un moment dat relația dintre bărbat și femeie: activ-pasiv, puternic-slab, rațional-sentimental par a fi inversate. Mai mult, cititorul este invitat (un alt act de travesti?!) să privească lumea prin ochii unei femei.

De altfel, situația pe care o tematizează romanul nu este singulară. Vorbim mai degrabă despre un tipar care are o oarecare tradiție în literatura noastră – și aici mă refer la o categorie aparte de texte în care protagoniste sunt femei puternice. Mara (din romanul lui Slavici), Anca (din *Năpasta* lui Caragiale) și aici Vitoria au în comun acest *topos al văduvei* care oferă femeii oportunitatea de a se manifesta diferit, de a-și activa energii nebănuite – toate acestea posibile într-un context extraordinar generat de moartea soțului, context care oferă femeii noi șanse de afirmare. De fiecare dată însă, văduvia a fost folosită ca o mască, sub protecția (echivocă) a căreia, lumea bărbaților s-a văzut concurată de o femeie.

O mare parte a criticii a fost indusă în eroare de această manifestare puternică a unui personaj feminin. Prin urmare, Vitoria a fost nu de puține ori masculinizată. Unele dintre aceste opinii critice au fost rezumate de Pompiliu Marcea: „«Vitoria e un Hamlet feminin», zice Călinescu și după el toată exegeza. Cu alte cuvinte, însușiri eminamente bărbătești, care au făcut din soața oierului Nechifor Lipan unul dintre cei mai destoinici bărbați ai literaturii sadoveniene. În tratate și manuale școlare, înclinate, prin finalitatea lor, să accentueze exemplele pozitive, latura virilă a personajului este singura inclusă și acceptată. Evident, laturile mai sus enumerate ale personalității eroinei există. Putem să concedem chiar că ele sunt liniile apăsate ale portretului. Adică liniile esențiale. Pentru că, trebuie s-o recunoaștem, nu există granițe închise între sexe în privința caracterului, iar limitele, câte sunt, devin foarte greu de stabilit.”⁹¹ O altă parte a criticii literare a intuit în jocul Vitoriei altceva. Aș invoca aici cazurile lui Alexandru Paleologu și Nicolae Manolescu. Sunt, în fond, doi critici care au propus unele dintre cele mai consistente lecturi ale romanului. Paleologu este primul care vorbește în cazul romanului lui Sadoveanu despre prezența carnavalescului, dimensiune ce legitimează, în fond, o discuție despre mascaradă, despre travesti: „În *Baltagul* carnavalescul nu e implicat decât ca o latență abia sesizabilă.”⁹² Interpretarea sa e însă mitizantă. Unele argumente: demonismul Vitoriei, inteligența ei diabolică, predispoziția spre rol, suspendarea oricărei slăbiciuni umane, acțiunea ei detectivistică confirmă posibilitatea reinterpretării acțiunilor eroinei, pornind de la prezența unei agresivități a limbajului și a unui eu dezlănțuit. Ea nu atacă doar ucigașii soțului ei, ci și o întreagă cultură patriarhală, pe care o subminează din interior. Nu pentru a o distruge, ci într-un fel de nevoie de confirmare a puterii sinelui său (care poate concura orice bărbat). Perspectiva aceasta arhetipală anulează, însă, într-un fel, semnificațiile subversive ale romanului. Mai aproape de interpretarea noastră e analiza lui Nicolae Manolescu care, în *Arca lui Noe*, susține că lumea pe care Sadoveanu o aduce în fața cititorilor se află la întrepătrunderea dintre mitic și social: „Vitoria Lipan vine dinspre mit spre istorie, ca un abate

⁹¹ Pompiliu Marcea, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Editura Eminescu, 1976, p. 62.

⁹² Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 133.

de Marenne *a rebours*. Și se descurcă perfect, fiindcă, în mare parte, distanța dintre cele două «țări» ține de iluzie. Structurile lor s-au amestecat de mult. Chiar faptul că Vitoria caută adevărul și dreptatea ne arată că mandatul pe care și-l asumă e mai puțin de ordin transcendental decât etic: iar mijloacele folosite întăresc sentimentul că ne mișcăm în domeniul socialului și psihologicului mai mult decât în acela al sacrului.”⁹³ În fond, situarea în istorie a femeii face mult mai vizibilă latura subversivă a comportamentului ei, ideea că Vitoria găsește în această suspendare a ordinii lumii oportunitatea de a-și afirma sinele puternic. De aici și atacul la adresa patriarhatului. Argumentele criticului merită luate în considerare, amplificate chiar: ieșirea provizorie din rol, respectiv „din spațiul con-sacrat, deci mitic”; cunoașterea codurilor patriarhale și interpretarea abuzivă a acestora; controlul asupra limbajului, jocul mereu la limită pe care îl practică în descoperirea și pedepsirea vinovaților.

Formulată doar de interpreții mai sus menționați, problema care rămâne de demonstrat este în ce măsură putem vedea în poziția pe care Vitoria și-o asumă un travesti și, pornind de aici, un act subversiv. Precedentul a fost deja semnalat. Moartea soțului creează în familia Lipan un vacuum, un gol, într-un moment în care timpul se suspendă, căci, până când locul lui Nechifor nu este luat de un alt bărbat (recte Gheorghică), spațiul rămas liber este ocupat de către Vitoria. Tot ei îi revine și responsabilitatea ducerii la capăt a ritualului inițierii feciorului ei, ritual care, în mod firesc, i-ar fi revenit tatălui. Implicit, Vitoria se inițiază la rândul ei: părăsește spațiul privat (gineceul) și pătrunde într-unul social, ajunge să cunoască lumea, reface traseul parcurs de soțul ei, punând cap la cap indicii, își reprimă latura sensibilă, preferând să se arate fiului ei puternică, hotărâtă, sigură pe sine. Prejudecățile: o femeie singură, străină, departe de casă (fapt ce o face să fie privită cu suspiciune) o obligă să poarte mereu o mască, *masca tragică a văduvei*, un rol pe care îl explorează până la limită și, nu de puține ori, dincolo de ea. Este doar un paravan și, deși este cel mai important, nu este singurul. Putem vedea în această raportare la un tipar comportamental (toposul văduvei) ceea ce Judith Butler numea prin conceptul de *femininitate performată*, jucată: „Performativitatea nu poate fi înțeleasă în afara procesului reiterării, o repetare constrânsă și regularizată a normelor. Și această repetiție nu e performată de un subiect; această repetiție este aceea care face posibil existența unui subiect și constituie condițiile temporale pentru acel subiect. Reiterarea implică faptul că «performarea» nu e un «act» singular sau un eveniment, ci o producție ritualizată, un ritual reiterat sub și prin constrângere, sub și prin forța unor prohibiții și tabu-uri, cu amenințarea ostracizării sau chiar a morții care controlează și impune forma producție, dar fără a o determina pe deplin dinainte.”⁹⁴ (t.n.) Situația-limită o obligă să își asume și alte roluri: detectiv aflat în căutarea indiciilor, procuror ce construiește un caz, judecător al criminalilor soțului ei – toate extensii ale primului, singurul în realitate acceptat. Căci tocmai despre asta este vorba. Societatea patriarhală este ea însăși un sistem închis, iar femeilor li se prescriu roluri sociale (acceptate). Dar lumea evoluează și noi poziții de subiect (în fond, noi identități) apar, în special în momente de cumpănă, când relațiile normale (adică acelea consfințite prin tradiție) se suspendă. Acestea sunt, în fond, oportunitățile oferite unei femei pentru a se manifesta diferit, puternic, subminând în felul acesta patriarhatul și codurile de gen care îl fac să funcționeze.

Vitoria este o astfel de femeie transgresivă. Energiile ei interioare, reprimăte timp îndelungat (eliberate – și acolo controlat – doar în clipele când soțul o înșela), se descătușează

⁹³ Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 186.

⁹⁴ Judith Butler, *Bodies That Matter*, Routledge, 1995, p. 95: „Performativitatea nu poate fi înțeleasă în afara procesului iterabilității, a regularizării și a constrângerii repetiției de norme. Și această repetiție nu e performată de un subiect; această repetiție este aceea care face posibil existența unui subiect și constituie condițiile temporale pentru acel subiect. Reiterarea implică faptul că «performarea» nu e un «act» singular sau un eveniment, ci o producție ritualizată, un ritual reiterat sub și prin constrângere, sub și prin forța unor prohibiții și tabu-uri, cu amenințarea ostracizării sau chiar a morții care controlează și impune forma producție, dar fără a o determina pe deplin dinainte.”

după moartea lui Lipan. Comportamentul ei nu o mai arată docilă (nu fusese niciodată, de altfel), ci agresivă, răutăcioasă, scormonitoare, în ciuda acelei măști a văduvei care conotează slăbiciune. Sursele acestui comportament Alexandru Paleologu le-a văzut în demonismul eroinei: „Vitoria știe să cedeze demonilor ei lăuntrici, atât cât trebuie și să-i dirijeze în sens pozitiv, în speță în sensul provocării și stimulării lui Nechifor.”⁹⁵ După dispariția lui Nechifor, femeia se schimbă. Toată lumea o simte; Gheorghită în mod special: „Se vede că tatu-său Nechifor va fi căzut pe undeva și-a pierit, ori l-au omorât hoții. Pentru o tinerețe ca a lui cade grea sarcina gospodăriei. Și maică-sa asta s-a schimbat. Se uită numai cu supărare și i-au crescut țepi de aricioaică.” Formulei lui Paleologu nu i se poate ascunde totuși ambivalența, căci acest demonism al muntencei nu e nimic altceva decât manifestarea transgresivă a femeii puternice din ea. În fond, Vitoria întrușipează tot ceea ce a provocat neliniște gândirii patriarhale: inteligență, putere, determinare, siguranță de sine. În cadrul opoziției binare de gen care s-a consacrat, toate aceste trăsături sunt confiscate de bărbat. În romanul lui Sadoveanu, ele devin atributele unei femei.

Romanul tematizează, însă, nu doar intrarea femeii în istorie, în lume, ci și în limbaj. Inteligența diabolică a personajului – ea însăși o dimensiune a travestiului – este evidențiată cel mai bine de spectacolul limbajului, limbaj care are la Sadoveanu o componentă ce ține de o anumită înscenare. Observațiile lui Alexandru Paleologu sunt, în această privință, juste: „Inteligența Vitoriei Lipan e într-adevăr diabolică. Verbul *diabliein* exprimă întreaga ei acțiune detectivistică. Aruncă vorbe insidioase, sfredelește cu privirea având aerul că nu se gândește decât la necazul ei, observă tot, face pe mironosița țesând întreaga rețea de intrigi, dezbină, insinuează în chipul cel mai perfid.”⁹⁶ Latura subversivă a întregii sale performanțe este mai bine evidențiată de această componentă. Or, la acest capitol, pe care îl stăpânește ca nimeni alta, Vitoria riscă permanent: cuvântul ei este scormonitor, echivoc, provocator, perfect controlat. Comportamentul ei, bazându-se strict pe performanța ei lingvistică, este permanent disimulat, proteic, ambiguu. Masca tragică a văduvei, cea care la suprafață semnalează slăbiciune, îi dă putere și îi permite să se joace cu limitele. Este clar acum că, pentru Vitoria, rolul acesta al femeii năpăstuite este un stereotip (cultural) din spatele căruia are o libertate pe care niciodată, poate, nu a experimentat-o. Sub acest paravan, limbajul ei devine polifonic, ambiguu, instigator, creează îndeterminare, nesiguranță, nu este niciodată direct, ci întotdeauna ocolit și de aceea frustrant.

Iată, de exemplu, scena praznicului. Este momentul adevărului, momentul în care, păstrând-o pe a sa, munteanca smulge masca criminalilor soțului ei. Totul însă este gândit strategic. Pe tot parcursul secvenței, Vitoria se comportă ca un procuror care își construiește cu abilitate un caz. Totul e, prin urmare, spectacol.

E de altfel și oportunitatea perfectă de a vedea la lucru un eu dezlănțuit împotriva unui reprezentant al lumii bărbaților, într-un context în care i se permit multe. Iar femeia nu ezită. Strategiile la care apelează: captarea atenției pornind de la rolul privilegiat care i se acordă unei văduve în momentul înmormântării, insinuările pline de echivoc, atragerea în discurs a supranaturalului, siguranța de sine, opririle pentru a verifica funcționarea canalului, așa-zisa refacere a scenariului crimei, mimarea exactității, o siguranță de sine intimidantă, capcana pe care i-o întinde lui Bogza, rănirea orgoliului masculin ne arată două lucruri. Mai întâi, că Vitoria a mizat de la început pe construcția unui auditoriu fără de care răzbunarea nu se justifică: „În toată lumea de-acolo erau bănuiele. Vorbele și iscodirile lucraseră cu hărnicie. Deci toată lumea înțelegea întrucâtva istorisirea muntencei. Numai cât cei mai mulți nu-și puteau da samă de ce muierea asta străină umbla cu pilde și răutăți. Dacă are vreo bănuială, să spuie; dacă are vreun prepus, să-l deie pe față.” Apoi, că femeia este o foarte bună cunoscătoare

⁹⁵ Alexandru Paleologu, *op. cit.*, p. 137.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 141.

a codurilor patriarhale pe care are grijă să le întoarcă împotriva lui Bogza: „Pe când i se învălmășeau aceste cugetări, Bogza, simțindu-se privit, bău pe nerăsuflăte un pahar de vin, și încă unul. După aceea, fără să știe cum, luă deodată o hotărâre năprasnică. Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui.” Cu abilitate, Vitoria a construit un scenariu, o intrigă, o plasă dacă vreți, din care Bogza nu mai poate ieși. Când a înțeles aceasta, totul era deja prea târziu; jocul devenise prea periculos: „Ascultă, femeie, mormăi cu mânie Bogza, de ce tot mă fierbi și mă înțepi atât? Ai ceva de spus, spune!” Abia acum el înțelege cu cine are de-a face și care este arma pe care a neglijat-o: masca și, în spatele măștii, cuvântul echivoc, pe care el nu îl poate folosi pentru că se află în fața lumii întregi și pentru că este bărbat. Vorbirea sa trebuie să fie autoritară, directă, clară. Așa i-o cere codul patriarhal. Acesta este momentul în care bărbatul își pierde cumpătul, iar Vitoria lansează strigătul final. Jocul și-a atins ținta, cuvântul echivoc a lucrat, măștile s-au smuls, iar rolul ei se apropie de sfârșit.

Răzbunarea nu poate fi realizată însă decât de Gheorghică. În fond, e o lume a bărbaților. Băiatul își folosește baltagul pentru a-l doborî pe cioban. El trebuie să facă fizic ceea ce Vitoria reușise folosindu-se de propria-i armă: cuvântul cu două tășuri, arta insinuării, puterea limbajului echivoc. Mai urmează doar interogatoriul și mărturisirea crimei. Odată adevărul ieșit la suprafață, femeia își poate ieși din rol.

Travestiul, așadar, ca experiența-limită, i-a oferit femeii posibilitatea unei ieșiri cathartice din sine. Iar pentru a da comportamentului ei conotațiile care i se cuvin, trebuie să înțelegem că mascarada nu este niciodată inocentă; ea presupune o eliberare de inhibiții, ea ascunde dorințe transgresive. Iar interpretarea ei, jocul ei de rol, deși o *performare* nu a fost niciodată una artistică, ci una subversivă.

REZUMAT

Spunând o poveste, un text narativ trasează coordonatele unei lumi ficționale pe care niște personaje o populează. Iată și condițiile pe care trebuie să le îndeplinească o lume pentru a exista: impunerea propriilor legi, respectarea adevărului față de ea însăși, autonomia, asigurarea condițiilor narativității. Concepte utile înțelegerii experienței estetice pe care o face posibilă ficțiunea sunt relocarea și imersiunea. Dar lumea este populată nu doar de personaje, ci și de locuri sau obiecte reprezentative pentru universul ficțional pe care a se dezvolta. Cadrul acțiunii reprezintă decorul pe fundalul căruia evenimentele au loc, dar și principalul factor generator de atmosferă, pornind de la felul în care îl percep naratorul sau personajele care-l populează. De obicei, aceste spații sunt codate cultural, fiind organizate în opoziții binare generatoare de sens: interior-exterior, sat-orăș, închis-deschis, finit-infinit etc. Un statut aparte îl au obiectele care îl umplu. Configurarea lor poate sugera fie ordinea, fie dezordinea.

Există două viziuni care s-au perpetuat asupra conceptului de personaj: una tradițională (care le aseamănă oamenilor) și una modernă (care văd în ele un efect al textului, o ființă de hârtie, un construct). Felul în care va fi privit depinde de cel care citește. Tehnicile creării unui personaj sunt multiple. Imaginea lui se conturează treptat în text, prin schițarea portretului fizic, suficient pentru a-l vizualiza. Trăsăturile care îi completează portretul vor fi dezvoltate în desfășurarea acțiunii, prin repetiție, prin acumularea de informații, prin relațiile cu celelalte personaje. Treptat, personalitatea sa se dezvoltă și cititorul are oportunitatea de a-i cartografia identitatea. Interpreții își opresc atenția asupra protagonistului ca purtător al valorilor textului. Or, acest fenomen încurajează o experiență estetică numită identificare care presupune că pe traseul procesului de receptare, cititorul încearcă o serie întreagă de alte atitudini.

Propunem mai jos un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre polul lumii instituite, a umanității și a personajului:

1. Care sunt caracteristicile lumii ficționale pe care autorul o instituie? Ce straturi ale lumii (social, etic, etnic, fabulos, mitic etc.) dau lumii consistență?
2. Ce spații sunt cartografiate în universul ficțional în care ați pătruns?
3. Ce atmosferă generează opera, pornind de la felul în care naratorul/ personajele se raportează la spațiul instituit? Ce percepție asupra spațiului este conturată?
4. Ce opoziții (interior-exterior, sat-orăș, aproape-depart, închis-deschis etc.) descriu universul operei pe care o citiți? Ce sensuri le sunt asociate acestor spații?
5. Care sunt obiectele cu valoare de simbol asupra cărora se oprește atenția autorului? Ce sugerează detaliile care le descriu?
6. Analizați cu atenție intrarea în scenă a personajului. Asupra căror aspecte se oprește atenția autorului? De ce?
7. Ce statut social i se atribuie personajului analizat? Cum îi condiționează acesta comportamentul, mutațiile interioare, relațiile cu celelalte personaje?
8. Cartografiați cu atenție identitatea psihologică a personajului analizat. Ce trăsături de caracter sunt evidențiate? La ce tehnici de construcție apelează autorul?
9. Protagonistul devine purtătorul viziunii asupra existenței pe care o impune un autor. Ce valori sunt comunicate pornind de la traseul pe care i-l urmează destinul?
10. Către ce tip de identificare, ca experiență estetică (asociativă, admirativă, simpatetică, kathartică, ironică) vă trimite textul?

TEMĂ, MOTIV, LAITMOTIV

Tematologia, o orientare în critica literară contemporană, are ca obiect de studiu temele și motivele literare, istoria și circulația lor în literaturile popoarelor. Ea ocupă o poziție proeminentă în literatura comparată, dar și în alte discipline umaniste precum teoria literaturii, lingvistica, istoria, muzicologia. Într-un fel sau altul, toate aspectele care definesc arsenalul terminologic al tematologiei se constituie în elemente recurente într-un text literar: temă, motiv, laitmotiv, topos, arhetipul și prototipul. Conceptele cu care lucrează aceasta, centrale pentru analiza textuală, trebuie considerate drept elemente generatoare de sens.

Tema (gr. *thema* = subiectul) unui text reprezintă materia pe care urmează să o dezvolte o lucrare. Subiectul generalizat al unei opere literare ar fi atunci și tema ei. De obicei, într-un text narativ găsim mai multe teme; dacă una devine pregnantă, atunci vorbim despre *tema centrală* a unui text sau despre o *supratemă* (mai ales dacă se repetă în opera unui autor). În introducerea semnată de Francois Jost pentru *Dictionary of literary themes and motifs*⁹⁷, semiologul francez surprinde dificultățile definirii acestui concept. Pentru cei mai mulți cercetători, tema reprezintă un aspect denumit de un substantiv abstract, de unde ideea că tema ar fi constituită de subiectul unei cărți. Boris Tomașevski definește termenul drept unitatea sensurilor diverselor elemente ale operei: „Se poate vorbi despre tema unei lucrări, ca și despre tema părților ei componente [...]. Tema este o unitate. Ea se compune din mici elemente tematice distribuite într-o anumită corelație”⁹⁸. Rolul său ar fi atunci acela de a da unitate textului, de a-i organiza conținutul în unități semantice.

Alți critici definesc noțiunea drept ideea care rezultă din anumite elemente structurale ale unui text: acțiune, pasaje meditative, sentimente, gesturi. Astfel, tema implică un act meditativ, o poziționare a celui care citește față de problematica operei, realizarea unor conexiuni, sustragerea unor sensuri din analiza elementelor structurale care configurează o operă literară. Iată, de exemplu, ce susține Robert Scholes: „Descoperirea temelor sau a sensurilor într-o operă literară ne implică în realizarea unor conexiuni între operă și lumea din afara ei. Aceste conexiuni sunt și sensurile cărții.”⁹⁹ (t.n.) Ce înseamnă acest lucru? Că tema este un concept util încă în discutarea unei cărți, fiind, din acest punct de vedere, un principiu de unitate în surprinderea problematicii ei. Nu putem despărți conceptul de temă de ideea de meditație asupra literaturii sau asupra existenței. Dimensiunea sa revelatoare, credem noi, este cel mai bine evidențiată dacă o punem în legătură cu viziunea asupra existenței pe care o scriere o promovează – căci adesea ea instigă și la o meditație asupra existenței umane în general. Prin urmare, noțiunea de temă ne permite să discutăm, în termeni generali, despre ce este vorba într-un text narativ, constituindu-se într-o trimitere la ideea generală a unei scrieri transformată în subiect narativ. Este componenta structurală cu cel mai mare grad de abstractizare. Critica tematică ar putea urmări, de pildă, felul în care este ilustrată o temă sau mai multe într-un text literar, relația care se instituie între temă și problematica scrierii analizate, modalitatea în care autorul leagă tematica de destinul protagoniștilor sau de alte elemente structurale ale textului, reconfigurarea unei teme de la o operă la alta a aceluiași scriitor, migrația unor teme și motive literare de-a lungul istoriei literare.

Astfel, din punct de vedere narativ, tema se constituie într-un element static, deoarece reprezintă un aspect al operei care nu se modifică, deși este descoperit pas cu pas. Ea poate fi

⁹⁷ Francois Jost, *Introduction*, în Jean-Charles Seigneuret, A. Owen Aldridge, Armin Arnold și Peter H. Lee, *Dictionary of literary themes and motifs. A-J*, vol. I, Greenwood Press Inc., 1988.

⁹⁸ Boris Tomașevski, *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, 1973, p. 249.

⁹⁹ Robert Scholes, *Elements of Fiction*, Oxford University Press, 1968, p. 21: „Discovering themes or meanings in a work involves us in making connections between the work and the world outside it. These connections are meanings.”

mai mult sau mai puțin proeminentă, mai bine sau mai slab articulată. Iar distribuirea ei într-o narațiune poate varia. Sarcina de a descoperi tematica unui text revine cititorului, fiind produsul unui act contemplativ, deci un aspect al interpretării. În ceea ce privește procesul lecturii, reconstituirea unei teme, ne spune Wallace Martin, presupune din partea celui care citește o privire înapoi: „Astfel, tema – construcția semnificației privind înapoi – pare a fi un element dinamic al subiectului.”¹⁰⁰ (t.n.) În mod paradoxal, susține același critic, pornind de la teoria forței semnificației a lui Jonathan Culler, lectura unui text ne cere o privire înainte (prin anticipări, incipitul unui text cere cititorului său să-i cunoască finalul, ocazie cu care tematica prinde treptat contur), dar îi extragem sensul privind înapoi (căci abia ajunși la sfârșit, opera ne împinge către începutul ei pentru a-i surprinde semnificațiile, semnificații care țin o problematică organizată în jurul unei teme).

Ce ar trebui să urmărească analiza atunci când vine vorba despre tematică? Locul pe care scriitorul îl atribuie temei (dacă este prezentă de la început, dacă e tratată explicit sau implicit), anticiparea temei prin titlu, sugestia tematică a lexicului unei opere (cuvinte-cheie își pot găsi locul în text), relația instituită cu problematica textului (decisivă în surprinderea viziunii asupra existenței), prezența temei analizate în întreaga operă a scriitorului.

Același lucru se poate spune și despre motivele literare, elemente structurale minimale ale unui text narativ. Adesea, pentru o mai bună înțelegere, acest concept este definit **în relație cu tema**. Spre deosebire de temă, care are un grad mare de generalitate, fiind o noțiune abstractă, motivul literar are un caracter concret. De aceea, el poate ajuta la particularizarea unei teme. Deci motivul reprezintă expresia unei teme, temă care este universală în esență. Individualizarea sa se produce în trecerea de la abstract la concret. Tema reprezintă, în schimb, esența unei opere literare, sufletul ei, ideea ordonatoare a ei. Luate per ansamblu, temele sunt evident limitate (un număr finit de teme care se reiau, intrând astfel într-un circuit; vor fi reluate de către scriitori din epoci literare diferite și, în felul acesta, regenerate), pe când motivele pot prolifera infinit. O precizare se impune însă: uneori, în analizarea unui text narativ, distincția dintre temă și motiv devine dificil de operat. Chiar și în dicționarele de specialitate, multe dintre ele serioase, cele două concepte sunt interschimbabile, motivul principal fiind o lipsă de consens în privința vocabularului tematologiei care poate genera confuzii. Iată ce ne spune Francois Jost despre aceasta: „Nu există un consens internațional – căci nu există niciun Parlament al Republicii Literelor – care să reguleze vocabularul tematicii. Un critic poate numi motiv ceea ce un altul desemnează prin temă. Ambele cuvinte sunt folosite ocazional interschimbabil și unele exemple ale acestei sinonimii sunt date în acest Dicționar.”¹⁰¹ (t.n.)

Sensul original al termenului de **motiv literar** (care provine din lat. *movere* = mișcare) evidențiază faptul că acesta este conceput drept forța motoare a unui text, în înțelesul că, repetându-se, el determină în mare măsură semnificația operei fie prin raportare la o situație anterioară, fie la una ulterioară. Ca element structural al unui text, ne spune Wolfgang Kayser, „motivul este o situație care se repetă, tipică și deci omenește plină de tâlc.”¹⁰² Așadar, natura unui motiv literar, ca de altfel și cea a temei, este una intelectuală. El se naște din meditație: a autorului care își organizează opera/ o secvență a ei în jurul său; a cititorului care trebuie să îi (re)constituie sensul. Ca să capete statut de motiv, elementul respectiv trebuie să capete valoare semnificativă; reluarea îi va aduce această îmbogățire semantică. Așa se face că, textele, părțile,

¹⁰⁰ Wallace Martin, *Recent Theory of Narrative*, Cornell University Press, 1991, p. 126: „Thus theme – the construction of significance backward in time – appears to be as dynamic an element as plot.”

¹⁰¹ Francois Jost, *Introduction*, în Jean-Charles Seigneuret, A. Owen Aldridge, Armin Arnold și Peter H. Lee, *op. cit.*, p. xvii: „There is no international consensus – there is no Parliament in the Republic of Letters – to regulate the vocabulary of thematics. One critic may call *motif* what another designates as *theme*. Both words are occasionally used interchangeably, and some examples of this synonymy are given in this Dictionary.”

¹⁰² Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 94.

respectiv secvențele narative ale unei opere literare se organizează în jurul lor, ele devenind adevărate elemente generatoare de sens. Pornind de aici, Boris Tomașevski¹⁰³, face o distincție între *motive asociate* (indispensabile succesiunii epice, reprezentând niște lanți între episoade, cum se întâmplă în cazul basmelor populare, de exemplu) și *motive libere* (care ar putea lipsi fără să afecteze înălțuirea în timp a evenimentelor narate; în schimb, ele capătă o importanță relevanță tematică). Acestea din urmă predomină.

Rolul motivelor literare în cadrul unui text narativ este sintetizat de Adrian Marino: „Noțiunea rămâne însă utilă, fiindcă ea poate defini în primul rând două situații epice specifice: «atomizarea» narațiunii istorice, reducția sa radicală la scară epică, izolarea unui singur fapt ireductibil («s-a întâmplat ceva, care nu poate fi confundat sub nici o formă cu altceva»), și «mișcarea» (conform sensului etimologic). Motivul impulsionează, «mișcă» acțiunea, o realizează, constituie elementul său motor.”¹⁰⁴ Ca elemente structurale, ele ne ajută să surprindem semnificațiile unei secvențe de text care își organizează semnificațiile în jurul lor (de aici statutul de unitate structurală minimală), dar pot fi și elementele structurale care împing narațiunea mai departe, prin poziționarea în secvențe-cheie, prin legarea semnificațiilor lor de anumite momente ale subiectului. Baltagul este, de exemplu, în romanul lui Sadoveanu, un motiv literar care posedă valențele structurale și semantice indicate mai sus. Acesta este obiectul cu care se săvârșește crima, dar și răzbunarea (de aici valoarea simbolică a celor două fețe ale sale), devenind motor al acțiunii din următoarele rațiuni: anticipă dezvoltarea acțiunii (Vitoria îi face fiului ei un alt baltag, simbol al regenerării, căci fiul este menit a lua locul tatălui; acesta este obiectul cu care a fost săvârșită crima, deci investigația condusă de Vitoria înaintează până acolo unde femeia, descoperind osemintele soțului, obține confirmarea; baltagul cel vechi devine, în punctul culminant, arma răzbunării, prin urmare opera își plasează acțiunea între o crimă, prezentă în incipit sub forma unei „metafore prăbușite” și rezolvarea ei, pe final, atunci când imaginea frântă de la început se reîntregește). În plus, ca urmare a complexității pe care o capătă (pus în legătură cu celelalte elemente structurale invocate), el trece în titlul romanului.

În funcție de importanța pe care o capătă într-o operă literară, o atenție aparte trebuie să o acordăm **motivului central**. Situându-se în centrul operei (motiv pentru care poate fi regăsit chiar în titlu, cum se întâmplă în cazul romanului *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu), el devine elementul coagulant al tematicii, al acțiunii, al arhitecturii textuale, al semnificațiilor generale ale textului. La fel ca motivele asociate, ele sunt elemente care îi dau unei opere literare nu doar identitate, ci și densitate, căci semnificațiile operei se organizează în jurul lor.

Dacă motivele se repetă, fie într-o operă literară, fie la nivelul întregului operei unui scriitor, devenind astfel o emblema a scrisului său, atunci ele capătă statut de **laitmotiv**. Cuvântul a fost folosit pentru prima dată de către compozitori: un sunet utilizat pentru a anunța faptul că eroul urmează a urca pe scenă, dar se poate referi și la un incident anume din intrigă. În pictură el reprezintă un element vizibil care poate fi identificat în mai multe dintre tablourile unui artist sau chiar dintr-o colecție vastă. Critica literară îl folosește pentru a denumi un element, o imagine recurentă într-o operă literară. Astfel, apariția repetată a unui obiect într-un pasaj semnificativ face ca acesta să devină un laitmotiv. Uneori îl putem întâlni chiar în titlul operei. Această poziționare le consolidează statutul de elemente structurante ale operei: repetându-se, funcționând deci ca un liant, ele încheagă opera și semnificațiile sale.

¹⁰³ Boris Tomașevski, *op. cit.*, pp. 249-250.

¹⁰⁴ Adrian, Marino, *op. cit.*, p. 231.

În sfârșit, dacă vrem să completăm arsenalul terminologic specific tematologiei, atunci ar trebui să aducem în discuție încă două noțiuni: topos și arhetip.

Toposul/ topoi sunt, ne spune Wolfgang Kayser, preluând o definiție a lui Ernst Robert Curtius, „«clisee fixe sau scheme de gândire și de exprimare», provenite din literatura antică și care pătrund, prin literatura medievală, în literaturile limbilor naționale”¹⁰⁵. Ele depășesc așadar granițele unei opere literare, fiind elemente care se repetă nu într-o operă, ci de la autorii antici și până la noi. Ar reprezenta, astfel, dovada faptului că literatura se învață și că imagini poetice, formule, tehnici sunt reciclate, reintroduse în circuitul literaturii, primind însă mereu noi și noi întrebuințări, deci și semnificații. Studiarea lor, ne spune același Kayser, cunoaște două aspecte: studiarea tradiției literare a unor anumite imagini, motive și formule intelectuale, respectiv tradiția unor modalități tehnice de prezentare. *Locus amoenus*, de exemplu, în literatura medievală, desemna un loc idilic al întâlnirii, care cuprindea ca imagini standard: o câmpie, un copac, susurul unui râu. El conține și o trimitere tehnică: o descriere amplă care se va dezvolta pe mai multe pagini. Așa se face că acest scenariu va căpăta statut de element ritualic prin plasarea cuplului de îndrăgostiți pe fundalul acestui cadru cu adevărat simbolic.

În fine, ca să ajungem și la discuția despre tipurile literare, **arhetipul** denumește primul exemplar, imaginea originală sau cea mai veche imagine și cel mai cunoscut tipar al unei manifestări umane (un comportament, o atitudine, o acțiune, un personaj). De exemplu, Alexandru Paleologu propune o revalorificare a problematicii miticului în romanului *Baltagul* al lui Sadoveanu, văzând în călătoria Vitoriei pe urmele soțului o reinterpretare a unei imagini arhetipale: refacerea de către Isis a corpului dezmembrat a lui Osiris. Revenind, arhetipul nu trebuie confundat cu un alt concept, acela de prototip. Cel din urmă se referă la un model uman promovat (pornind de la faptele sale sau de la stilul de viață). Originea arhetipului trebuie căutată de obicei în mit, deși nu e obligatoriu. El cunoaște, de-a lungul istoriei literaturii, diferite reîncărcări în care arhetipul poate fi recunoscut ușor, devenind astfel un concept util în a surprinde identitatea de profunzime a unui personaj ori anumite filiații cu alte opere.

Observăm deci că o operă literară nu poate fi interpretată astăzi în afara studierii totalității elementelor transmisibile (între care trebuie incluse: tema, motivul, toposul, arhetipul etc.), elemente care dau literaturii un caracter dinamic.

¹⁰⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 110.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*

Mini privi pe frumoasa doamnă Hallipa, stăpâna casei, Lenora! Măinile ei albe și catifelate păreau azi mai lungi, mototolind cu nervozitate un ziar. Figura ei de păpușă blondă, de păpușă de Nurenberg, cu gura roșie și mică, cu obrazii de porțelan roz, era crispată și ochii mari albaștri, ochii de sticlă limpede, erau plânși; undulările regulate ale părului oxigenat, auriu ca o perucă, erau deformate și corpul majestuos, plin, totdeauna conștient de statura lui bogată, sta lănced, obosit, învelit fără grijă în chimonoul de dimineață. Din când în când apuca brusc mâna Linei fără să spună nimic. Lina șoptea atunci cuvinte liniștitoare și îi lua pulsul. O invita să bea apă zaharată, în care turnase o lingură de valeriană, dar Lenora respinge paharul, din care cădeau picături pe plușul verde pictat cu gouache ce acoperea masa. Lina, gospodină neobosită, le ștergea cu un șervețel brodat. Ochii Lenorei erau fixați pe fereastră, căutând poarta cea mare de intrare. Acolo era concentrată și privirea lui Mini. O strămuta numai câte puțin pe ceea ce se petrecea împrejur. Se uita acum la cele două fete, Elena și Nory, rezemate de pervazul vitrajului dinspre terasă.

Nici Nory nu se ocupa de Mini. Nu-i arunca priviri sarcastice despre întârziere, sau pointe spirituale asupra „petrecerei la țară”. Lui Nory îi plăceau vizitele la Hallipa: Elena, fata cea mare a casei, era prietena ei din copilărie. O prietenă mai veche, mai intimă deci!; Mini. Ținea de umeri pe amica ei, o Elenă azi absentă de la tot ce nu era un gând ascuns, și din când în când se apleca spre ea pentru a-i culege cuvântul rar și încet, sau a-i spune unul la fel.

Deodată Lenora se sculă brusc; își frânse mâinile, dete capul pe spate, strânse dinții, își mușcă apoi pumnii și foarte palidă, fără răsuflare, căzu la loc pe scaun, pe când Lina îi uda fruntea.

— Să te astâmperi, îți spui!... Ce e prostia asta!... Femeie cu minte. Te lași în voia nervilor! N-ai nici o voință... Ești cu copil bătrân! N-ai avut niciodată necazuri, și la întâia supărare îți dai turnul! Nu vezi în ce stare ți-e inima... Parcă ai fi o cardiacă de celea!...

O cicălea prietenește, cu accentul moldovenesc, pe care îl relua de îndată ce aveau vreo preocupare familială, dar se vedea bine că medicul Lina nu era mulțumit. Se uita în ochii Lenorei, ca și cum ar fi văzut acolo în pupilă ceva interesant, și o netezea mereu pe gât în stânga, unde vâna sta încordată subț carnea albă, grasă. Elena, totuși, nu se mișcase. Zisese numai cu glasul ei grav ca și al bronzului pendulei: „Mamă!” și cu oarecare nerăbdare poruncitoare – dar nu-i venise în ajutor, ca și cum azi nu avea îndatoriri ci drepturi.

Dacă cel puțin Mini ar fi știut despre ce e vorba! De la intrare, dimineața, se mirase văzând porțile mari ale curții izbite într-o parte fără a fi fost proptite cu lăntșorul în cele două pietre, așa cum observase ea altă dată, ca pe ceva foarte iscusit și care arăta un spirit minuțios de ordine. Bătută dintr-o parte de vânt, poarta venise peste trăsura, lovise un cal la picior... Calul sărise și Lina ținase, agățându-se de „capa” lui Mini cu gheare desperate. Vizitiul sărise și el jos – și curba, curba vestită, de care erau așa de mândri proprietarii, curba aleei largi, așa de tare bătută cu nisip fin, că părea un asfalt, curba nobilă a trăsuri care, de la poarta mare de fier lucrat, cotea în jurul boschetelor serioase de brazi și se oprea cu un ropot al copitelor pe trotuarul lat de piatră cubică din fața scării principale, curba aceea clasică fusese compromisă. Acel ropot de copite nobile părea de obicei o muzică lui Tudor Hallipa, stăpânul moșiei, casei, trăsuri și cailor; scobora treptele cu pas elastic și jambiere înalte de căprioară, și după ce ajuta musafirilor să coboare, înainte de a-i conduce, dezmiarda prelung și respectuos cei doi cai jumătate sânge, care, grație unor îngrijiri deosebite, erau strălucitori ca un satin laque. Musafirii se extaziau și ei cu sinceritate. Un cal frumos fiind mult mai comod de admirat decât un om frumos, credea Mini!

Așa se petrecuse neschimbat, de cele patru ori când Lina o târâse pe Mini la sacrificiul unei vizite la verișoara; dar acum a cincea și ultima oară – jura Mini în gând – acum, caii speriați săltaseră trăsura dintr-o pornire până dincolo de scară și în lipsa oricărei primiri, cele trei vizitatoare – Lina, Nory și Mini – urcaseră nedumerite, oprindu-se în fața ușilor larg deschise ale verandei, clipind la soarele de pe terasa pustie, înainte de a înfrunta umbra nesigură a hali-ului gol.

Secvența pe care o vom analiza aici se organizează în jurul unui motiv literar plasat cu suficientă subtilitate în incipitul romanului: motivul porților deschise. În fond, el ajunge la noi trecut prin filtrul unui personaj-reflector, Mini, care, observându-l ca simplu detaliu, îi asociază semnificații pe care le găsim sugestive pentru imaginea unei lumi. Observațiile ei ar trebui să constituie un punct de plecare: aspectul răvășit al întregii curți, lăsarea porților larg deschise, abandonarea neglijentă care a făcut posibilă lovirea cailor, iar peste toate impresia de dezordine.

Iată deci explicitată de Mini semnificația porților deschise, motiv literar de care autoarea se folosește pentru a da identitate uneia dintre temele majore ale operei: dezordinea unei lumi. Pentru a-i observa implicațiile, ea trebuie legată de clasa socială pe care familia Hallipa o reprezintă: burghezia, o burghezie surprinsă într-o etapă înaintată a procesului de parvenire, mai exact momentul în care, dorindu-și blazon, râvnind o imagine, se strămută la oraș (îl invadează, dacă ar fi să ne raportăm la imaginarul romanesc, așa cum este trecut el prin filtrul halucinatoriu al lui Mini). Dar implicată este și relația de putere dintre soți și, la modul general, dintre bărbat și femeie. În centrul acțiunii trec, în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, femeile care reprezintă factorul activ în relație, dar și sursa unor drame. Acest prim volum al ciclului este dedicat Lenorei Hallipa și crizei sale generate de atentatul la imaginea ei pus la cale de fiica sa repudiată, Mika-Le. Rod al „păcatului”, născută dintr-o aventură cu un venetic, cu un zugrav italian, ea va distruge imaginea mamei de „stăpână a casei”. Iată că imaginea maternității, pe care Lenora și-a construit poziția în familie, în fond, instrumentul cu care își domina soțul, pe Doru, caracterizat aici ironic prin apelativul „stăpânul cailor”, se dovedește a fi un fals, ascuns însă sub o emblemă a perfecțiunii. Porțile, vestita curbă pietruită a aleii – altfel o emblemă a poziției sociale râvnite de Hallipi – devin o imagine a dezordinii, a compromiterii, iar Mini reușește să sugereze posibilitatea stabilirii unor corespondențe între acest obiect, prezentat în momentul vizitei într-o imagine răvășită, și locuitorii moșiei de la Prundeni. Stabilitatea cu aere de rai patriarhal construită de Hallipi este amenințată din interior, iar principalul factor al dezordinii sunt femeile familiei: Lenora (și abia apoi Mika-Le, care nu face decât să aducă la suprafață ceea ce zăcea ascuns). Iată și dovada: perfecțiunea exterioară pe care o denotă corporalitatea Lenorei, în care Mini citește tiparul femeii-păpușă: „Mini privi pe frumoasa doamnă Hallipa, stăpâna casei, Lenora! Măinile ei albe și catifelate păreau azi mai lungi, mototolind cu nervozitate un ziar. Figura ei de păpușă blondă, de păpușă de Nurenberg, cu gura roșie și mică, cu obraji de porțelan roz, era crispată și ochii mari albaștri, ochii de sticlă limpede, erau plânși; undulările regulate ale părului oxigenat, auriu ca o perucă, erau deformate și corpul majestuos, plin, totdeauna conștient de statura lui bogată, sta lănced, obosit, învelit fără grijă în chimonoul de dimineată.” apare, la momentul vizitei, într-o formă răvășită, străină parcă de destinația înscrisă în trupul femeii. La fel ca porțile deschise, corpul Lenorei comunică semnele unei dezordini.

În fond, această intuiție, această legătură subtilă pe care Mini o așază la baza teoriei sale de cunoaștere va deveni motorul acțiunii, atâta câtă există, întregului roman. Cu abilități de investigator, femeia va căuta explicațiile din spatele simptomelor care descriu criza de identitate a Lenorei care se vede nevoită să abandoneze imaginea maternității, nu înainte de a distruge orice tip de legătură cu trecutul, pasându-l pe Doru unei verișoare, Eliza. Porțile deschise semnifică atunci începutul destrămării familiei, familie între membrii căreia nu există decât relații de putere. Iar cauza lor este aceeași Lenora, care, din dorința de a-și exporta dragostea pentru Doru, a interzis (niciodată explicit, ci prin complicitate) copiilor ei orice formă de filiație. În fond, era aici o cale de a masca acel mic incident din trecutul ei, numai că ceea ce trebuia să rămână ascuns a ieșit la suprafață. Maternitatea Lenorei (care a făcut din Doru un supus al capriciilor ei), exorbitată până la caricatură, a determinat maturizarea precoce a Elenei, apoi revolta Mikăi-Le, care a intuit faptul că mama sa a repudiat-o cu conștiința unui păcat. Rezultatul a fost o denaturare a relațiilor dintre membrii familiei: un spirit de competiție între femeile familiei (Mika-Le a stricat logodna Elenei cu prințul Maxențiu, Lenora a interzis orice fel de filiație între Elena, fiica cea mare, și Doru, revenită în sânul familiei, după o perioadă de înstrăinare, Mika-Le a mimat apropierea de tată cu conștiința că acest gest era un atentat la adresa mamei), o lipsă de comunicare majoră, imposibilitatea apropiierilor de orice fel.

Dar porțile răvășite pot fi puse în legătură și cu o altă temă a romanului: exodul la oraș. Motorul acestui exod sunt, din nou, femeile. Mai întâi Mika-Le care își descoperă în medii

citadin potențialul: nu artistic, ci pe acela manipulator, instigator, de animal de pradă pe care mereu l-a ascuns în ea, apoi ceilalți membri ai familiei. Strămutarea se împlinește pe final, atunci când un Doru abandonat vinde, fără a o consulta pe Elena, care ținea la numele familiei, moșia de la Prundeni. În fond, o imagine simbolică a parvenirii, a deșrădăcinării, a lipsei de stabilitate a lumii noi.

Dacă ar fi să legăm acest motiv de un indiciu de factură psihologică, atunci putem vedea în el o imagine a crizei de identitate a Lenorei. Simptomele ei sunt înscrise pe trupul răvășit al Lenorei: o întoarcere a refulatului. Trecutul, ascuns sub perfecțiunea corporalității ei, care conotează și o poziție socială, se întoarce violent prin atentatul fiicei sale refuzate, Mikăi-Le, la tot ceea ce mama sa construisese. Când a înțeles aceasta, doctorul Walter o va ajuta în acest sens, Lenora se va dezbrăca de trecut (de moșie, de Doru, de celelalte fiice, mai puțin Coca-Aimee) cu o răceală care i-a caracterizat sufletul întotdeauna. Adaptabilitatea ei, antrenată prin exercițiul parvenirii, a salvat-o și acum. Într-un fel, cuplul Doru-Lenora, asemenea porților, s-a deschis, pregătindu-l pentru alte permutări la fel de avantajoase. Destrămarea era înscrisă în el de la început. A întârziat doar momentul rupturii.

Iată că motivul literar al porților deschise posedă în romanul Hortensiei Papadat-Bengescu o complexitate care îl plasează printre elementele structurante ale romanului: este un motor al acțiunii (misterul răvășirii lor va atrage bănuielile și demersul investigator al lui Mini), este adânc întrețesut în complexul tematic al operei (familia, exodul, feminitatea, identitatea sunt teme la particularizarea cărora contribuie decisiv), este legat de imaginea unei clase sociale (surprinse în plină ascensiune, obsedată de noi posibilități, de blazon, de etichetă), reflectă o viziune asupra existenței (o lume surprinsă în plin proces de destrămare).

REZUMAT

Un punct al analizei unui text literar trebuie să îl constituie elemente recurente precum: tema, motivul, laitmotivul, toposul, arhetipul. Accepțiile date conceptului de temă îi evidențiază complexitatea: materia pe care urmează să o dezvolte o operă, un aspect denumit de un substantiv abstract, element structural revelator pentru viziunea asupra existenței pe care o propune o scriere. Rolul său ar fi acela de a da unitate textului, de a-i organiza conținutul în unități semantice. Ea implică un act meditativ, o poziționare a celui care citește față de problematica operei, realizarea unor conexiuni, sustragerea unor sensuri din analiza elementelor structurale care configurează o operă literară. Motivele literare, în schimb, sunt elemente structurale minimale ale unui text narativ, care posedă un caracter concret, putând ajuta la particularizarea unei teme. Ele ne ajută să surprindem semnificațiile unei secvențe de text care își organizează semnificațiile în jurul lor, dar, prin poziționarea în secvențe-cheie, prin legarea semnificațiilor lor de anumite momente ale subiectului, împing narațiunea mai departe. Dacă motivele se repetă, fie într-o operă literară, fie la nivelul întregului operei unui scriitor, devenind astfel o emblemă a scrisului său, atunci ele capătă statut de laitmotiv. Uneori le putem întâlni chiar în titlul operei.

Toposul/ topoi sunt elemente recurente în istoria literaturii universale cu sursa în literaturile antice care își găsesc locul în opera multora dintre scriitorii etapelor literare ulterioare. Ele pot evidenția deci obsesia unei epoci culturale pentru o anumită imagine. Arhetipul denumeste primul exemplar, imaginea originară sau cea mai veche imagine și cel mai cunoscut tipar al unei manifestări umane (un comportament, o atitudine, o acțiune, un personaj) pe care o găsim prelucrată în opera altor scriitori.

Propunem mai jos un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text narativ, privind dinspre zona tematologiei:

1. Care este tema centrală a textului? Ce alte teme i se subordonează?
2. Care sunt tehnicile prin care autorul configurează tema respectivă (locul atribuit temei în text, anticiparea prin titlu, valențele semantice ale lexicului, relația stabilită cu problematica sugerată de destinul personajelor)?
3. Ce rol joacă tema analizată în conturarea viziunii autorului asupra existenței?
4. Care sunt motivele literare care ajută la particularizarea temei analizate? Analizați legătura care se instituie între o temă și două dintre motivele literare.
5. Ce rol joacă motivul literar analizat în configurarea operei (în ce relații intră cu tematica, acțiunea, destinul personajelor, titlul operei)? Discutați-i semnificațiile!
6. Ce laitmotiv așază autorul în centrul romanului? De ce? Cum determină acesta semnificațiile operei?
7. Ce topos prelucrează autorul într-o anumită imagine a textului analizat? De ce credeți că apelează la el? În ce alte opere literare l-ați mai găsit?
8. De ce apelează autorul la un arhetip pentru a da identitate personajului X?
9. Ce laitmotive dau identitate imaginarul unui scriitor la nivelul întregii sale opere? Ce motive literare trec dintr-o scriere a sa în alta? De ce?
10. Având în vedere întreaga operă a scriitorului analizat, care sunt supratemele care o descriu? Cum vă explicați obsesia pentru ele?

ANALIZA TEXTULUI POETIC

CE ESTE POEZIA?

Că astăzi ne confruntăm cu o anxietate față de poezie deja nu mai poate fi negat. Poezia și-a pierdut de mult timp statutul de discurs privilegiat, în mod ciudat, tocmai într-un moment în care și-a propus să restabilească punțile de legătură cu cititorul. Așa se face că, în cultura contemporană, poezia joacă un rol minor, iar poeții au devenit, fără voia lor, niște marginali. Care ar fi motivele? Ce anume din practica lecturii textului poetic ar fi produs o asemenea cădere?

Cauzele sunt, cu siguranță, multiple și ele țin și de orientarea culturală a epocii care, odată cu poststructuralismul, și-a îndreptat atenția în special către proză și către eseu. Un critic precum Robert Scholes găsește rădăcinile acestui „rău”, care a alungat cititorul de poezie în altă parte, într-o practică ce ține de discursul teoretic care mediază accesul cititorului tânăr la poezie. Poate că opiniile sale vizează (ca punct final) felul în care este studiată poezia în învățământul preuniversitar, dar sursa modelului, ne spune acesta, se află într-un brand critic numit Noua Critică. Le voi prezenta în continuare, întrucât cred că multe dintre argumentele sale sunt valide. Scholes susține că cititorul contemporan a pierdut meșteșugul lecturării unui poem („the craft of reading a poem”). Motivele sunt multiple: conceptualizarea excesivă a instrumentarului prin care abordăm un text poetic, definirea poeziei ca deviere nu doar de la limbajul comun, ci și de la tot ce e obișnuit, abordarea poeziei într-o manieră formalistă și lingvistică, dezvoltarea unei definiții restrânse a ceea ce înseamnă poezie: „poezia-artă” (asociată cu complexitatea, cu subtilitatea, cu perfecțiunea formală), interesul pentru poetică (care favorizează poezia reflexivă: contemplativă, dezinteresată, plurală, ambiguă) în defavoarea retoricii (scrisul interesat, persuasiv, căutând să miște cititorul). Iar la rădăcina acestei situații se află abordarea promovată de o bună parte a criticii literare: structuralismul, ba chiar post-structuralismul. Pentru Scholes e vorba despre Noua Critică, orientare critică ce, din dorința de a face bine (cele mai multe dintre textele lor teoretice au vizat poezia căreia i-au rezervat „puterea de a exprima adevărul”), a făcut, fără să vrea, mai mult rău. Căci asocierea poeziei cu un discurs elitist, ruperea ei de viața obișnuită și situarea ei într-o dependență (convenabilă) de un discurs de gradul al doilea au făcut ca farmecul poeziei, valoarea ei comunicativă, dacă îi putem spune așa, să se dilueze, să se piardă: „Astfel, arta lor de a citi a privilegiat ceea ce am putea numi «poemul de artă» – sau mai degrabă arta din poem în defavoarea vieții din poem.”¹⁰⁶ (t.n.) În traducerea într-un discurs de gradul al doilea (în interpretare, deci) s-a pierdut poezia. De vină ar fi complicarea studiului poeziei. De aceea, scopul oricărui demers didactic ar trebui să fie, susține același interpret, a reconecta poezia și viața, reintroducerea plăcerii în discuțiile pe marginea unei poezii: „Poezia face, de fapt, ceea ce face și proza, dar mult mai puternic și mai compact, într-o ordine formală, așa cum o numea Tate, mai pronunțată. Ne oferă plăcere textuală prin calitățile sale formale – o plăcere generată de grația, vigoarea sau ingenuitatea limbajului –, dar ne oferă și plăcere expresivă, prin faptul că ne articulează grijile. Nu doar că vorbește pentru noi, dar ne și vorbește.”¹⁰⁷ (t.n.) Or, discuția de mai sus ne arată că este foarte important să înțelegem ce fel de text citim. Deci, ce

¹⁰⁶ Robert Scholes, *The crafty reader*, Yale University Press, 2001, p. 20: „Thus their art of reading privileged what we might call the «art poem» over the «life poem» – or rather, the art in the poem over the life in the poem.”

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 6: „Poetry, in fact, does a lot of the same work as prose, but does it, in general, more powerfully and compactly, with more of what Tate called «formal order». It offers us textual pleasure in its formal qualities – a pleasure in the grace, vigor, or ingenuity of the language itself – but it also offers us expressive pleasure, in that it articulates our concerns. It speaks for us as well as to us.”

este poezia? Cu siguranță, nu există o definiție clară (cum ar putea fi una?!), dar există niște caracteristici – nu universale, căci poezia este un fenomen în mișcare care aspiră să cucerească noi teritorii – prin care discursul poetic își evidențiază specificul.

POEMUL ESTE O EXPERIENȚĂ VIZUALĂ. Apariția fizică a poemului, situarea sa în spațiul paginii, ar fi un prim indiciu pentru faptul că avem de-a face cu un poem. Spre deosebire de proză, acolo unde autorul nu are niciun control asupra ordonării enunțurilor, în poezie lucrurile stau altfel. Poeziile trebuie publicate în forma în care au fost scrise de către autor. Editorului îi este interzis să intervină în vreun fel în ordonarea cuvintelor pe pagină. Totul se află sub controlul autorului. De aceea, forma de poem e distinctă: ocupă spațiul central al paginii, întreruperea versului se poate produce oriunde, dimensiunile-i sunt suficient de mici, astfel încât uneori îl putem cuprinde cu ochiul în spațiul paginii dintr-o singură privire. Cât despre versuri: ele pot sau nu pot fi enunțuri poetice, uneori pot începe cu majusculă, alteori întreg poemul este scris cu litere mici. La fel ca rama unui tablou, poemele sunt încadrate pe o pagină albă. Acest spațiu alb cere atenție din partea cititorului, întrucât încercuiește poemul și îi delimitează fiecare început și sfârșit de vers. Dar blankul este implicat și în demarcarea strofelor, aranjează textul în pagină și produce și alte efecte vizuale intenționate de către autor. De fapt, aceasta este și ideea: un poem reprezintă, cel puțin la nivel grafic, un spațiu intențional mult mai bine controlat de către autor, dar nu ca sursă a sensului, ci ca intenție de a comunica. Așa se face că cititorului îi devine evident faptul că cineva, o voce poetică, vrea să îi comunice un sens și pentru aceasta se folosește de toate instrumentele pe care i le pune la îndemână acest tip de discurs. Iată de ce locul unde poetul alege să taie versul poate deveni un spațiu încărcat cu semnificație; ca, de altfel, și ordonarea întregului în blocuri geometrice. Dăm, mai jos, un exemplu:

Firul de sânge care-mi iese din buzunar
firul de lână care-mi iese din ochi
firul de tutun care-mi iese din urechi
firul de flăcări care-mi iese din nări

Tu poți crede că urechile mele fumează
dar oamenii au rămas ținuiți în mijlocul străzii
pentru că în noaptea asta se vor vopsi în negru toate statuile
și va fi insomnia mea aceea pe care o vei cunoaște
o insomnie oarecare de cretă și de argilă
o insomnie ca o sobă sau ca o ușă
sau mai bine ca golul unei uși
și în dosul acestei uși vreau să vorbim de memorie
vreau să mă miroși ca pe o fereastră
vreau să mă auzi ca pe un arbore
vreau să mă pipăi ca pe o scară
vreau să mă vezi ca pe un turn

(Gellu Naum, *Oglinda oarbă*)

Efectul vizual produs de poezia lui Gellu Naum este mai mult decât halucinant. Cuvintele capătă o textură care aproape că le dă materialitate. Nu e nevoie de rimă sau de o structură ordonată stropic pentru ca efectul de poem să se nască. Impresia de discurs livrat, de discurs construit pentru un cititor este foarte puternică. Paralelismul sintactic, construcția simetrică, locurile tăierii versului sunt suficiente pentru a înscrie textul de mai sus într-o tradiție poetică.

FIIND SCRIS PENTRU A FI RECITAT, POEMUL ESTE O EXPERIENȚĂ CORPORALĂ. Dimensiunea sonoră este, probabil, cea mai importantă trăsătură a textului poetic, aceea care face din el un discurs memorabil. Poeziile sunt scrise pentru a fi citite în gând sau cu voce tare. Prima lectură se produce întotdeauna în capul nostru: ne ascultăm pe noi

înșine în timp ce, în minte, îl recităm. Aceasta este, de altfel, încercarea noastră de a reconstitui (prin articulare sonoră) vocea poetului. Or, asta înseamnă atenție acordată tonului, frecvenței, volumului, ritmului spunerii, stărilor poetice implicate. Dar este și felul în care ne apropiem de spiritul poemului.

Northrop Frye susține, în *Anatomia criticii*¹⁰⁸, că la baza discursului poetic se află două dimensiuni pe care, pe urma retoricilor antice, le numește *opsis* (realitatea imagistică a poemului) și *melos* (realitatea sa cantabilă). La originea liricului, se știe deja, se află cântecul. Această dimensiune ritualică, oraculară poemul încă o posedă, atât timp cât rămâne un discurs destinat recitării. Chiar dacă nu se mai scriu după tiparele prozodice clasice (element consacrat cândva în articularea dimensiunii lor ritualice), textele poetice se bazează în continuare pe sonoritatea cuvântului, pe alternanța tiparelor de ritm, pe inflexiunile vocii poetice. Înainte de a fi sens, cuvântul poetic trebuie să prindă viață. De aceea, el trăiește din nou numai în și prin respirația cititorului. El este acela care, în actul lecturii, nu doar articulează sonor cuvintele de pe pagină, ci, în același timp, repetă activitatea producătoare a autorului. Poemul, ca experiență lingvistică, se naște din nou în recitarea sa. Aceasta înseamnă că o poezie este și o experiență corporală, căci respiră din nou, se face auzită și își reanimează discursul, întregul ritual, în și prin noi.

POEMUL IMPLICĂ O FOARTE MARE ATENȚIE ACORDATĂ ORGANIZĂRII FORMALE. Structura textului poetic implică o distanțare față de discursul prozei. Secole de-a rândul, am fost învățați să distingem genurile în funcție de anumite componente formale. Organizării laxe a prozei i se opune organizarea strânsă, compactă a poeziei. Strofa, versul, rima, ritmul, măsura sunt elemente care ordonează spunerea poetică, o înscriu într-un tip de discurs, într-o tradiție poetică. Însă, modalitățile construcției poemului s-a schimbat în timp, de la o epocă culturală la alta. Alcătuirea exterioară a fost înlocuită de una interioară, iar specificul poeziei a fost căutat în altă parte. De exemplu, poemele tradiționale cer o doză mare de concentrare din partea celui care citește, când vine vorba despre articularea sa sonoră. Enunțul poetic este uneori foarte lung, iar versul la fel. Însă, poeții moderni au constatat că, deși organizat după rigorile prozodice clasice, apropierea de limbajul prozei era mult mai mare: discursul poetic se distingea de el prin simplul fapt că îmbracă haina versificației și a figurilor de stil. Poeziile moderne, în schimb, descoperă farmecul exprimării concentrate. Mici ca dimensiuni, ele se prezintă în fața cititorului ca un discurs minimal, comprimat, structurarea exterioară fiind completată de una interioară.

Dar apartenența textului poetic la un tip de discurs vine nu doar pe linia caracteristicilor ce disting cele trei genuri literare tradiționale: liric, epic și dramatic, ci și pe aceea a speciilor literare. Aici trebuie să luăm în considerare și forța ideatică impusă de diverse curente literare. Din dorința de a se legitima, fiecare vine cu un repertoriu formal propriu. De multe ori însă, poeții apelează în mod intenționat la o specie literară: din dorința de a se situa într-o tradiție pe care o pot continua sau de care se pot distanța. De altfel, dinamica istoriei literaturii ne arată că, în anumite epoci culturale, formele se impun (întrucât, la început, sunt resimțite ca proaspete, autentice), se epuizează (prin uzură, fapt care le expune convenționalitatea), pentru ca apoi să fie regenerate într-un alt context literar.

POEMUL ÎNSEAMNĂ JOC CU LIMBAJUL. Inventivitatea verbală este o trăsătură caracteristică a genului. Este adevărat că materia poemului este cuvântul, dar acesta nu funcționează singur, ci în relație cu alte cuvinte: din vers, mai întâi, din strofă, apoi, și din întreg poemul, pe urmă. El capătă o oarecare autonomie, care este specifică limbajului literaturii în general, dar este mai accentuată în cazul poemului. Dar asta nu înseamnă că își pierde funcția

¹⁰⁸ Vezi Northrop Frye, capitolul „Ritmul asociației”, în *Anatomia criticii*, Univers, 1972, pp. 340-355.

referențială. Ea rămâne înscrisă în cuvântul poetic, care nu mai reprezintă un simplu instrument de comunicare. Din contră, dacă arată spre realitate, o face prin intermediul unui limbaj care reîmprospătează percepția. De altfel, percepția realității este oricum mediată de limbaj. Nu că ea nu există, dar atunci când deschidem gura și încercăm să vorbim despre ea, se transformă într-un fapt de limbă. Or, intervenind în relația realitate-limbaj, poezia o oprește în loc, o pipăie, o dilată, o sensibilizează sau o violentează. Mediată de limbajul poetic, realitatea arată altfel. Astfel, cuvântul poetic capătă o oarecare autonomie, o oarecare textură, își recuperează ceva din puterea sa primordială: aceea de a institui. De aceea, poezia face din cuvânt o realitate tripartită: sonoră, grafică și semantică. Iată de ce, poetul, prin propriu-i act creator, îl selectează din fluxul vorbirii, îl modelează, îl plasează într-un context nou, îi cântărește posibilitățile semnificative, îl lovește ușor ca să îi audă răsunetul, apoi îl eliberează în spațiul paginii.

Dar, să nu ne hazardăm. Poezia nu înseamnă doar creativitate, inventivitate. Ea se situează, în egală măsură, între joc și constrângere, căci libertatea pe care și-o asumă poetul în raport cu materia lingvistică nu exclude obsesia organizării. Din contră, dacă poezia este un discurs în care totul comunică, atunci ea se apropie de unul dintre sensurile ei originare, acela de cosmos (organizare într-un tot unitar); chiar și atunci când organizarea este, în mod voit, laxă.

POEMUL IMPLICĂ O COMUNICARE INDIRECTĂ. S-a perpetuat de-a lungul timpului ideea că poezia ar fi, spre deosebire de proză, o formă de comunicare directă, că poezia înseamnă confesiune. Directitudinea însă este în comunicarea poetică o iluzie. Da, în cazul prozei, obiectivarea este mai pregnantă, căci nu avem acces direct la subiectivitatea scriitorului, decât prin medierea unor componente structurale, precum naratorul, personajul, acțiunea etc. Dar de o comunicare mediată, de in-directitudine sau de „distanța lirică” (Adrian Marino) avem parte și în cazul poeziei: „Caracteristica esențială rămâne însă și în acest caz tot autoreflexia, sub forma adoptării unei «poze» lirice, a ceremonialului autocontemplativ, în care poetul se complace. Poetul ia ținută genială, tragică, sacerdotală, precum Macedonski, și se cultivă numai în această ipostază. Este limpede că întreg acest «teatru» liric, în cadrul căruia eul liric constituie un rol, o partitură jucată, un spectacol pus în scenă și contemplat de același eu liric dedublat, constituie forma cea mai elementară, dar și cea mai pură, a reflexiei lirice întoarsă asupra sa însăși.”¹⁰⁹ Posedând o dimensiune ritualică pe care a moștenit-o, un poem este o scenă pe care se dezvoltă un spectacol. Deși este un discurs care ține de intimitate, de angajarea individualității scriitorului, poemul implică următorul paradox: împărtășirea publică. De aceea, a-l citi înseamnă, din partea lectorului, un act de intruziune, voyeur-ism. Prin natura sa, literatura face posibilă o experiență care altfel s-ar chema o invadare a intimității: deschiderea spațiului privat către cel public. Ea se bucură să ne primească în interiorul ei (și noi, ca aleși, pe urmele vocii poetului, o locuim), să ne împărtășească temerile, obsesiile sau frământările celui care a scris-o. Cu următorul amendament: cititorul nu experimentează în actul lecturii trăirile autorului (cum ar putea-o face?!), ci experiențele acestuia cu limbajul care a mediat acele întâlniri cu realitatea.

POEZIA ESTE O EXPERIENȚĂ A LIMBAJULUI. Nu doar că un poem vorbește pentru noi (dacă îl lăsăm, el ne spune ceva), dar, prin faptul că ne angajăm atât în procesul recitării, cât și în acela al interpretării, el vorbește prin noi. Opinia lui Hans Robert Jauss este edificatoare în acest sens: a înțelege mesajul unui text este o componentă importantă, dar nu decisivă pentru natura poemului, căci reflecția asupra semnificațiilor unei opere poetice poate oricând lăsa locul celei pe marginea limbajului: „în același timp, o altă înțelegere este în lucru, una care îi permite cititorului să experimenteze limbajul în toată puterea lui, și, de aceea, și

¹⁰⁹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 107.

lumea în plinătatea semnificației sale.”¹¹⁰ (t.n.) A citi un poem este o experiență a limbajului: a puterii sale de a genera un efect, de a sensibiliza o lume, de a articula un sens. De aceea, cuvântul este, în poezie, o forță; impactul asupra celui care-l interiorizează este decisiv.

Poemele se nasc din presiunea pe care poetul o pune asupra cuvântului pentru a-l face să semnifice. Formaliștii ne-au învățat că nu contează doar ceea ce se spune, ci și felul cum se spune. Într-o poezie lucrurile acestea devin mai pregnante. Cu atât mai mult cu cât, în cazul poeziei moderne, distanța dintre semnat și semnificant, ne spun unii critici literari, se anulează. De altfel, odată cu această perioadă, poezia devine din ce în ce mai interesată de a-și defini specificul, iar pentru aceasta își întoarce atenția către limbaj. Este principalul motiv pentru care, ca formă de revoltă față de uzura resimțită în limbajul comun, incapabil, susțin modernității, să mai exprime adevărul despre o individualitate poetică lucidă, conștientă de sine, se fac eforturi pentru ca poezia să își inventeze un limbaj propriu. Contribuția lor la înțelegerea specificului poeziei este, din punctul acesta de vedere, decisivă.

ÎNTR-UN POEM TOTUL COMUNICĂ. Poezia nu doar că își ordonează limbajul după un tipar, atrăgând atenția asupra cuvintelor înseși, ci, mizând pe o rostire minimală, este și un limbaj eliptic. Ea implică ceea ce un critic precum Jonathan Culler numește *dimensiune hiperbolică*: niciodată nu spune totul, întotdeauna creează un context pentru cititor. Este felul ei de a ne spune că are nevoie de cel care citește, pe care îl implică într-o activitate hermeneutică intensă, aproape fără seamăn. Cititorul știe că în poezie totul contează, că nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Această percepție s-a ascuțit în perioada modernă, perioadă în care, la nivelul construcției cel puțin, poemele erau gândite ca adevărate arhitecturi sonore. Poet este acela care stăpânește toate canalele comunicării poetice, folosindu-le pentru a-și verbaliza ființa, pentru a institui lume, pentru a articula un sens sau pentru a crea un impact asupra lectorului; de aici, importanța pe care o capătă eul, vocea și ipostazele în care acesta se proiectează, limbajul poetic, tipul de realitate articulată, dialogul cu lectorul de care niciodată nu se face abstracție, compoziția/ alcătuirea poemului. Toate devin zone generatoare de sens.

Natura ipotetică a acestui discurs, remarcată de Northrop Frye în *Anatomia criticii*, are legătură și cu gradul mai mic sau mai mare de ambiguitate care îi este specific liricului. Poezia este un limbaj concentrat; odată pătruns în plasa de relații pe care textul poetic o instituie, cuvântul devine plural, fiind angrenat într-un complex de semnificații. Așa se explică și plăcerea generată de actul interpretării ei care, fie că o conștientizăm sau nu, ne implică, în procesul articulării, însăși ființa.

POEZIA ESTE O CHESTIUNE DE SENSIBILITATE. Aceasta este poate cea mai importantă dimensiune a poeziei, care înfruntă orice tip de abordare conceptuală. Poezia e spațiul de manifestare a unei sensibilități poetice. Tonalitatea, modulațiile vocii, alternanțele ritmului, sonoritatea, uneori chiar imaginarul poetic, subtilitatea cu care ne este livrat scenariul poetic sau arhitectura poemului pot deveni semnele sale. Totul este trecut prin filtrul unei individualități care sensibilizează tot ce atinge.

Pentru că vorbim despre literatură, acest aspect ține cumva de natura ei, căci optica umanistă este înscrisă cumva în codul ei genetic. Poezia este răspunsul omului, al unei sensibilități poetice, la realitatea care îl înconjoară. De aceea, nu este greșit să vedem într-un text poetic spațiul unei tensiuni. Ochiul pe care poezia îl deschide către lume este un organ hipersensibil. Experiența pe care o generează ea ține, prin natura lirismului, de o individualitate poetică. Oricât de mult s-a încercat a se vedea în conceptul de voce poetică un construct, nu s-

¹¹⁰ Hans Robert Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, The University of Minnesota Press, 1982, p. 142: „while at the same time an understanding can be at work allowing the reader to experience language in its power and, thereby, the world in its fullness of significance.”

a putut trece peste dimensiunea sa fenomenologică: poezia s-a născut din nevoia unei conștiințe umane de a se defini ca individualitate. Poeții sunt primii care au înțeles forța discursului poetic în a articula o identitate. Dar identitățile se creează în și prin limbaj. Nu e întâmplător faptul că istoria literaturii nu a reținut decât vocile puternic individualizate; în special, acelea conectate la sensibilitatea unei perioade, acelea prin care epoca culturală respectivă ne vorbește. E principalul motiv pentru care, dintr-o generație poetică, foarte puțini poeți se impun.

POEMUL DĂ NAȘTERE UNUI UNIVERS. Poezia este spațiul în care este articulat un univers poetic. Nu se întâmplă, decât arareori, printr-un singur poem – și atunci este nevoie de o retorică amplă, cum se întâmplă în cazul textelor romantice –, ci prin forța întregului volum. De aceea, poezia este o experiență a spațiului, a spațiului pe care poetul îl locuiește. Adânc infiltrat în rădăcinile ființei sale, orice imagine care definește imaginarul poetic poartă amprenta sensibilității poetului. Încercând să răspundă la întrebarea de ce forța imagistică a unui poem ne vorbește atât de intim, Gaston Bachelard ne oferă următorul răspuns: „poemul ne cuprinde pe de-a întregul. Această cuprindere a ființei de către poezie poartă o amprentă fenomenologică ce nu înșală. Exuberanța și profunzimea unui poem sunt întotdeauna fenomene ale dubletului rezonanță-răsunet. S-ar părea că exuberanța unui poem reactivează în noi niște adâncuri. [...] Imaginea pe care ne-o oferă lectura unui poem, iat-o devenind cu adevărat a noastră. Prinde rădăcini în noi înșine.”¹¹¹ Or, asta înseamnă că, refăcându-i universul imagistic, cititorul interiorizează imaginea poetică.

De aceea, poezia devine spațiul acestei tensiuni care se naște din întrepătrunderea sensibilității care definește o individualitate poetică și univers. Pornind de aici se va articula o viziune asupra existenței. Chiar dacă lumea pe care poezia o instituie este una imaginară (un construct, adică), relația sa cu existența, cu realitatea istorică nu este niciodată întreruptă. Din contră, forța ei provine tocmai din răspunsurile sensibilității poetice la lumea în care trăiește. Iar imaginarul poetic se hrănește și articulează în și prin limbaj toate neliniștile, întrebările și tensiunile ei.

UN MODEL INTERPRETATIV PENTRU TEXTUL POETIC

Modelul hermeneutic propus de Hans Robert Jauss, structurat pe cele trei paliere care descriu experiențele lecturii textului poetic: descifrarea, înțelegerea și interpretarea, pare a deține un grad de adecvare care ar corespunde celor mai multe experiențe de lectură. Cercurile descrise de cele trei etape (care le urmează îndeaproape pe cele propuse de Gadamer) sunt menite a permite cititorului apropierea de sensurile profunde ale unui text poetic. Instituirea unui model de lectură trebuie să pornească de la o evidență: ce este textul pe care intenționăm să îl interpretăm? Doar înțelegând natura poeziei, care este o problemă cât se poate de complicată, ne putem apropia de experiența întru limbaj pe care o instituie.

Experiența prelecturii rămâne deci esențială. În fond, mereu trebuie să avem în vedere ce vrea poemul de la noi, pornind de la felul în care este structurat ca discurs. Primele impresii sunt edificatoare. Deși încercări de comprehensiune și interpretare pot să existe și aici, este bine să nu li se acorde atenție încă. Ele se vor așeza mai târziu, în urma unor lecturi repetate, atunci când reinterogarea textului va da interpretării o oarecare consistență. Pentru moment, atenția celui care citește trebuie să se concentreze asupra unor întrebări simple. Ce este textul pe care îl citim? De ce este organizat așa? De ce apelează la acel limbaj pentru a (se) comunica? Cine comunică în el? Ce realitate încearcă să instituie? Ce vrea textul pe care îl citim de la noi? Sunt întrebări minimale, suficiente însă pentru a deschide o experiență hermeneutică, pentru a

¹¹¹ Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Paralela 45, 2003, p. 16.

o orienta și a-i da un scop. Putem simți de la bun început dacă poezia pe care o citim se vrea înțeleasă sau nu, dacă tonul pe care îl folosește este cald sau distant, dacă este orientată spre eu sau spre lume, dacă limbajul ei este menit a ne delecta sau a ne șoca. Răspunsurile pe care le vom primi poate că nu vor fi clare, poate că nu vor avea coerența necesară, dar s-ar putea constitui într-un punct de plecare în construcția unei interpretări.

De altfel, este posibil ca, în etapa finală, aceea a articulării semnificațiilor majore, să ni se pară că nici nu sunt prezente. Aceasta pentru că, între timp, le-am ascuns, le-am sublimat. Ele sunt în continuare acolo, întrucât sunt baza percepției noastre, a primelor întâlniri cu textul, dar se manifestă acum într-o formă elaborată, coerentă, îmbogățită. Și ar mai fi ceva. Cum modelul interpretativ de la care vrem să pornim este bazat pe interogarea textului, nu ar trebui să uităm că mereu răspunsurile sunt condiționate de întrebări. Ca membri ai unei „comunități interpretative” (Stanley Fish), suntem învățați să citim textele poetice într-un anumit fel. Nu doar că ne vor spune ceea ce vrem noi să ne spună, ci ne vor spune și ceea ce comunitatea în care ne situăm a validat prin tradiție (puterea acesteia poate fi observată la nivelul legitimării anumitor interpretări). Dacă schimbăm întrebările, interpretarea va fi cu totul și cu totul alta.

Prin urmare, scopul acestei lucrări este de a oferi un model de lectură adaptat specificului textului poetic. Găsesc valid nu doar modelul pentagonal pe care îl propune Gheorghe Crăciun în *Aisbergul poeziei moderne*, ci și atitudinea pe care o implică raportarea la el: „mi se pare că este cu putință să privim poezia dintr-o perspectivă complexă care să nu dea dreptate nici uneia din atitudinile amintite mai sus, dar care să aibă neslăbit în vedere cinci constante ale textului: raportul lui cu cel care scrie, cu realitatea, cu limbajul, cu sine însuși (discursul ca atare, ținând seama de înscrierea acestui discurs într-o istorie a formelor) și cel care citește.”¹¹²

Așadar, eul poetic, cititorul, realitatea instituită, limbajul poetic și compoziția vor fi considerate nu doar puncte nodale ale unui model de interpretare, ci și adevărate zone generatoare de sens.

TIPURI DE POEZIE. POEZIA TRADIȚIONALĂ, POEZIA REFLEXIVĂ, POEZIA TRANZITIVĂ

Distincția care funcționează în critica literară românească, a cărei sursă trebuie căutată la Tudor Vianu, și anume aceea dintre poezia tradițională, poezia reflexivă și poezia tranzitivă este, pentru moment, cea mai la îndemână în a surprinde nu doar o tipologie a fenomenului poetic, ci și o anumită evoluție a discursului său.

Conceptul de *poezie tradițională* acoperă un tip de creație poetică ce se întinde până în secolul al XIX-lea, atunci când intră în opoziție cu poezia simbolistă care marchează debutul poeziei moderne. Criteriul tradițional al poeticului înseamnă: transparență semantică, idee poetică preexistentă, tematică explicită, respect față de normele de versificație, tipare și rigoare formală, dimensiuni ample, retorică încărcată, structurare epico-dramatică, o logică a discursului poetic. El acoperă zone estetice dintre cele mai diverse, care se întind de la clasicism, baroc, manierism, parnasianism, până la romantism și tradiționalism. În mare parte, vorbim despre o poezie mimetică în care cititorul se recunoaște, căci repertoriul la care poetul apelează (adică spațiul cultural din care își extrage temele, motivele, imaginarul, figurile) este unul exersat, consfințit prin tradiție. O voce caldă vorbește cititorului cu dorința de a-i împărtăși un tip de experiență în care acesta (posedând exercițiul lecturii) se recunoaște.

¹¹² Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Polirom, 2007, p. 371.

Acest tip de poezie intră în declin odată cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea și cu debutul poeziei simboliste, poezie care marchează o schimbare radicală a criteriului poeticului. Se naște acum, prin eforturile unor poeți deschizători de drumuri, precum Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Valéry, *poezia reflexivă* care redă substanța poeziei moderne. Caracterizată de antimimetism, obscurizare, impersonalism, autoreflexivitate, asintaxism, muzicalitate (una internă), aceasta se află în căutarea unui limbaj poetic propriu, purificat. Se scrie acum o poezie de cunoaștere, fascinată de sondarea zonelor de mister ale universului și de accesarea la straturile profunde ale sinelui. Aria estetică pe care o acoperă se situează în zona modernității, fără însă a o epuiza: simbolism, expresionism, suprarealism. Închiderea discursului poetic instituie între eul poetic și cititor o barieră, căci, dezumanizându-se (adică îndepărtându-se de valorile tradiționale: omul, realitatea, binele, adevărul, frumosul, armonia, comunitatea), poezia reflexivă alege să-i întoarcă spatele.

Paradigma modernității, spuneam, nu este epuizată de poezia reflexivă. Criteriul poeticului se modifică încă o dată și, alături de scriitura poetică invocată deja, se scrie și o *poezie tranzitivă*, care se reîntoarce la uman, la realitate, la cititor. Ea recuperează tot ceea ce avatarurile poeziei reflexive au exclus din categoria poeticului: cotidianul, experiența biografică, imediatul, concretul, umanul, pluriperspectivismul, fragmentarul, marginalitatea. Discursul poetic se simplifică, iar poezia coboară în stradă, se reumanizează și devine fascinată de toate aspectele pe care le-ar putea lua fluxul și pulsul vieții. Refuză să se mai înstrăineze de cititor și reface punțile de legătură cu el, fără ca aceasta să însemne că poezia devine explicită, că descifrarea ei ar fi facilă. Aceasta în ciuda faptului că vocea poetică nu mai aderă la niciun fel de mistificare, ci aspiră la o naturalitate a exprimării. Aria estetică acoperită debutează în modernism, cu poezia lui Walt Whitman, dar se împlinește în creația poetică postmodernă.

Firește, ca orice încercare de sistematizare, tipologia reduce, clasifică, călcând peste particularități, peste nuanțe. Ba chiar nu acoperă toate tipurile de creație poetică, dar, pentru moment, încă este funcțională, iar distincțiile cu care operează, cel puțin în cazul studiului de față, rămân valide.

EUL POETIC

DE LA INDIVIDUALITATE LA VOCE POETICĂ. Poemele se nasc din nevoia unui eu poetic de a se defini pe sine ca **individualitate**, din nevoia de a da identitate acestei individualități. Poeții, ca figuri privilegiate, ca inițiați ai limbajului, ne spune Adorno, au posibilitatea de a se cunoaște pe sine ca indivizi posedând o viață interioară: „eul a cărui voce se aude într-o poezie este un eu care se definește și se exprimă, prin opoziție față de colectivitate și obiectivitate”¹¹³ (t.n.). Definirea conceptului de **eu poetic** pune însă problema relației poeziei cu **vocea poetică** și cu articularea sa sonoră. Sentimentul că auzim o voce este foarte puternic în poezie. Despre aceasta ni s-a spus că ar reda viața interioară, gândurile, identitatea unui poet, ea fiind percepută, pe rând, ca indiciu al sentimentului că cineva ne vorbește, ca sursă a poemului, ca spațiu al individualității.

Multă vreme, poezia a fost asociată cu lira, iar imaginea poetului cu toposul *poeta vates* (figură profetică ce vorbește fie în numele unei transcendente, fie în numele unei colectivități, al unui bine și al unui frumos universal). Mai recent, adică odată cu debutul lumii moderne, liricul a fost asociat cu enunțul unui subiect individual, accentul fiind pus pe „**interioritate**”, pe „**subiectivitate**”, după cum observa Hegel în studiul *Prelegeri de estetică*: „Conținutul liricii este subiectivul, lumea interioară, sufletul contemplativ, simțitor, care, în loc să treacă la acțiune, se oprește la sine ca interioritate, putându-și lua, din această cauză, ca formă unică și ultimă țintă autoexprimarea subiectului”¹¹⁴.

Conceptul de voce poetică a primit, în ultimii ani, **critici** dure din zona poststructuralismului, fiind acuzat, în primul rând, de **esențialism**, pentru că, postulând ideea comunicării universale¹¹⁵, muștește alte voci (marginale). La mijloc este deci o pseudo-universalitate, căci vocea poetică este caracterizată de o parțialitate care ar vrea să vorbească pentru toți. Unul dintre primii contestatari ai săi este Jacques Derrida care acuza poezia și relația pe care o instituie ea cu vocea poetică de „**fonocentrism**”¹¹⁶. În viziunea sa, vocea poetică devine un concept de care critica literară se folosește pentru a impune un sens ultim poeziei. Astfel, teama de fonocentrism a indus un sentiment de anxietate criticii literare care a renunțat mult timp la el. Pe urmele sale, Paul de Man critică modelul expresiv al liricului, adică acea definire a lirismului centrată pe **ideea de subiect ca producător al efectului de voce** care se face auzită, idee structurată pe opoziția dintre om și lume, dintre interior și exterior. El susține că a citi poezie înseamnă să împrumutăm vocii poetice o formă fenomenologică, a ne convinge că ceea ce auzim într-un poem este o voce: „Principiul inteligibilității, în poezia lirică, depinde de fenomenalizarea vocii poetice”¹¹⁷. (t.n.) Deci poezia nu întrupează, ci creează efectul de voce. Un alt contestatar este David Nowell Smith care, în eseu *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, este de părere că felul în care a fost folosit conceptul de-a lungul istoriei în critica literară îl apropie de o metaforă: a articulării sonore, a persoanei celui care vorbește, a

¹¹³ Theodor W. Adorno, *Notes to Literature I*, Columbia University Press, 1991, p. 41: „The «I» whose voice is heard in the lyric is an «I» that defines and expresses itself as something opposed to the collective, to objectivity.”

¹¹⁴ G.W.F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, II, Editura Academiei, 1966, p. 436.

¹¹⁵ Adorno, de exemplu, în *op. cit.*, p. 38, susține că substanța poemului nu este doar expresia impulsurilor și experiențelor individuale, căci ele devin materie artistică doar în măsura în care participă la ceva universal, prin specificitatea acordată de forma estetică: „the substance of a poem is not merely an expression of individual impulses and experiences. Those become a matter of art only when they come to participate in something universal by virtue of the specificity they acquire in being given aesthetic form.”

¹¹⁶ Jacques Derrida, *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*, Northwestern University Press, 2011.

¹¹⁷ Paul de Man, *Lyrical Voice in Contemporary Theory*, în Chaviva Hosek, Patricia Parker, *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Cornell University Press, 1985, p. 55: „the principle of intelligibility, in lyric poetry, depends on the phenomenalisation of the poetic voice.”

subiectivității, a unui sine autentic, a unei identități individuale. Pentru el, vocea poetică este în continuare un efect, căci poemele „arată, înscenează sau generează o voce care vorbește”. Criticile care i-au fost aduse (cele care țin în special de relația sa cu subiectivitatea care se exprimă prin ea) nu o pot elibera de statutul său de instanță a singularității. Ea rămâne o voce a individului, pentru că s-a născut din această nevoie a individului de a se defini pe sine. Iar soluția pe care o propune autorul este următoarea: de vreme ce conceptul nu poate fi dezbrăcat de ideea individualității, idee care a fost înscrisă în el încă de la început, interpretarea ar trebui să se concentreze asupra **logicii figurării sale în text**. Întrucât deicticii, timpurile verbale, adresarea, prozodia devin **mărci** ale prezenței unei instanțe, se neagă ideea că vocea este o întrupare a eului, subliniindu-i-se natura construită. Ceea ce textul figurează este **spectacolul prezenței acestei voci**, spectacol care evidențiază nevoia ei de a se institui. Vocea nu mai trebuie înțeleasă ca o metaforă, ca un obiect transcris în text (și prin urmare recuperabil în actul interpretării), ci ca o **prezență figurală**: „Vocea devine imaginabilă doar când este figurată, cu atât mai mult cu cât putem reflecta asupra sa doar pornind de la modalitățile autoconfigurării sale.”¹¹⁸ (t.n.) Dilema poate fi rezumată astfel: textele poetice pot fi citite fie ca o expresie a autorului, a individualității sale, fie ca vorbirea unei „persoane” generate textual (a unui eu construit). Strategia de abordare constă aici, așa cum susține Gheorghe Crăciun, în „a ști cum să ajungi la un subiect uman pornind de la limbaj, rămânând în limbaj sau trecând prin limbaj”: „Limbajul rămâne astfel singurul spațiu al certitudinii, în care subiectul își semnalizează prezența prin unele mărci morfologice, cum ar fi pronumele personal «eu». Dar asta nu înseamnă că eul există cu adevărat și că el reprezintă în realitate altceva decât o simplă «ficțiune gramaticală».”¹¹⁹ Așadar, problema care se pune este dacă textul poetic, prin conceptul de voce, ne îmbogățește experiența și implicit reflecția asupra poemului sau nu. Or, părerea noastră este că a renunța la el atrage după sine o pierdere fundamentală. Validitatea sa ține, încă o dată, de cel care citește: lectorul este acela care trebuie să decidă dacă în spatele conceptului de voce poetică vom vedea persoana autorului sau un efect generat de text.

MODELUL TRIUNGHIULAR. Există o tradiție, instituită de Hegel, pe care am amintit-o mai devreme, care echivalează discursul poetic nu doar cu o subiectivitate care se exprimă, ci și cu confesiunea, cu adresarea directă. Multe poeme cer să fie redată printr-o voce (folosind ca principală marcă a subiectivității persoana I), deși uneori pot apărea mai multe, la fel cum există poeme care refuză relația cu o voce, cu un subiect al enunțării, poeme din care eul poetic, cel puțin la modul figurării, lipsește. G. Călinescu face distincția, la un moment dat, între *lirismul subiectiv* (care înseamnă comunicare directă, discurs la persoana I singular, monolog confesiv sau interogativ) și *lirismul obiectiv* (categorie care implică diverse forme de obiectivare, de mediere: ascunderea vocii poetice în spatele unei măști sau al unor personaje). Disocierea va fi preluată și de Tudor Vianu, care, în studiul *Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu*, pe urmele lui Wilhelm Scherer, va face la rândul-i o distincție între o „lirică a eului” (*Ichlyrik*: poetul se identifică cu cel care spune eu), o „lirică a măștilor” (*Maskenlyric*: poetul se exprimă sub o mască, din spatele căreia poate enunța adevăruri care nu ar fi obligatoriu să îl exprime) și o „lirică a rolurilor” (*Rollenlyrik*: poetul se obiectivează complet, ascunzându-se în spatele unor „personaje” lirice pentru a exprima un sine scindat, situarea între niște perspective contradictorii).

Ca să rezumăm: modelul tradițional asupra poeziei lirice este acela al comunicării directe, deși există poezii în care eul alege calea obiectivării, ascunderii în spatele unor „măști”, al unor „roluri”. Se trece însă cu vederea faptul că este construit pornind de la situația poeziei

¹¹⁸ David Nowell Smith, *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, MacMillan, 2015, p. 7: „voice becomes thinkable only by being figured, more also, more radically, that voice gives itself to thought only through the modalities of its self-configuration.”

¹¹⁹ Gheorghe Crăciun, *op.cit.*, p. 379.

romantice, care reinventează lirismul, subiectivitatea și pentru care confesiunea făcea parte dintr-un program estetic. Totuși, niciodată nu am avut impresia că în poezie comunicarea se produce la modul confesiv: prea multe obstacole, o prea mare concentrare lingvistică, un enunț poetic mult prea eliptic; prea multă figurație poetică împiedică directitudinea (ce pare a fi mai degrabă o iluzie). Apoi, pătrunzând în limbaj, subiectul enunțării devine o figură poetică, la fel ca toate celelalte, iar surprinderea imaginii sale se constituie într-un joc al interpretării.

Jonathan Culler este cel care propune un alt model de abordare a textului poetic, așezând la baza aparatului său enunțiativ: **in-directitudinea** (exprimarea ocolită, distanțarea, medierea). Punctul de pornire al teoriei sale îl constituie studiul lui Northrop Frye, *Anatomia criticii*. Câteva dintre observațiile pe care le face acesta referitoare la modalitățile exprimării lirice sunt decisive pentru abordarea lui Culler: „întoarcerea spatelui publicului”, „esența ipotetică a literaturii”, „tiparul verbal”, „ritmul oracular” al poeziei, „fuziunea dintre sunet și sens” care face din enunțul poetic o realitate cantabilă, situarea poeziei între „melos” (cântec, magie sonoră) și „opsis” (imagine, metaforă concentrată). Or, felul în care Frye definește liricul evidențiază faptul că poezia încă păstrează reminiscențe arhaice (modificate, este adevărat, de impactul pe care tiparul l-a avut asupra literaturii) care amintesc de **caracterul mediat, situat al comunicării lirice** (poeziile sunt destinate rostirii în fața unui public): „Lirica se asociază prin tradiție mai ales cu muzica. Grecii dădeau numele de *ta mele* poeziilor lirice, ceea ce se poate traduce prin «poeme care urmează a fi cântate»; în timpul Renașterii, lirica se asocia întotdeauna cu lira și cu lăuta, iar eseul lui Pope amintit mai înainte pune un accent deosebit pe importanța muzicii în poezie, accent care compensează prin tărie, lipsa de precizie. [...] Iată de ce o imagine mai clară a liricii s-ar obține dacă am traduce *ta mele* prin «poeme care urmează a fi intonate», căci intonarea sau ceea ce Yeats numea *cantilenă*, accentuează cuvintele în sine.”¹²⁰ Toate aceste elemente devin pentru Culler argumente pornind de la care criticul vorbește despre un **caracter ritualic al actului spunerii** în poezie.

Cuvântul pe care îl folosește poezia nu este doar un cuvânt scris, ci și unul sonor. Sonoritatea este fundamentală pentru a înțelege natura poeziei. Scriitura ei este destinată nu doar memorării, ci și receptării, adică reactivării (cu voce tare sau în gând) de către un cititor. Ritualul pe care îl implică spunerea poetică se observă în asumarea unei forme, în structurarea strofică, în modelul rimei, ritmului și al măsurii, în tot ceea ce ține de **dimensiunea muzicală a discursului poetic**. În timp, sub influența majoră a tiparului, elementul ritualic, fundamental pentru actul spunerii în poezia antică (căci, organizarea în versuri îi ușura memorarea, diseminarea), a trecut asupra textului. În forma scrisă, poemul a preluat și a înregistrat în aparatul său enunțiativ întregul repertoriu retoric al liricii antice, așa cum ne spune David Nowell Smith: „Chiar și după ce poemele au încetat a mai fi compuse pentru ritualurile sociale, așa cum susține Gordon Williams referindu-se la Horațiu, asemenea ritualuri au continuat să rămână înscrise în convențiile tropice și gesturale ale poemului ca parte a «structurii sale imaginative».”¹²¹ (t.n.) Undeva s-a produs o trecere de la acel context original bazat pe recitarea și interpretarea în fața unei audiențe la o poezie scrisă. Pierzându-l, textul poetic a încercat întotdeauna să îl recupereze; nu altfel, ci prin limbaj, deci prin convenție. De aici și importanța care trebuie acordată, în analiza unui text liric, **elementelor care situează comunicarea**: acei indici care fac referire la spațiul ritualic al discursului poetic, la jocul timpurilor verbale (în special, prezentul discursiv), la mărcile sale acustice (care fac din ea o realitate cantabilă).

¹²⁰ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 343.

¹²¹ David Nowell Smith, *op. cit.*, p. 103: „Even once poems had ceased to be composed for social rituals, as Gordon Williams argues with reference to Horace, such rituals continued to be inscribed within the poems’ tropic and gestural conventions as part of their ‘imaginative structure’

Depășind modelul așa-zisei comunicări directe care a reprezentat viziunea tradițională asupra liricului, Culler vede ceea ce el numește „**adresarea triunghiulară**” (adresarea față de cititor prin mijloacele adresării către altceva/ altcineva) ca fiind forma originară a spunerii în poezie. Ea se evidențiază în special în acele poezii care apelează la formule ale adresării sau ale invocării, deși nu este străină nici de celelalte (cele mai multe) care nu implică nicio formă de deschidere către un interlocutor. Fie că o marchează sau nu, poezia implică, pretinde de fapt, că se adresează cuiva, în timp ce se instituie ca discurs pentru o audiență. „Ceea ce auzim în poezie, ne spune Culler, este propria-ne redare ventrilocă a unei ambigue adresări directe, deși o putem interpreta, și de multe ori chiar o facem, ca o voce poetică distinctă.”¹²² Actul invocării sau al adresării către cineva care nu este audiența adevărată accentuează importanța articulării sonore specifică poeziei și, mai departe, a caracterului ritualic al spunerii. Articularea sonoră, in-directitudinea, repertoriul de formule ale interpelării, toate devin indicii ale caracterului situat al adresării lirice: poezia înțeală ca act.

Același Culler propune **trei modele** pe care le poate lua adresarea triunghiulară: adresarea către cititori, adresarea către alte persoane și apostrofa. Valoarea lor constă în faptul că ajută la înțelegerea specificului actului poetic, căci poezia a fost mereu o formă extravagantă de comunicare, chiar și atunci când pare că o evită. De aceea, nu ar trebui să uităm că ea este, în orice clipă, exhibiție, depășire a granițelor privatului către spațiul public, spectacol.

Adresarea către cititori pare a fi, la o primă privire, modelul comunicării directe. Conform acestuia, eul poetic se adresează audienței în mod nemediat. Deși pare principalul mod al comunicării poetice, această formă a adresării este, de fapt, foarte rară în poezie. O întâlnim, de obicei, la începutul volumului, atunci când, interpelat de către vocea poetică, cititorul este familiarizat cu formula estetică ce caracterizează întreaga colecție. Este momentul în care poemul capătă statut de artă poetică. Dar aceste creații sunt mai degrabă cazuri excepționale, căci, să nu ne înșelăm, directitudinea este în poezie o iluzie. Tonul poetic poate părea instructiv, confesiv; aceasta pentru că vocea se construiește așa, din nevoia de a face o demonstrație (întotdeauna mascată, poezia depărtându-se de mult de idealul clasic al instruirii și delectării). Mediarea însă nu ne părăsește nici aici, căci eul poetic își construiește o ipostază, punând masca creatorului, a meșteșugarului, mască pe care nu o va mai folosi în celelalte creații ale volumului. Și atunci, această poezie figurează ca o intrare în scenă, ca un enunț public, ca o introducere într-un program, poate un mic manifest poetic. Exhibarea devine evidentă. Însă, chiar și în acest context, formulele adresării către cititor nu își pierd caracterul ceremonios, ritualic, situat. De aceea, acest tip de poezie reprezintă mai degrabă o excepție; adresarea triunghiulară rămâne caracteristica structurală fundamentală a liricului.

Adresarea către alte persoane funcționează de multe ori ca o dedicație. Prin ele se creează comunicării lirice un context, iar adresantul devine „un membru demn al unei audiențe lirice”. Modelul acesta, des întâlnit în poezia tradițională (care nu vedea nimic rău în lirica ocazională), se transferă și poeziilor mai noi. Culler dă aici exemplul poeziilor de dragoste adresate unei persoane iubite, care poate fi numită sau nu, care poate fi reală sau imaginară. Ele sunt exemplare pentru caracterul ocolit pe care îl presupune adresarea lirică, căci, față de primul model, comunicarea se reorganizează: eul poetic se adresează unui individ, deși, implicit, în mod indirect, se adresează audienței. Interpelarea funcționează aici ca o strategie retorică a adresării triunghiulare. Or, ea devine o cale de a asigura anumite efecte, de a produce anumite impresii ale vocii printr-o exprimare care este de fapt scriere pentru cititor.

¹²² Jonathan Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, 2015, p. 187: „What we «hear» is our own ventriloquizing of ambiguously directed address, though we may, and in some cases certainly do, construe this as overhearing a distinctive poetic voice.”

Apostrofa, ultimul dintre modele, este o strategie retorică, care înseamnă o întoarcere de la audiență, în favoarea unei adresări către cineva sau ceva. Iată cum o definește Barbara Johnson: „Apostrofa, în sensul pe care îl dau termenului, implică adresarea directă a unui vorbitor la persoana I către o ființă absentă, moartă sau inanimată: «O Vânt Vestic sălbatec, tu expiri ființa Toamnei...». Apostrofa este astfel atât directă, cât și indirectă: bazată etimologic pe noțiunea de întoarcere a spatelui, de digresiune de la vorbirea directă, ea manipulează structura eu/ tu a adresării directe într-o modalitate indirectă ficționalizată. Entitatea absentă, moartă sau inanimată căreia i se adresează este făcută prezentă, animată sau antropomorfozată. Apostrofa este o formă de vorbire ventrilocă prin care vorbitorul dă voce, viață și formă umană unui adresant, transformându-i tăcerea în răspuns mut.”¹²³ (t.n.) Caracterul mediat, sonor al poemului devine evident cu ajutorul ei. Rolurile apostrofelor sunt multiple: intensifică implicarea emoțională a eului poetic, devin semnul unei emoții de neconținut, marchează caracterul ritualic, construit al spunerii. Când implicată este adresarea față de elemente ale naturii, a construi o apostrofă înseamnă nu doar a da ființă unor obiecte inanimate, ci și a arunca o vrajă asupra lumii, a postula existența unui univers capabil să răspundă, univers cu care eul se află într-o strânsă relație. Importantă devine atunci invocarea ritualică a universului, sugerată fiind chiar posibilitatea unei transformări magice.

EUL ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ. Înaintea perioadei romantice, perioadă cu care debutează interesul pentru individualitate (pe fondul unei redescoperiri a subiectivității, a unei renașteri a lirismului), se află o perioadă foarte lungă în care dominantă este valorizarea umanului. În poezia tradițională răzbate până la noi o voce caldă, omenească, un eu a cărui privire (cunoscătoare, fără îndoială) descoperea cu uimire măreția divină a lumii din jur: „Nu existau, în acest răstimp, motive pentru ca lumea să fie deformată: ea se cuvenea a fi doar contemplată în măreția ei dumnezeiască și, evident, idealizată.”¹²⁴ Miza poeziei o constituia dezvăluirea acestei geografii sacre care ordonează universul și implicit a arhitectului ei: Dumnezeu. Operația poetică figura deci ca o confirmare a unor adevăruri preexistente.

Ales al ginții, mediator al mesajului divin sau al comunității, poetul (în ipostaza vatică, ipostază care o repetă mereu pe aceea originară) caută să instituie un dialog cu un cititor pe care îl tratează ca pe un membru venerabil al comunității poetice, ca pe un egal al său. Puterile sale (poetul a fost asociat în tradiție fie cu figura artizanului, a meșteșugarului, fie cu aceea a artistului inspirat) sunt puse în slujba diseminării unui frumos comun, care se manifestă în niște norme. Rolul său este de vehicul: acela de a împrăști cunoaștere. De aceea, vocea lirică tradițională este mereu retoric elevată, autoritară, înțeleaptă și conștientă de valoarea sa. În spatele siguranței de sine pe care o afișează se află niște adevăruri consfințite prin tradiție, în numele cărora ne vorbește. Atitudinile vocii poetice pot varia de la optimism, încredere la melancolie, chiar și o ușoară formă de neliniște (de cele mai multe ori cauzată de percepția unui sentiment al trecerii timpului). Dar niciodată neliniștea nu se amplifică până la anxietate, până într-acolo unde ar putea genera o criză (morală, de conștiință, de identitate). Sentimentul apartenenței nu îl va părăsi niciodată pe poetul tradițional, nici chiar în momentele de ușoară îndoială care vor ieși la suprafață cu ocazia vreunui curent de gândire sau altul.

¹²³ Barbara Johnson, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, în *Diacritics*, Vol. 16, Nr. 1, 1986, pp. 29-30: „Apostrophe in the sense in which I will be using it involves the direct address of an absent, dead, or inanimate being by a first-person speaker: «O wild West Wind, thou breath of Autumn's being...». Apostrophe is thus both direct and indirect: based etymologically on the notion of turning aside, of digressing from straight speech, it manipulates the I/Thou structure of direct address in an indirect, fictionalized way. The absent, dead, or inanimate entity addressed is thereby made present, animate, and anthropomorphic. Apostrophe is a form of ventriloquism through which the speaker throws voice, life, and human form into the addressee, turning its silence into mute responsiveness.”

¹²⁴ Eugen Negrici, *Sistematica poeziei*, Cartea Românească, 1988, p. 13.

Conturarea treptată a individualității poetice, care se produce odată cu ivirea zorilor modernității, va schimba optica, nu radical însă. Dacă poezia aduce în spațiul ei universul și existența umană, aceasta nu se întâmplă oricum, ci printr-o distilare, printr-o evidențiere a aspectelor simbolice, ritualice, profunde ale lor. Destinul uman, așa cum este el figurat în poezia romantică, de exemplu, este pus în legătură cu natura exterioară, totul într-o viziune unificată, complexă, substanțială. Individualitatea poetică subiectivă romantică se manifestă aici expansiv, dilatându-se și depășind dimensiunea umană. Universul devine o proiecție a eului, iar gândirea poetică este consubstanțială cu aceea divină, funcția ei fiind deci una integratoare, totalizantă. Când eul va dobândi conștiința nimicniciei – aceasta în fazele finale ale poeziei romantice –, atunci semnele unei rupturi ontologice generatoare de neliniște se vor înmulți. O mutație ușoară se va produce acum. „Meditația asupra celui care spune «eu» în poezie, ne spune Gheorghe Crăciun, începe acum prin opera marilor poeți romantici.”¹²⁵, iar meditația aceasta va sfârși în neliniște. Căci figurația poeziei romantice ilustrează două ipostaze majore ale angajării poetice: una a *poetului profet* (mesianică, optimistă, activă, solidară, pusă în slujba idealurilor civilizatoare ale umanității, care se manifestă mai ales în perioada de debut a curentului) și alta a *poetului inadaptat* (detașată, pesimistă, sfâșiată interior, înstrăinată de sine, refuzând amestecul cu o lume percepută drept decăzută, coruptă, lipsită de idealuri, care apare către finalul curentului, atunci când principala atitudine afișată este ironia romantică). De la oscilația între contrarii, la ruptură nu mai este decât un pas.

EUL ÎN POEZIA REFLEXIVĂ. Debutul poeziei reflexive se produce odată cu poezia simbolistă, acolo unde se afirmă o individualitate subiectivă metafizică (Crăciun). Se produce acum o remodelare a subiectivității. Bazele cunoașterii nu mai sunt asigurate de rațiune, de logică, de conștiință, ci de simțuri. Simbolistii optează pentru o cunoaștere senzorială și muzicală a lumii. Obsesia lor o constituie acel plan ascuns al realității, profund, misterios, omogen, în care, așa cum ne spune Baudelaire, „Parfum, culoare, sunet, se-îngână și-și răspund”. Aflându-se dincolo de realitatea sensibilă, el nu poate fi accesat decât pe calea unor intuiții. De aceea, existența sa (care ține de domeniul posibilului) nu poate fi decât sugerată. Existentialul constituie, astfel, un punct de plecare, semnul unei realități superioare aflate dincolo de perceptibil, iar scrisul reprezintă, în egală măsură, o cale către lume și către sine. Cele două se topesc în spațiul poetic pe care poezia simbolistă îl instituie cu ajutorul principiului analogiilor universale. Sinele va deveni deci una dintre supratemele poeziei simboliste, care va figura un eu intrat în criză, însetat de absolut, scârbit de existența-i limitată, dominat de o conștiință tragică. Ipostazele în care apare acesta: învins, obosit, nevrotizat sunt edificatoare. Se conturează acum o spiritualitate de tip decadent, o predilecție pentru stări depresive: disperarea, anxietatea, amărăciunea, deznădejdea, răul, speen-ul.

Treptat, asistăm la un proces de dezindividualizare a eului care se împlinește în poezia modernistă ermetică. Depersonalizarea, renunțarea la legăturile lumești ale eului se radicalizează. Iată cum definește Ortega i Gasset procesul: „Ce să caute între asemenea fizionomii bietul chip al insului care figurează ca poet? Un singur lucru: să dispară, să se volatilizeze și să se convertească într-o pură voce anonimă care susține în văzduh cuvintele, adevărați protagoniști ai întreprinderii lirice. Acea voce pură anonimă, simplu substrat acustic al versului, este vocea poetului, care știe să se izoleze de omul său ambiant.”¹²⁶

Alta este calea pe care o descrie poezia suprarrealistă în care eul poetic este animat de o singură țință: pătrunderea în suprarreal, în punctul suprem, în care contrariile se anulează, dimensiune a universului caracterizată de o absolută libertate, pe care nicio facultate umană logică nu o poate revela. Eul poetic nu mai este acel eu al conștiinței individuale, ci, așa cum

¹²⁵ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 380.

¹²⁶ Ortega i Gasset, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Humanitas, 2000, p. 49.

ne spune Nicolae Balotă, un eu vizionar, care urmează calea dereglării tuturor simțurilor: „Acel eu ascuns, de revelat, comunică cu *punctul suprem*, și e chiar singura poartă mundană spre acel punct.”¹²⁷ Expansiunea caracterizează și acest eu, numai că, din dorința de a cuprinde Totalitatea, sinele conștient, perceput ca monstruos, este făcut să dispară. Adevărurile nu mai sunt preluate din spațiul rațiunii, ci al inconștientului: „Poezia se identifică cu un proces de excavare a unei substanțe subconștiente, a cărei configurare nu mai poate fi controlată, ci doar identificată și scoasă la lumină prin procesul scrierii”¹²⁸. Poetul dispune de calități mediumice care fac din el un revelator, iar metodele la care apelează se presupune a avea rădăcini în natura umană: notarea viselor, halucinațiile, somnul hipnotic, dicteul automat, hazardul obiectiv, delirul, paranoia critică. Omul devine acum altceva: nu mai este un eu rațional, mediocru, social (deci fals), ci un eu total. Onirismul, iraționalitatea evidențiază faptul că asistăm acum la un proces de interiorizare a individualității.

EUL ÎN POEZIA TRANZITIVĂ. Începând din modernism, dar radicalizându-se în epoca postmodernă, eul arată semne vizibile că își pierde măreția sintetizatoare. Individualitatea poetului, considerată cândva principiu al unității, se sparge: „subiectul absolut lasă locul unui subiect sfărâmat, deschis spre alteritate și contingentă, spre multiplicitatea, fragmentarismul și diferențele existenței”¹²⁹. Asistăm la o reîntoarcere la persoana civilă a autorului, la eul empiric, biografic, de care poezia reflexivă la un moment dat s-a dezis. Tot ceea ce se alungase din poezie, postmodernii recuperează: „în postmodernism esențială e reorientarea eului către existența reală, «reumanizarea», «re-personalizarea» și «re-biografizarea» ființei psihologice și sociale, care-și descoperă integralitatea și părăsește utopia izolării în limbaj.”¹³⁰ O atitudine recuperatoare descrie noua viziune asupra poeziei, un spirit tolerant, conștient de faptul că poezia nu trebuie să întoarcă spatele niciunui dintre aspectele realității și ale eului. Alexandru Mușina va vorbi la un moment dat despre un nou antropocentrism: „Această poezie, post-modernistă, aș îndrăzni să o numesc poezia noului antropocentrism. Trăsăturile ei esențiale mi se par a fi – simplificând mult, și sub beneficiul de concluzie provizorie –: centrarea pe ființa umană, în datele ei concrete, fizic-senzoriale, pe existența noastră de aici și de acum și o anumită «claritate a privirii»”¹³¹. Imediatitatea pe care poetul o caută îi asigură reconectarea la real, la cotidian.

Individualitatea poetică încetează să se mai manifeste ca o entitate superioară; poezia nu mai este un spațiu privilegiat al cunoașterii. Singurul atribut al poetului, care îl distinge de celelalte persoane, este o sensibilitate mai accentuată, un ochi format, puterea de a sfâșia clișeul lingvistic care mediază întâlnirea cu realul, căruia îi redeschide porii. Între eu și lume se instalează însă o relație onestă, scutită de iluzii. Obsesia autenticității caracterizează pe de-a-ntregul comunicarea poetică care se reîntoarce la rostirea nudă (brutală, vulgară), la trăirea neafectată. Privirea redescoperă lumea, concretul, imediatul și îi transcrie datele, căci adevărurile se ascund acum în biografic, într-o intimitate exhibată, în percepția imediată, în sinele pulverizat. Atitudinii radicale pe care o întâlnim adesea în poezia reflexivă i se opune ironia, care înseamnă deopotrivă toleranță, luciditate, voluptate, angajare. Iată cum o definea Radu G. Țeposu: „Ironia nu e nihilism, ci un mod compasiv-tolerant de a lua în posesie realitatea, de a o privi. Ironia se opune magiei. Sfidează iluzia, nevoia de utopie. Aici mi se va reproșa, probabil, nevoia de ideal, de visare. Însă ironia nu exclude aspirația, idealul meliorist. Visează întotdeauna că visează o realitate care nu e probabilă în vis. Ironia este anticreștină, exclude adică utopia dogmatică, încrederea oarbă în stupideniile metafizice în genul vieții de

¹²⁷ Nicolae Balotă, *Arte poetice ale secolului XX*, Minerva, 1976, p. 377.

¹²⁸ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 385.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 394.

¹³⁰ Ion Bogdan Lefter, *Imposibila întoarcere (simple glose)*, în „Caiete critice”, 1-2/ 1987.

¹³¹ Alexandru Mușina, *Poezia – o șansă*, în revista „Astra”, nr. 1/ 1982.

apoi. Simte mereu marginea lucrurilor, pe care, dacă n-o atinge, o inventează.”¹³² Să nu ne grăbim totuși: gustul pentru ironic, specific postmodernității, nu exclude problematica gravă. Situarea în cotidian este privită cu voluptate de unii poeți sau cu ultragiurie de alții.

Rezumând, atitudinile poetice surprinse mai sus descriu cele două căi pe care le urmează poezia postmodernă, căi definite de Mircea Cărtărescu: „Prin urmare, continuă și în ultima promoție de poeți aspectul hibrid al poeziei practicate, însă raportul dintre direcția *soft* (ludică și imaginativă) și cea *hard* (prozaică și biografistă) a postmodernismului noii poezii se schimbă puternic în favoarea celei din urmă.”¹³³

ASPECTE ALE INTERPRETĂRII TEXTULUI POETIC. Prezența eului în text este strâns legată de ceea ce Culler numea dimensiunea ritualică a poeziei. Individuarea se creează nu doar prin articularea (față de o audiență) a unor valori sau a unor judecăți care deviază de la norma socială, ci și prin aluzii la stări interioare. Dacă vocea poetică este, în aceeași măsură, prezentarea distinctă a unui vorbitor individual și un construct textual, o ficțiune gramaticală, atunci o preocupare importantă a analizei textului poetic ar trebui să o constituie surprinderea acelei logici a figurării poetice: **mărcile care atestă prezența unei voci într-un text poetic.**

Trebuie să se țină cont, însă, de cele două componente pe care Northrop Frye le vedea ca specific al liricului: *melos*-ul (poezia ca realitate cantabilă) și *opsis*-ul (poezia ca tipar verbal, ca imagine, ca efect vizual). Alături de ceea ce se numesc **deictici** sau mărci gramaticale ale prezenței eului în text: verbe și pronume de persoana I și a II-a, adjective pronominale posesive, substantive în cazul vocativ, verbe la modul imperativ, adverbe de timp sau de loc, elemente care ajută la evidențierea caracterului situat al comunicării, abordările mai noi ne recomandă să luăm în considerare și figuri fonetice mai complexe, definitorii pentru dimensiunea sonoră a liricului. Dacă paradoxul care caracterizează poezia este că, în spațiul poetic, subiectul se transformă în obiect („cele mai înalte poeme lirice sunt acelea în care subiectul, fără nicio urmă, se răspândește în limbaj până când limbajul însuși dobândește o voce”¹³⁴), atunci anumite **aspecte care țin de prozodie** se pot constitui, la rândul lor, în elemente care figurează prezența eului poetic: *acele elemente care semnalizează natura sonoră a cuvântului* (aliterația, asonanța; energiile și sincopările generate de rimă, ritm și măsură; sonoritatea ca loc în care extravaganța sunetului o subordonează sau o anulează chiar pe cea semantică); *articularea unor voci diferite* (ipostaze, proiecții ale eului, cărora li se alătură figuri poetice mai complexe precum: invocarea, apostrofa, glosolalia¹³⁵ sau onomatopeea); *liniile diferite ale vocii poetice* (disonanța, polifonia, sincoparea, indeterminarea; elemente care fracturează vocea, obligând-o să se dividă: repetiții, ezitări, bâlbâieli, întrebări, întreruperi, toate conotând nesiguranța, ezitarea, ruptura interioară).

Critica literară a propus mai multe **categorii**, care de care mai complexe, ce surprind caracteristici ale vocii poetice: *tonul*¹³⁶, *stările poetice*, *timbrul*¹³⁷, *volumul*¹³⁸, *cadența*¹³⁹, *registru limbii* pe care îl folosește poetul etc. Nu doar că unele sunt dificil de distins, dar un cititor mai mult sau mai puțin experimentat poate surprinde fără probleme aproape toate aceste modulații ale vocii poetice, fundamentale pentru actul comunicării lirice.

¹³² Radu G. Țeposu, *Un romantism întors*, în „Caiete critice”, 1-2/ 1986.

¹³³ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999, p. 165.

¹³⁴ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 43: „the highest lyric works are those in which the subject, with no remaining trace of mere matter, sounds forth in language until language itself acquires a voice.”

¹³⁵ Lipsa de inteligibilitate a limbajului: „Sobroe algoa dooy toe founod...” (Virgil Teodorescu).

¹³⁶ Modulație a vocii care exprimă atitudinea eului poetic față de subiectul poeziei. E vizibil în inflexiunile vocii, în nuanțele conotate de felul spunerii. Tonul poate fi grav, ironic, imperativ, jucăuș, melancolic, jublator, sumbru.

¹³⁷ Caracterul distinct al vocii poetice care face un anumit poet recognoscibil.

¹³⁸ Calitate a vocii poetice de a suna mai înalt sau mai jos. Ea este legată de felul în care interpretăm cuvintele.

¹³⁹ În unele poeme comunicarea se realizează într-un ritm domol, altele schimbă ritmul, înaintând mai rapid.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Mihai Eminescu, *O, rămâi...*

„O, rămâi, rămâi la mine –
Te iubesc atât de mult!
Ale tale doruri toate
Numai eu știu să le-ascult;

În al umbrei întuneric
Te asemăn unui prinț,
Ce se uit-adânc în ape
Cu ochi negri și cumiști;

Și prin vuietul de valuri,
Prin mișcarea naltei ierbi,
Eu te fac s-auzi în taină
Mersul cârdului de cerbi;

Eu te văd răpit de farmec
Cum îngâni cu glas domol,

În a apei strălucire
Întinzând piciorul gol.

Și privind în luna plină
La văpaia de pe lacuri,
Anii tăi se par ca clipe,
Clipe dulci se par ca veacuri.”

Astfel zise lin pădurea,
Bolți asupra-mi clătinând -
Șuieram l-a ei chemare
Ș-am ieșit în câmp râzând.

Astăzi chiar de m-aș întoarce
A-nțelege n-o mai pot..
Unde ești, copilărie,
Cu pădurea ta cu tot?

Textul pe care îl vom analiza în rândurile următoare aparține, după modelul propus de Ioana Em. Petrescu în studiul *Eminescu – poet tragic*, celei de-a doua etape de creație. Viziunea paradisiacă este pierdută, omul iese din timpul mitic și pătrunde în timpul istoric, un timp supus erodării. Ipostaza în care eul se proiectează este cea a daimon-ului, ființă rătăcitoare, prinsă între două lumi, fără a aparține vreuneia dintre ele, dominat de conștiința prezentului, dar aspirând nostalgic la recuperarea timpului pierdut. Soluția pe care o propune este recuperarea spațiului paradisiac prin așa-zisele universuri compensative, create prin vis, magie, iubire, poezie. Poezia *O, rămâi...* pune în scenă un dialog între vocea naturii și vocea omului matur. Poetul se prezintă astfel ca ființă scindată. Între eu și univers se instalează o criză de comunicare, căci limbajul naturii devine de neînțeles. Aceste aspecte devin vizibile, în primul rând, analizând elementele care dau poeziei un caracter situat: dialogul vocilor, apelul la o structură epico-narativă, organizarea grafică, deicticii, sonoritatea, apostrofa.

Incipitul poeziei ne obligă să facem câteva constatări care vor căpăta contur mai târziu: primul semn grafic care ne întâmpină sunt ghilimelele cu ajutorul cărora poetul redă vocea personificată a naturii; titlul se reia în primul vers, constituindu-se într-un motiv poetic care ordonează sensurile poemului: rămânerea în spațiul paradisiac al copilăriei; poemul se deschide cu un „O” gol, neutru, căruia nu îi putem atribui valoare de interjecție; o intensitate emoțională este comunicată prin intermediul unei interpelări (rugămintea fierbinte pe care pădurea i-o adresează eului); complexitatea grafică a primelor enunțuri poetice este completată de aceea a întregii poezii.

Ghilimelele într-un text poetic nu se folosesc decât dacă la mijloc este redarea (personificată) a unei alte voci. Care ar fi totuși motivația? Căci miza poeziei (tradiția interpretării liricului ne învață) este aceea a comunicării directe. Dar în cazul acestui poem, modelul triunghiular este mult mai potrivit, pentru că face vizibil acel **spectacol al comunicării** pe care poezia îl instituie. Dacă nu cumva o miză o reprezintă, pornind de la acesta, chiar înscrierea textului într-o tradiție poetică. Așa s-ar explica, de exemplu, prezența celui „O” care deschide poezia, despre care am zis că figurează nu ca o interjecție (nefiind un indiciu al unei stări), ci ca o marcă anacronică pentru imaginea creatoare a poetului, apelând la una dintre prerogativele sale poetice: forța de a institui voci. Pusă între ghilimele, vocea personificată a naturii îi adresează poetului rugămintea intensă de a rămâne veșnic lângă ea. Figura este o

apostrofă, una specială, căci nu eul i se adresează pădurii, ci invers. Or, acest lucru accentuează motivul chemării pe care îl găsim adesea în poezia lui Eminescu, o chemare la regăsirea de sine care este legată de forța regeneratoare a naturii (și a vârstei magice a copilăriei).

Compozițional, poezia este construită pe o structură epico-dramatică ce ne ajută să observăm mai bine **caracterul situat al comunicării lirice**. Acest aspect a fost constatat mai întâi de Mircea Scarlat, apoi a fost confirmat și dezvoltat de către Nicolae Manolescu în *Despre poezie*: „Eminescu nu recurge decât rareori la confesiunea nemijlocită, subordonând-o de obicei unei viziuni epice sau dramatice, în care se fac auzite mai multe «voci», aceea a poetului însuși fiind o «voce» printre altele; între aceste voci se înjghebează un «dialog» care, nu o dată, își țese replicile în sânul unei «scene» aproape teatrale, fixată de la început într-un «cadru» precis. [...] Rezultatul imediat este existența unui interval, a unei distanțe perceptibile obiectiv între eul poetic și universul poetic. [...] La Eminescu, avem puțința să citim limpede acest mesaj, pe de o parte, fiindcă el este de obicei *atribuit* (unei voci distincte), iar pe de alta, fiindcă el este *situat* (în circumstanțe de loc sau timp).”¹⁴⁰ Să detaliem!

Poezia instituie un dialog între două voci poetice: **vocea personificată a pădurii**, care deschide poemul, și **vocea poetului**, pe care o regăsim abia în versurile finale. Timpurile verbale din ultimele două strofe situează această primă voce, marcată prin ghilimele, în trecut, atașând-o vârstei copilăriei. Ea deschide poemul, ocupă spațiul cel mai larg în poezie și are un caracter adresat. Rugămintea cu care se deschide textul are roluri multiple: redă intensitatea și apropierea relației eu-natură, așază în centrul dimensiunii lirice a poemului motivul paradisului pierdut, situează natura în poziția de confesor, de inițiator. „Obiectul” focalizat este eul poetic, surprins însă la vârsta magică a copilăriei. Vocea personificată a pădurii îi creionează acestuia un portret, pe care același Nicolae Manolescu în apropiere de imaginea lui Narcis. Poate că lucrurile pot fi interpretate și așa. Accentul cade însă pe specificul relației eu-univers, pe intensitatea și formele comunicării dintre cei doi: directă, tainică, senzorială, intuitivă. **Sonoritatea** ce caracterizează discursul poetic al acestei voci trimite la incantatoriu, la magic, la inițiat, prin mărci ale afectivității: „O”, prin repetiții: „rămâi, rămâi”, prin reluarea pronumelui „eu”, prin aliterații: „vuietul de valuri” și asonanțe: „Ale tale doruri toate”, prin pauzele cerute de virgule și cezura care intensifică puterea cuvântului rostit (de exemplu, în prima strofă), prin intonația, respectiv accentuarea impusă de semnul exclamării, de inversiunile topicii. Iată câteva elemente suficiente pentru a creiona universului, redat prin vocea pădurii, imaginea unui spațiu securizant, iar eului un sentiment al participării, al apartenenței la o patrie cosmică. A cincea strofă, aceea care încheie discursul poetic al pădurii, face trimitere, cu ajutorul a două comparații: „Anii tăi se par ca clipe/ Clipe dulci se par ca veacuri” la una dintre temele majore ale poeziei: problematica timpului. Absența conștiinței timpului este sugerată aici atât de pătrunderea eului-copil în spațiul cosmic care se oglindește în luciul apei: „Și privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri”, cât și de anularea diferenței dintre ani și clipe, respectiv dintre clipe și veacuri. Copilăria este vârsta în care timpul stă în loc, idee confirmată de Ioana Em. Petrescu: „Ființa inocentă a copilului aparține paradisului pădurii, pe care-l stăpânește ca tânăr prinț în *O, rămâi*.... Sub bolțile protectoare ale pădurii, existența nu e uitare sau melancolie, ci farmec («Eu te văd răpit de farmec»), iar timpul nu se lasă măsurat de ritmul impersonal al orologiilor («Anii tăi se par ca clipe. /Clipe dulcile se par ca veacuri»). Smulgerea din copilărie echivalează cu abandonarea acestui paradis protector care, odată părăsit, se refuză înțelegerii [...]”¹⁴¹. Ultimele două strofe marchează intrarea în scenă a vocii eului poetic. Caracterul situat al poeziei se întregeste acum: eul vorbește dintr-un prezent al spunerii (marcat prin forme verbale: „pot”, „ești”, prin adverbe de timp: „astăzi”);

¹⁴⁰ Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Aula, 2002, pp. 120-121.

¹⁴¹ Ioana Em. Petrescu, *Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, 1994, p. 48.

jocul timpurilor verbale demonstrează părăsirea timpului mitic (asociat cu trecutul, cu copilăria, cu orfismul, cu relația strânsă în comunicarea eu-univers) și pătrunderea în timpul istoric (asociat cu maturitatea, cu spiritul interogativ, cu sentimentul nimicniciei, al degradării ființei); versurile finale pot fi puse în legătură cu motive poetice cu o largă tradiție: *ubi sunt?*, *fugit irreparabile tempus*, așezând astfel întregul text sub semnul meditației, al nostalgiei, al interogației devoratoare. La nivelul sonorității, tonul poetic își pierde din vigoare: intonația este descendentă, aliterația („astfel”, „astăzi”) accentuează legarea spunerii poetice de timpul prezent, continuitatea enunțului poetic este între-ruptă prin cezură și suspensie, deicticii situează în antiteză cele două voci (marcând ruptura trecut-prezent), plasarea în versurile finale a unei interogații retorice devine sugestivă pentru caracterul nostalgic, meditativ și pentru prezența unui spirit problematic.

Care ar fi atunci rostul tuturor acestor elemente care dau poeziei **un caracter atribuit, situat**? Înscenarea poetică evidențiază o ruptură interioară, căci dialogul vocilor reprezintă semnul unui eu scindat, care pe de o parte se identifică cu chemarea plină de nostalgie a naturii, iar pe de altă parte resimte exilarea, își conștientizează, sfâșiat interior, apartenența la timpul istoric. Dar poate că exilarea invocată aici nu ar trebui întru totul asociată pierzaniei. Maturitatea poate că este figurată ca un timp și un spațiu al rătăcirii, al lucidității sterile, al întrebărilor chinuitoare, al răvășirii interioare, dar ceva magic se perpetuează, ba chiar capătă un contur mai clar, mai bine definit: forța poetică. Întregul repertoriu poetic pe care Eminescu îl exersează în *O, rămâi...* face trimitere la ceea ce Jonathan Culler numea caracterul ritualic al poeziei. Apostrofa, principala figură a textului, nu doar că dă voce unui univers gândit ca posedând un suflet viu, dar îi și asigură poemului substanța lirică, substanță care trebuie căutată în acest dialog al vocilor. Or, a da voce naturii înseamnă nu doar a arunca o vrajă asupra lumii, ci și a trăi cu conștiința că există un univers responsiv și că acesta face parte din eu la fel cum eul face parte din univers. Poate că poetul, ieșind din timpul mitic al copilăriei, și-a pierdut inocența, sensibilitatea, gândirea magică, dar nu și forța poetică care devine aici și acum principala sa forță recuperatoare. În configurarea gândită de Ioana Em. Petrescu, în studiul *Eminescu – poet tragic*, ea s-ar înscrie între universurile compensative. Astfel, în poezia romantică, apostrofa reprezintă mai mult decât o figură poetică: este o formă de rezistență la dezvrăjirea lumii, la raționalizarea gândirii care a înlocuit formele ritualice. O găsim încă în poeziile care apelează la moduri de invocare și operații magice care par anacronice. Cumva, apostrofa devine un semn al unui artificiu poetic: o cale prin care eul își face vizibilă vocația poetică și își consolidează identitatea de voce lirică, instituind în același timp o legătură cu tradiția poetică.

Prin urmare, poezia *O, rămâi...* poate fi citită și pornind de la tensiunea care se instituie între vrăjire și dezvrăjire, între dorința de a implica universul în dorințele eului și dubiile legate de eficiența actelor poetice (implicit, o meditație la pierderea forței orifice, la incapacitatea poeziei de a institui lumi care să ofere sentimentul consistenței). Am pierdut natura, pare a ne spune Eminescu, dar o putem recupera prin personificare, prin apostrofă, prin forța cuvântului creator al poetului.

REZUMAT

Poezia se naște din nevoia unui eu poetic de a se defini pe sine ca *individualitate*. Fundamentală în articularea identității eului este *vocea poetică*. Criticile aduse acestui concept ne încurajează să îl înțelegem la modul dual: fie ca o *întropare a unei individualități poetice*, fie ca un *construct lingvistic*. Validitatea oricăreia dintre perspective va fi decisă de către cititor, în funcție de direcția analizei sale. De aceea, o doză mare a atenției cititorului trebuie să se concentreze asupra *logicii figurării eului în text*, asupra modului în care această voce se *(auto)configurează*.

Depășind modelul comunicării directe, Jonathan Culler propune un *model triunghiular* pe care îl consideră specific poeziei. Conform acestuia, caracteristicile poeziei sunt: *in-directitudinea, caracterul situat al spunerii, dimensiunea ritualică, muzicalitatea discursului poetic, accentul pus pe articularea sonoră a poemului, repertoriul de formule ale interpelării*.

Urmărirea evoluției vocii poetice și a relației sale cu individualitatea în cele trei tipuri de poezie discutate la începutul capitolului evidențiază:

- în *poezia tradițională*: o voce poetică caldă, omenească, elevată, înțeleaptă, conștientă de sine, un eu a cărui autoritate este situată în tradiția poetică la care versurile sale se raportează;
- în *poezia reflexivă*: fie o conștiință poetică tragică, caracterizată de neliniște, îndoială, amărăciune, rău, disperare; fie o individualitate abstractă, un sine profund, care urmează calea treptată a depersonalizării;
- în *poezia tranzitivă*: o întoarcere la o individualitate concretă, biografică, tranzitorie; spargerea unității sale; o preferință pentru o comunicare sinceră, brută, neafectată, autentică.

Propunem aici și un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text poetic, privind dinspre conceptul de voce poetică:

1. Pentru ce tip de lirism (subiectiv, obiectiv) optează scriitorul? Care credeți că este motivul din spatele acestei opțiuni?
2. Cine comunică în textul din fața voastră? Ce tip de individualitate este figurată în text? Sub ce identitate se prezintă eul poetic? Ce ipostază își asumă?
3. Care sunt mărcile care figurează prezența autorului în text? Sunt acestea exhibate sau ascunse? De ce?
4. Care este tonul poetic pe care îl identificați ca reprezentativ pentru vocea poetică? (jucăuș, jubilat, melancolic, grav, sumbru, tragic, confesiv etc.)
5. Care sunt stările poetice care definesc eul poetic și cum sunt marcate ele în text?
6. Cui i se adresează poemul și, dacă o face în mod deschis, cum figurează această deschidere, prin ce procedee retorice?
7. Care este repertoriul retoric la care autorul apelează pentru a da poeziei sale un caracter situat?
8. Recitați cu voce tare poemul, apoi precizați care sunt caracteristicile vocii poetice. Aveți în vedere că natura poemului este una sonoră, nu doar grafică.
9. Care sunt aspectele lumii asupra căreia se oprește privirea autorului? Ce efect se urmărește prin selectarea acelorora?
10. Ce raport se instituie în relația eu-univers?

CITITORUL

CONCEPTUL DE CITITOR PENTRU CREAȚIA POETICĂ. Puține studii sunt dedicate problematicii cititorului în poezie. Aceasta se întâmplă, mai întâi, pentru că această zonă nu mai reprezintă de mult un punct de interes pentru critica literară, care și-a canalizat energiile către proză și eseu, apoi, pentru că poezia, cel puțin în formula contemporană, pare a implica o rezistență naturală la o conceptualizare excesivă. În plus, o spuneam și la începutul discuției noastre despre textul poetic, studiile din zona structuralismului (inclusiv aici și Noua Critică, și semiotica) consacrate poeziei nu că au epuizat discutarea fenomenului, dar cumva au transformat totul într-o discuție sterilă, aproape fără miză. Așa se face că scrierile teoretice destinate problematicii cititorului sunt destul de rare. Cele mai multe urmăresc analiza textului, însă felul în care se realizează aceasta creează uneori impresia de exces de conceptualizare. Totuși, este oportună evitarea ei? Cu siguranță că nu. Poezia, ca orice alt domeniu literar, are nevoie la rândul ei de concepte bine fundamentate care să-i releve specificul în moduri noi. Problema ar constitui-o, pe de o parte, dozajul, iar, pe de altă parte, oportunitatea pe care o oferă în înțelegerea fenomenului poetic. De aceea, în paginile care urmează, vom aduce la cunoștința cititorilor unele dintre contribuțiile mai noi.

Pentru a înțelege rolul special pe care poezia îl rezervă lectorului, ne vom întoarce încă o dată la felul în care grecii o înțelegeau. Dacă poezia înseamnă *melos* (incantație hipnotică) și *opsis* (asociere jucăușă de imagini), așa cum am văzut în lucrarea lui Northrop Frye, atunci cititorul este, în egală măsură un **ascultător** (audiența căreia îi este destinată), un **performer** (în sensul că, inevitabil, atunci când o citește, va repeta actul spunerii în gând sau cu voce tare) și un **interpret** al versurilor (un căutător de sens). Ca să se poată actualiza, poezia trebuie să vorbească în și prin el. De aceea, o repetăm, conceptul de **distanțare** este esențial, căci poezia este scrisă pentru a fi pusă în scenă în fața unei audiențe, chiar și atunci când pare că face abstracție de ea.

Mutlu Konuk Blasing susține că „motivul pentru care eul poetic întoarce spatele audienței sale, fără de care nu poate exista, este că trebuie să se facă auzit.”¹⁴² (t.n.) Poetul este dependent de o audiență, de un altul care să îi audă „întoarcerea”, care să ocupe poziția de vorbitor al poemului. Figura de stil reprezentativă pentru fenomenul liric ar fi, argumentează același critic, **metalepsa** (trop care stabilește o relație între antecedentă și succesiune). Repetând această poziție ocupată anterior de eul producător, cititorul capătă conștiința potențialului semantic al exprimării lirice, conștiința că există un sens care se cere comunicat, mai exact ideea că un sens este pe cale de a se produce. Abia aici intervine acel **eu generic, gramatical** care ne comunică într-un poem și care funcționează ca un **modulator**, ca o **poziție surogat** care marchează trecerea de la eul care vorbește la eul care citește. Poezia funcționează deci tocmai prin producerea și reproducerea somatică a cuvintelor autorului în actul citirii în gând sau cu voce tare (deci prin recitare) de către cititor. Astfel, în actul lecturii, cititorul recunoaște producția lingvistică a eului care l-a produs pe el.

Teoria lui Blasing are avantajele ei: privește poezia ca posedând în egală măsură o dimensiune grafică și una sonoră, menită a fi reprodușă în actul recitării; acordă audienței un rol activ, care nu se mai referă strict la acela de interpret al cuvintelor scrise pe pagină; definește scriitura poetică drept spațiu al întâlnirii autorului cu cititorul său. Este aceasta o complicare conceptuală? Nu o credem, căci este bine ca un fenomen complex ca cel poetic să fie înțeles în mai multe feluri, mai ales când în discuție se află problematica cititorului.

¹⁴² Mutlu Konuk Blasing, *Lyric poetry: the pain and the pleasure of words*, Princeton University Press, 2007, p. 31: „The reason the lyric poet turns her back to the audience, without which she cannot exist, is that she must be heard.”

Jonathan Culler, un alt cercetător al fenomenului, ne vorbește despre „**caracterul hiperbolic**” al poemului: „Dar caracterul hiperbolic al liricului, susțin eu, este ca adresarea indirectă, pe care o consider o structură fundamentală aflată la baza sa, care se actualizează uneori în mod explicit în adresarea față de niște auditori imposibili, alteori contribuind în mod virtual la modularea circuitului comunicării în poemele adresate ostentativ altora (Sappho care o invocă pe Afrodita, sonetele lui Petrarca adresate Laurei) sau în poemele în mod explicit adresate nimănui (poezia „Roaba Roșie” a lui Williams, „Infinitul” lui Leopardi). Ca adresarea indirectă, hiperbola este o caracteristică fundamentală a liricului care, când nu este manifestă, ia forma unei convenții de bază: că orice element aparent nesemnificativ are o importanță considerabilă.”¹⁴³. (t.n.) Aceasta ar fi deci o convenție specifică poeziei care presupune că întotdeauna în comunicarea pe care o instituie poezia va exista un interlocutor care cooperează. Cititorul știe că în spațiul poetic întotdeauna se spune ceva relevant. Orice cuvânt scris prin urmare este crucial pentru interpretare, în special în poezia modernă, acolo unde nimic nu este întâmplător, căci dimensiunile reduse ale poemului și gradul mare de concentrare al limbajului fac astfel încât semnificatul și semnificantul să se contopească. Poemele sunt **comunicări laconice**: tot ce este notat pe pagină este de o importanță majoră. Cititorii de poezie o știu, pentru că orice cuvânt care își află locul în spațiul poetic îi cere acestuia să relaționeze cu el. Or, a aranja cuvintele sub forma unui poem înseamnă a le oferi **un sens pasibil de a fi împărtășit**. Și pentru că textul poetic nu este o comunicare completă, lectorul este acela care trebuie să îi refacă contextul – și întotdeauna va fi vorba despre un repertoriu de posibilități, căci ambiguitatea care definește limbajul poeziei este cumva construită în ea. Astfel, nu trebuie să pierdem din vedere că un text poetic este un enunț trimis în spațiul public, deci adresat unui cititor potențial, deși nu este obligatoriu ca poemul să marcheze prezența acestuia în text.

Importanța conceptului pe care îl introduce Culler derivă din faptul că induce circuitul comunicării (indirecte) în poemele care par a fi adresate nimănui și în felul acesta depășește modelul hegelian al directitudinii. În felul acesta, cititorul este înscris în text încă de la momentul producerii sale. În plus, criticul privește sensul unui poem (pe care poststructuralismul ne-a învățat să îl desconsiderăm, fiind considerat o sursă de închidere a pluralității care caracterizează orice text) nu ca un obiect înscris în el, pe care doar actul interpretării – și măiestria interpretului – îl poate extrage, ci ca un **potențial semantic** care, în actul lecturii, se va actualiza într-o formă sau alta.

Terry Eagleton, în studiul pe care îl dedică poeziei, susține că poemul este un construct retoric ce implică conceptul de *performativitate*. Conform acestei ipoteze, „Poezia este un limbaj organizat într-o asemenea manieră încât să genereze un anumit efect și, din acest punct de vedere, are multe în comun cu limbajul de zi cu zi. O diferență, așa cum am văzut, este că limbajul de zi cu zi ignoră de obicei aroma și textura cuvintelor pe care le subordonează unui scop; pe când în poezie, unul dintre aceste scopuri este tocmai explorarea cuvântului în sine.”¹⁴⁴ (t.n.) Deși a spune despre un poem că își instruieste cititorul poate fi considerat de către unii

¹⁴³ Jonathan Culler, *op. cit.*, p. 259: „But the hyperbolic character of lyric, I would argue, is like indirect address, which I take to be a fundamental underlying structure of lyric, sometimes explicitly realized in address to impossible auditors, at others times virtually at work in inflecting the circuit of communication in poems ostensibly addressed to others (Sappho’s invocation of Aphrodite, Petrarch’s sonnets to Laura), or in poems explicitly addressed to no one (Williams’s “Red Wheelbarrow,” Leopardi’s “L’Infinito”). Like indirect address, hyperbole is a fundamental characteristic of the lyric which, when not manifest, takes the form of an underlying convention: that apparently trivial observations are of considerable significance.”

¹⁴⁴ Terry Eagleton, *How to Read a Poem*, Blackwell Publishing House, 2007, p. 89: „Poetry is language organised in such a way as to generate certain effects, and to this extent it has much in common with everyday speech. One difference, as we have seen, is that everyday utterances usually skim over the flavour and texture of words in order to achieve their ends; whereas in poetry, one of these ends is precisely the exploration of words in themselves.”

cercetători ai fenomenului poetic o erezie, textul poetic își păstrează funcția instructivă, în mod paradoxal, fără să aibă una. Asta înseamnă că un text poetic vrea întotdeauna ceva de la noi, ne proiectează într-o anumită poziție, ne cere să ne încordăm aparatul perceptiv, abilitățile interpretative, sensibilitatea într-o anumită direcție: de cele mai multe ori, eul, limbajul, realitatea. Prin faptul că privește poezia ca strategie, ca act, ca performanță, Eagleton ne reamintește următorul aspect: **cuvintele nu au doar sens, au și „forță”** care înseamnă **efectul** sau **impactul intenționat** al limbajului. În viziunea sa, poemele nu sunt doar artefacte verbale, ci și evenimente sociale, fapte de limbă cu o existență contextuală care urmăresc să producă o rezonanță în cititor. A gândi poemul așa înseamnă, în ceea ce-l privește pe poet, a lua în considerare mai multe elemente care țin de interpretare: situația socială în care se produce comunicarea, statutul și capacitatea audienței sale, natura concretă a limbajului, felul în care operează diferite strategii formale sau ideea că limbajul poetic figurează ca o tranzacție între subiecți umani. Poemele nu sunt deci doar niște comunicări verbale gratuite, ci și evenimente concrete, câmpuri de forță: contează nu doar sensul, ci și impactul asupra cititorului.

A sublinia dimensiunea *performativă* a limbajului poeziei, așa cum Eagleton o face, are avantajul de a depăși o percepție strict formalistă, estetizantă, legând literatura – și poezia – încă o dată de viață. Cuvântul poetic este forță, lucru care înseamnă atât a-i redescoperi dimensiunea originară (cuvântul este intervenție creatoare în lume), cât și faptul că este orientat către un auditoriu (care va conștientiza, în felul acesta, puterea sa). Este un alt fel de a spune că poemul există prin și pentru cititorul său. Așadar, el este scris pentru cineva, chiar dacă deschiderea i se amână.

CITITORUL ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ. Poetul tradițional se află în posesia unui limbaj poetic preexistent pe care l-a moștenit din exercițiul scrisului și al lecturii, din conectarea, în timp, la o tradiție culturală de care refuză să se rupă. Deși are tendința de a o depăși, căci este în natura oricărei perioade literare să-și asume o identitate (și cum altfel o va putea face decât mutând jocul literaturii un pas mai departe), el o va face într-o manieră care să nu violenteze așteptările cititorului său pe care îl consideră un egal. Acest lector, ne spune Gheorghe Crăciun, „e depozitarul unei conștiințe a poeziei pe care dorește în mod firesc să o conserve. [...] Orizontul de așteptare al cititorului se confundă cu conștiința unor constante și limite ale poeziei în raport cu care «mesajele» celui care scrie sunt întotdeauna previzibile.”¹⁴⁵. Format într-o tradiție poetică exersată în timp, care s-a abătut arareori de la gusturile publicului, acest lector a știut întotdeauna ce este poezia. Or, aceasta înseamnă că este o persoană educată în stilul unei sensibilități estetice, amator al anumitor valori artistice, pe care, într-un fel, se așteaptă ca opera poetică să i le confirme. Cunoașterea este în tradiție un bun transmisibil. Așa se explică faptul că lectorul este foarte bine familiarizat cu formele, temele și motivele unei poezii care a evoluat încet, niciodată prin rupturi radicale. Dimensiunea mimetică, construcția operei ca expresie a facultăților umane raționale, prezența umanului și a valorilor sale, posibilitatea identificării unor idealuri au reprezentat cheia relației apropiate între autor și cititor.

Cititorul devine, astfel, un privilegiat al operei, o persoană de excepție care, în spiritul educației sale estetice, impune operei o morală și o anumită construcție. Le impune pentru că are conștiința impactului său, pentru că știe că autorul scrie pentru el, că îl caută, că dorește să facă din el un partener de dialog. Prin repertoriul formal actualizat, prin explicitarea conținutului ideatic, prin păstrarea tematicii operei în sfera umanului, autorul îi semnalizează cititorului său încredere, respect, valoare, garanția unei satisfacții; și se întâmplă așa pentru că poezia tradițională construiește un univers poetic în care cititorul se recunoaște.

¹⁴⁵ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 406.

Începând cu romantismul, această direcție în relația poet-cititor este pe cale de a se schimba. Semnele neliniștii se înmulțesc. Pierderea orfismului, apariția ironiei romantice, conștiința că poezia este artificiu, toate aceste caracteristici ale poeziei romantice târzii vor clătina încrederea celor doi poli ai comunicării poetice. În plus, semințele unei lipse de comunicare care se va acutiza vor fi semănate chiar de dorința de afirmare a acelei individualități expansive. Cultul geniului se va afla, așadar, nu doar la baza afirmării orgolioase a individualității moderniste, ci și la baza unei intenții de a întoarce (de tot) spatele audienței. Lucrurile vor lua o turnură radicală odată cu debutul poeziei moderniste, acolo unde între publicul larg și artist se va produce o ruptură.

Dilema operei artistice noi și a relației sale cu cititorul este surprinsă cu perspicacitate în eseul sociologizant al lui Ortega i Gasset: „Ceea ce se întâmplă este că majoritatea, masa, *nu o înțelege*. Vechile peruci care asistau la reprezentarea lui *Hernani* înțelegeau foarte bine drama lui Victor Hugo și, tocmai pentru că o înțelegeau, nu le plăcea. Fideli unei anumite sensibilități estetice, se simțeau dezgustați de noile valori artistice pe care le propunea romanticul.”¹⁴⁶ Depărtarea de tradiție, percepută ca muzeificată, pe care o promovează poetul modern, vine și pe fondul unei depărtări de cultura de masă: în fond, refuzul banalului, al comunului, al mediocrului sau, cu alte cuvinte, un refuz al umanului.

CITITORUL ÎN POEZIA REFLEXIVĂ. Dacă în perioada romantică cititorul era considerat în continuare un egal al poetului, odată cu simbolismul se manifestă o intenție de a-l subordona. Modernismul consemnează deci instalarea unei rupturi între scriitor și cititor. Realitatea pe care autorul o aduce în poezie este una misterioasă, situată dincolo de perceptibil: o altă ordine, o altă structură a lumii și a individualității care par a fi non-umane. Indicibilul (ceea ce este ascuns, absent: inexistentul adică), „obiectul estetic” care constituie ținta noii poezii, este sugerat doar, simbolizat. Poezia secolului XX este o poezie reflexivă, plurală, închisă etanș, purificată de vulgaritatea lumii, deci oarecum elitistă, care își întoarce din ce în ce mai mult privirile către ea însăși. Scăldată în *categoriile negativității* (vezi Hugo Friedrich): estetica urâtului, impersonalitatea eului, neliniștea pură a sufletului, spleen-ul, dezumanizarea artei, ea întoarce spatele cititorului. Este o poezie pornită să-l agreseze, scandaloasă în mod voit, șocantă, cu violențele-i îndreptate spre gusturile, așteptările și sensibilitatea unui lector educat la școala valorilor umane. Dezumanizarea artei se reflectă cel mai bine în faptul că poezia se izolează de public, își pierde deschiderea socială și se îndepărtează de uman, așa cum putem observa în constatările aceluiași Ortega i Gasset referitoare la artele vizuale: „Departate de a merge mai mult sau mai puțin stângaci către realitate, se vede că pictorul a mers împotriva ei. Și-a propus cutezător să o deformeze, să-i distrugă aspectul uman, să o dezumanizeze. [...] Cu lucrurile reprezentate în tabloul nou conviețuirea este imposibilă: extirpându-le aspectul de realitate trăită, pictorul a tăiat puntea și a ars navele care ne puteau transporta în lumea noastră obișnuită. Ne lasă închiși într-un univers abstrus, ne silește să avem de-a face cu obiecte cu care, omeneste vorbind, nu poți avea de-a face.”¹⁴⁷

Tinerii scriitori moderni creează o poezie care poartă o puternică amprentă personală: închisă, cu un discurs dificil de spart. Înțelegerea ei necesită întotdeauna lecturi multiple. De aceea, cititorul va fi obligat pentru prima dată să se confrunte cu această negativitate a poeziei: o poezie care îl respinge, care vrea să îl șocheze. Noua scriitură nu mai este destinată celor mulți, ci unui grup, cunoscătorilor: „În urmărirea transcendenței, poezia transformă expresia – în primul rând, metafora – într-un instrument de cunoaștere, care-i vizează din ce în ce mai mult pe rafinați și pe inițiați. Modernii scriu pentru o elită care, ca și scriitorul, este apt să-și

¹⁴⁶ Ortega i Gasset, *op. cit.*, p. 29.

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 41.

asume o mistică a suferinței”¹⁴⁸, ne spune Mircea A. Diaconu în studiul *Poezia postmodernă*. Elitistă, noua poezie își restrânge formele inteligibile de manifestare (de aici și sentimentul de nesiguranță generat de actul lecturii): devine obscură (dificilă, absconsă, ermetică) și se concentrează asupra propriei ființe textuale (așa se explică de ce foarte multe texte poetice moderniste capătă statut de artă poetică). Între operă și cititor se cascadează acum o prăpastie, care, odată instalată, va face ca lectura să se transforme în neliniște, în nesiguranță, în căutare oarbă. Iată ce ne spune Gheorghe Crăciun despre aceasta: „E pusă în pericol până și inteligibilitatea elementară, garantată gramatical, a comunicării verbale. Obişnuințele de lectură sunt pulverizate. Sunt afectate simultan: planul lingvistic și planul retoric al percepției.”¹⁴⁹ Deloc întâmplător, o practică oarecum comună în perioada modernă va fi aceea a scrierii unor texte teoretice care să ofere cititorului anumite chei de lectură: indicii care să faciliteze pătrunderea în text¹⁵⁰.

Pus în fața unui astfel de discurs, cititorul are doar două posibilități: să accepte provocarea și să aștepte revelația unei înțelegeri superioare în urma unor lecturi reluate sau să închidă cartea și să accepte, cu un orgoliu rănit și nu fără a manifesta dezgust, că această operă nu este pentru el. Dacă va accepta provocarea, însă, atunci solicitările impuse de lectură vor fi multiple (dacă nu cumva, lectorul va trebui să fie înzestrat în prealabil cu anumite calități): deschidere spre conștiința metafizică, vocație contemplativă, credința într-un sens ascuns al lumii, acceptarea complexității actului artistic. Astfel, având în vedere laconismul discursului poetic, cititorul, se poate spune, devine un co-autor: „El e silit să-și asume toate tensiunile și obscuritățile discursului cu care se confruntă, să le accepte *tale quale*, fără putință de împotrivire, într-un fel să facă front comun cu cel care scrie, cu toate neliniștile și suferințele interioare ale acestuia.”¹⁵¹ Să nu trecem nici peste premiul de seducție, care nu este puțin lucru – un orgoliu al inițiatului. Eugen Negrici are dreptate: „poetul care adoptă acest mod de producere trebuie să ia în serios intitularea poemului, precum și scrierea unor arte poetice și a unor texte teoretice, apte să stârnească în cititor orgoliul participării la un act neasemuit și sentimentul elitei.”¹⁵² Pentru un cititor care se vrea a fi un inițiat, condițiile enunțate sunt suficiente pentru a-l cuceri, pentru a-l întreține.

CITITORUL ÎN POEZIA TRANZITIVĂ. Postmodernismul marchează, la nivelul receptării, o încercare de a reface legăturile cu cititorul. Textul postmodern, ne spune Mircea Cărtărescu, „este interactiv și cere participarea directă și intensă a receptorului la constituirea lui. Un obiect artistic postmodern se cere folosit, ca o unealtă, și nu așezat sub sticlă într-un muzeu. De aici, toate formele de artă participativă: happening-ul, arta ambientală, body-art, arta pe computer etc. Chiar și unele texte literare se cer reasamblate și chiar rescrise de cititor. Scopul final nu mai este redarea vieții prin artă, ci estetizarea completă a existenței, ceea ce implică participarea întregului public la vivificarea operei de artă.”¹⁵³ Această dimensiune participativă este semnalizată, pe de o parte, de redeschiderea poeziei către realitatea concretă, către spațiul imediat, către omul personal, istoric și biografic. Asistăm acum la ceea ce s-a numit coborârea poeziei în stradă, la pătrunderea limbajului colocvial în discursul poetic. Pe de altă parte, asistăm acum la o deschidere a proceselor textualizării: producerea și receptarea de text. Mistificarea modernistă este înlocuită în noua scriitură de autodenunț: „Conștientă de sine, aceasta se arată cu degetul, face cu ochiul lectorului distrat sau deprins cu vechile facilități

¹⁴⁸ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Aula, 2002, pp. 13-14.

¹⁴⁹ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 401.

¹⁵⁰ A se vedea de exemplu volumul *Pagini de proză* care adună articole, interviuri, conferințe ale poetului Ion Barbu: texte de referință care se cer valorificate de către orice interpret al poeziei sale.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 412.

¹⁵² Eugen Negrici, *op. cit.*, p. 81.

¹⁵³ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 104.

și pare a viza în fiecare cititor pe semioticianul care, în acela, se ignoră. Denunțarea trucat-conspirativă a «punerii în abis», a simbolisticii textuale, a textualizării e una dintre mărcile distinctive ale scriiturii postmoderniste. Ceea ce era înainte ocultat și înconștientizat este acum supravegheat și deconspirat. De aici, o neistovită provocare a cititorului.”¹⁵⁴

Lectura se desfășoară mai puțin pe coordonate artistice și din ce în ce mai mult pe coordonate acționale, vizând deci o dimensiune retorică: efectul, impactul asupra cititorului, scoaterea lui din contemplare și răspunsul la realitățile cotidiene sau textuale pe care scriitura postmodernă i le aduce în față. Astfel, din dorința de a ține textul poetic cât mai aproape de cititor, scriitorul își recalibrează discursul, deschizându-l, dând cititorului posibilitatea de a se recunoaște în el. Realitatea cotidiană este readusă în poezie cu tot ceea ce presupune experiența ei: tensiuni, rupturi și multiplicitate. Totuși, ne avertizează Gheorghe Crăciun, nu trebuie exagerat cu așa-zisa directivitate a acestei poezii: „Sigur că această poezie e mai accesibilă, dar accesibilitatea aceasta nu este un echivalent al simplității tehnice.”¹⁵⁵. Deschiderea ei trebuie înțeleasă cu rezerve, căci, deși discursul devine mult mai lizibil decât cel al poeziei reflexive, nu este o poezie care să se conformeze normelor limbajului comun. Tehnicile pe care le folosește: colajul, montajul, elipsa, discontinuitatea lexicală, asintaxismul, acumularea, blankul, deși redau fluxul lumii contemporane, produc o ușoară dezorientare cititorului. Dificultățile vin din zona prejudecăților acelui cititor, trecut deja prin grila de lectură a poeziei reflexive, care cu greu acceptă drept poetic acest discurs lax, direct, uneori vulgarizat în mod intenționat. Familiarizarea cititorului, ne avertizează același critic, cu formele specifice ale acestei poezii nu este ceva de la sine înțeles. Este mai accesibilă, mai directă în exprimare, cu o structură centrifugă, dar (atenție!) nu este nici facilă, nici simplă din punct de vedere tehnic. În plus, o prea mare directivitate, apropierea de proză, de anecdotică, de tehnicile jurnalistice și de limba comună nu a fost niciodată privită cu ochi buni de către cititor, căci îi provoacă prejudecățile.

Însă, dincolo de limitele invocate mai sus, poezia tranzitivă, care reprezintă discursul poetic dominant al postmodernismului, ajunge să facă uneori din comunicarea cu cititorul esența discursului său poetic.

¹⁵⁴ Cristian Moraru, *Către o nouă poetică*, în „Ateneu”, nr. 9/ 1985.

¹⁵⁵ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 404.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Tudor Arghezi, *Blesteme de babă*

Mânce-te viermii, hoitule, din viață,
Viermii mărunți de dimineată,
Să-ți sfredelească, după-prânza.
Limbricii rânza și osânza;
În toata vremea și-n tot ceasul
Viermii de câine să-ți mistuie nasul
Cu zgârciurile, până-n rădăcină,
Și să-ți rămâie-o gaură, jivină.
Să colcăie-n tine, ca într-o căldare.
Odrasle lungi ale viermelui mare,
Gângania cu-o mie de picioare.
Libarca și căpușa
Să-ți cuibărească gușa.
Din ochi și urechi
Să-ți curgă copturi de buboale vechi.

Broaște, lipitori și râme
Să te-aștepte-n pat și să te râme,
Ca-ntr-o mocirlă așternută.
Și să le simți ca vin câte o sută.
Norii de muște
Să-ți cânte-mprejur, să te muște.
La subsuoară și pe șale

Furnicile să-ti dea târcoale.
Urcioare, hârdaie și oale
Să-ți sece și să-ți rămâie uscate, de goale.
Să fugă apa proaspătă de tine,
De scârbă, de greață și rușine.
Când pipota de sete ți se-ațăță,
Să-ți dea izvorul, ud de mătă.
Șoarecii să-ți pipăie seara
Buzele, ceafa și nara.
Omizile negre să și se adune
În sân, spurcăciune.
Și noaptea să visezi, de ți-e încă permis,
Un vis:
Că te sugă
Păianjenul cât tine de mare, și fuge

Ca o maimuță neagră pe stârvul tău culcat.
Și că te-a duminat.
Mânjit să-și fie tot ce e curat,
Și puturos
Tot ce miroase dulce și frumos.
Când ai iubi și tu să te trezești că-ți trece
Pe frunte-o mână moartă, cu mângâierea rece.
Să te trezești că buza ți-o prinde s-o sărute
O hârcă jumătate cu carne, și că pute.
Să te agațe spinul și să te scuipe floarea,
Înghete-te căldura și arză-te răcoarea.
În tot ce-ncerci să faci
Să-ți mișune mușită și gândaci,
Și-n ciorba ta din strachinile-adânci
Să fii silit de foame să-i mănânci.
Să-ti zboare ciori și cucuvăi
Prin odăi,
Să nu poți să te aperi și să dai în ele,
În ciori și cucuvele.
Să te batjocorească măgarii, porcii, vitele,
Și să te-alunge râțul și copitele.

Ai vrea în deznădejde s-auzi un cântec și tu
Să-ți mângâie sfârșitu'.
Nu, fiară, nu!
Nu pieri atât de iute.
Ticăloșiile ți-s multe mii și sute.
Le vei plăti cu chinuri, chibzuit,
Călăule nelegiuit.
Blestemul te ajunge și se ține
Ca umbra după tine.
Venit din pușcărie, din cimitire și spânzurători,
Și n-ai muri să vrei să te omori.
Să nu vrea să-ți încapă
Stârvul nici-o groapă
Curată sau murdară,
Că te-ar zvârli din el pământu-afară.
El nu te vrea culcat într-un sicriu.
Ci aruncat în groapa lui, de viu.

Poemul *Blesteme de babă* face parte din volumul *Letopisești*, reprezentând o anumită dimensiune a lirismului arghezian: poezia revoltei. Poetul se proiectează pe sine într-un glas al obidiților, al celor lipsiți de voce. Motivul dominant al ciclului este răzvrătirea: a personajelor lirice, mai întâi, a vocii poetice, apoi. Tonul este adesea acela al imprecăției profetice. Brutalitățile de limbaj, gustul patologicului, imaginile terifiante sau o corporalitate abjectă dau substanță poeziei volumului. Miza argumentării noastre o constituie urmărirea procesului aducerii cititorului în text. Apelând la modelul adresării triumphiulare, Arghezi își orientează textul nu către un adresant ficționalizat: situat în poziția asupritorului, ci însuși lectorului. Este și motivul pentru care poetul apelează la un scenariu dramatic, la măști lirice, la formula blestemului, la invocație, toate pentru a da poemului său un caracter situat. Miza o constituie un transfer de experiență de la poet către cititor.

Scenariul poetic apropie această poezie de ceea ce Tudor Vianu numea un **lirism al măștilor**, în fond o formă a adresării triunghiulare, dacă ar fi să ne raportăm la modelul lui Jonathan Culler, care se pliază mai bine aici, deoarece, este vizibil faptul că se are în vedere o adresare față de cititor prin mijloacele adresării către altcineva. Dar să detaliez! Ca formulă lirică, poezia este un **blestem** (sursele sale de proveniență, gr. *blasphemia* și lat. *blasphemare*, indicând nenorocirile pe care le atrage nerespectarea dogmelor și a normelor morale). La Arghezi, el capătă dimensiunile și caracteristicile unei specii literare. Așa se face că punerea în scenă prevede prezența unor măști lirice: poetul își asumă masca răzvrătitului, o voce a celor nedreptățiți, adresantului rezervându-i-se o altă mască: aceea a asupritorului.

De ce ar fi apelat Arghezi la masca babei care aruncă un blestem asupra celor care i-au răpit bărbații din familie? Este aici, mai întâi, o strategie care face din fondul istoric și social al poemului o evidență. Încărcătura afectivă a poeziei este produsul acestei înscenări. Tonul poetic comunică revoltă, mânie, durere, furie, dispreț, mahnire, exasperare, dar mai ales forță. O voce profetică, în numele unei „justiții poetice”, folosindu-se de figura invocației, provoacă o realitate, provoacă elementele. Totul, de la opțiunea pentru un tip de lirism și o formulă lirică, până la caracterul dramatic al construcției poetice și deschiderea către un adresant, face trimitere la ceea ce am numit, în subcapitolele anterioare, *caracterul ritualic al poeziei*; un ritual magic de data asta. Nu ar fi, de aceea, prea mult să spunem că vorbitorul își asumă aici puterile mistice ale unui șaman, căci blestemul presupune a arunca o vrajă: asupra adresantului, asupra elementelor, asupra lumii. Simțindu-se depozitată de realitate (care i-a răpit de lângă ea ființele apropiate), baba se răzbună. În ficțiunea pe care o produce, aceea a blestemului, lumea, elementele, corporalitatea celuilalt i se supun. Acesta este și motivul pentru care Arghezi așază la baza poeziei sale figura invocării. Iată ce ne spune despre șamanism și invocație poetică Thomas M. Greene, în studiul *Poetry as Invocation*: „În gesturile verbale ale poeziei, care s-a detașat de presupusele sale origini, putem discerne gesturile rudimentare ale șamanului, așa cum Picasso distinge gesturi analoage în pictură. *Ut pictura poesis*.”¹⁵⁶ (t.n.) Spunerea sa ia realitatea (o lumea strâmbă) în posesie, ba chiar o răzbună, o corectează. Zicerea-i animă bestiile pământului, descărnează ființa umană, stârnește elementele. Categoriile estetice care descriu imaginarul poetic devin patologicul, abjectul, morbidul, terifiantul. Blestemul capătă la un moment dat proporții cosmice. În tot se mișcă o forță pe care doar baba, ca ființă magică (și poetul drept corespondent al ei), o controlează: forța cuvântului.

În centrul poemului trece dar limbajul. Căci magia pe care o implică actul spunerii trimite la un alt mod de utilizare a cuvântului. În glasul poetului profet, cuvântul devine un semn investit cu potență, cuvânt purtător de energie. Cosmosul se pliază pe dorința, pe voința lui. Cuvântul său invocă, numește, instituie o realitate cutremurătoare. Mărturie stau vocativele: „hoitule”, „jivină”, „spurcăciune”, „fiară”, „călăule nelegiuit”. Forța invocării scornește gângăniile pământului, microfauna stârvului. Prin acumulare, cuvântul își pierde funcționalitatea și capătă rezonanțe noi. Sensul trece în subsidiar, accentul cade pe sonoritatea sa. Ritmul este alert, spunerea aleargă într-un crescendo, cuvântul aproape că mușcă. Textura sa lasă să i se vadă fibra. E un cuvânt plin, material, greu.

Dar caracterul situat al spunerii presupune și deschiderea poemului către un adresant. Invocația creează o prezență opusă, un construct. Spunerea este caracterizată de o precizie rar întâlnită. „Obiectul” invocat este corpul și sufletul celui blestemat, desfăcute până la infimezimal. Vocativele îl aduc la viață, îl instituie în limbaj. Nu ca ființă, pentru că pe aceasta

¹⁵⁶ Thomas M. Greene, *Poetry as Invocation*, în *New Literary History*, The John Hopkins University Press, Vol. 24, nr. 3/ 1993, p. 497: „In the verbal gestures of poetry which has detached itself from its putative origins, we can discern the vestigial gestures of the shaman, as Picasso discerned analogous gestures in painting. *Ut pictura poesis*.”

și-a pierdut-o demult, ci ca stârv: o corporalitate în descompunere, care involuează. Trupul său devine purtător de boală, de mizerie, de mutațiile monstruoase. Supurante, buboaiile-i se sparg. Sub forța blestemului, pământul însuși, care se supune forței poetice, nu îl mai primește. Limbajul face loc cuvântului răzbunător, revoltei împotriva unei ordini. Nicolae Balotă are dreptate, atunci: „Răzvrătirea, în universul imaginar al poetului, duce firesc, la hecatombă, la imaginea unui sfârșit cosmic. Cronica timpului se destramă, lăsând să irumpă – în imprecății profetice – viziunea eschatologică [...]”¹⁵⁷.

Am văzut deci că elementele care atribuie textului un caracter situat sunt numeroase. Le vom mai enumera o dată: apelul la un context dramatic, asumarea de către poet a unei măști lirice, inflexiunile vocii poetice, deschiderea către un adresant construit prin invocație ca oponent. Întrebarea care se pune în acest moment este următoarea: asupra cui operează puterea poemului? Adresarea triumghiulară ne ajută încă o dată. Da, poezia e provocată de un context istoric și social; da, există un adresant construit prin invocație, prin vocative, prin forța imprecăției, în imaginea unui asupritor; și da, poezia apelează la un scenariu complex, menit a tematiza forța cuvântului poetic. Dar, cu toate acestea, textul rămâne un poem, iar adresantul pe care îl urmărește este în continuare cititorul. În fond, caracterul situat al spunerii poetice nu face decât să actualizeze acel prezent al spunerii. Or, în cazul acesta, poezia nu este orientată de fapt către adresantul actualizat (asupritorul), ci către cititor. Atunci când o face, autorul mizează pe sensibilizarea sa față de o problematică de ordin social (și moral). Prin urmare, fondul istoric al poemului nu este diminuat (căci înscenarea aduce întotdeauna în poezie o notă de artificiu), ci accentuat prin punerea în scenă. În fond, poetul construiește un scenariu pe care cititorul îl asimilează. Interiorizând scenariul, acesta interiorizează și experiența pe care o descrie.

O problemă ar putea-o pune strategiile de control al distanței față de cititor. Apelul la estetica urâtului creează, fără doar și poate, distanță. Abiectul, supuralul, corporalitatea descărnată sunt realități estetice greu de digerat de către cititor. Dar chiar aceasta este miza, căci dacă pe de o parte revolta cere implicare afectivă, asumarea forței imprecăției, categoriile estetice la care apelează autorul îi amintește cititorului că ceea ce citește este totuși un poem. Și atunci unde ar trebui să căutăm miza acestei poezii? În forța cuvântului, care, în spunerea poetică, pe care autorul o asociază cu cea a unui șaman, își păstrează dimensiunea magică, puterea de a provoca elementele. Iată ce mărturisea Arghezi ca răspuns la atacul lui Ion Barbu din „Ideea europeană”: „...am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu râie: le-am excitat aroma, le-am avivat rănilor cu sticlă pisată și le-am infectat pe unele complet; și cum de la azur e o distanță directă, o corespondență, am făcut pe cale artificială și cuvinte oglinditoare sau străvezii și am silit să intre în lumina lor eterogenul, ca într-o vitrină de optician ambulant.”¹⁵⁸ Ce mărturie plină de substanță despre arta poetului care o moștenește pe aceea a șamanului!

¹⁵⁷ Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, 1979, p. 269.

¹⁵⁸ Tudor Arghezi, *Ars poetica*, I, în „Adevărul literar și artistic”, 18 decembrie 1927.

REZUMAT

A discuta poezia prin prisma conceptului de cititor ne poate oferi oportunitatea de a i înțelege natura. Prin natura ei, poezia își situează lectorul în poziția de *ascultător*, de *performer*, de *interpret* al versurilor. Eul generic căruia îi atribuim vocea poetică – adică ficțiunea gramaticală care spune „eu” – funcționează ca un *modulator*. În actul lecturii, „eu” va fi spus mai întâi de către cel care o scrie, apoi de către cel care citește. În felul acesta, cititorul interiorizează comunicarea poetică și repetă actul producător. *Caracterul hiperbolic* este o convenție a poeziei conform căreia cititorul știe că orice cuvânt e relevant. Poemele sunt *comunicări laconice*: concentrează expresia, aranjează cuvintele în mod semnificativ, astfel încât cititorul are impresia că un sens este pe cale de a i se revela. Limbajului poeziei i se poate atribui ca trăsătură și *performativitatea*. El este menit a avea un *impact* asupra celui care citește, cu atât mai puternic cu cât poeziile, cele mai multe dintre ele, sunt scurte și pot fi surprinse grafic dintr-o privire. Cititorul conștientizează astfel că, într-un text poetic, cuvântul înseamnă *forță*.

Evoluția conceptului de cititor relevă următoarele:

- în *poezia tradițională*: cititorul este un egal al scriitorului, știe foarte bine ce este poezia, fiind format într-o tradiție poetică, în stilul unei sensibilități estetice de la care autorul nu se abate; astfel, devine un privilegiat al operei;
- în *poezia reflexivă*: între autor și cititor se produce o ruptură; poezia este pornită să-i agreseze gusturile, așteptările și sensibilitatea; noua scriitură este caracterizată de elitism, închidere etanșă, tendință de violentare, dehumanizare, astfel încât lectura generează neliniște, nesiguranță;
- în *poezia tranzitivă*: punțile de comunicare cu cititorul sunt refăcute, discursul poetic se deschide, recunoaște prezența cititorului, pe care fie îl reconectează la realitatea concretă, la imediat, fie îl transformă în co-autor, dezvăluindu-i unele dintre secretele procesului creării de text.

Prezentăm mai jos câteva întrebări care pot ghida actul interpretării:

1. Este prezența cititorului marcată explicit sau implicit în text? Care sunt strategiile retorice de care se folosește autorul pentru a-și interpela cititorul?
2. Textul mizează pe confirmarea sau pe înșelarea orizontului de așteptare al cititorului? Cum se produce aceasta?
3. Ce așteaptă autorul, prin figurația poetică, de la cititorul său? Care sunt reacțiile care descriu cel mai bine atitudinile cititorului față de scriitura pusă în fața sa?
4. Este discursul cu care autorul își întâmpină cititorul unul inteligibil sau nu? Dacă nu, care sunt aspectele care bruiază canalul comunicativ?
5. Care este sensul pe care poezia, în momentul recitării, prin repetarea actului producerii de către cititor (obligat să spună „eu”), pare a-l intenționa?
6. Cum i se cere cititorului participarea la crearea sensului?
7. Care sunt semnalele prin care textul cere apropierea sau distanțarea de cititorul său?
8. Cărui strat al ființei cititorului i se adresează eul poetic? (sensibilității, inteligenței, capacității vizionare, ființei sociale etc.)
9. Cum își antcipă textul lectura sau direcțiile interpretării?
10. Ce rol i se rezervă cititorului?

LIMBAJUL POETIC

ÎNTRE AUTONOMIE ȘI REFERENȚIALITATE. Poezia este un fenomen care ține de limbaj: tot ce se naște din expresia ei ființează și se manifestă în și prin limbaj. Fiecare curent literar major încearcă să impună o anumită percepție asupra limbajului poetic pe care, pentru a se legitima, deci în numele unei autenticități, îl redefineste. Bunăoară, vreme îndelungată, gândirea despre limbajul poetic a fost influențată de modernism (curent literar a cărui ambiție o constituia surprinderea esenței lirismului) și, pe urmele lui, de poeticile formaliste și structuraliste. În concepția lor, limbajul poeziei a fost definit ca *deviere de la limbajul obișnuit*, atribuindu-i-se și alte caracteristici: *autoreflexivitatea, înstrăinarea, organizarea într-un complex ierarhic multi-sistemic, o relație inextricabilă între formă și conținut*. Toate aceste aspecte au fost puse în legătură cu conceptul de „literaritate”, calitate pe care formalistii ruși o promovau drept esența literaturii. Și formalistii ruși aveau dreptate. Astfel, definirea poeziei prin opoziție cu limbajul uzual a devenit aproape un loc comun. Limbajul poeziei este așa ceva, dar este și mai mult decât atât.

Apariția poeziei tranzitive (în special în formula postmodernă) și dorința ei de a relua legătura cu realitatea, cu existența cotidiană au modificat optica asupra limbajului poetic. Pe urmele ei, critica literară a fost nevoită, la rândul ei, să-și revizuiască parțial conceptele și gândirea asupra poeticului. Opiniile formulate de Terry Eagleton în studiul *How to Read a Poem* sunt edificatoare în acest sens. El nu neagă poeziei statutul de limbaj aparte. Limbajul asociativ al poeziei (care mizează pe comprimări ce provoacă schimbări rapide de logică imaginativă), textura proprie pe care o dobândește cuvântul poetic (o materialitate, o intensitate și o densitate pe care poezia o exploatează din plin), inventivitatea verbală (rezultatul folosirii limbajului într-o manieră originală, provocatoare), rupturile instituite de organizarea în versuri a textului poetic (care cer cititorului să reconsidere natura limbajului, care nu mai este folosit ca un simplu instrument de comunicare), toate acestea caracteristici sunt recunoscute drept adevăruri despre poezie. Avându-și sursa în poeticile moderniste, ele au fost articulate apoi în construcții teoretice care au influențat gândirea asupra limbajului poeziei. De altfel, criticul nu neagă instrumentele formaliste, căroră are grijă să le recunoască valoarea/ utilitatea conceptuală în a modela gândirea asupra poeziei, dar mai întâi le relativizează validitatea, apoi le completează cu argumente care vin din alte direcții și, în felul acesta, redefineste felul în care ar trebui să ne raportăm la fenomenul poetic.

Contestată este, mai întâi, „**literaritatea**”, dimensiune conform căreia limbajul poetic este definit drept deviere de la limbajul comun, de la norma lingvistică (în fond, o condiție a autoreferențialității). În viziunea sa, literaritatea este un concept relativ, căci devierile pot fi observate doar prin raportare la o normă. Or, normele lingvistice se schimbă permanent. Înstrăinarea de limbajul comun este conceptul unei civilizații, spune Eagleton, poetica unei ordini sociale guvernate de utilitarism și a unei societăți alienate. Astfel, deși autonom, cuvântul poetic nu își pierde referențialitatea, care trebuie înțeleasă altfel: „punând fiecare cuvânt în relație cu alte cuvinte, ele își păstrează funcția referențială, dar o subordonează întregului tipar de relații verbale care este poemul.”¹⁵⁹ (t.n.) Raportul acesta dintre funcția estetică a limbajului poeziei (care, susține Școala de la Praga, predomină în literatură) și funcția sa comunicativă variază de la un poet la altul. Evoluția lui G. Bacovia este ilustrativă în acest sens. Citit multă vreme printr-o grilă de lectură modernist-simbolistă, poezia sa a fost receptată drept proiecția unui sine în limbaj, accentuându-i-se operei dimensiunea autoreferențială. Apoi, trecut printr-o grilă de lectură postmodernă, care a validat și ultima etapă de creație, mai apropiată de estetica notației, versul său a căpătat o din ce în ce mai accentuată funcție

¹⁵⁹ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 52: „, by putting each word into intricate play with the others, they preserve this referential function but subordinate it to the entire pattern of verbal relations which is the poem.”

referențială, care s-a extins și către poeziile din volumele de început. Dar nu poezia lui Bacovia s-a schimbat, ci percepția asupra ei, iar această percepție este modulată de către lecturile (și opticile teoretice) care i se aplică.

Al doilea punct contestat de Eagleton este viziunea că poezia este un **complex multi-sistemic**, așa cum a fost gândit el de semioticianul Yury Lotman: poemul ca întreg este alcătuit din diverse niveluri ale limbii (fonetic, semantic, lexical, grafic, metric, morfologic, sintactic) care sunt interrelaționate. Lucru adevărat, până la un punct; există însă și poeme care apelează la un limbaj relaxat, în care percepția de mai sus nu își mai susține validitatea. Problemele generate de această percepție sunt următoarele: supraîncărcarea informațională generată de o analiză care ar lua în considerare toate componentele limbii are drept efect diminuarea comunicării (gândită așa, poezia nu ne mai spune mare lucru, iar excesul de informație pur analitică funcționează în gol); dispariția mizei poemului (nu de puține ori, teoriile acestea ajung să vorbească despre ele însele și mai puțin despre poezia analizată, care devine un fel de instrument în validarea unei orientări teoretice); poezia nu este doar organizare sistemică, supraordonare, ci și joc (aspirația spre libertate, spre gratuitate, fuga de reguli, de constrângeri îi sunt definitorii). Sunt poezii care sunt definite de o organizare riguroasă, la fel cum altele caută să submineze orice formă de structurare.

Sub lupă trece mai departe presupusa **relație inextricabilă care se stabilește între formă și conținut**. Odată cu simbolistii, criteriul poeticului s-a modificat. S-a vorbit atunci despre o hipertrofiere a distanței dintre semnificat și semnificant, fapt care a încurajat perceperea poemului ca o realitate indivizibilă. Ideea a fost preluată rapid de critica literară. A despărțit forma de conținut, o practică de altfel comună în activitatea didactică, chiar și în teoria literaturii (deși acolo ruptura este motivată de dorința de a explica), înseamnă a viola condiția de întreg a poemului. În realitate, susține Eagleton, relația strânsă dintre cele două componente este o iluzie: „Limbajul se mișcă la un nivel, pe când subiectul, la un altul; deși suntem convinși să le percepem ca fiind croite împreună la fel de strâns precum o geacă și căptușeala ei.”¹⁶⁰ (t.n.) Asta înseamnă că lectura unei poezii poate urmări fie inventivitatea verbală (în felul acesta, poezia atrage atenția asupra ei ca realitate lingvistică, ca limbaj în care cuvântul capătă autonomie, densitate, textură), fie raportarea la existența umană (pe care ne-o face mai perceptibilă, mai pregnantă, într-o manieră diferită decât o face proza). Din nou, lucrurile nu trebuie exagerate: sunt poezii în care cele două componente, forma și conținutul, apar într-adevăr foarte bine interrelaționate, la fel cum există poezii în care cele două elemente sunt accentuate în proporții diferite. Unele texte poetice ne fascinează prin *performanța lor lingvistică* (poezia lui Ion Barbu ar fi un exemplu), pe când altele ne atrag prin *profundimea viziunii* (poezia lui Mircea Ivănescu ar fi concludentă).

Exemplele discutate mai sus sunt suficiente, credem noi, pentru ideea că optica asupra limbajului poetic și asupra întregului fenomen al poeziei se modifică de la o etapă culturală la alta. Grile de lectură diferite rezultă de aici și în felul acesta opera unui poet capătă conotații și dimensiuni diferite. De aceea, este important să fim conștienți, atunci când adoptăm unele instrumente sau împrumutăm o viziune asupra fenomenului literar, de limitele lor conceptuale.

Am văzut din discuția de mai sus că un poem are o formă (un tipar verbal, un limbaj) și un conținut (un subiect, un sens). Este adevărat că poezia exploatează, poate cel mai bine, resursele limbajului, care devine mai intens, mai penetrant decât cel pe care îl folosim în conversația de zi cu zi, dar asta nu înseamnă că între literatură și viață există o ruptură, așa cum ne-au învățat unii dintre poeticieni. Ce înseamnă ideea că, pătruns în poezie, realitatea devine

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 61-62: „The language moves at one level, and the subject matter at another; but we are persuaded to see them as stitched together as closely as a jacket and its lining.”

mai profundă? Cheia înțelegerii o constituie încă o dată *natura lingvistică a poemului*. Chiar și în existența de zi cu zi, accesul la realitate este mediat de limbaj. Ne naștem în el, cunoaștem prin el, ne creăm o identitate cu ajutorul lui. Or, asta înseamnă că realitatea însăși este conceptuală, mediată deci prin cuvânt. Numai că limbajul uzual, clișeizându-se, își pierde puterea de a surprinde complexitatea existenței umane. E slab, degradat, neputincios. Iar aici intervine poetul care nu face decât să ne arate altfel ceea ce există dincolo de acea realitate prefabricată de cuvintele comune. Poemul, prin organizarea sa, prin prioritatea pe care o acordă limbajului, nu ne rupe de realitate, ci ne permite accesul mai profund la ea; practic, o reinstituie în limbaj. Adorno are dreptate: „limbajul mediază poezia lirică și societatea până în inima lor. Așa se explică faptul că liricul se arată a fi mai înfipt în societate exact atunci când intră în opoziție cu ea [...]”¹⁶¹ (t.n.) În poezie, clișeele care descriu lumea cad. Prin atragerea atenției asupra limbajului, prin reconfigurarea lui, realitatea arată într-un text poetic diferit. Poetul devine, astfel, un mediator. Având în posesie lupa limbajului, putând deci oricând să manipuleze percepția, el aduce sub ochii noștri o realitate augmentată. Trecută prin filtrul sensibilității sale, a individualității sale care există în și prin limbaj, realitatea se vede altfel. Astfel, ghidat de o optică poetică unică, cititorul experimentează, în egală măsură, realitatea și limbajul care a generat-o.

Așadar, pe de o parte, organizarea specială a cuvintelor, care îi este proprie poeziei, are drept scop *revelarea naturii cuvântului* (textura, sonoritatea, impactul său), pe de altă parte, este urmărită o *potențare semantică* (mesajul, raportarea la realitate). De aceea, cuvântul, în poezie, este în același timp *comunicativ* (referențial) și *autonom* (autoreflexiv). Dacă, așa cum susține Eagleton, o poezie este „o performanță retorică”, atunci cuvintele nu au doar sens, ele au și forță. Iată de ce, în lecturarea unei poezii, trebuie să ne concentrăm și pe efectul, pe impactul pe care autorul îl intenționează asupra cititorului său.

LIMBAJUL POETIC AL POEZIEI TRADIȚIONALE. Limbajul poetic tradițional a părut poeților moderni cumva prefabricat, prea vizibil croit după normele gramaticale ale limbii de cultură a perioadei. Iată ce ne spune Nicolae Manolescu despre aceasta: „Am remarcat deja că poezia tradițională adoptă, fără să știe, un criteriu extrem de larg, socotind că poetic este tot ce aparține de o sferă formal reglementată: opoziția cea mai pertinentă, pe care vechea poezie o are în vedere, este aceea între vers și proză. Oricâte nuanțe ar putea fi întrevăzute, poezie înseamnă, în ochii celor vechi, versificație. De aici decurg două consecințe: poezia nu este pentru ei un limbaj specific, ci numai o ordine anumită a limbajului comun (adică versificația) și, cel mult, o împodobire a lui cu ajutorul unor figuri; apoi, vorbind limba obștească, poezia tradițională o privește ca pe un instrument de a transmite simțăminte și idei obștești, de care se apropie prin imitare.”¹⁶² Cum este perceput ca un instrument al obștii, un bun comun împărtășit secole de-a rândul – modulat arareori și atunci niciodată în structurile sale intime, căci criteriul poeticului nu s-a schimbat până la simboțiști –, limbajul poetic a rămas un instrument de comunicare a unor idei preexistente. Logic, ordonat, rațional, posedând o sintaxă clară, poate doar cu o topică adaptată unei exprimări poetice, limbajul poetic tradițional a avut drept țință explicitarea mesajului operei. Față de cel comun, are în plus doar caracteristicile ornării (împodobirii cu figuri de stil) și a ordonării prozodice, poate doar un rafinament atent lucrat în plus. Este principalul motiv pentru care poeții moderni l-au acuzat de discursivitate; lucru normal pentru o poezie care se dorea a fi un bun comun, deci construit pentru a fi împărtășit, motiv pentru care a fost calibrat într-o asemenea măsură, încât să devină accesibil cititorului.

¹⁶¹ Theodor Adorno, *On Lyric Poetry and Society*, în *op.cit.*, p. 43: „thus language mediates lyric poetry and society in their innermost core. This is why the lyric reveals itself to be most deeply grounded in society when it does not chime in with society [...]”.

¹⁶² Nicolae Manolescu, *Despre poezie*, Aula, 2002, p. 135.

Discursivitatea poeziei tradiționale este consecința unei sintaxe a bunului simț (care urmărește claritatea) și a unei coerențe de suprafață (și de profunzime) a textului poetic, a versului integrat în continuumul unei strofe. Amplu, enunțul poetic este tăiat după o logică care-i păstrează caracterul inteligibil și care asigură imaginilor poetice o anumită cursivitate. Cuvintele de legătură se află acolo ca să ajute înțelegerea. În plus, privirea poetică este aceea care asigură trecerea lină de la un aspect al lumii instituite la altul. Acționând ca o instanță ordonatoare, eul poetic are grijă ca ideile poetice, organizate semantic în jurul unor teme majore, să curgă una din cealaltă. Ornarea cu ajutorul figurilor de stil nu le afectează claritatea, decât într-o foarte mică măsură. Așa se explică și preferința pentru figurile ample care dau comunicării un caracter situat. Se apelează la alegorie, la structuri epico-dramatice, la formule consacrate. Poemul este astfel construit pe o schelă rațională – ușor observabilă – care-i asigură stabilitatea.

Acestea sunt deci principalele elemente care au provocat, la un moment dat, o reacție împotriva poeziei tradiționale, căci, odată cu apusul romantismului, începe să se simtă o din ce în ce mai evidentă intenție de a-i căuta poeziei specificul, iar punctul de pornire îl reprezintă limbajul poetic.

LIMBAJUL POETIC AL POEZIEI REFLEXIVE. Poezia modernă, care debutează odată cu simbolismul, exprimă revolta unei noi generații de poeți împotriva limbii comune: a gramaticii, a logicii, a discursivității. Ceea ce îi reproșează este uzura, perimarea, clișeizarea, deci inadecvarea în a exprima individualitatea poetică. Iată ce ne spune Gheorghe Crăciun despre aceasta: „individualitatea care se afirmă în poezia tradițională e o valoare gândită din exterior prin suprapunerea ei pe un model uman general aparținând moralei publice. [...] Individualitatea subiectivă are nevoie pentru a se afirma de un limbaj privat, epurat de insidioasa ideologie depersonalizatoare a codului lingvistic propriu vieții publice.”¹⁶³ Pornind de aici, se instituie o nouă poetică: închisă, puristă, ermetică. Statutul de inițiat, de cunoscător, de profesionist al scrisului (consolidat odată cu impunerea principiului autonomiei esteticului) este cel care îi legitimează poetului dreptul de a-și inventa propria limbă. Categoriile negative cu ajutorul cărora H. Friedrich definește lirica modernă sunt emblematice: „dezorientare, destrămarea celor obișnuite, ordine pierdută, incoerență, fragmentarism, reversibilitate, stil asociativ, poezie depoetizată, fulgerări destructive, imagini tăioase, repeziciune brutală, dislocare, optică astigmatică, înstrăinare”¹⁶⁴.

Mutațiile produse la nivelul limbajului poetic se observă mai bine pe fiecare compartiment al limbii. Acestea pot fi constatate: **la nivel fonetic** (o valorificare a aspectului sonor al cuvântului; cultivarea unei muzicalități deopotrivă exterioare și interioare, prin refren, reluări de cuvinte, structuri repetitive, aliterație, asonanță, rimă, ritm, măsură; alternarea ritmurilor; introducerea în poezie a disonanței – rupturi ale enunțului poetic generate de cezură, suspensie, pauze); **la nivel lexical** (alăturarea de cuvinte provenind din cele mai îndepărtate domenii; alternarea registrelor limbii; concentrarea semantică; prezența cuvintelor care îmbracă cele mai neobișnuite semnificații; un gust pentru cuvinte inventate, pentru jocuri de cuvinte; abstractizarea limbajului), **la nivel morfologic** (migrarea cuvintelor de la o categorie gramaticală la alta; predominanța substantivelor; depersonalizarea limbii), **la nivel sintactic** (asintaxismul; fluidizarea enunțului poetic; o topică care primește valențe echivoce, predilecția pentru predicate nominale), **la nivel stilistic** (predominanța comparației și a metaforei, ambele asociind termeni din ce în ce mai îndepărtați). Construit pe aceste constante, limbajul poetic capătă caracterul unui experiment, autonomizându-se. El seamănă mai mult ca oricând cu un obiect independent, artificial, autosuficient, așa cum ne spune același Friedrich: „Dimpotrivă,

¹⁶³ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 418.

¹⁶⁴ Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Univers, 1998, p.19.

poemul se vrea o alcătuire suficientă sieși, cu multiple iradiieri de semnificație, prezentându-se ca o rețea de tensiuni ale forțelor absolute ce acționează sugestiv asupra straturilor preraționale, făcând să vibreze totodată și zonele de mister ale noțiunilor.”¹⁶⁵

Cu avangarda, în special în formula suprarealistă, atacul asupra logicii limbii comune ia un aspect radical. Imagismul, asintaxismul, ilogismul, destructurarea limbajului, cuvintele în libertate, depersonalizarea, modificarea totală a statutului cuvântului (care capătă alte baze fonetice și lexicale de articulare), fluiditatea, renunțarea la punctuație, colajul, montajul, spargerea normelor limbii devin obișnuință. Poezia rezultată de aici devine neinteligibilă, cu toate că limbajul poetic capătă o prospețime nemaîntâlnită până atunci; destructurarea limbii exprimă revoltă, o dorință de libertate nemăsurată, o violentare a obișnuințelor de lectură ale cititorului. Ea nu mai este purtătoarea mesajelor acelui „monstruos” eu conștient și nu mai înseamnă construcție (deci posibilitatea falsificării, manipulării), ci voință de eliberare, tensiune interioară pură. Ne vom opri puțin asupra uneia dintre cele mai importante trăsături ale ei: imagismul. Iată ce ne spune Ovidiu Morar despre aceasta: „Însă ceea ce produsele artistice ale suprarealismului au reținut din experimentele automatismului psihic a fost în primul rând modul de producere a *imaginii*, la urma urmei, cheia de boltă a întregii estetici suprarealiste, căci, după cum afirma Louis Aragon: «Viciul numit Suprarealism e folosirea dereglată și pătimasă a stupefiantului imagine, sau mai degrabă a provocării necontrolate a imaginii pentru ea însăși și pentru ceea ce ea antrenează în domeniul reprezentării perturbărilor imprevizibile și metamorfozelor: căci fiecare imagine de fiecare dată vă face să revedeți întregul univers.»”¹⁶⁶ Edificatoare sunt și observațiile sale asupra imaginilor suprarealiste: lipsa de premeditare; șocul emoțional pe care îl produc, datorită faptului că sunt create din asocieri arbitrare de realități dintre cele mai îndepărtate; raportul de analogie instituit între realități logic incompatibile; acumularea și succesiunea deconcertantă; caracterul lor concret, dinamic și evanescent, căci sensul unei imagini este mereu reînnoit de către fiecare cititor.

LIMBAJUL POETIC AL POEZIEI TRANZITIVE. Coborârea în stradă, redescoperirea cotidianului, dorința de a surprinde suprafețele multiple ale realului, care începe odată cu perioada modernă, dar capătă un contur ferm în etapa postmodernă, redimensionează limbajul poeziei, îl reconectează la uman, la real, la imediat. Iată ce ne spune Mircea Cărtărescu despre aceasta: „Eliberarea poeziei de metafizică, de transcendent, coborârea ei «în stradă», în realitatea cotidiană, haotică și fluidă, revenirea narativității, a impurității, a hazardului, a criteriilor metaestetice, renunțarea la metaforă și la imaginea elaborată în favoarea inflexiunilor lingvistice ale vorbirii cotidiene (a cărei teorie poate fi regăsită în celebrul eseu al lui Olson *The Projective Verse*), în sfârșit înlocuirea marelui principiu modernist al *impersonalității actului creator* cu ceea ce O'Hara numea *personism* (personalism sau *biografism* sunt variante ale aceluiași concept), ceea ce semnifică dependența textului literar de personalitatea, biografia și experiențele reale ale autorului, chiar neînsemnate și puțin semnificative pentru ceilalți – toate aceste trăsături sunt astăzi bunuri generale ale poeziei lumii, ușor de regăsit în orice spațiu cultural.”¹⁶⁷ Setea de real face din poem un spațiu heteroclit în care registre dintre cele mai diferite își dau întâlnire. Acumularea de imagini, impresia de percepție delirantă, realul descompus până la microscopic dau, atât limbajului, cât și universului poetic un caracter proteic.

Limbajul poetic ca atare devine nu doar impur, ci și mai direct, mai brutal, mai analitic, mai cuprinzător. Se scrie acum o poezie a notației directe, a faptului brut, a pipăirii epidermei realului. Limbajul ei se apropie din ce în ce mai vizibil de proză: dimensiunii autoreflexive i se

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 13.

¹⁶⁶ Ovidiu Morar, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁷ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 113.

adaugă cea referențială, iar poemul aspiră (aspiră doar!) să devină oglindă a realului. Poetul coboară în stradă, imediatul îi invadează orizontul, date-i sunt extrase din propria biografie, astfel că poezia devine flux interior, acumulare de imagini, discurs fragmentat, depersonalizat și violentat, notație imediată, înregistrare a concretului brut, lipsit de semnificație. Eul apare pierdut în această lume. Limbajul pe care îl folosește este adesea dezvrăjit, dezgustat, brutal, violent, vulgar: nici urmă de magie sonoră, nici urmă de poetizare. Prozaicul devine normă. Această față a poeziei postmoderne, cea orientată către concret și real, nu o exclude însă pe cealaltă, cea orientată către text și către procesul textualizării. Dimpotrivă, cele două direcții se completează. Paradoxul acesta este surprins de Mircea A. Diaconu în studiul *Poezia postmodernă*: „Nu este la mijloc doar intenția compromiterii polemice a marilor teme, ci și afirmarea unei noi viziuni, pentru care detaliul, perceperea cu fidelitate a realului și evenimentul concret eludează mimetismul de tip realist. Banalul, anodinel, discontinuu, fragmentarul sunt trecute prin filtrele hiperlucide ale unei conștiințe ironice, parodice, situate permanent în afara tabloului, conștiente din start de identitatea butaforică a lumii, de inconsistența ei ontologică.”¹⁶⁸ Jocul intertextual, spiritul ironic, gustul pentru parodic, denudarea convenției, revizitarea tradiției poetice de pe o poziție înclinată către ludic și experimental devin procedee prin care cititorului i se amintește nu doar că ceea ce citește e iluzie, ci că lumea însăși a devenit una.

Încheiem acest subcapitol cu celebra definiție pe care Mircea Cărtărescu o dă poemului postmodern: „Astfel, poemul-standard optzecist tinde să fie lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături specifice generației Beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția românească nemodernistă), în fine impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate. Acest ultim grup de trăsături, pronunțat postmoderne, merg uneori până foarte departe, ajungând în cazul unor autori la o adevărată sincronie stilistică, având la bază reciclarea stilurilor istoricizate ale poeziei românești și folosirea lor simultană, cu distanță ironică bine marcată, dar și cu o anumită tandrețe.”¹⁶⁹ Putem spune acum faptul că dimensiunea recuperatoare este de departe dimensiunea fundamentală a limbajului poetic postmodern.

¹⁶⁸ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Aula, 2002, p. 19.

¹⁶⁹ Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, pp. 154-155.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Ion Barbu, *Timbru*

Cimpoiul vestei luncii, sau fluierul în drum
Durerea divizată o sună-ncet, mai tare...
Dar piatra-n rugăciune, a humei despuiare
Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?

Ar trebui un cântec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare
Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.

Poeemele ciclului *Joc secund*, inclus de Tudor Vianu în etapa ermetică a poeziei barbiene, aduc în fața cititorului un discurs poetic rafinat, rezultat al decantărilor pe care poezia sa le-a suferit de la o etapă poetică la alta. Poziția lor în arhitectura singurului volum dat publicării de către autor arată că îndeplinesc condițiile, la care poetul a aspirat, rigori care înseamnă disciplină strictă a versurilor, o retorică a conciziei (poemul aspiră la formula concentrată a teoremei matematice) redată de: o rostire minimală, formulări sintetice, o exprimare laconică, caracterul impersonal al spunerii poetice, un ton liturgic, oracular. Este vizată o poezie absolută, apropiată de geometrie, căci formula poeziei pure se naște din arta condensării (căci operația poetică implică actul gândirii care, creând, esențializează și exprimă extazul creației). De ceea, cele mai multe texte sunt arte poetice.

Barbu a intuit faptul că prin apelul la simboluri se evită pericolul discursivității. Prin urmare, intuiția simbolică reprezenta pentru el o cale de cunoaștere, miza poeziei constituind-o surprinderea ordinii adânci (dar și virtuale, căci realitatea pe care poezia sa o instituie este una posibilă) a universului. G. Călinescu era de părere, însă, că ermetismul pe care l-ar promova Barbu în acest ciclu poetic este numai de „dificultate filologică” (datorat aproape exclusiv sintaxei neobișnuite), fără a mai apela la simboluri esoterice, așa cum se întâmpla în unele poezii din ciclul precedent. Să aibă Călinescu dreptate? Până la un punct, da, căci, în cazul multora dintre poezii, obscuritatea se realizează exclusiv semnificativului semnului poetic, aspect care produce un efect de șoc asupra receptorului. Excepție face *Timbru*, text prin care, mizând pe un ritual ezoteric (de unde și dimensiunea ermetică de profunzime, care vizează semnificatul deci), Barbu inițiază asupra originilor aedice ale poeziei, care înseamnă cântec.

Raportându-ne la receptarea critică a poemului, nu de puține ori, voci critice cu experiență preferă poezia aceasta ca dovadă a măiestriei poetice celor mai galonate ale volumului: „Importanța care s-a dat până acum atât de confecționatei «Din ceas, dedus...» apare puțin justificată (poezia întreagă a lui Barbu nefiind o figurare a acesteia), căci, mai degrabă, ea confirmă teoria barbiană [...]. «Timbru» exprimă mai exact pentru început întrebările înfrigate ale noului Orfeu, în legătură cu legitimitatea și eficiența actului poetic.”¹⁷⁰ Și Marin Mincu nu se înșală. Vânătoria de arte poetice, în special în cazul modernismului poetic, are explicația ei: structura închisă a limbajului poetic cere astfel de poeme în care indicii asupra poeticității mustesc. Era firească deci preferința pentru programatica *Din ceas, dedus...* Un text poetic precum *Timbru*, însă, face ceea ce mult mai galonata poezie care o precede a făcut, păstrându-și însă dimensiunea inițiativă, substanța poetică, redată, de data aceasta, într-un discurs poetic nu programatic, ci revelat.

O scurtă privire asupra dimensiunii formale a poeziei *Timbru* ar evidenția însă câteva surprize. Într-adevăr, poezia, la fel ca celelalte ale volumului, aspiră la o rostire minimală: are

¹⁷⁰ Marin Mincu, *Ion Barbu. Poezii*, Albatros, 1975, p. 4.

dimensiuni reduse, acordă în continuare încredere structurii cristaline a strofei și a versului, are acel caracter de artă poetică la care aspiră mai toate poeziile care mizează pe autoreflexivitate și își sublimează limbajul și universul poetic prin esențializare. Dincolo de aceasta, constatăm însă o coerență a limbajului pe care nu o întâlnim în celelalte poezii. Tăietura frazei nu mai este așa de abruptă. Enunțul poetic devine eliptic doar pe porțiuni restrânse. Care ar putea fi explicația? Dacă nu cumva tocmai intenția de a instrui, de a iniția într-o ordine ascunsă a poeziei și a universului. Iulian Boldea are dreptate: „Timbru este o mărturisire de credință poetică, în care autorul așază o concepție despre lirism de tentă spiritualistă și ermetică, dar, în cele din urmă, și orfică, aceasta pentru că limbajul poetic înseamnă, în viziunea lui Barbu, întemeiere, făurire de lumi posibile, puse sub semnul unei ordini superioare și al armoniei desăvârșite.”¹⁷¹ Opinia lui G. Călinescu, că poeziile acestui ciclu ilustrează un ermetism de „dificultate filologică” (datorat exclusiv sintaxei neobișnuite), fără a mai apela la simboluri esoterice, nu se verifică în cazul acestei poezii.

Este cunoscut faptul că astfel de poezii, care mizează pe încifrare, necesită o atenție sporită acordată titlului, căci adesea acesta poate constitui un indiciu asupra tematicii poetice. Dincolo de rezonanțele sonore ale cuvântului (însușire a sunetului muzical datorită căreia se deosebesc între ele sunetele de aceeași înălțime sau intensitate provenite de la surse diferite) găsim aici și o trimitere la una dintre temele majore ale poeziei: poezia înțeleasă drept cântec, deci o întoarcere la sensul originar al lirismului. În plus, versurile poeziei conțin și alte cuvinte din aceeași arie semantică: „cimpoiul” și „fluierul” ca instrumente, apoi „durerea”, „rugăciunea”, „cântecul încăpător”, respectiv „lauda grădinii de îngeri” ca forme de manifestare. Formele indică însă anumite trepte, un traseu, dacă nu cumva un ritual de inițiere pe care îl dezvoltă scenariul poetic. Să ne concentrăm dar pe moment asupra felului în care ne este livrat acesta.

Că poezia folosește realitatea cântecului pentru a iniția am spus-o deja. La baza scenariului poetic se află, ca punct de plecare, contemplarea unui cântec: poate o doină. De aici asocierea cu fluierul și cu cimpoiul. Însă nu asta îl interesează pe poet, cât forma pe care o îmbracă cântecul produs de ele, și anume durerea. Materialitatea celor două instrumente le asigură și condiția decăderii (epitetele „veșted”, „divizată”) devin sugestive. Ambele sunt însă unelte ale cântecului popular, aici în accepția de primar, individual, brut. Condiționarea primei forme pe care o ia cântecul de dimensiunea materială este marcată apoi și de anumite repere spațiale ale imaginarului poetic: „luncii”, „în drum”. În plus, substantivul „durerea” are și o conotație personală, legat fiind de experiența individuală. Nu acesta este cântecul pe care poetul îl caută. Totuși, modularea sonoră din finalul versului doi: „mai încet, mai tare”, care trimite chiar la timbru, indică un traseu ascendent. Căpătând înălțime, sunetul devine mai clar, mai intens. Treptat, cântecul se desprinde de condiționările sale materiale.

În versurile doi-patru, exprimarea poetică este mai criptică. Traseul ascendent continuă, mai întâi prin indicarea celei de-a doua forme a cântecului: rugăciunea, apoi prin intonația interogativă a enunțului poetic ce plasează la finalul strofei adverbul interogativ „cum”, care sugerează ideea căutării. Un salt se produce deci. Indiciile sublimării se înmulțesc: prin asocierea neobișnuită a unor cuvinte simbolice pentru ordinea materială („piatră”, „humă”) cu altele reprezentative pentru ordinea spirituală („rugăciune”, „despuiare”), prin sugestia mistică a simbolului logodirii (sinonim cu nunta barbiană) care unește o realitate sensibilă („unda”) și una spirituală („cerul”). Prin urmare, poetul se află în căutarea unei căi de purificare: trecerea dintr-o ordine în alta, topirea sensibilului în spiritual.

¹⁷¹ Iulian Boldea, *Symbolism. Modernism. Tradiționalism. Avangardă*, Aula, 2002, p. 155.

În strofa a doua, coerența discursului este recâștigată; ba chiar devine literal. Întregul enunț poetic este pus, printr-un singur verb impersonal: „ar trebui”, care reprezintă pilonul strofei, sub semnul posibilului, al virtualului, dar și al necesarului. Cele două extensii, care se dezvoltă în două comparații: (1) „precum/ Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare;”, (2) „Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare/ Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.” capătă caracterul unor determinări, având rolul de a preciza condițiile împlinirii, ale ființării noii ipostaze a cântecului: universalitatea și primordialitatea. Condiția universală a cântecului este sugerată de o comparație care apropie cântecul căutat („un cântec încăpător”) de muzica sferelor. Marea cântă sub impulsul forței gravitaționale, deci cântecul ei este cântecul universului. Structura armonioasă a universului se revelează astfel în cântecul elementelor, aici al mării. Cuvântul ales pentru a-l reda („foșnirea”) are o bază onomatopeică, deci o sonoritate accentuată, pură. Iată deci o primă împlinire a căutării, sugerată doar, căci o idee se află contopită într-o imagine sensibilă, articulată sonor.

Condiția primordialității însă este sugerată de aspirația ca propria poezie (deloc întâmplător, pusă sub semnul virtualității, al căutării) să repete cântecul originar – care este și un imn al creației. Imaginea evanescentă a Evei, născându-se din coasta lui Adam, este o trimitere la un moment inițiativ, când universul, încă necăzut, își păstrează condiția pură, de increat. Dar să explicăm. Un punct de plecare îl găsim în *Dicționarul de simboluri* al lui Jean Chevalier și Alain Gheerbrant: „Ce semnificație va trebui să-i conferim Evei? După textul din *Facerea*, în vreme ce Adam dormea, ea a fost creată din coasta lui; acest somn va fi comparat de sfântul Augustin cu extazul (9, 19); de unde și credința că femeia e supusă bărbatului. Eva e socotită drept cea dintâi femeie din lume, prima soție, *mama celor vii*. Pe planul lăuntric, ea simbolizează elementul feminin care există în bărbat, în sensul în care, după Origen, omul, interioritatea sa, posedă un spirit și un suflet: se spune că spiritul este masculin și că sufletul poate fi socotit feminin (*Omiliile asupra Facerii*, 4, 15). Din înțelegerea care domnește între spirit și suflet se nasc niște fii, aceștia reprezentând gândirea corectă și bunele impulsuri.”¹⁷² Că este vorba despre un ritual ezoteric aflăm din următoarele detalii: momentul la care Barbu face referire este acela de dinaintea căderii, când sufletul (redat prin imaginea simbolică a Evei) trăiește în armonie cu spiritul (redat prin imaginea simbolică a lui Adam). Cântecul căutat deci, cântecul nuntirii, este și un moment extatic, când se produce cunoașterea adevărată prin topirea afectivității și a intelectului. E aici o reinterpretare subtilă a mitului Facerii, care face din cântecul „încăpător” spre care aspiră creația barbiană o cale de cunoaștere, un imn al creației, o întoarcere la originar, la increat, la structura virtuală a lumii, la armonia universală, în fond, o provocare a „Versului Jubilator”. Poezia atinge astfel condiția ermetismului pe care Barbu însuși o definea în conferința despre poezia lui Jean Moreas: „Câteodată, unii se plâng de ermetismul lui Moreas. Dacă nu e vorba de dificultățile ridicate de datele mitologice – pe care le pot rezolva dicționarele – nici de cele provocate de concentrarea extremă a strofelor, din care orice tranziție este izgonită, atunci nu poate fi vorba decât de un singur ermetism: acel coplesitor curent de gânduri și de emoții orfice, acompaniamentul grav și subteran al unora dintre stanțe parcă.”¹⁷³

Să vedem însă, în rândurile care urmează, cum este tradus acest scenariu poetic la nivelul limbajului poetic. Pentru o mai bună înțelegere a particularităților sale, vom încerca să le grupăm într-o manieră care să le accentueze specificul.

Rostirea minimală. Spuneam la începutul discuției despre poezia barbiană că poetul mizează pe o rostire minimală din mai multe motive: concizia este maximă, anumite elemente de legătură dispar, concentrarea enunțului poetic crește, trimiterile se multiplică. În felul acesta,

¹⁷² Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționarul de simboluri*, vol. 2, Artemis, 1993, p. 31.

¹⁷³ Ion Barbu, *Pagini de proză*, Editura pentru Literatură, 1968, p. 136.

se asigură poeziei o exprimare laconică care evită discursivitatea, poetul bazându-se pe sugestivitatea infinită a limbajului. Ambiguitatea enunțului poetic este sporită atât prin apelul la construcții eliptice, cât și prin o metaforizare consecutivă: „Dar piatra-n rugăciune, a humei despuire/ Și unda logodită sub cer, vor spune – cum?”. Cuvintele sunt puse într-un nou sistem de referință, cititorul fiind nevoit să descifreze ce ar putea sugera asocierea metaforică a unor termeni îndepărtați semantic (piatră-rugăciune). Maxima concizie, mărturisirea Barbu în *Pro domo*, ține de arta construcției poemului, de arhitectura sa: „Construcția nu poate fi confundată cu arta retorică. Construcția înseamnă organizare deliberată. [...] Construcția: această finalitate și economie. [...] Invariantul, permanența e subtila disociație intelectuală.”

Esențializarea discursului. Ca o teoremă, limbajul poetic pe care Barbu mizează încearcă să rețină din enunțul poetic doar esența, doar ceea ce este necesar pentru ca poezia să spună totul. Așa se explică suprimarea elementelor descriptive sau narrative. Nimic care să situeze imaginarul poetic într-un timp și spațiu recognoscibile. Din contră, observăm că spațiul empiric, redat de indicii „luncă” și „în drum”, este abolit în favoarea unui timp și a unui spațiu imaginar, ipotetic, originar – așa se explică trimiterile la mitul creării primei femei. Evitându-se reprezentările, se produce o derealizare treptată, astfel încât experiența care se află ca punct de plecare în poem (o doină, spuneam la început) să devină de nerecunoscut. Mimetismul (asemănarea lumii cu realitatea) se estompează până într-acolo încât obiectele poetice care dau substanță imaginarului capătă valoare de simbol. De aceea, dimensiunea autoreferențială domină. Iar din presiunea pe care limbajul o pune asupra universului poetic se naște o nouă lume, una posibilă, deci una poetică. Dacă esența universului este armonia cântecului, atunci rolul limbajului poetic este să articuleze această dimensiune ascunsă, să o smulgă din absență și să o facă vizibilă, nu altfel, ci printr-o viziune poetică, printr-un limbaj nou care nu mai reprezintă, ci sugerează.

Depersonalizarea limbajului. Refuzul confesiunii, al subiectivității face parte dintr-o strategie retorică care mizează pe obiectivare. Felul în care este articulat enunțul poetic (organizat în jurul unor verbe la persoana a III-a, unele dintre ele impersonale: „ar trebui”) este menit a sugera o dispariție a eului personal. O sublimare a actului spunerii se produce. Iată ce ne spune Mircea Scarlat despre aceasta: „poetul care preferă modalitatea indirectă de expresie apelează la măști (voci) lirice, la dramatic și epic, sau adoptă un stil sentențios. Rezultatul prim este aspectul «impersonal» al operei. Artistul conferă un aer de generalitate emoției individuale sau o transpune într-un plan de existență imaginar. Rezultă o detașare de obiectul poemului, o perspectivă ce maschează substratul subiectiv al acestui lirism.”¹⁷⁴ Vocea poetică capătă astfel o dimensiune profetică, iar enunțul poetic este investit cu valențe incantatorii. Universul este provocat astfel să nască din limbaj. În plus, se observă o accentuare a laturii virtuale a spunerii poetice. De la enunțul asertiv cu care se deschide poezia, mergem spre unul interogativ, pentru ca, în strofa a doua, enunțul poetic să capete valențe optative, deci în aceeași măsură posibilitate și necesitate. Tonul imperativ al acestuia trebuie înțeles însă ca un îndemn la desăvârșite, ca o căutare a unei noi ordini, cristaline, ascunse, armonioase pe care nu făcutul o poate articula, ci increatul. Așa se explică și preferința pentru conjuncții disjunctive: „ori”, „sau”. În fond, acesta este felul lui Ion Barbu de a marca faptul că poezia de naște din și sfârșește în sugestie.

O muzicalitate sugestivă. Deși odată cu modernismul, versul liber îl concurează pe cel tradițional, Barbu acordă în continuare credit versului, dintr-o credință personală care ține nevoia de a supune ambiguitatea conținutului unei rigori a formei. Există apoi un tempo al spunerii poetice care figurează ca un indiciu asupra unui crescendo, asupra unui traseu ascendent. El debutează cu sugestiile sonore ale instrumentelor producerii cântecului, urmate de modulațiile timbrului cântecului indicat de sfârșitul versului doi: „o sună-ncet, mai tare...”

¹⁷⁴ Mircea Scarlat, *Ion Barbu: poezie și deziderat*, Albatros, 1981, p. 141.

apoi de intonația ascendentă a enunțului interogativ din versurile trei-patru, sfârșind cu articularea completă, extatică din a doua strofă, acolo unde timbrul vocii poetice se împlinește. Substanța armonioasă a universului, cea pe care cântecul, deci poezia, ar trebui să o surprindă, să o încapă, este redată și prin figura fonetică a eufoniei. Asonanța (reluarea vocalei „u”, în poziție accentuată, în prima strofă, în cuvintele: „luncii”, „fluierul”, „drum”, „sună”, „rugăciune”, „humei”, „unda”, „spune”, „cum”) și aliterația (reluarea grupului „că” în structura cuvintelor „cântec-încăpător”, de exemplu) creează anumite rezonanțe între cuvinte, cuvinte care încep să se atragă între ele mai puțin pornind de la baze semantice și mai mult pe baze fonice. Este felul lui Barbu de a indica întoarcerea poeziei la originea sa, la esența lirismului (care este cântecul). Formele pe care le ia cântecul: durerea-rugăciunea-lauda se constituie într-un ritual inițiativ a cărui miză o constituie sugerarea unui drum către, a unor trepte care au ca scop extazul cunoașterii. Ritmica specială, tempoul ascensional, tonul jubilat din final sugerează ideea unui ceremonial magic al inițierii. Eugen Negrici are dreptate: „puritatea aeriană a incantațiilor cu ingenuități de descântec și vrajă eufonică pregătesc atmosfera. Ritmurile speciale se adaugă formulelor incantatorii, impersonale, pentru a crea tensiunea care face posibilă depășire (mistică) a persoanei și atingerea «extazei», a stării absolute a intelectului, când elementele universului sunt percepute în simultaneitatea lor.”¹⁷⁵ Poezia tinde spre o alchimie verbală, iar aceasta instituie lume.

Iată cum poezia își sacrifică, într-un fel, coerența exterioară (privind dinspre suprafețe, poezia pare lipsită de inteligibilitate), dar o instituie una interioară, care ne obligă la o lectură care să vizeze straturile de profunzime ale discursului poetic, la căutarea acelor schele necesare pe care să se construiască interpretarea, iar aici se află realitatea cântecului. Nu trebuie să ne surprindă faptul că, discutând poezia lui Jean Moreas, Ion Barbu se discuta pe sine: „O dată evocată, din această liră originală derivă un anumit număr de operațiuni aedice, de rituri proprii aedului, care constituie domeniul poeziei.”¹⁷⁶ Arhitectonica sonoră visată se împlinește și aici.

¹⁷⁵ Eugen Negrici, *op. cit.*, pp. 79-80.

¹⁷⁶ Ion Barbu, *op. cit.*, 1968, p. 133.

REZUMAT

Un element specific fenomenului pe care poezia îl reprezintă este limbajul poetic. Definiția pe care i-au dat-o formalistii ruși, *deviere de la limbajul obișnuit*, s-a impus, cu toate că nu este singura modalitate de a-l privi. Preocupări teoretice mai noi, în încercarea de a (re)lega literatura de viață, asociază limbajului poetic două dimensiuni care par a fi opuse: autonomia și referențialitatea (care trebuie înțeleasă altfel). Astfel, cuvântul poetic este caracterizat de asociativitate, concentrare, inventivitate, materialitate, intensitate, *performativitate*. Rostul său primordial este acela de a institui lume. Poezia ar fi atunci limbajul care, deopotrivă, atrage atenția asupra sa și mediază o nouă întâlnire cu realitatea, de data aceasta o realitate augmentată. Or, acest aspect devine vizibil dacă interpretarea ia în considerare *performativitatea* limbajului poetic, impactul pe care acesta îl produce asupra cititorului.

Evoluția conceptului de limbaj poetic evidențiază următoarele:

- în *poezia tradițională*, limbajul poetic: nu se distanțează radical de acela al prozei; este croit după normele gramaticale ale limbii comune; este un limbaj ornat; devine un instrument în comunicarea unor idei poetice preexistente; este logic, ordonat, rațional și posedă un grad mare de inteligibilitate;
- în *poezia reflexivă*, limbajul poetic: se depărtează radical de cel comun, în încercarea de a-și defini specificul; logica sa este absurdul; devine autonom, autoreferențial și este definit de categoriile negative ale lui Hugo Friedrich: ordine pierdută, incoerență, fragmentarism, reversibilitate, stil asociativ, imagini tăioase, repeziciune brutală, dislocare, optică astigmatică, obscuritate;
- în *poezia tranzitivă*, limbajul poetic: se reconectează la real, la uman, la imediat și devine impur, polifonic, deschis, proteic; este mai direct, mai analitic, mai deschis către complexitatea lumii contemporane; dimensiunii autonome i se alătură cea referențială.

Prezentăm mai jos câteva întrebări care pot ghida actul interpretării:

1. Ce vă comunică, la o primă impresie, felul în care poetul folosește limbajul?
2. Limbajul poeziei analizate se apropie sau se depărtează de cel al prozei?
3. Dorește poetul să construiască un limbaj propriu poeziei sau unul impur?
4. Este limbajul poeziei analizate unul închis sau deschis?
5. În ce zonă poetică suntem situați pornind de la aspectele care definesc limbajul poetic? (tipul de poezie: tradițională, reflexivă, tranzitivă)
6. Care dintre trăsăturile limbajului poetic (autoreflexivitatea, referențialitatea) este evidențiată în poezie? În ce direcție privește poemul (către sine sau către lume)?
7. Care sunt trăsăturile limbajului poetic analizat? (expresivitatea, sugestia, autoreflexivitatea, obscuritatea, referențialitatea)
8. Care sunt procedeele care micșorează gradul de inteligibilitate al poeziei? (asintaxismul, destructurarea, concentrarea semantică, fluiditatea, amestecul registrelor limbii, ilogismul etc.)
9. Ce nivel al limbii suferă cele mai mari presiuni pentru ca realitatea poetică să se instituie? (fonetic, lexical, morfologic, sintactic, stilistic)
10. Ce textură capătă cuvântul poetic din nevoia de a institui lume? (sonoră, materială, diafană, plurală, instabilă, instrumentală etc.)

REALITATEA

Punctul de plecare al discuției legate de lumea căreia poemul îi dă naștere este întrebarea: care este natura acestei lumi? Este ea o un *construct* (un efect al limbajului, un artefact, o iluzie) sau o *image* (o reflexie, nu mimetică, ci *performativă*, deci o realitate augmentată). Dilema se rezolvă dacă dăm ascultare cursului poeziei, căci mi se pare că ambele versiuni, deși situate în mai multe rânduri în opoziție, sunt valabile. Modernismul, în formula poeziei reflexive, a accentuat mai mult natura lingvistică a lumii pe care poemul o instituie, pe când postmodernismul, prin formula poeziei tranzitive, i-a accentuat dimensiunea *performativă*. Universul poetic pe care autorul îl aduce în fața ochilor cititorului este în egală măsură un construct și o imagine amplificată a realității de care poezia nu se rupe.

Atunci când definea **dimensiunea hiperbolică** drept caracteristica fundamentală a liricului, Jonathan Culler se referea la capacitatea poeziei de a transforma experiența realității. O realizează în următorul fel: refăcând universul ca lume, dând materiei o dimensiune spirituală, investind obiectele care își găsesc locul în poem cu sens. Lumea rezultată, a cărei natură este prin excelență lingvistică, dar și imagistică, sensibilă, este una care poartă amprenta individualității sale. Forța poetului constă deci în puterea de a articula o lume, mizând tocmai pe puterea cuvântului laconic, care posedă însă virtualități semantice infinite.

Punând problema relației poeziei cu imaginarul, Terry Eagleton susține că „Informația [dintr-o carte] este ficțională [...] nu pentru că este pusă acolo de dragul ei, ci ca parte a unei construcții retorice. Este acolo pentru a ne ajuta să articulăm o viziune morală sau un mod de a vedea lucrurile.”¹⁷⁷ (t.n.) Așadar, poetul reconfigurează elementele lumii pentru a transmite ceva; miza o constituie, pe de o parte, imaginea în sine a lumii, pe de altă parte, impactul asupra celui care citește. Descrierea, ca mod de expunere, deține un rol fundamental, deși nu e vorba doar despre atât. Cu ajutorul ei, poemul implică niște rezonanțe care îl obligă pe cel care citește nu doar să reconstituie o lume, ci și să îi dea un sens. Aceasta pentru că poemul este construit într-o asemenea manieră, încât să atragă atenția la toate acele elemente care țin de sensibilitatea, de fragilitatea și de vulnerabilitatea lumii, nu altfel, ci printr-o optică umanistă (deci de un strat al ei mai apropiat sau mai îndepărtat de umanitate). Forța poeziei, dacă ar fi să pornim de la dimensiunea ei retorică, *performativă*, constă în faptul că face realitatea mai perceptibilă, mai palpabilă. Poemul, deși este o realitate lingvistică, nu ne rupe de realitate, ci ne conectează mai profund la ea și pe aceasta o face prin cuvânt; cu vorbele lui Adorno: „limbajul este în sine ceva dublu. Prin configurarea lui se asimilează complet în impulsurile subiective; unii ar crede că le-a produs chiar. Dar în același timp limbajul rămâne mediul conceptelor, rămâne elementul prin care se stabilește o relație de neocolit cu universalul și cu societatea.”¹⁷⁸ (t.n.)

Așadar, o componentă importantă a relației eului poetic cu cititorul o constituie identitatea lumii pe care poemul o instituie. Folosindu-se de materialitatea cuvântului, de forța sa generatoare, poemul își obligă cititorul să își asume un rol de co-creator; adunând „datele” puse la dispoziție de lexicul poetic (îl folosesc aici cu sens metonimic și pentru celelalte componente ale textului), lectorul re-construiește, pe urmele trasate de vocea poetică, lumea pe care, asimilând-o, o locuiește. Deci, un univers poetic este generat pentru a fi împărtășit. Ca întotdeauna, detaliile sunt acelea care contează, iar cititorul este atras mai tare de o lume care

¹⁷⁷ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 35: „This information is fictional [...] because it is there not for its own sake but as part of an overall rhetorical design. It is there to help construct what we might call a moral vision or way of seeing”.

¹⁷⁸ Theodor Adorno, *op. cit.*, p. 43: „language is itself something double. Through its configurations it assimilates itself completely into subjective impulses; one would almost think it had produced them. But at the same time language remains the medium of concepts, remains that which establishes an inescapable relationship to the universal and to society.”

intră în dialog cu el, decât una care îl respinge. Dar asta nu înseamnă că un poem care îi întoarce spatele, care bruiază canalele comunicării, nu o face. Natura poeziei este de a deveni o realitate comunicabilă: în acest sens trebuie înțeleasă dimensiunea ei hiperbolică.

Să ne oprim puțin asupra felului cum este generată această lume. **Descrierea**, spuneam, este importantă. Prin ea se dă consistență lumii, căci pentru a fi locuită spațiul ei trebuie trasat, apoi cartografiat de către cititor. „**Obiectele**” cu care poetul își „mobilează” lumea sunt de asemenea importante. Contribuie la credibilitatea ei: îi dau densitate, concretețe, textura necesară pentru a deveni credibilă. Fiecare poet este un institutor de lume, un demiurg (invidios pe logoul creator divin pe care îl poate disprețui, deși îl râvnește), deci o ființă numitoare, un îndrăgostit de substantive. **Cuvintele**-i nu sunt alese oricum, ci ținând cont de aromele, de sonoritatea, de materialitatea lor. Cititorul râvnește mereu cuvântul tangibil, material, senzorial (care este, de altfel, un efect lingvistic), deși sunt suficiente poezii care mizează pe o imagine diafană a universului. Textura cuvântului său institutor va deveni inclusiv textură a lumii. De fapt, voința celui care citește este de fi pus, prin mijlocirea universului poetic, încă o dată în relație cu lumea, chiar dacă știe că ceea ce literatura livrează este iluzie. Acesta este un element esențial în comunicarea poetică: ține de adevărul lumii instituite, de ficționalitatea sa. **Imaginile**, apoi, sunt la fel de importante. Toată poezia se folosește de imagini; importantă este însă maniera în care acestea ne sunt livrate. Poeții s-au specializat în felul în care se instituie o lume în marginile unei pagini de carte: felul de a mânui detaliile-i „fizice” sunt esențiale. Dar lumea adusă în fața noastră are o natură sensibilă. De aceea, esențială este și **prozodia**. Valorificarea sonorității cuvântului (aspect legat inclusiv de anumite inflexiuni ale vocii poetice) este cea care-i dă lumii mult râvnita dimensiune sensibilă, principalul factor care facilitează interiorizarea lumii. Ca un dirijor, „arătând” către obiectele care-i populează lumea, **vocea poetică** orchestrează un univers poetic care trebuie să îndeplinească condiția prezenței pline. Rolul său, cu modulațiile care o caracterizează, este de a construi acest habitat pe care cititorul să poată apoi să îl locuiască. O lume se construiește sub ochii noștri prin imaginile ei, prin textura sa sonoră, prin inflexiunile vocii poetice, prin lexicul care dă consistență lumii, elemente esențiale pentru **atmosfera** generată de un poem: în fond, cheia relaționării universului re-creat cu cititorul.

Relația eului cu universul este deci fundamentală în actul generării lumii, aceasta pentru imaginea lumii (cu atât mai mult cu cât ea este instituită prin limbaj) pe care poemul o instituie poartă, în fiecare sunet, amprenta autorului ei: „Existența poeziei, ne spune Gheorghe Crăciun, constă, în ultimă instanță, în căutarea unei formule a eului inextricabil legată de căutarea unei formule a realității. Dar ele implică explorarea unui spațiu lingvistic dat, constituirea unui discurs de autor, raportarea – nu obligatoriu conștientă – la un destinatar. Fiecare tip de poezie propune o altă variantă de lume.”¹⁷⁹ Prin urmare, poezia mediază această întâlnire dintre eu și lume, încadrând-o într-o formă care face ca lumea instituită să devină mai perceptibilă. Astfel, aspectele lumii care își găsesc locul în spațiul pe care textul poetic îl creează devin existent al ei. Nu de puține ori însă, literatura a căutat și invizibilul, și necunoscutul: este vorba despre dimensiunea ascunsă, profundă, invizibilă a realității, care se cerea instituită. Intrăm aici pe tărâmul posibilului. Distincția pe care o face Eugen Negrici, în studiul *Sistematica poeziei*, între **existent** (elementele lumii care își găsesc corespondentul în realitate, deși nu este vorba despre nicio concepție mimetică) și **inexistent** (aspecte ale lumii poetice care lipsesc din realitate și care sunt generate de imaginația creatoare a poetului pentru a o completa) este edificatoare. Punctul de plecare al unui poet îl constituie coordonatele elementelor care reprezintă **existentul** (sau **realitatea**): materia lumii din care poemul își alcătuiește conținutul și pe care cititorul trebuie să o cartografieze în actul receptării. Din

¹⁷⁹ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 432.

considerente didactice, Negrici sistematizează componentele cosmosului poetic în diverse clase sugestive pentru aspectele realității „fizice” sau culturale aduse în poem. Existentialul, deci, poate fi conceput (1) *obiectual* sau (2) *evenimential*. Din prima categorie fac parte *lucrurile* (elemente ale regnului mineral sau vegetal luate separat sau armonizate într-un peisaj, produsele naturale, produsele umane, de proveniență culturală, lingvistică sau manuală, părțile componente ale tuturor acestora), *ființele* (animale, fie fauna naturală, fie cea culturală: inorogi, sfincși, grifoni, și oameni, fie persoane, fie personaje), *fenomenele naturale* (în cazul în care nu le subordonăm lucrurilor). Din a doua categorie, fac parte *fapte*, *întâmplări*, *gesturi*, *secvențe* (din natură și societate, culturale, înlănțuiri de idei, stări de spirit, aspecte care țin de arta scrisului etc.). Ele pot aparține subiectului enunțării (eului poetic) sau subiectului enunțului (celor despre care se vorbește). Toate se raportează însă la eul creator care fie le structurează (subliniindu-le consistența, fără ca obiectele să fie modificate, iar eul și lumea se păstrează ca entități distincte), fie le transfigurează (prin deformarea existentialului în care eul poetic se proiectează), fie le metamorfozează (până la remodelarea într-un inexistent în care eul devine obiect). Așadar, prin metamorfozarea existentialului, care este preschimbat total, înlocuit sau reprojectat, se instituie cealaltă față a lumii poetice, pe care o găsim adesea în poezia modernistă (și nu numai): **inexistentul** (sau **posibilul**).

Este vital deci să acordăm importanța care se cuvine **spațiului poetic** și relației care se instituie între acesta și ființa poetului. Iată ce ne spune Gaston Bachelard despre aceasta: „Spațiul cuprins de imaginație nu poate rămâne spațiul indiferent, livrat măsurării și reflexiei geometriului. El este trăit.”¹⁸⁰ Observațiile sale, formulate în studiul *Poetica spațiului*, sunt definitorii pentru ceea ce felul în care ar trebui să înțelegem conceptul de spațiu imaginar: este locuit de ființa poetului; se află într-o continuă mișcare (dinamica semnificației sale variază, căci același spațiu primește semnificații diferite de la un poet la altul); este organizat dialectic (implicarea afectivă a ființei poetului îl organizează în opoziții precum: imens-miniatural, înăuntru-în afară, închis-deschis etc.). Așa se face că putem identifica într-un poem *spații ale fericirii* (lăudate, iubite, protectoare, de care eul se simte atras, atașat) și *spații ale ostilității* (urâte, agresive, care amenință securitatea ființei și care redau adesea imagini apocaliptice). Textele poetice, așadar, declanșează proiecții imaginative, de unde și importanța pe care analiza ar trebui să o acorde **imaginilor poetice**. Căci simptomatică este ușurința cu care le interiorizăm. Fără să o știm aproape, rezonăm cu imaginile respective, care prind rădăcini în noi. Ele vorbesc sufletului nostru, care se identifică mai mult sau mai puțin conștient cu ele, tocmai pentru că în ele sufletul poetului își mărturisește prezența. Dar imaginile poetice sunt nu doar produse ale imaginației, ci și produse ale limbajului poetic, căci, mulându-se după linia versului, figurează într-un construct textual, fiind investite astfel cu o semnificație. Analizând imaginarul poetic, ni se deschide o poartă către psihologia creației – și implicit către aceea a lecturii.

REALITATEA ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ. Lumea instituită de acest tip de poezie este logic compartimentată. Temele, motivele și subiectele poeziei tradiționale sunt trasate cu precizie. Totul este clar și la vedere. Nici un factor care să înstrăineze percepția nu este prezent, căci lumea, una mimetică, este construită logic, rațional, armonios. La baza ei se află un set de categorii sociale, morale, estetice, culturale gata constituite, gata raționalizate, perpetuate și încetățenite prin tradiție (și nu o dată prin norme generate de celebrele poetici ale clasicismului antic și modern care stipulează limita până la care se poate întinde poeticul). Rolul poetului este acela de a ilustra aceste valori, de a le da o formă. Realitatea, în acest tip de poezie, înseamnă natură, istorie, morală, existență socială (din care lipsește totuși cotidianul). Consistența lumii i-o asigură mitologia și adevărurile ei care-i acordă profunzime, coerență

¹⁸⁰ Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 29.

logică. Aceasta nu înseamnă că intervenția personală lipsește: fiecare poet își aduce contribuția sa (în fond, modelul mitologic la care se raportează este interpretat personal). Niciodată însă cu dorința de a răsturna modelul, de a face din el un instrument de afirmare a individualității. Respectul față de tradiție primează. De aceea, mitologia rămâne, așa cum susține Gheorghe Crăciun, „infrastructura mentală care explică totul”.

Poezia romantică, în schimb, prin redescoperirea lirismului și a subiectivității, aduce o transformare majoră la nivelul imaginarului poetic. Contrar epocii raționaliste de dinainte, se trece din nou la o experiență lăuntrică, suficient de cutezătoare pentru a reclădi încrederea în spiritualitate, în dimensiunea profundă a realității. Albert Beguin, în *Sufletul romantic și visul*, ne spune că romantismul „va reînvia mari mituri, mitul Unității universale, al Sufletului lumii și al Numărului suveran; ba chiar va mai crea și altele: Noaptea, păzitoarea comorilor – Inconștientul, sanctuar al dialogului nostru sacru cu realitatea supremă – Visul, unde orice spectacol e transfigurat, unde orice imagine devine simbol și limbaj mistic.”¹⁸¹ Limitele lumii sunt astfel mult lărgite. Un eu poetic expansiv, posedând un suflet mistic, caracterizat de o ferventă dorință cunoaștere, de aspirație cosmică, de spirit vizionar și credința în unitatea lumii, apelează la o retorică amplă, viguroasă, cu un puternic substrat filozofic, pentru a institui o nouă paradigmă a realității. Obsesia lor pentru ideea de totalitate prinde contur în toate creațiile poetice. De aceea, ei concep ființa umană ca pe un organism, ca pe un Tot ale cărui părți sunt strâns legate între ele; iar această ființă este și ea parte a unui alt Tot care este universul. Dar casa acestui univers este natura, ea însăși un organism viu, în care se manifestă pretutindeni prezența activă a unei forțe divine. Lumea este percepută deci ca o prelungire a sinelui, în timp ce propria ființă se află inserată în curgerea vieții cosmice. Romanticii denunță limitele lumii în care trăiesc: sunt utopiști, vizionari și mesianici, întorc spatele realității și imaginează, apelând la vis, la natură, la istorie, lumi posibile, universuri compensative. Fascinați de absolut, de mit, de misterul civilizațiilor antice, de magic, de fabulos și de exotic, ei dau frâu liber imaginației creatoare. Această realitate expansivă pe care ei o instituie este compusă din straturi de vizibil și invizibil; lumea sensibilă este doar o suprafață sub care se ascunde o realitate adâncă la care nu se poate ajunge decât cu ajutorul unor instrumente preluate din zona inconștientului: visul, somnul, reveria, extazul. În configurația poeziei romantice, posibilul este mai important decât realul. Cunoașterea începe prin contemplație (uimirea adamică în fața lumii, pe care o descoperă parcă pentru prima dată în puritatea ei originală). Instrumente revelatoare, precum cele invocate mai devreme, vin apoi să îi arate omului, în natură (invizibil și totodată vizibil) sufletul divin, arhitectul acestui univers. Iată de ce miza poetică o constituie această revelație Invizibilului prin sensibil.

REALITATEA ÎN POEZIA REFLEXIVĂ. Apariția poeziei simboliste provoacă niște schimbări majore la nivelul relației eului cu lumea instituită, a raportului percepție-reprezentare. „Corespondențe”, poemul lui Charles Baudelaire, este considerat astăzi un punct de turnură. Iată ce ne spune Zina Molcuț despre procedeul invocat prin titlu: „bazându-se pe legea analogiei, a universalei conversiuni, sugerau posibilitatea unei poezii în care elementele constitutive ale poemului nemailimitându-se doar la funcția lor de reprezentare, puteau deveni semne ale unei realități mai profunde.”¹⁸² Realitatea pe care o provoacă noii poeți nu mai înseamnă mimesis, ci decor interior. Interiorizată, obiectele ei devin semne, simboluri, urme, amprente ale eului și ale unei realități superioare, intuibile, aflate dincolo de perceptibil. Spațiul lumii funcționează, de aceea, ca un modulator, ca un „ecran sfumato” dincolo de care se ascunde o realitate profundă. Natura este neglijată, căci miza este alta: a reprezenta o altă natură, analogă spiritului: „Dacă lumea e o carte cu semne și valoarea acestor semne e relativă,

¹⁸¹ Albert Beguin, *Sufletul romantic și visul*, Univers, 1998, p. 88.

¹⁸² Zina Molcuț, *Simbolismul european*, vol. I, Albatros, 1983, p. 57.

întrucât e supusă revelațiilor de moment ale subiectivității creatoare, atunci sensul lumii nu se află înscris în păienjenișul natural al lucrurilor și fenomenelor, ci în relația dintre acestea și unicitatea ontologică a celui care scrie.”¹⁸³ Poezia devine astfel o formă de cunoaștere a lumii, de factură magică, muzicală. Realitatea pe care o descrie textul poetic simbolist ține de domeniul posibilului: un plan secund al lumii, o structură invizibilă, o lume impalpabilă care poate fi doar presimțită, intuită, sugerată.

Odată cu intrarea în drepturi a poeziei moderniste, realitatea iese cu totul de sub incidența mimesisului și se dematerializează, se derealizează. În spatele acestei dorințe de a distruge realul se află o obsesie, aceea pentru necunoscut: „acest necunoscut, care nu mai poate fi complinit prin credință, filosofic, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realității. Or, insuficiența acesteia față de transcendență [...] devine o distrugere fără scop a realității. La rândul ei, această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienței realului ca atare, ca și al inaccesibilității «necunoscutului». O putem numi dialectica modernității.”¹⁸⁴ Figurația poetică descrie acum o **irealitate**: dezumanizată, deformată, disonantă, descompusă, incongruentă (toate elementele descriu categoriile negative ale lui Friedrich). Subiectivitatea, una impersonală, desprinsă de contingent, lipsită de inimă și de conștiință morală, joacă rolul unei oglinzi deformatoare. Folosindu-se de virtualitățile magice ale limbajului poetic, ea instituie o nouă realitate: profundă, originară, ascunsă, intuibilă. Marcel Raymond, în studiul *De la Baudelaire la suprarealiști*, indică două metode fundamentale care descriu procesul derealizării: *dereglarea simțurilor* (calea deschisă de Rimbaud care se va împlini în poeziile avangardelor) și *aneantizarea contingentului* (calea poeziei pure deschisă de Mallarmé). Ambele au ca scop disoluția lumii sensibile, pregătirea ei pentru a reda formele originare, primordiale, schelele alcătuirii universului. Se naște astfel o poezie inițiativă, ermetică, ezoterică, obsedată de esențele ascunse ale vieții sau ale spiritului, care disprețuiește imediatul existenței și limbajul comun. Lumea instituită nu mai aparține spațiului comun al umanului, ci devine o realitate halucinantă, proteică – semnul unui dincolo, accesibil doar celor puțini. De aici până la distrugerea lumii nu mai este decât un pas. Ea se va împlini în imaginarul avangardelor, ca răspuns la acea morală a bunului simț responsabilă de ororile Primului Război Mondial. Golită de uman sau populată de o umanitate în suferință, realitatea instituită de avangardiști reflectă o viziunea radicală, cinică asupra existenței umane.

REALITATEA ÎN POEZIA TRANZITIVĂ. Prin poezia tranzitivă, care începe odată cu Walt Whitman, poezia reflexivă primește niște lovituri din care nu își va mai reveni: principiul impersonalității eului, puritatea limbajului poetic, poemul înțeles drept artificiu, obiect închis, autoreflexiv sunt abandonate în favoarea readucerii în spațiul poemului a realității, a omului, a vieții. În postmodernism, aspectele acestea vor deveni mai clare, asumate chiar: „semnificația principală a noii poezii, proze, critici este tocmai deschiderea către real, către realitatea cea mai complexă, «totală», către autenticitatea trăirii, a ființei biografice, concrete, o voluptate (care poate fi gravă, amară, tragică!) a revenirii eului auctorial în lumea «umană», în existența «adevărată». Înregistrate în sine, caracteristicile amintite mai înainte ocultează acest sens major, prin care se exprimă lepădarea (conștientă, intuitivă, n-are importanță) de sensibilitatea abstractă, «dezumanizantă» a modernismului.”¹⁸⁵

Obsesia autenticității face ca în noua poezie să se cultive spontaneitatea, imediatul, dezordinea notației. Realitatea pe care poetul tranzitiv o locuiește (una tranzitorie, fragmentară, brutală, proteică) este strict o suprafață, lipsită de profunzimi și, de aceea, posedând o complexitate care o face să pară fluidă, contradictorie, impură: „Poezia nouă este descriptivă,

¹⁸³ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 437.

¹⁸⁴ Hugo Friedrich, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁵ Ion Bogdan Lefter, *Imposibila întoarcere (simple glose)*, în „Caiete critice, nr. 1-2/ 1987.

are «priză la real», enumeră la nesfârșit obiecte și suprafețe în desfășurări poematice orale, torențiale. Poemele sunt lungi, dezordonate, copleșite de imagini. Realitatea apare în ele torsionată de o subiectivitate nelimitată, marcată de colocvial, derizoriu, sordid. Caracterul «angajat» al noii poezii e sugerat de o altă siglă, adesea utilizată: «coborârea poeziei în stradă».¹⁸⁶ Atitudinile față de real sunt însă împărțite: fie este îmbrățișat, într-o viziune obsedată de integralitate și coerență, fie este denunțat ca haotic, agresiv, dezindividualizant. Figurând cu un eu biografic, concret, poetul se așază în mijlocul ei, aspirând să îi „surprindă” substanța; astfel, existența profană își capătă propria metafizică: „Nu trebuie să ne mire așadar puternica senzualitate, senzorialitate aș putea spune, din poeziile celor mai talentați tineri, senzualitate care unor urechi «fine» le sună a vulgaritate, obscenitate chiar. E aici, în acest pansenzorialism, o nevoie de autenticitate, pentru că orice construcție imaginară riscă să fie fadă și fastidioasă fără o «bază» senzorială proaspătă. [...] Poezie a cotidianului înseamnă, în același timp, și «poezia» din cotidian, miraculosul ascuns în banalitatea vieții de zi cu zi. [...] Sacrul nu dispare, ci se topește, se ascunde în profan. [...] poetul va descoperi (sau înscena) adevărate epifanii ale banalului.”¹⁸⁷

Dar această deschidere față de real nu exclude conștiința textului care, din contră, devine cu atât mai pregnantă. Raportul dintre ele este dinamic, variind de la alternanță până la sinteză. Paradoxul este surprins de Mircea A. Diaconu: „Ce-i drept, elementele fundamentale ale noii poezii (poate nu și ale postmodernismului) par să se afle într-un raport antagonic. Căci noii poezii îi este definitorie *întoarcerea în real* și în concret, dar exact la polul opus pare să se situeze o *conștiință textuală* care ignoră realul din perspectiva identificării unei singure realități, a textului suficient sieși și devorant, fragment al marelui text care e lumea. Pe de o parte, așadar, o reificare carnavalescă sau alienantă; pe de altă parte, acuta conștiință a artificiei și tematizarea literaturii – ca fapt istoric, dar și ca facere permanentă – care-și găsește motivația în sine însăși. Pare să fie acesta unul dintre paradoxurile postmodernității, dar contradicția e doar aparentă.”¹⁸⁸ Încă un argument în favoarea complexității poeziei postmoderne.

¹⁸⁶ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999, p. 150.

¹⁸⁷ Alexandru Mușina, *Poezia cotidianului*, în revista „Astra”, nr. 4/ 1981.

¹⁸⁸ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Aula, 2002, p. 18.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

Mircea Ivănescu, *poezia e altceva?*

nu trebuie să povestești în poezie – am citit
un sfat către un tânăr poet – deci să nu povestesc
cum, foarte devreme, ea se scula dimineța, și așezându-se pe pat
aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mâini –
să nu spun nimic despre chipul ei atâta de obosit
încât i se încovoiau umerii, în fața oglinzii, când
se pieptăna încet. să nu-mi mărturisesc spaimele
lângă fața ei înstrăinată, întoarsă de la mine.
să nu umblu cu versuri, ca și cu oglinda în mâini
în care se răsfrâng acele dimineți cu lumina cenușie
dinainte de zori. poezia nu trebuie să fie reprezentare,
serie de imagini – așa scrie. poezia
trebuie să fie vorbire interioară. adică
tot eu să vorbesc despre fața ei înecându-se, căutându-și
respirația? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc
despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi
de remușcări tulburi, de gânduri doar ale mele,
ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine –
și ea – adevărata ei ființă atunci?

Poate că cea mai bună prezentare a dificultăților pe care le presupune lectura poeziei lui Mircea Ivănescu o face Mircea A. Diaconu, în cartea *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu*. O cităm aici pentru că se potrivește cu rostul unei introduceri în specificul creației poetice a autorului care constituie obiectul analizei noastre: „Prin urmare, ar trebui ca interpretarea să aibă drept suport nu câteva poeme, nici măcar o antologie [...], ci opera în integralitatea ei. Cu cât mai extinsă pe orizontală, cu atât mai puternic sentimentul fragmentarității. [...] Așadar, angoasă, fragmentarism, marginalitate, într-un scenariu repetitiv, deși un ochi atent va fi zăbind metamorfoze vagi, deveniri aparente. O mișcare a permanentelor reluări (de aici, cred, și titlurile de volume, precum *Poeme*, apoi *Poeme nouă*, sau *Alte poeme nouă* ori, mai târziu, *Poeme vechi, nouă*), și nu numai din propria-i operă, ci și din textele altora, într-o înlănțuire greu de urmărit, care are drept consecință pe de-o parte imaginea unui sine precar, pe de altă parte nevoia refundamentării lui.”¹⁸⁹. Așadar, un univers labirintic, șir nesfârșit de oglinzi, poate semnul unei imposibilități a ieșirii din sine.

Titlul plasează poezia în zona artelor poetice. Numai că ea este mai mult de atât. Este spațiul lansării unor întrebări, comunicării unei neputințe, transmiterii unor neliniști. Dar este și prilejul asumării unui drum care înseamnă depărtarea de o tradiție poetică: poezia metafizică a generației sub care a debutat (generația '60). Ideea este surprinsă cu acuitate de Alexandru Cistelean: „Dacă Marin Sorescu, de pildă, sparge tiparul solemn al generației, Mircea Ivănescu sparge tiparul ei euforic și imaginativ. El mută centrul acțiunii lirice pe portativul negativității, al minusurilor vitale și al deceptivității scripturale. Mută entuziasmul imaginativ într-un simplu ritual de consemnare și transformă condiția augurală într-un sentiment strict crepuscular. Exultanței creative îi ia locul o conștiință sufocantă, carcerală a convenționalității poetice. Direcții existențiale și poetice i se opune medierea alienantă, emfazei – sfiala, autenticității – dopajul livresc al sensibilității. Densitatea e sabotată prin rarefiere, intensitatea prin decompresie, coerența prin difracția parentetică a discursului.”¹⁹⁰

¹⁸⁹ Mircea A. Diaconu, *Mircea Ivănescu. Fenomenologia unui fragil echilibru*, în *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu (fragmente despre poezia românească de azi)*, TracusArte, 2014, pp. 31-32.

¹⁹⁰ Alexandru Cistelean, *Eposul absenței*, postfață la vol. Mircea Ivănescu, *Poeme alese (1966-1989)*, Aula, 2003, p. 261.

Incipitul plasează textul sub semnul dogmei: „nu trebuie să povestești în poezie”, convenție, livrată ca îndemn, de care eul poetic se dezice imediat pentru că este resimțită drept falsă, inautentică, mistificatoare. Nu este un sfat adresat unui tânăr poet, așa cum am putea crede, ci sieși. Avem de-a face deci cu o înscenare¹⁹¹. Dacă ar fi să numim această dogmă, am recunoaște în ea convenția poetizării pe care mizează poezia reflexivă: idealizarea lumii, căutarea (sau inventarea) unei substanțe mistice a acesteia, livrarea ei într-un scenariu poetic inițiat, metaforizarea extremă. Ce pune Mircea Ivănescu în loc? Expresia nudă, observația directă, colocvialitatea, o asumare a cotidianului. Altfel spus, tot ceea ce a fost numit cândva o poezie mimetică, ce se hrănește din biografic. Dar oare felul însă în care poetul se raportează la această tradiție mimetică („să nu povestesc”, „să nu spun nimic despre”, „poezia nu trebuie să fie reprezentare/ serie de imagini” „să nu umblu cu versuri, ca și cu oglinda în mâini”) nu ne situează din nou în convenție? Nu sunt ele dimensiunile unui alt tip de poezie, o poezie tranzitivă, impură care readuce în textul poetic prozaicul? Iată-le sistematizate de Eugen Negrici, sub tiparul poemului care optează pentru o structurare minimă fără adaos de sens: „Reorientarea ciclică spre realitate și simplitate o vom lua drept un simptom al dorinței de adevăr, de adevăr în genere. Nu de o orientare antilirică ar fi deci vorba, căci tot o *orientare* ar fi și aceasta. Mimesisul la care va aspira o asemenea poezie va da – ca să zicem așa – satisfacție morală, întrucât convenția, deci «minciuna» literaturii, în momente de criză a valorilor, începe să doară ca o minciună. [...] Acuta priză la real, pe care o presupun poeziile ce tind să intre în această categorie, nu atât dintr-o voluptate a concretului derivă, ci dintr-o anumită sete de autenticitate.”¹⁹² Dar care este autenticitatea la care aspiră Mircea Ivănescu?

Poate că un indiciu ar putea fi găsit surprinzând caracteristicile vocii poetice. Dar iată ce ne întâmpină și aici: scepticism incurabil, oboseală a spunerii, luciditate cinică, apetență deconstructivă, susceptibilitate acută. Nici urmă de angajare față de real (sau față de propriul text poate). În schimb, expresie nudă și neafectată, rostire simplă, fără excese imagistice, dar și fără vreo urmă de dispreț. În spațiul poemului își face loc un eu care pare doar că observă și consemnează, iar obiectul spre care își întoarce privirea este pe cât de surprinzător, pe atât de relevant pentru felul în care își gândește propria poezie. Acest obiect al contemplării poetice însă este un topos cu o largă tradiție lirică: femeia. Prezentarea ei însă nu mai urmărește niciun fel de mistificare, de idealizare. Din contră, sunt trecute sub observație gesturile nesemnificative, efectele vârstei, neputința, platitudinea. Ritualul prezentării însă nu dispare: trezirea, pieptănarea, privitul în oglindă; toate elementele sale (semnificative?!) sunt acolo. Gesturile-i însă nu mai sunt investite cu substanță simbolică, ci însoțite de detalii șterse, diluate: „să nu spun nimic despre chipul ei atâta de obosit/ încât i se încovoiau umerii, în fața oglinzii, când/ se pieptăna încet”. Nu femeia, ci prezentarea ei este dezvrăjită, comunicată pe un ton plat, egal cu sine, cu foarte puține modulații ale vocii. Atunci când se întâmplă însă să existe, sub pelicula prezentării se insinuează semnele neliniștii (nu întâmplător, Mircea A. Diaconu vorbea la un moment dat despre faptul că la rădăcinile liricii sale se află spaima). Iată bunăoară teama de trecere, de înstrăinare, de absență a comunicării: „să nu-mi mărturisesc spaimele/ lângă fața ei înstrăinată, întoarsă de la mine”! Nici măcar crâmpetele de natură nu rețin vreun picur de liricizare, de poetizare, de lumină: „în care se răsfrâng acele dimineți cu lumina cenușie/ dinainte de zori”. Totul este fad, cenușiu, lipsit de farmec. De altfel, momentul reprezentării femeii (de lângă, căci despre ea este vorba), moment ales aproape strategic, este

¹⁹¹ În articolul „Poeme”, din „Contemporanul”, nr. 34/ 1970, Nicolae Manolescu surprindea această dispoziție a lui Mircea Ivănescu de a se travesti: „Mircea Ivănescu este tocmai un astfel de poet sentimental ce nu suportă ridicolul sentimentelor. Și atunci se travestește, adoptă o poză, de indiferență sau de îndepărtare, care devine modul lui de a cultiva o disoluție sistematică a sentimentalismului. Fugind de afectare, poetul nimerește peste un ton neutru, rece, prosaic. Desigur, acest ton e și el trucat, la rândul lui. Un ceremonial înlocuiește pe altul.”

¹⁹² Eugen Negrici, *op. cit.*, pp. 90-91.

unul al vârstei înaintate. În plus, un imperfect al evocării plasează scenariul într-un trecut pus sub semnul remușcării.

Însă, refuzul convențiilor poeziei reflexive ar trebui să însemne asumarea unei alte direcții, poate o epifanie. Rezumată, ea ar însemna fidelitatea față de real, fuga de „minciuna” literaturii, căutarea autenticității. Așa se explică refuzul poetizării, tonul plat, căutarea notației directe, situarea în cotidian, fluxul de imagini, preferința pentru gestul nesemnificativ. Sunt ele oare suficiente?

Punctul nodal al poeziei se organizează însă în jurul ultimului sfat: convenția vorbirii interioare, care nu mai este o condiție a poeziei metafizice, ci a poeziei în general și care situează în imposibilitate propriu-i discurs poetic. Mircea Ivănescu așază între eu și „obiectul” poetizat o distanță care este de fapt spațiul convenției: „adică/ tot eu să vorbesc despre fața ei încându-se, căutându-și/ respirația? însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc/ despre fața ei”. Deci vocea interioară este, în cele din urmă, o voce care minte. Mircea A. Diaconu are dreptate: „Spaima că totul e literatură pândeste și ea din umbră, căci literatura este «aceeași minciună mare».”¹⁹³ Indiferent cum își construiește textul, poetizând sau prozaizând, rezultatul, adică poemul, este în continuare un construct: „însă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc/ despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi/ de remușcări tulburi, de gânduri doar ale mele,/ ale imaginii ei – ar fi numai un chip, o imagine”. Or, asta înseamnă că de convenție nu scapă nici propria-i poezie. Și atunci, interogația retorică finală ar fi nici mai mult, nici mai puțin decât semnul unei neputințe: „și ea – adevărata ei ființă atunci?”, căci autenticitatea pe care poetul o caută i se refuză și lui.

A conștientiza convenția nu înseamnă a o și ocoli sau, cum spune Alexandru Cistelecan, „Orice tentativă de a ieși în real, de a recupera un sentiment sau o stare, eșuează în interiorul unui nou clișeu.”¹⁹⁴

¹⁹³ Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p. 37.

¹⁹⁴ Alexandru Cistelecan, *op. cit.*, p. 263.

REZUMAT

Lumea pe care poezia o instituie este în același timp un construct (efect al limbajului, artefact, iluzie) și o imagine (fenomenologică, perceptuală, *performativă*, o realitate augmentată). Realitatea care pătrunde în text este însă un univers refăcut, posedă o dimensiune spirituală, este trecută prin filtrul sensibilității eului poetic, este parte a unei construcții mai ample. Întrucât componentele ei sunt investite cu sens, lumea pe care poezia o instituie devine mai perceptibilă, mai palpabilă. Percepția asupra spațiului este fundamentală în surprinderea identității lumii instituite. El se naște la mijlocul interacțiunii dintre eu și univers, nefiind un simplu construct geometric, căci este locuit de ființa poetului. De aceea, el capătă semnificații diferite de la un poet la altul, fiind organizat dialectic în opoziții pline de sens: imens-miniatural, înăuntru-în afară, închis-deschis etc. Fețele pe care le poate lua oscilează între *existent/ real* (atunci când lumea posedă o dimensiune mimetică în care cititorul recunoaște semnele lumii în care trăiește) și *inexistent/ posibil* (necunoscutul, fața ascunsă, impalpabilă a realității).

Evoluția felului în care este imaginată realitatea în poezie reflectă următoarele:

- în *poezia tradițională*: este logic compartimentată, are o natură mimetică, fiind construită logic, armonios; este normată (există deci poetici care stabilesc limitele poeticului); consistența i-o asigură suportul mitologic;
- în *poezia reflexivă*: lumea instituită nu mai are consistență mimetică; lumea perceptibilă devine doar „un ecran sfumato” către o realitate mai profundă: ascunsă, mistică, intuibilă; fața acestei lumi o reprezintă necunoscutul, posibilul, fiind deci o proiecție a viziunii poetice;
- în *poezia tranzitivă*: poetul se reîntoarce la real, la concret, la imediat; cotidianul devine noua materie a poeziei; realul se manifestă însă strict ca o suprafață: este fluidă, proteică, multiplă, fragmentară, impură.

Indicăm aici câteva elemente pe care interpretul de poezie le poate urmări pentru a cartografia lumea, universul poetic pe care orice poezie îl instituie.

1. Ce consistență capătă lumea pe care poetul o instituie? Figurează ea ca un construct, ca o iluzie sau ca o imagine profundă, augmentată a realității?
2. Ce față a lumii este instituită în text? Se identifică ea cu existentul/ realul sau cu inexistentul/ posibilul?
3. Care sunt reperele spațio-temporale care descriu imaginarul poetic?
4. Care este natura spațiului instituit? (natural, citadin, interior, exterior, oniric, textual, fabulos, cotidian etc.)
5. Care este dialectica care descrie acest spațiu? (imens-miniatural, înăuntru-în afară, închis-deschis etc.)
6. Care este relația care se instituie între eu și univers? Realitatea descrisă figurează ca un spațiu protector sau ca un spațiu ostil?
7. Care sunt strategiile prin care poetul construiește lume? (detaliul obiectual, cuvântul material, consistența imaginilor poetice, referințele livrești etc.)
8. Care sunt „obiectele” alese de poet pentru a-i popula lumea?
9. În ce zonă a poeziei (tradițională, reflexivă, tranzitivă) se situează realitatea pe care poetul o surprinde?
10. Care este atmosfera generată de poezie pornind de la spațiul instituit?

COMPOZIȚIA

Indiferent de perioada la care ne raportăm sau de forma pe care a luat-o, cel puțin pornind de la nivelul construcției, poezia a reprezentat un discurs recognoscibil. Există câteva constante, formale în primul rând, care o definesc: un discurs concentrat, o structurare formală mai intensă, un tipar al organizării prozodice care poate varia, o valorificare a așezării în pagină, relația paratextuală cu titlul, explorarea dimensiunii grafice a cuvântului. Spuneam la începutul discuției noastre despre textul poetic că poezia este o problemă vizuală, spațială. Spre deosebire de proză, unde autorul nu are niciun control, în poezie, el este acela care alege așezarea în pagină. Așa se face că cititorul ar trebui să găsească organizarea în versuri nu doar vizibilă, ci și subtilă, sugestivă, încărcată semantic. În plus, ceea ce este intenționat ca mesaj al ei devine în felul acesta mai pregnant. De multe ori, cuvintele plasate la începutul sau la sfârșitul unui vers pot fi făcute să semnifice, căci cititorul recunoaște acolo intervenția autorului. Iată un exemplu din Nichita Stănescu:

Generalul mi-a adus ca dovadă faptul că sunt,
că este
că suntem
că sunt,
că orașul există încă, așa cum îl știm.
Generalul mi-a spus că noi
nu ne putem lăuda cu victoria
din cea de a doua
din cea de a treia, a patra,
pentru că ea nu ține de domeniul
comunicării
de domeniul înțeleșului
NȚELESULUI
ȚELESULUI
ELESULUI
LEȘULUI
EȘULUI

Așezarea în pagină comunică cititorului faptul că se află în prezența unui text poetic: este centrat, este înconjurat de spații albe, enunțul poetic este rupt în versuri, structurile recurente capătă pregnanță, cuvântul este valorificat ca semn grafic, capetele versurilor (ca spații unde se produce ruptura) izolează anumite cuvinte, astfel încât impactul vizual îl completează pe acela sonor și pe acela semantic. Așa se face că versul liber nu anulează poeticitatea textului. Din contră, îl obligă pe cititor să o caute altundeva. Poate că poezia și-a pierdut rima, măsura regulată sau tiparele strofice, dar se bazează în continuare pe tăietura versului, pe ritm și pe alte recurențe prin care se valorifică deopotrivă sonoritatea și materialitatea cuvântului. A alcătui un text în forma unui poem înseamnă deci a-l înscrie într-o tradiție, tradiție care impune un tip de lectură, căci cititorului i se atrage atenția asupra faptului că fiecare vers se cere analizat separat, gândit ca o unitate de sens. Mereu urmărim semnificația versului X, pe care abia apoi îl integrăm în contextul unei strofe, iar după, în întregul pe care îl reprezintă poemul. Impactul pe care îl urmărește poezia ține de dimensiunea sa retorică (textul poetic traduce mai bine intențiile autorului); prin alcătuire, prin ritm, prin grafie, poemul este menit a capta și a transmite ceva din sensibilitatea eului poetic, a unei individualități revelate în limbaj. În fond, compoziția, alcătuirea exterioară și interioară, devine principala cale a poemului de a ne semnala că este o realitate lingvistică ce se dorește a fi interpretată, că se află în posesia unui sens care se comunică prin mai multe aspecte: înscrierea într-o tradiție formală, aranjarea în pagină, forța cuvântului scris, tiparul prozodic etc. În rândurile care urmează, ne vom concentra asupra unora dintre cele mai importante aspecte care țin de dimensiunea formală a poeziei, pe care le înțelegem ca elemente posedând un potențial semantic și nu numai.

TITLUL. În poezie, relația care se stabilește între titlu și text este mai intimă, mai încărcată semantic. Spre deosebire de proză, el devine un indicator (uneori poate fi singurul) asupra sensului. În plus, spațiul pe care îl ocupă (o poziție ambivalentă, deopotrivă, exterioară și interioară), apoi faptul că, scurt fiind, textul poetic îi permite interpretului să îl surprindă ca întreg dintr-o dată îi acordă un avantaj. Poeții au avut întotdeauna grijă se exploateze acesta aspect. Celebrele poezii într-un vers ale lui Ion Pillat pot fi un exemplu:

„În golul scoicii marea; în suflet nemuriri.” (*Murmur etern*)

Relația care se instituie între titlu și text, una metonimică (Nicolae Manolescu) este, în acest caz, inviolabilă. Fără el, multe dintre poeziile într-un vers ale lui Pillat ar rămâne obscure. În fond, acesta stabilește tema și contextul care explică imaginea poetică concentrată, aproape ermetică, pe care o cuprinde versul. Semnificația micropoemului nu se poate articula deci decât prin raportare la titlu. Avantajele sunt reciproce: versul concentrează emoția generată de imagine, o esențializează, iar titlul vine să o amplifice, să îi dea profunzime și, în final, să o lumineze. Cumva, cel din urmă instigă la meditație, căci, fără doar și poate, ca opțiune auctorială, ne semnalează prezența unui sens pe cale de a se comunica.

În plus, revenind la discuția inițială, poezia necesită întotdeauna lecturi repetate. Lanțul hermeneutic descris de Gadamer și reluat de Riffaterre și Jauss legitimează acest aspect. Este, de altfel, și un model de lectură valabil. Impactul pe care îl provoacă *prima lectură*, aceea perceptivă, în care titlul joacă un rol decisiv (căci poate anticipa o direcție a interpretării), trebuie completat de o *a doua lectură*, una analitică, în care atenția interpretului se va concentra asupra altor dimensiuni, care țin mai ales de aspectul formal: reluarea în interiorul poeziei (cu atenție la poziția în care se reiterează, eventual intuirea posibilelor motive, acolo unde este cazul); funcționarea ca un indicator de gen sau de specie (poate și în ce măsură poemul respectă sau violează normele genului sau ale speciei, deci felul cum se raportează la tradiția în care se înscrie); contribuția la anticiparea tematicii (uneori o poate face explicit, prin includerea temei în titlu, alteori o poate face implicit, lăsând cititorului plăcerea investigării; există și cazuri în care titlul dezorientează, abătând lectorul de la direcția intenționată); surprinderea elementelor de atmosferă (prin repere spațio-temporale care definesc imaginarul poetic); trimiterile la stări poetice (pe care poemul le va defini în versurile care urmează); analiza componentei stilistice (valorificarea laturii expresive a părților de vorbire care-l alcătuiesc); natura sa denotativă sau conotativă (uneori, acest aspect poate fi un indiciu asupra tipului de poezie; se știe că poezia tradițională preferă titlurile denotative, pe când cea modernă le caută pe cele conotative). Apoi, odată cu lectura finală, cea interpretativă, se vor putea căuta și semnificațiile de profunzime ale titlului, respectiv ale textului poetic, prin raportare la el. Este partea cea mai dificilă, care pornește de la presupunerea că există o intenționalitate auctorială, un sens care se vrea comunicat și că această dimensiune interpretativă este înscrisă deja în natura poemului, în aspectele care țin de organizarea sa formală.

ALCĂTUIREA. Un poem are o formă și un conținut. „Formele literare, ne spune Terry Eagleton, au o istorie a lor. Ele nu sunt doar expresia obedientă a conținutului lor.”¹⁹⁵ (t.n.) Speciile literare au devenit în timp un semn al prezenței liricului, căci istoria formelor nu este doar una a genurilor literare, ci și a speciilor din interiorul fiecărui gen. Când apelează la o anumită formă literară, un poem se înscrie într-o tradiție. Iar atitudinile poetului față de aceasta pot fi multiple: o poate respecta cu strictețe, ca formă de respect; se poate îndepărta de ea, ca manifestare a unei personalități singulare; o poate recupera, de pe o poziție ludic-nostalgică, așa cum se întâmplă adesea în poezia contemporană. Indiferent de caz, sensuri profunde se nasc

¹⁹⁵ Terry Eagleton, *op. cit.*, p. 66: „Literary forms have a history of their own; they are not just the obedient expression of content.”

din opțiunea pentru o formă literară sau alta. Simbolistii, de exemplu, deși sunt niște revoltați (ei sunt aceia care introduc pentru prima dată în literatură versul liber, căci pentru ei poezia nu mai înseamnă versificație), nu ezită să apeleze la structura (constrângătoare) a rondelului.

E vremea rozelor ce mor,
Mor în grădini, și mor și-n mine.
Ș-au fost atât de viață pline,
Și azi se sting așa ușor.

În tot, se simte un fior.
O jale e în orișicine.
E vremea rozelor ce mor.
Mor în grădini, și mor și-n mine.

Pe sub amurgu-ntristător,
Curg vălmășaguri de suspine,
Și-n marea noapte care vine
Duiosă-și pleacă fruntea lor...
E vremea rozelor ce mor.

(Alexandru Macedonski, *Rondelul rozelor ce mor*)

Dorind să creeze poeziei un limbaj specific, acești poeți mizează pe magia sonoră a cuvântului. Compozițional, poemul se prezintă cititorului ca o arhitectură muzicală prin chiar specia pentru care optează: rondelul. Organizarea prozodică este specială: textul este alcătuit din trei strofe (două catrene și un cvintet), numărul de versuri este fix (13), versurile cu valoare de refren se reiau în poziții prestabilite (versul 1 în pozițiile 7 și 13, iar versul 2 în poziția 8), identificăm mai multe tipare prozodice (rima îmbrățișată și rima încrucișată, un ritm iambic, o măsură variabilă: 8-9 silabe). Dincolo de aceste aspecte de supraordonare formală, găsim și altele menite a genera același efect muzical, care țin de structurarea poemului: prezența unor figuri sintactice (paralelismul sintactic, anafora), reluarea unor cuvinte („Mor în grădini, și mor și-n mine”), valorificarea efectului sonor al cuvântului (tânguirea sugerată prin aliteratie: „Pe sub amurgu-ntristător,/ Curg vălmășaguri de suspine” și asonanță: reluarea vocalei „o” în cuvintele „rozelor”, „mor”, „fost”, „ușor”). Alcătuirea arată că miza poemului este amplificarea unei impresii unice: senzația unui sentiment al morții care se insinuează în tot, idee concentrată în versurile-refren care surprind tema poeziei și care dau laitmotivului rozelor o valoare de simbol. Iată ce ne spune Sorin Alexandrescu: „O astfel de întreprindere poetică este rezolvată prin tehnica simbolistă. Ea nu apelează la discurs poetic, suită logică de idei și argumente, ci le sugerează, prin virtuțile incantatorii ale cuvintelor, prin muzicalitatea versului.”¹⁹⁶

DIMENSIUNEA GRAFICĂ. PUNCTUAȚIA. Manieriștii, mai întâi, Apollinaire apoi și, după, întreaga literatură de avangardă au explorat dimensiunea grafică a cuvântului ca factor producător de efect vizual și, implicit, de sens. În fond, dincolo de faptul că este sunet și că este sens, cuvântul poetic este și o realitate grafică. Iar poezia a știut întotdeauna să-i valorifice materialitatea, textura, concretețea. Cazurile în care are loc o exploatare completă (programatică) a cuvântului ca grafem sunt însă rare: letrismul, caligramele, pictopoezia, imagismul sunt câteva exemple. În practica obișnuită a scrisului, dimensiunea grafică este implicată pe de o parte la nivelul **așezării în pagină**, așezare care urmează diferite tipare în sine creatoare de sens, iar pe de altă parte în valoarea pe care poezii o acordă **punctuației**. De altfel, ea produce nu doar un impact vizual (cu consecințe semantice), ci și unul sonor. Nu știm dacă există o carte scrisă în sensul acesta, dar prezența semnelor de punctuație într-un text poetic are o istorie a sa. Semnul exclamării, ca mijloc (naiv, poate) de a marca emoția în poezia tradițională, a dispărut astăzi.

¹⁹⁶ Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, E.D.P., 1967, p. 76.

O! tu, gerule năprasnic, vin', îndeamnă calul meu
Să mă poarte ca săgeata unde el știe, și eu!

(Vasile Alecsandri, *Gerul*)

La fel s-a întâmplat și cele două puncte care marceau, în cadrul aceluiași limbaj poetic tradițional (care miza pe o construcție logică), faptul că o idee se trage din alta.

Azi? Vei rătăci degeaba în câmpia nisipoasă:
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munții, gârzi de piatră stau și azi în a lor post;

(Mihai Eminescu, *Memento mori*)

În poezia simbolistă, în schimb, punctuația poate contribui la crearea unui efect muzical. Elementul de inovație însă constă în valorificarea disonanței. Acumularea semnelor de punctuație fracturează enunțul poetic, care nu se mai dezvoltă ca un continuum, ci sacadat. Bacovia, de exemplu, se folosește de fragmentarea versului pentru a comunica golirea de sens a lumii, a ființei și a spunerii poetice, care își pierde magia incantatorie. Noua ordonare textuală comunică obsesie, teroare, monotonie, anxietate, imposibilitatea evadării. Virgulele multiple, suspensia, cezura devin semne ale rupturii.

Dormeau adânc sicriile de plumb,
Și flori de plumb și funerar veștmânt –
Stam singur în cavou... și era vânt...
Și scârțâiau coroanele de plumb.

Dormea întors amorul meu de plumb
Pe flori de plumb, și-am început să-l strig –
Stam singur lângă mort... și era frig...
Și-i atârnav aripile de plumb.

(G. Bacovia, *Plumb*)

Pentru că modalitățile invocate mai sus de raportare la punctuație sunt resimțite ca artificiale, s-a simțit, la un moment dat, nevoia găsirii unei alternative. Aceasta va fi oferită de versul liber, care dă spunerii poetice un aer firesc, o respirație naturală. Așa se face că, în poezia modernă reflexivă, aceea care apelează la organizarea în jurul acestui tip de vers, punctuația intervine doar pentru a ordona enunțul poetic. Începutul său nu va mai fi marcat obligatoriu prin majusculă; majuscula va interveni doar pentru a reda trecerea de la un enunț poetic la altul.

Se ia o bucată de piatră,
se cioplește cu o daltă de sânge,
se lustruiește cu ochiul lui Homer,
se răzuiește cu raze
până cubul iese perfect.
După aceea se sărută de numărate ori cubul
cu gura ta, cu gura altora
și mai ales cu gura infantei.
După aceea se ia un ciocan
și brusc se fărâmă un colț de-al cubului.
Toți, dar absolut toți zice-vor:
- Ce cub perfect ar fi fost acesta
de n-ar fi avut un colț sfărâmat!

(Nichita Stănescu, *Lecția despre cub*)

În poezia tranzitivă contemporană se va renunța atât la virgulă, cât și la punct, înțeles ca o formă de închidere definitivă a versului (și a sensului). La fel se întâmplă și cu scrierea cu majusculă, percepută ca o modalitate de a segmenta poezia în unități de sens discrete. Construind textul ca o serie de enunțuri fragile, poeții au simțit că punctul urmat de scrierea cu literă mare ar semnala sfârșitul fluxului interiorității lor.

Niște grāsane se uitau la mine
 și atunci îmi dau seama că zâmbesc.
 zâmbesc în mașina 109 în drum spre slujbă.
 firește impresie bună nu poate să facă
 un tinerel pletos care se uită pe geam și zâmbește.
 dar eu mi-am amintit de tine și, ca de obicei, am zâmbit.
 e o reacție necontrolată.
 m-am trezit dimineața încâlcit în vise urâte, cu jupuiți de viu,
 cu andreele străbătându-mi dantura
 și mi-am amintit de orele de gramatică.
 în mașină pute-a maieuri și-a benzină
 iar pe geam ce să vezi? blocuri și iar blocuri.
 am zâmbit și am rămas, cred, minute bune cu zâmbetul ăsta.
 mi te-am amintit în tricoul galben, lăbărțat
 și eu tot în tricou, cam soios, cum am intrat la bulandra.
 era antreul plin de gagici încotofenite
 și tipi la costum...
 noi parcă eram picați de la Woodstock,
 la școală directorul m-a luat în primire și secretara
 m-a amenințat
 planta ornamentală neudată la timp mai avea
 doar un sfert din frunze
 încercând să stăpânesc clasa
 am simțit zâmbetul revenind atât de irezistibil,
 încât a trebuit să mă întorc cu fața la tablă.

(Mircea Cărtărescu, *Zâmbesc*)

Așa cum se poate vedea și în textul de mai sus, renunțarea la punctuație produce un efect de deschidere perpetuă. Singur, sfârșitul de vers este lăsat să funcționeze ca inducător de pauză. Pe de altă parte, când virgulele lipsesc, cititorul este pus să le suplinească. Astfel, găsind, printr-un oarecare efort, ritmul, cititorul va deveni, prin lectura în gând sau cu voce tare, parte a respirației poemului. Poezia postmodernă însă va sparge granițele oricărui tip de discurs. Impuritatea ei va fi și semnul unei revoluții grafice: transcenderea paginii de carte, asumarea unor spații noi, apelul la imagine. Este aici o strategie de adaptare; blog-ul, site-ul, rețelele de socializare vor deveni medii prin care textul poetic se va păstra aproape de cititor.

DIMENSIUNEA SONORĂ. PROZODIA. Chestiunea prozodiei este ocolită astăzi de critica literară, care este focalizată mai mult asupra sensului și a strategiilor de interpretare. David Nowell Smith vorbea într-un loc despre „surzenia la prozodie”, un model de interpretare pentru care versificația este un vehicul: „Surzenia la prozodie este bazată pe un model al limbajului și pe unul al minții; dar își află susținerea și într-un model de subiectivitate politică: subiectul singular, interior al liberalismului.”¹⁹⁷ (t.n.) Aceasta înseamnă că critica literară este aceea care ne-a învățat să ne canalizăm atenția în special asupra sensului, iar când vine vorba despre noțiunile de versificație să le punem la rândul lor în slujba lui (a intenției de comunicare a subiectului liric, care a fost perceput vreme îndelungată ca sursă a sensului).

Northrop Frye ne amintea, întorcându-se la originile conceptului, că liricul pentru greci înseamnă *melos*, deci incantație hipnotică, magie sonoră, rostire oraculară. Pentru a atinge acest efect, poezia își pune în joc toate strategiile retorice repetitive: refrenul, rima, ritmul, măsura, figurile fonetice (aliterația, asonanța, eufonia), jocurile de cuvinte, alternările tiparelor verbale (între simetrii și rupturi). Prin ele, poezia ne atrage atenția că este mai mult decât sens, decât grafie, că posedă o dimensiune sonoră. Or, ea este centrală pentru statutul poeziei, care este

¹⁹⁷ David Nowell Smith, *op. cit.*, p. 136: „The deafness to prosody is founded on a model of language, and on a model of mind; but it also finds its sustenance in a model of political subjectivity: the singular, interior subject of liberalism.”

limbaj generat pentru a fi citit fie în gând, cu voce înceată, fie cu voce tare, prin recitare. Poezia este o experiență a cuvântului, iar cuvântul este în poezie sunet. Actul generator al poetului se repetă în același al recitării de către cititor, care reia astfel experiența care a produs textul.

Prezentăm în continuare principalele elemente de versificație, fără a ne ocupa de o abordare structurală a lor, pentru că multe dintre ele fie sunt cunoscute, fie fac obiectul unor studii complexe. **Rima** a fost, în istoria genului, cea mai importantă trăsătură a liricului; cel puțin în ceea ce privește poezia tradițională, lucrurile nu pot fi contestate. Ca să fie productive tematic, rimele trebuie să îndeplinească câteva condiții: să sugereze conexiuni neașteptate între sensurile cuvintelor implicate în rimă, să fie părți de vorbire diferite, să se bazeze pe magia sonoră a vocalelor care se repetă în silabele finale. A fost o perioadă în care rimelor (care, la nivel sonor, reprezintă cea mai bună dovadă a prezenței rațiunii, a gândirii în actul poetic) li se cerea precizie, construcție după un calapod, rigoare aproape matematică. „Efectul principal al ei, ne spune Jonathan Culler, este mai degrabă tradițional decât semantic: este autoreflexiv și nonsimbolic, semnalând prezența poeziei, fără a fi direct legată de sensul comunicat.”¹⁹⁸ (t.n.) Rimele sunt acelea care îi (re) dau poeziei forța ritualică (pierdută): dislocă continuumul enunțului poetic în versuri și strofe, determină ritmul și măsura, valorifică valoarea fonică a cuvintelor (a acelor care se regăsesc la finalul versului), cer un tip de pronunție (o intonație, o accentuare). Hegel le leagă de o dimensiune erotică a limbii, căci, în diferite strofe, rimele se găsesc imediat între ele, încântând urechea. Recitarea devine un proces generator de plăcere.

Se pare că există un consens între criticii literari asupra centralității **ritmului** în poezie. Ceea ce ne captează în momentul lecturii este în primul rând ritmul, abia apoi celelalte componente; Valery spunea că „doar prin ritm și proprietățile senzoriale ale limbajului literatura ajunge la ființa organică a cititorului”. Prin structurile ei fonetice și ritmice, poezia se află în posesia unui simț al limbii care îi aparține doar ei. Tiparele sonore generează plăcere, îi asigură continuitatea (prin memorare), dar mai ales dau autoritate spunerii poetice (devenind o cale de a avertiza cititorul că ceva important, o experiență de viață, este pe cale a se comunica). Studiile mai noi susțin că ritmul dă poeziei o calitate aparte provocând o experiență care leagă poezia de corpul uman. Un cititor, prin lecturare în gând sau cu voce tare, ocupă temporar poziția de autor/ interpret virtual al poemului. Clive Scott susține că „cititorul de versuri este prins între voința de a citi și cea de «a auzi», voința de a vorbi și de a fi vorbit, de a controla limbajul (de a-l pronunța) și de a se lăsa construit de limbaj (de a-l asimila) [...] ritmul este forța mediatoare între text și cititor, între cititor și propriul sine, scena confruntării acestor impulsuri conflictuale.”¹⁹⁹ (t.n.) În felul acesta, cititorul repetă actul generării poetice: transpunerea individualității eului poetic în limbaj. Pentru Amittai Aviram, un text poetic dramatizează, la modul alegoric, „aspecte ale puterii ritmului poemului de a provoca un răspuns fizic, de a implica corpul cititorului sau al ascultătorului și astfel de a destrăma procesul ordonat al sensului”²⁰⁰. (t.n.) Așa se face că puterea ritmului constă în aceea de a se opune reprezentării mentale: el nu este creat pentru a fi analizat ca o noțiune abstractă, ci pentru a fi interiorizat. Prin angajarea fizică, ritmul creează cititorului un sentiment temporar de libertate care se ține departe de orice explorare semantică a poemului. Gherasim Luca a observat cel mai bine

¹⁹⁸ Jonathan Culler, *op. cit.*, 183: „its main effect is iconic rather than semantic: it is self-reflexive and nonsymbolic, signifying the instantiation of poetry but not directly related to verbal meaning.”

¹⁹⁹ Scott Clive, *The Poetics of French Verse*, Oxford University Press, 1998, p. 93: „The reader of verse, is poised between the will to read and the will to ‘hear,’ the will to speak and the will to be spoken, the will to control language (utter it) and the will to submit to language (assimilate it.) [...] rhythm is the mediating force between text and reader, reader and self, the place where these conflicting impulses of will play out their drama.”

²⁰⁰ Amittai Aviram, *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, University of Michigan Press, 1994, pp. 232–233: „aspects of the power of the poem’s own rhythm to bring about a physical response, to engage the readers or listener’s body and thus to disrupt the orderly process of meaning.”

aceasta. În poezia *Niciodată destul*, de exemplu, eliberând cuvintele de lest-ul semantic, le acordă libertatea de a comunica prin sonoritatea lor: prin articulare fonică, prin ritm, prin intonație, prin cadență. Eul și vibrația sonoră devin unul și același lucru.

propopopopoporpor proporporporți
proportiporți portiproporporți proporpopor poporpopor
proportisorți proposorți proposorți prea mulți morți
prea multe torțe propoforțe prea multe propoforțe
propropopormor promoprotozor mori în zori proton
proporproton care ton protonproprotoni care toni
protoni propopropriul meu plop plopropod
aprodafrod proporafrodiziacprozaicpro propor
porpor por în cor rog por pentru popor
propor rog popor să mori
contrapropopor fără bor la popor
la cotor un singur por proporporpor
proporproportți proporțiporți
proporționproporționapro
proporționpion prospion propor
proporspion spion la pion la pian
prosperi popor protosferă prompt la popor
proporporpor
proporporporporporc un porc de popor
proporționpopor proporționapropro apropro
asta propun propopropopun un porc
de popor proporțional

(Gherasim Luca, *Niciodată destul*)

Pentru Mutlu Blasing, poezia este spațiul în care sunetul și sensul operează ca două sisteme distincte: „Putem oricând ceda chemării seducătoare de a ne opri «de la căutarea sensului» și de a fi atenți la modelele non-sensului. Sau am putea să ne întoarcem iar la modul simbolic al operei și să creăm sens. Nu le putem face pe amândouă odată.”²⁰¹ (t.n.) Astfel, ritmul rămâne o problemă corporală. Prin articulare sonoră, el nu mai este o problemă de interpretare, ci de experiență directă (posedă deci un caracter somatic). Făcând posibilă interiorizarea, nu a mesajului, ci a rostirii poetice (căci ne angajează aparatul fonator), corpul nostru repetă experiența eului producător.

Măsura, ca noțiune prozodică, se referă la numărul de silabe dintr-un vers. Manifestându-se prin tipare ce țin de picioarele metrice, ea segmentează acel continuum sonor, care este versul, în unități între care se stabilesc echivalențe. De aceea, măsura se coordonează în primul rând cu ritmul. Vreme îndelungată, poemele au fost scrise prin raportare la tipare metrice care au purtat o conotație specială: măiestrie, participare la o tradiție poetică, autoritate (dată de stăpânirea artei versificării). Unitatea metrică majoră este versul, iar el funcționează într-o strofă. Ion Barbu, de exemplu, știa aceasta. Este principalul motiv pentru care, în ciuda faptului că aparține paradigmei reflexive a poeziei moderne (care se desparte de înțelegerea poeziei drept versificație), nu renunță la ordonarea poemelor după rigorile versificației (poate doar parțial, dar și atunci alternându-le). Cel mai bun exemplu este poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare*, al cărui titlu inițial fusese (sugestiv!) *Jazz band pentru nunțile necesare*. Fragmentul de mai jos este suficient pentru a-i evidenția felul în care Barbu utilizează versul (în cuvintele sale, acea „ardere imobilă și neprihănit îngheț”). Faptul că avem de-a face cu un ritual inițiativ devine evident de la bun început. Integrarea cosmică se realizează prin contopirea extatică cu marile ritmuri cosmice, iar pentru aceasta poetul se folosește de sugestia muzicală

²⁰¹ Mutlu Blasing, *op. cit.*, 2007, p. 14: „We can always yield to the seductive call to «stop making sense» and attend to the patterning of the nonsense. Or we can choose to switch to the symbolic and make sense. We cannot do both at once.”

a inițierii. La ea contribuie: invocația retorică, tonul imperativ, alternanța ritmică, ineditul rimelor care articulează conotații ludice, ruperea și readaptarea unităților măsurii versurilor, valențele incantatorii ale spunerii poetice, jocurile de cuvinte, eufonia.

Capăt al osiei lumii!
Ceas alb, concis al minunii,
Sună-mi trei
Clare chei
Certe, sub lucid eter
Pentru cercuri de mister!

An al Geei, închisoare,
Ocolește roatele interioare:
Roata Venerii
Inimii
Roata capului
Mercur
În topire, în azur,
Roata Soarelui
Marelui.

(Ion Barbu, *Ritmuri pentru nunțile necesare*)

COMPOZIȚIA ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ. Poezia a fost înțeleasă vreme de secole drept versificație. Între poezie și proză exista o singură deosebire majoră: organizarea în versuri: „Numitorul comun al acestei poezii a fost, până la mijlocul secolului trecut, versul: și el distingea poezia, care se recita, de proză, care se citea. Alte deosebiri treceau, în ochii poeților vechi, drept cu desăvârșire secundare. Opoziția reală și definitorie era aceea dintre vers și exprimarea prozodică.”²⁰² Ordonarea în tipare strofice îi acorda poetului un statut aparte între creatori. În poezia tradițională, versul a fost perceput ca un element al unui ansamblu pentru care esențială era repetiția: a rimelor, a tiparelor ritmice, a picioarelor metrice. Pătrunse în rigorile impuse de organizarea în versuri, enunțurile poetice deveneau realități sonore. Conținutul imagistic (*opsis*-ul), definitoriu pentru dimensiunea semantică a poeziei, este completat de incantația sonoră (*melos*-ul) produsă și de versificație. Rima, măsura regulată și componenta ritmică erau acelea care trebuiau să-i asigure poeziei memorarea, pregnanța mesajului, impactul: „Poezia tradițională e supusă unei logici rectilinii, gândită ca un continuum realizat secvență cu secvență. De aici vine toată claritatea ei. Dar această claritate nu e doar rezultatul utilizării unui vocabular cu tabuuri și forme date de permisivitate sau al apelului la un sistem finit de figuri, garantate de nomenclatorul retoric. Ea este și urmarea preocupării poetului de a lega propozițiile unele de altele prin goluri cât mai mici de sens.”²⁰³

Până la romantism, sub optica căruia se produc unele rupturi care anunță poezia modernă, personalitatea poetică se manifesta prin selectarea dintr-un repertoriu poetic exersat în timp a unor forme cărora putea să le adauge puține elemente originale. Apartenența la o tradiție poetică era însă un element de mare prestigiu. Când s-a înțeles că încorsetarea în rigorile versului clasic acționează ca o formă de constrângere, de limitare a personalității creatoare, iar versul organizat într-un tipar a fost perceput ca artificial, au apărut și primele forme de revoltă. Individualitatea creatoare cerea forme mai libere de manifestare: „Să dăm cu ciocanul în teorii, îndemna Victor Hugo, în «poetice» și în sisteme. Să aruncăm jos vechea tencuială care ascunde fațada artei. Nu există alte reguli, nici modele; sau, mai bine zis, nu există alte reguli decât legile generale ale naturii care domină arta în întregul ei și legile speciale care, pentru fiecare compoziție în parte, rezultă din caracteristicile proprii fiecărui subiect.”

²⁰² Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 97.

²⁰³ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 454.

Un alt reproș adus poeziei tradiționale ține de discursivitate. Formele expansive, retorica amplă, apelul la structuri care să asigure coerența logică a mesajului au fost denunțate ca falsificând natura intimă a lirismului. Deși aportul subiectivității creatoare este major în poezia romantică, ea a rămas în continuare tributară unui criteriu tradițional al poeticului. Iar pentru romantici poezia însemna: idee preexistentă îmbrăcată în haina ornantă a figurilor de stil; un enunț poetic a cărui claritate îi era asigurată prin continuumul versificației (deși și-au asumat o mai mare libertate); apelul la structuri epico-dramatice care să ordoneze logic conținutul poetic și să îl subordoneze unui sens, o sintaxă poetică caracterizată de o înlanțuire logică; un repertoriu tematic făcut vizibil din incipit; un mesaj explicit comunicat uneori în formă alegorică. Toate acestea se cereau depășite, căci, odată cu modernismul, din dorința de a-și crea un spațiu intim, autonom, poezia se întoarce la origini, la *melos*.

COMPOZIȚIA ÎN POEZIA REFLEXIVĂ. Poate că ar trebui să ne mire faptul că versul liber apare în sânul poeziei simboliste, aceasta în ciuda faptului că o asociem adesea cu interesul pentru muzicalitate. Atunci când au apelat la acest tip de vers, poeții moderni au văzut în el: fie o formă de asumare a libertății față de constrângerile prozodiei clasice, fie o adecvare a enunțului poetic la formele cele mai autentice de exprimare ale ființei. Ruptura cu tradiția pe care o instituie noul tip de vers vizează accentuarea diferențelor dintre discursul poeziei și acela al prozei, depășirea înțelegerii poeziei drept versificație. Logica noului discurs poetic devine, așa cum o susține Macedonski, „absurdul”. Linearitatea tradițională a versului, continuitatea enunțului poetic și monotonia sa sunt anulate de disjuncția, salturile imprevizibile și logica golurilor de sens care caracterizează noua ordonare poetică. Ritmul rămâne singura certitudine prozodică. Versul liber, susține Gheorghe Crăciun, „devine mijlocul prin care individualitatea poetică își asumă diseminarea, informalitatea, pluralitatea, evanescența, lipsa ei de contur ferm. Prefabricatele limbajului sunt supuse unui proces de destructurare. Retorica poetică își pierde caracterul ritualic, previzibil. Sintaxa devine spontană, sau, în orice caz, ea însăși va fi de acum înainte o creație personală [...]”²⁰⁴ Însă, doar pentru faptul că nu se mai ordonează după normele prozodice clasice, nu înseamnă că poezia își pierde caracterul ritualic. Din contră, rămâne la fel de pregnant, dar este transferat către alte zone ale poemului: versul (cu rupturile lui pline de sens) și dispunerea sa în pagină (în blocuri geometrice, uneori), ritmul și forța sa sonoră (tipuri multiple de ritm sunt alternate, ceea ce face ca efortul cititorului de a găsi tempo-ul spunerii să îi semnaleze prezența în poem), melos-ul poetic (redat de inflexiunile vocii, de cadență, tonalitate, ritm al spunerii, intensitate, tempo), dialogul vocilor (ca marcă a disonanței, a scindării interioare, ca dispersie a individualității).

Compozițional, poemele renunță la discursivitate, la dimensiunile ample, în favoarea unui discurs mai concentrat, mai potent semantic, care exploatează tăcerile. Forma nu mai reprezintă un însemn al înscrierii într-o tradiție, ci punctul de plecare către afirmarea individualității. Alcătuirea poemului urmărește acum mai puțin ordonarea în unități strofice, cât fragmentarea enunțului poetic ca marcă a prezenței autorului în text în și prin calitățile limbajului poetic. Se experimentează mult, se caută formule personale, din nevoia individualității poetice de a se defini, de a se legitima. Sonoritatea poeziei nu mai este monotonă. Fragmentarea versurilor obligă cititorul să caute respirația textului, să interiorizeze pronunția, să repete prin articulare sonoră gestul original al nașterii poemului. Muzicalitatea exterioară a simboliştilor este abandonată treptat în favoarea unei arhitecturi sonore interioare. În plus, poeții descoperă efectele sugestive ale disonanței ca marcă a neliniștii, a lipsei de armonie interioară, a golirii de sens a eului și a lumii.

În literatura de avangardă, revolta față de limbaj ia forme radicale: poemul devine o construcție voit haotică, fragmentarea merge până la ruptură, textul funcționând după o logică

²⁰⁴ Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 461.

a asocierii care aduce alături elemente discursive îndepărtate, incongruente, având un singur scop: destructurarea limbajului. Tehnicile favorite devin: colajul, montajul, imagismul, fragmentarea, hazardul obiectiv. Versul se adaptează, în felul acesta, fie pulsului vieții civilizației moderne, fie pulsului vieții interioare a poetului (care nu se mai supune legității rațiunii). Revoluția este adusă de cuvintele în libertate. În acest sens, componenta grafică este mult mai vizibil exploatată pentru a figura ruptura limbajului, a cuvântului, a silabei, uneori.

COMPOZIȚIA ÎN POEZIA TRANZITIVĂ. Poezia tranzitivă continuă „tradiția” versului liber, asimilată acum cu respirația liberă a convorbirii cotidiene. Polifonia noului discurs poetic o arată dispunerea lui în pagină: o structurare laxă, o multiplicare a stilurilor, o suprafață proteică, polimorfă, deschisă către toate zonele. Dobândind conștiința textualității, poetul postmodern devine un recuperator. Toate formele poeziei de dinainte sunt regenerate, readuse în spațiul nou instituit, care este înțeles ca Text: „Consecința normală a conștiinței, a privirii care descoperă lumea textului și textul lumii în profunzime, *democratizarea* discursului implică un dublu aspect, tematic și stilistic. Fără a intra în detalii, voi observa că în planul expresiei, caracteristice sunt polifonia stilistică, intertextualitatea, paratextualitatea, citatul, interpolarea, aluzia culturală, textul în text. Peste toate aceste reacții, în fond, față de modele, tradiție etc. plutește duhul isteț al ironiei care, când e cazul, se transformă în îngerul căzut al cinismului și al sarcasmului, într-o umoare neagră redevabilă marasmului existențial.”²⁰⁵

Libertățile pe care și le asumă acesta sunt nemăsurate. Textul devine spațiul în care poate pătrunde absolut orice, spațiul care nu are granițe. Liricul, epicul, dramaticul își anulează specificitatea; la fel și literarul și nonliterarul. Orice enunț lingvistic oral sau scris participă la noua ființă a textului. Conștiința artificiei, tradusă în fibra textului poetic, se observă la tot pasul, iar texte din epoci diferite intră în dialog, își răspund. Intertextualitatea devine nu doar o practică a scrisului, ci și un fel de a fi. Iată ce ne spune Mircea A. Diaconu despre aceasta: „Dar spre deosebire de moderni, care foloseau și ei intertextualitatea, postmodernii denudează – cum ziceau deja formalistii ruși – procedeul, folosindu-l cu «ostentație și ironie» și obligând receptorul la un dialog al aluziilor și descifrării. Orice procedeu e relevant și denudat, semn al tratării din exterior, totul instituind o autenticitate a inautenticității. Un spirit ludic, consecință tocmai a maximei seriozități, guvernează orice inițiativă. «Dubla codificare» (Matei Călinescu) înseamnă trimiterea simultană la lume și la text, la real și la artificiu.”²⁰⁶ Adesea, autorii acestor texte își provoacă cititorii, cerându-le să recunoască răsunetul altor texte. Noua scriitură însăși devine un palimpsest, o țesătură de citate, un artefact.

În fine, una dintre cele mai bune caracterizări ale retoricii textului poetic postmodern o găsim la Mircea Cărtărescu, în studiul *Postmodernismul românesc*, acolo unde, pornind de la dialectica modernism-postmodernism dezvoltată de Ihab Hassan, vorbește despre următoarele dimensiuni ale noii scriituri: *indeterminarea* (scriitura postmodernă devine un spațiu al instabilității, care neagă orice încercare de a-i anula pluralitatea), *fragmentarea* (textul devine o construcție polifonică, care articulează voci diferite), *decanonizarea* (anularea diferențelor dintre speciile mari și mici, contestarea canonului poetic), *lipsa-de-adâncime* (sacrificând profunzimea în favoarea complexității, textul devine doar suprafață), *hibridizarea* (impuritatea formală, deschiderea poemului către orice discurs), *carnavalizarea* (un „proteism dilatat monstruos”, o „pasiune pentru polifonia stilistică și narativă”), *participare* (deschiderea textului către cititor, a cărui prezență este mereu semnalată), *construcționism* (o conștiință a artificiei devoratoare), *imanență* (un text care „e sieși suficient, este obsedat de sine însuși, se scrutează la nesfârșit, se referă continuu la propria lui formă”).

²⁰⁵ Cristian Moraru, *Către o nouă poetică*, în „Ateneu”, nr. 9/ 1985.

²⁰⁶ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Aula, 2002, p. 20.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

G. Bacovia, *Sonet*

E-o noapte udă, grea, te-neci afară,
Prin ceață – obosite, roșii, fără zare –
Ard, afumate, triste felinare,
Ca într-o crâsmă umedă, murdară.

Prin măhălăli mai neagră noaptea pare...
Șivoaie-n case triste inundată –
Ș-auzi tușind o tuse-n sec, amară –
Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare.

Ca Edgar Poe, mă reîntorc spre casă,
Ori ca Verlaine, topit de băutură –
Și-n noaptea asta de nimic nu-mi pasă.

Apoi, cu pași de-o nostimă măsură,
Prin întunec băjbăiesc prin casă,
Și cad, recad, și nu mai tac din gură.

Asupra poeziei din prima etapă de creație a lui G. Bacovia au circulat, de-a lungul timpului, opinii dintre cele mai diverse. Critica interbelică, în special prin cele mai autorizate voci ale sale: E. Lovinescu și G. Călinescu, a oscilat între a acorda autenticitate discursului poetic și percepția unui anumit caracter emfatic al spunerii. Concluzia ultimului dintre critici este ilustrativă în acest caz: „toată problema estetică stă în puțința acestei convenții de a simboliza în chip de neuitat, ca o viziune stranie, momentele de mare sinceritate, ceea ce se și întâmplă uneori. Poetul este deci nu un simplu liric ci un ilustrator al propriei sale lumi, un creator de contururi și gesturi proprii.”²⁰⁷ Mai târziu, în anii '60, o parte a criticii literare îi consolida poetului poziția între simbolști, pe când alții căutau să-i evidențieze elementele de modernitate. Lui Nicolae Manolescu, de exemplu, Bacovia i se părea un „antisimbolist”. Dimensiunile pe care le aducea în discuție criticul: prozaismul, disonanța, gustul pentru poză creau impresia că recuzita simbolistă ar fi fost exploatată din exterior: „Bacovia își compune, ca și Macedonski, o mască, își face din suferință un stil, o convenție, care e manierismul decadent. Poetul se joacă pe sine, ca și Minulescu, dar nu spre a se disimula, ci spre a se exprima. [...] Bacovianismul e o haină de teatru, o proză patetică.”²⁰⁸ Tot acum, tot ca marcă a modernității discursului poetic bacovian, poezia-i va fi apropiată de expresionism, avându-se în vedere trăsături precum: accentuarea tragismului, o viziune apocaliptică asupra existenței, senzația materiei în descompunere, gustul pentru deformare grotescă sau reluarea obsesivă a unor culori. În sfârșit, în anii '80, pornind de la creațiile poetice din volumele târzii (revalorizate, cu subtilitate, căci nu s-a mai văzut în ele epuizarea forței creatoare a poetului, ci trecerea spre o altă zonă estetică: una a notației directe), poezia lui G. Bacovia a fost apropiată de prozaismul poeziei tranzitive postmoderne.

Am făcut această trecere în vedere sumară a receptării critice a operei pentru a înțelege mai bine felul în care poetul se raportează la o tradiție culturală, aceea a simbolismului, tradiție din interiorul căreia scrie, dar pe care o și depășește. Textul de mai sus ne dă mai multe indicii în sensul acesta. Primul dintre ele este pur formal: apelul la structura sonetului. Acesta se bucură de o tradiție largă în istoria literaturii universale, principalul motiv pentru care simbolștii se întorc la el însă fiind unul strategic: virtualitățile muzicale generate de arhitectura

²⁰⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Minerva, 1981, p.706.

²⁰⁸ Nicolae Manolescu, *Prefață la G. Bacovia, Plumb. Versuri și proză*, text reluat în *Poeți moderni*, Minerva, București, 1965, p. 133.

sa sonoră. Sonetul este o poezie cu formă fixă, fiind alcătuit din patru strofe (două catrene și două terține): primele opt versuri rimează după structura *a-b-b-a*, *b-a-a-b*, iar următoarele șase după tiparul *c-d-c*, *c-d-c* (deși pot exista și alte modele). Mai interesante sunt abaterile de la acest tipar formal. Dacă, în conformitate cu modelul clasic, catrenele puneau o problemă, terținele ofereau o soluție. În versul nouă avea loc o *întoarcere*, o turnură, adică se semnaliza o schimbare de subiect. La Bacovia, singura schimbare ține de mutarea accentului: de la universul exterior la universul interior. Conținutul ideatic însă nu schimbă accentul, ci îl intensifică doar. Dar să vedem despre ce este vorba.

În prima strofă, eul poetic conturează un decor nocturn prin intermediul unor repere spațio-temporale ale imaginarului poetic, precum „e-o noapte udă, grea”, „te-neci afară”, „prin ceață”, „afumate, triste felinare”, „într-o crâșmă”. Noaptea, de ce nu ne surprinde?, este asociată aici cu o stare de orbecăială, simbolizând fie pierderea reperelor, fie imposibilitatea găsirii unui rost al existenței. Epitetele asociate substantivului „felinare” trimit, pe rând, la o stare de oboseală, de inflamare, la neputința găsirii propriei căi sau la diminuarea energiilor vitale. Să nu uităm însă că avem de-a face cu un decor interior care este, în fond, o proiecție a eului poetic. Un indiciu îl constituie asocierea, prin procedeul corespondențelor, a obiectelor inanimate cu lexeme care trimit la stări sufletești. Bunăoară, epitetul „triste (felinare)” evidențiază faptul că această cauză a deformării universului se află în interiorul eului poetic: nu felinarele sunt triste, ci eul poetic le percepe așa. Comparația din ultimul vers: „ca într-o crâșmă umedă, murdară”, un loc comun pentru o poezie decadentă, asimilează existența eului poetic cu mizeria, cu marginalul, cu instabilitatea sau cu descompunerea treptată. Decorul celei de-a doua strofe: „prin măhălăli”, „noaptea”, „-n case”, „prin ziduri vechi... în dărâmare” intensifică senzația unui univers aflat în descompunere. Impresiile amenințării se multiplică. Insistența asupra umezelii (ploaia, șuvoaiele, inundarea caselor, zidurile șubrede, tusea chiar) creează impresia unui univers instabil, în ruină. Așa se explică această perpetuare a unei stări de neliniște, a anxietății, nelipsită de altfel din repertoriul poetic bacovian, în fond deconspirarea prezenței unei temeri fără obiect. Este ca și cu eul poetic nu reușește să găsească repere, puncte de stabilitate pe care să își clădească existența. Umanitatea pe care o descrie aici Bacovia este una bolnavă, fizic, în primul rând, apoi și psihic. Oriunde privește, acesta nu află niciun indiciu al stabilității. Semnele neantului se citesc peste tot.

A treia strofă aduce o schimbare: trecerea de la planul exterior la acela interior. „Obiectul” focalizat este de data aceasta propriul eu. Avem de-a face aici, la propriu, cu o intrare în scenă a poetului care, deloc întâmplător, poartă masca damnatului. Spunem deloc întâmplător pentru că, în mod voit, emfatic, poetul își asumă o identitate care îl situează într-o anumită tradiție: aceea a poezilor blestemați. Cele două referințe livrești: Edgar Allan Poe și Paul Verlaine o confirmă. Este de altfel o manieră problematică, care ar putea crea impresia artificiozității, aspect care ar diminua impresia de autenticitate a trăirii. Dacă nu cumva, fie și în această *manieră* (sic!), poetul o accentuează. Căci impresia este că poetul chiar crede în această poză, că se identifică cu masca. De aceea, Nicolae Manolescu, citat și în partea de început a discuției noastre despre poezia bacoviană, are dreptate: „Nu ascultăm confesia unui bolnav, ci vedem o punere în scenă, poetul desprinzându-se pe fondul universului căruia i-a dat viață ca un personaj. Confuzia merge până acolo, încât poetul împrumută masca, într-un proiectat roman, eroului său autobiografic. Acesta nu e Bacovia, cât bacovian.”²⁰⁹ Deci poza nu anulează suferința, care rămâne ingenuă. De aceea, trimiterile la băutură, la nepăsare nu trebuie înțelese ca refugiu, ci ca o suferință perpetuată în timp suficient de mult încât să inducă o anumită uzură. De unde și ideea de amortire, de desensibilizare. Versurile finale accentuează ideea rătăcirii de sine. Casa nu mai este un spațiu protector: întunericul se întetește aici, starea

²⁰⁹ Idem.

de orbecăială se perpetuează. Adjectivul din structura „cu pași de-o *nostimă* măsură” ne trimite din nou la ideea distanțării: e ca și cum poetul ar fi conștient de faptul că acesta este un gest (decadent) stereotip. Dar, din nou, aceasta nu anulează neputința eului de a-și depăși impasul sufletesc. Din contră, degradarea (fizică și psihică), singurătatea, dezolarea sunt amplificate de funcționarea automată a eului, de vorbirea în gol: „Și cad, recad, și nu mai tac din gură.”.

Și atunci ce ne relevă construcția poemului, acum că am reușit „să parcurgem” și conținutul ideatic al poemului? Mai întâi, că Bacovia alege în mod deliberat să se întoarcă la o tradiție poetică: fie și apelând la un tipar formal (acela al sonetului), la un tip de poezie: aceea a poezilor blestemați. Semnele situării în ea sunt multiple: opțiunea pentru specia ca atare, articularea unui decor croit după o rețetă decadentă (mizer, marginal, nocturn, populat de o umanitate bolnavă), prezența unor referințe livrești explicite (Poe, Verlaine), apelul la punctuație ca marcă a disonanței, a rupturii (de existență, de sine), chiar și uzitarea de un repertoriu stilistic exersat (un exemplu: epitetul „trist”, care este un loc comun în poezia tuturor poezilor decadenți români). Toate acestea creează impresia de distanță, de artificiu (este ca și cum poetul ar poza într-un decadent, este ca și cum ar purta o mască). Dar masca nu anulează prezența unei suferințe autentice, impresia de debusolare, de golire de sens a existenței, paralizia aceasta a ființei poetului în fața amenințării cu aneantizarea.

Astfel, identificarea cu masca sugerează o neputință a ieșirii din sine, dintr-un sine perceput ca neautentic. Ba mai mult, este semn de înstrăinare. Iar a o conștientiza nu face decât să accentueze tragismul existenței.

REZUMAT

O modalitate de a distinge discursul poetic de alte tipuri de texte o constituie dimensiune formală: înscrierea într-o tradiție culturală, apelul la o specie literară (mai ales în cazul poeziilor cu formă fixă), o structurare mai intensă (așezarea în pagină, spațiile libere dintre versuri), relația paratextuală cu titlul (ca principal element care ne întâmpină în relația cu un text poetic), un tipar al organizării prozodice (tipurile de rimă, ritm, măsură și efectul lor sonor sau semantic), explorarea aspectului grafic al cuvântului (semnalele care trădează latura materială, concretă, vizuală a cuvântului), punctuația (în special, ca indicator al sonorității cuvântului sau al spunerii poetice). Toate aceste elemente capătă în textul poetic un potențial semantic major.

Evoluția textului poetic la nivelul compoziției evidențiază următoarele:

- în *poezia tradițională*: poezia înseamnă versificație; versul este parte a unui ansamblu de elemente recurente: rimă, ritm, picioare metrice; se apelează la o retorică amplă: o construcție rațională, uneori alegorică, o structură epico-dramatică care asigură spunerii poetice un caracter situat, idei poetice preexistente ornate în haina figurilor de stil, ordonarea în jurul unei teme care asigură mesajului inteligibilitatea, o sintaxă logică;
- în *poezia reflexivă*: se accentuează diferențele dintre versificație și proză; mulți poeți adoptă versul liber care este perceput ca fiind mai natural, mai firesc; poeziile sunt mai scurte; discursul poetic este mai concentrat, fiind exploatate tăcerile; enunțul poetic este fragmentat în unități care țin seama doar de dimensiunea ritmică; textul este gândit ca o arhitectură sonoră;
- în *poezia tranzitivă*: continuă tradiția versului liber; noul discurs poetic capătă o structură mai laxă, devenind o alcătuire polifonică, polimorfă, deschisă; se manifestă o din ce în ce mai acută conștiință a textului: impur, plural, infinit, autoreflexiv, instabil; principala sa trăsătură o reprezintă intertextualitatea.

Indicăm aici câteva aspecte pe care interpretul de poezie le poate urmări în analiza textului la nivel compozițional.

1. Care este tradiția poetică în care se înscrie textul, având în vedere dimensiunea sa formală? (poezia tradițională, reflexivă, tranzitivă)
2. Pentru ce specie literară se optează? Care-i sunt particularitățile formale?
3. Ce relație se instituie între titlu și text? Interpretați-i apoi semnificația!
4. Care este alcătuirea exterioară a poemului? (părți, tablouri, grupări de strofe)
5. Care este structura interioară a poemului? Câte planuri poetice identificați? Ce pune în centru fiecare? De ce acest tip de structurare?
6. Pentru ce tipar prozodic optează poetul (tipul de rimă, ritm, măsură)? Care ar fi efectul sonor, grafic sau semantic al lor?
7. Ce vă comunică așezarea în pagină pentru care optează autorul?
8. Care sunt semnalele prin care textul atrage atenția asupra dimensiunii sale grafice? Ce efecte produc acestea?
9. Care sunt mijloacele prin care textul se prezintă ca o arhitectură sonoră?
10. Care este maniera în care poetul se raportează la tradiția formală în care își situează poemul? (serioasă, ludică, parodică, recuperatoare, denunțatoare etc.)

ANALIZA TEXTULUI DRAMATIC

CE ESTE UN TEXT DRAMATIC?

TEXTUL DRAMATIC IMPLICĂ UN GRAD MARE DE OBIECTIVARE. Hegel este acela care, în studiul *Prelegeri de estetică*, raportându-se la modul de desfășurare a comunicării în literatură, atribuia genului dramatic un grad maxim de obiectivitate. Argumentele pe care le aduce filozoful german țin, firește, de natura dramaticului, căci, deși întâlnim notații ale autorului, ele se constituie, în primul rând, în indicații care trimit la decor, la jocul scenic, la felul în care trebuie rostită o replică. Deși există un spațiu care i se rezervă, prezența autorului în text ține mai mult de dimensiunea organizării discursului dramatic. Spre deosebire de textul în proză, în care o voce narativă ne ghidează lectura (și percepția), în textul dramatic, comunicarea auctorială este întotdeauna mediată, obiectivarea tinzând spre niveluri maxime. Prin urmare, receptorul, deși nu este abandonat, este lăsat să se descurce singur.

Să nu ne păcălim însă! Mediată sau nu, intenționalitatea auctorială poate fi surprinsă și în alte moduri. Tehnicile teatrale pot revela anumite indicii: focalizarea asupra unui personaj, situarea lui în punctele de interes ale acțiunii, poziționarea sa privilegiată în cadrul conflictului principal, calitatea discursului, chiar deznodământul destinului său (fie că este vorba despre unul fericit sau nefericit).

Așadar, cum vocea auctorială rămâne mută pe toată durata spectacolului (cu toate că un receptor instruit știe unde să îi caute rezonanțele), personajelor nu le rămâne decât să se prezinte direct. Relația dialog (limbaj) – acțiune (mișcare scenică) se constituie astfel în singura realitate ficțională a piesei.

TEXTUL DRAMATIC ESTE DESTINAT REPRESENTĂRII TEATRALE. Natura duală a textului dramatic a fost subliniată de mai toți teoreticienii fenomenului. Este ceea ce îl face unic, adăugându-i un plus de complexitate. Semnele teatralității sale sunt multiple: prezența indicațiilor regizorale, organizarea predominant dialogală a discursului, ordonarea în acte și scene, dependența de un decor pentru a institui un spațiu și un timp ficționale ș.a. De altfel, modul prezentării acestui tip de text arată că nu face niciodată abstracție de prezența unei audiențe. Din contră, discursul, organizat în pagină într-o manieră unică, semnalează faptul că este ordonat în vederea prezentării scenice. Cu această realitate în minte este scris.

Undeva deci se produce un transfer al semnelor textului scris în semne ale textului (de) performat. Regizorului îi revine sarcina de a traduce indicațiile regizorale în tot ceea ce presupune limbajul scenei (spațiu în care codurile comunicării se multiplică). Dacă textul dramatic se folosește strict de puterea limbajului scris (deși se are în vedere și forța sonoră a cuvântului, care este modulat pentru a fi rostit), textul performat valorifică toate virtualitățile acestuia (virtualități înscrise deja în el, prin indicațiile regizorale): decorul, costumele, masca, obiectele, luminile, dinamica mișcării scenice a actanților, statura și fizionomia lor, muzica, efectele sonore, calitățile vocii personajelor; toate devin, în cadrul reprezentării teatrale, semne a căror forță de a comunica trebuie avută în vedere.

Abia pe scenă, textul dramatic se împlinește, atunci când virtualitățile înscrise în el capătă o formă concretă, aspect care face experiența teatrală unică și irepetabilă. Sub privirile cunoscătoare ale spectatorilor, el prinde viață pentru a doua oară.

TEXTUL DRAMATIC ESTE ORIENTAT CĂTRE SPECTATOR. Natura textului dramatic impune ca orice cuvânt care este așternut pe foaie de către autor să fie scris avându-l

în minte pe spectator ca receptor final al operei. Fiecare cod înscris în text îl vizează nu ca participant pasiv (cu toate că i se impune ca pe durata reprezentării să păstreze liniștea și i se solicită puterea contemplației), ci ca unul activ (căci, fie că o conștientizează sau nu, îi sunt urmărite acestuia răspunsurile la jocul scenic al personajelor, abilitățile sale de a înțelege și de a interpreta semnele *performării*). Dacă experiența teatrală debutează cu lectura textului scris, atunci cititorului i se impune reconstrucția imaginară a scenariului operei. Acest aspect ar trebui să fie, de altfel, punctul de plecare. Dincolo de informațiile în plus la care are acces – privilegii de lector –, se află o experiență estetică unică. Contactul repetat cu textul dramatic face din receptor un inițiat, un cunoscător foarte bine familiarizat cu tot ceea ce înseamnă convențiile genului. Astfel, experiența sa teatrală se lărgeste, iar punerea în scenă poate fi privită cu totul și cu totul altfel.

Plăcerea sa se va multiplica atunci când va avea oportunitatea de a vedea reprezentată pe scenă piesa pe care, la un moment dat, a citit-o: va putea compara cele două produse finite (textul scris, respectiv textul performat), va putea observa în ce măsură intențiile autorului se mai regăsesc în textul reprezentat sau în ce manieră au fost ele adaptate culturii contemporane. De aceea, decisive sunt competențele acestuia, competențe formate în timp: „Textul teatral, ca parte a unui proces comunicativ, are o funcție, traduce o intenție, vizează un efect, adică, pentru a fi receptat, implică existența unor competențe: comunicativă, culturală și receptivă (teatrală).”²¹⁰ Astfel, atitudinile estetice ce descriu răspunsul spectatorului în urma vizionării unei piese de teatru sunt multiple: uimire, privire (re)cunoscătoare, emoție, milă, groază, neliniște, împlinire, uitare de sine, purificare spirituală, distanțare estetică – ca să numim doar câteva.

PREZENTAREA DRAMATICĂ ARE O NATURĂ MULTIMODALĂ. Teatrul este o artă sincretică. El îmbină mai multe forme de comunicare pentru a da naștere unei experiențe concrete, intuitive. Alături de componenta scrisă, care se află la baza scenariului piesei, reprezentarea scenică se folosește și de alte limbaje pentru a institui acel simț al imediatității, al prezentului (reprezentării). Astfel, comunicării verbale (reprezentate în primul rând de textul dialogat, de schimbul de replici dintre personaje) i se adaugă și o componentă paraverbală (reprezentată de toate acele aspecte care țin de dicție: timbrul, accentul, intonația, ritmul comunicării), și o componentă nonverbală (gestica, mimica, proximitatea, respectiv distanțarea personajelor). În felul acesta, cuvântul (ca parte a unei replici) renaște în interpretarea unui actor, devenind din nou plin, rezonant, semnificativ.

Adus pe scenă de către regizor, textul dramatic se va împlini într-un alt text, unul performat, care comunică spectatorului într-un alt fel – de aici și nevoia altor competențe. Spectacolul teatral este, de aceea, un fenomen complex. Senzația de simultaneitate pe care o provoacă vizionarea unei reprezentații teatrale provine din îmbinarea a două componente majore: acustică (limbajul personajelor, muzica, efectele sonore) și vizuală (decorul, mișcarea scenică, coregrafia, dinamica relațiilor dintre actanți, luminile). Acestea sunt aspectele care generează impresia că totul se naște sub ochii spectatorului, atunci, în acel moment, acolo. Or, intervenția regizorului este aici decisivă: el trebuie să traducă limbajul literar (textul scris, adică) într-un limbaj teatral. Iar pentru aceasta se va folosi de suportul gestului, al culorii, al sunetului, al luminii, de tot ceea ce îi va pune la dispoziție infrastructura scenică teatrală.

PROCESELE PRODUCERII ȘI RECEPTĂRII AU O NATURĂ COLECTIVĂ. Există foarte mulți specialiști implicați în actul producerii unei piese de teatru: autorul, regizorul, administratorul teatrului, actorii, coregrafii, designerii de scenă, inginerii de sunet și de lumini. Tradiția interpretativă vede în autor nu doar o sursă a textului dramatic, ci și o intenționalitate

²¹⁰ Ana Maria Nistor, *Teatrokrafia*, U.N.A.T.C. Press, 2008, p. 96.

care se manifestă (într-o proporție discutabilă) inclusiv în reprezentarea atribuită regizorului. Vocea-i se aude în indicațiile regizorale, indicații care, privite drept convenție, au o istorie a lor. La început, prezența lor era săracă. Începând cu secolul al XIX-lea, atunci când instituția dramaturgului este concurată de cea a regizorului, numărul lor se înmulțește. Paradoxal, acest aspect nu va constitui o limită în calea celui din urmă, care va cere o autonomie din ce în ce mai mare, concurându-l și înlocuindu-l chiar pe autor, căci uneori piesele jucate pe scenele contemporane, deși situate într-o anumită tradiție, sunt altceva. „Secolul XX, ne spune Ana Maria Nistor, este al regizorului, nu mai puțin vedetă, una mai subtilă însă, precum o curtezană care se dezvăluie doar după ce faima i-a precedat apariția. Eroul e înlocuit de zeu, de omnisciența ordonatoare, de Prospero care inventează insule după chipurile sale. Forme de a impune recunoașterea, uneori agresive, iau locul atracției. Individul cu universul său subiectiv s-a instalat în locul modelului, iar acum bătaia se dă între grade de originalitate și individualități: geniul să vorbească!”²¹¹

Același lucru se poate spune și despre receptare, care, la fel ca producerea, este una colectivă. Textul dramatic are parte de mai mulți receptori: cititorul individual, regizorul, actorii, spectatorii. Dacă privim dinspre textul performat, atunci regizorul și actorii sunt primii care receptează opera. Iar pentru că textul este prin natura sa incomplet fără reprezentarea teatrală, atât autorul, cât și regizorul produc text cu imaginea spectatorului în minte. Prin urmare, din orice unghi am privi, totul în reprezentarea teatrală există prin și pentru el.

TEATRUL ESTE UN MEDIU SITUAT ÎNTRE VIAȚĂ ȘI FICȚIUNE. „Performarea teatrală, la fel ca limbajul, ne spune Robert Leach, capătă sens, doar prin experiențele anterioare ale participanților, datorită abilității lor de a cita alte performări similare.”²¹². (t.n.) Când un actor joacă un rol într-o piesă, el creează ficțiune – și spectatorul știe asta. Personajele de pe scenă interacționează într-o ficțiune prezentată ca o piesă de teatru. Dar ele interacționează și cu spectatorii care: urmează firul poveștii, sunt atenți, răspund conștient la semnalele pe care scena le transmite. Toate aceste interacțiuni sunt guvernate de niște convenții: spectatorii aleg să creadă în personajele de pe scenă și în lumea lor (deși știu că totul este ficțiune). Jocul actorilor care interpretează personaje este menit a evidenția intenții, emoții, atitudini, totul fiind manipulat de către un regizor care folosește actorii ca pe niște marionete. Spectatorul știe și aceste lucruri și, cu toate acestea, este dispus să-și suspende credințele pentru a da ficțiunii ocazia de a-l încânta, de a-l persuadea.

De aceea, teatrul este un interval între viață și ficțiune. Este pus la hotarul dintre lumi, mediind întâlnirea celor două. Așa se face că semnele ficționalității sunt acolo încă de la intrarea în clădire. Ca participant regulat la ritualul pe care fenomenul teatral îl instituie, în spectator s-a încetățenit deja un comportament receptiv. Privirea lui este una cunoscătoare, căci a cunoaște convențiile și a le accepta înseamnă a fi un inițiat în jocul căruia teatrul, pe durata desfășurării piesei, îi dă naștere.

TEXTUL DRAMATIC NE OFERĂ POSIBILITATEA TRANSPUNERII ÎNTR-O ALTĂ LUME. Privind dinspre textul scris, opera dramatică oferă o experiență ficțională asemănătoare, până la un punct, cu aceea livrată de genul epic. Aceeași focalizare asupra acțiunii, inclusiv asupra plasării sale în timp și spațiu sau a organizării în jurul unui conflict dramatic, apoi asupra lumii unora dintre personaje. Diferă însă prin faptul că atrage mai mult atenția asupra naturii construite a lumii instituite (în fond, cititorul, fiind obligat să reconstituie

²¹¹ *Ibidem*, p. 85.

²¹² Robert Leach, *Theatre studies: the basics*, Taylor & Francis Group, 2008, p. 5: „performance, like language, only acquires meaning through the earlier experience of the participants, and because of their ability to cite other similar performances.”

mental dezvoltarea piesei, împărtășește unele frânturi de cunoaștere cu regizorul). Lui i se va dezvălui faptul că fundamentul ficțiunii dramatice este convenția și că rostul ei este să producă un efect. Natura duală a actului lecturii (care îl plasează pe cititor, simultan, în text și în afara sa) stă la baza acestei percepții. Va putea plonja în acțiune, se va putea lăsa vrăjit de subiect, în aceeași măsură în care va fi obligat să se ridice deasupra lor pentru a le contempla drept componente ale unui obiect estetic virtual.

Privind din cealaltă parte, dinspre textul reprezentat, asumându-ne deci rolul spectatorului, experiența estetică teatrală se va vedea altfel. De la pătrunderea în clădire, ni se semnalează faptul că urmează să fim transpuși. Spațiul teatral, în întregul său, pregătește și influențează asumarea condiției de spectator. Foaierul, sala, locul, distanța față de scenă, toate induc o stare de încordare, un freamăt, o bucurie reținută necesare pătrunderii în lumea ficțională pe cale a fi reprezentată sub ochii noștri. În fond, toate sunt pregătiri pentru una dintre cele mai importante convenții ale teatrului: aceea care cere spectatorului să abandoneze lumea sa și să pătrundă într-un univers ficțional. Suspendarea temporalității așa începe.

TEXTUL DRAMATIC IMPLICĂ UN TIP SPECIAL DE LECTURĂ. Conceput ca un scenariu, textul dramatic este așezat diferit în pagină. Nu se poate citi cursiv, liniar (cum se întâmplă în cazul prozei); lectura este mereu fragmentată. În plus, necesită o atenție distributivă, un salt continuu de la textul dialogat la notațiile autorului, apoi intercalarea lor, căci ele nu funcționează separat, ci alcătuiesc un tot de o cu totul altă natură. Aceasta pentru că, gândit ca un scenariu, el este orientat către regizori și actori, ca producători ai textului de performat, și apoi către spectatori, ca receptori intenționați ai spectacolului.

Putem spune, deci, că textul dramatic este, privind dinspre lectura individuală, un text incomplet, o scriitură virtuală, spre deosebire de forma sa manifestă care este textul performat. Este de datoria cititorului obișnuit să recompună mental, la modul imaginativ, reprezentarea pe care textul o conține deja înscrisă în ea. Fără a se pune în locul unui spectator imaginar, el nu va putea să-i surprindă efectele.

În teatru, cuvântul este o forță. Privită din acest unghi, scriitura dramatică este o experiență a puterii limbajului, a puterii ficțiunii. Preocuparea de sine a limbajului devine mai ușor observabilă aici, căci, așa cum spuneam și în altă parte, natura cuvântului se schimbă: devine autonom, *performativ*, material, rezonant, plin de semnificație. Cu ajutorul lui, personajele nu doar comunică, ci se și comunică. Rolurile atribuite cuvintelor sunt, de asemenea, multiple: ele instituie lume, creează o identitate ficțională actorului, sunt spuse pentru a-l modifica pe cel căruia îi sunt adresate (fie și indirect, cum se întâmplă în cazul receptorului). În fond, ele mediază o întâlnire a spectatorului cu viața, viață care apare altfel pe scenă: ca o realitate augmentată, în care acesta își recunoaște micile sau marile drame.

DE LA TEXTUL DRAMATIC LA REPREZENTAȚIA TEATRALĂ

TEORIA RECEPTĂRII ÎN TEATRU. Teoriile receptării au fost dezvoltate, nu fără succes, și de către un număr de teoreticieni ai teatrului. De data aceasta, în centrul atenției trece nu cititorul individual, ci spectatorul, căci, o menționăm și în discuțiile anterioare, textul dramatic este gândit cu imaginea spectatorului, ca audiență intenționată, în minte. Fiind o producție virtuală destinată punerii în scenă, prezența spectatorului se află înscrisă în convențiile de care orice producător de text dramatic trebuie să țină cont. Ana Maria Nistor are dreptate: „Spectatorul, ca principiu activ al actului teatral, face parte din cadrul generativ al spectacolului însuși, este *a priori* prezent pasiv în procesul de producție. În timpul reprezentației el devine agent activ prin înțelegerea, emoțiile, feed-back-ul său, care fac de asemenea parte din procesul desfășurării spectacolului. Un tablou este un tablou și fără niciun privitor. Un spectacol de teatru nu s-a jucat niciodată fără public, cele două părți influențându-se reciproc (fiecare spectacol își are publicul său și invers).”²¹³ Or, acest aspect face din spectator un principiu generativ al textului dramatic. Autorul mai întâi, apoi regizorul, ca perpetuator al actului producător, trebuie să se raporteze la o audiență.

Pentru Marvin Carlson, pe durata unui spectacol, membrii audienței își concentrează atenția în mai multe feluri. Experiența teatrală, susține teoreticianul, permite spectatorului „o lectură sincronică, unică și individuală, în timp ce piesa se dezvoltă diacronic”²¹⁴. (t.n.) Atenția distributivă a spectatorului (natura teatrului impune o astfel de experiență), a fiecăruia în parte, se concentrează spre anumite fețe ale performării. Așa se face că nu vor fi doi spectatori care, deși se uită la același spectacol, să vadă piesa la fel. Distanța în spațiu va impune o diferență de interpretare. Același lucru se poate spune însă și despre distanța în timp. Remontarea piesei, fie după o anumită perioadă, fie într-un alt context, îi va schimba conținutul și, implicit, receptarea. Același spectator va vedea o altă piesă.

Susan Bennett, în studiul *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*, este de părere că, în momentul în care un om pătrunde în clădirea teatrului, intră într-un fel de contract social cu producătorii piesei și cu reprezentarea ca atare, căci de la el se așteaptă un anumit comportament. El încetează să mai fie un simplu om și își asumă, în deplină cunoștință de cauză, un rol: acela de spectator. Iar raportarea sa la experiența estetică care este spectacolul teatral este cumva duală: spectatorul este de acord să fie *pasiv* în comportament (după ce se sting luminile, se așterne tăcerea; pe durata reprezentării, își țintește privirea către scenă; răspunde prin aplauze la finalul reprezentației), dar și *activ*, prin participare conștientă (el trebuie să își dea acceptul, astfel încât convențiile teatrale să funcționeze; abia apoi își poate asuma decodarea semnelor ce i se prezintă). Tot ea este de părere că adaptările contemporane activează mai mult participarea audienței, căci le solicită mai multe competențe interpretative.

Continuând linia trasată deja de Bennett, Gerald Rabkin subliniază importanța interpretărilor deschise și radicale. Este adevărat că, de obicei, ele intră în contrast cu intențiile autorului, însă fără a le anula. Din contră, pentru un spectator care cunoaște și alte adaptări ale piesei, intenționalitatea auctorială rămâne relevantă. În teatru, susține teoreticianul, există două tipuri de receptori: „artiștii teatrului, care în mod tradițional citează și interpretează textul scris, și audiența care citează noul text teatral creat de o lectură mediată.”²¹⁵ (t.n.) În mare parte, teoria sa neagă ideea că un regizor poate și ar trebui să rămână fidel textului și intențiilor autorului.

²¹³ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 135.

²¹⁴ Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Indiana University Press, 1990, p. 99: „an unique and individual «synchronic» reading as the play moves forward diachronically”.

²¹⁵ Gerald Rabkin, *Is There a Text on This Stage? Theatre/Authorship/Interpretation*, în *Performing Arts Journal*, 1985, nr. 26/7, p. 157: „we have in theatre two sets of readers – the theatre artists who traditionally «read», interpret, the written text, and the audience who read the new theatrical text created by the mediated reading.”

Atunci când miza o constituie o adaptare, piesele sunt reinterpretate în conformitate cu convențiile contextului cultural al prezentului. De exemplu, o punere în scenă care implică o transformare radicală a scenei schimbă într-o proporție foarte mare sensul operei, chiar și atunci când cuvintele rămân relativ aceleași. Aceasta se întâmplă pentru că reprezentarea teatrală implică o complexitate de relații care lipsește textului dramatic, privit ca operă literară. Era regizorului – și călătoria sa în căutarea independenței – va înclina balanța de putere în favoarea sa. Așa se face că libertățile pe care și le asumă față de textul-sursă sunt multiple. Problema care se poate naște de aici însă este următoarea: cât de multă putere ar trebui să dețină un regizor în relația cu opera unui dramaturg?

Interesantă de consemnat pentru discuția de față este părerea lui Harold Bloom, un contestatar al adaptărilor radicale. Fidelitatea sa față de cuvântul și spiritul textului sursă este faimoasă. El nu neagă faptul că reprezentarea scenică este superioară actului lecturii unei text dramatic. Singura problemă apare în cazul intervenției extreme a regizorului în scriitura autorului, căci o adaptare poate fi reușită sau nu: „Dramaticul este și nu este un gen literar, aceasta pentru că este contaminat (în mod necesar) de către *performare*. Shakespeare supraviețuiește regiei proaste și interpretării actoricești inadecvate, pentru că putem întotdeauna merge acasă să-l recitim.”²¹⁶ (t.n.) O problemă pe care o pune *adaptarea teatrală* este loialitatea față de textul-sursă, idee care încă deține interes pentru unii spectatori; mai puțin pentru regizori. Ea este folosită adesea ca argument pentru a combate ceea ce s-a numit un *exces al teatrului regizorului*. Conform acestei teorii, viziunea teatrală impusă de textul performat al ultimului rescrie (deci deformează) ceea ce a intenționat dramaturgul.

O soluție la această problemă o oferă Christopher Balme care propune o redefinire a relației text dramatic-performare teatrală: „În loc să privim dramaticul ca un text al performării, ar fi mai profitabil să-l privim ca pe un text *de performat*.”²¹⁷ (t.n.) Distincția sa, deloc de neglijat, induce ideea unei virtualități *performative* înscrise deja în textul scris. Scriitura dramaturgului nu trebuie înțeleasă ca un set de reguli normative, ci ca un set de posibilități, de latențe. Dintre acestea, doar unele vor fi actualizate prin punere în scenă. Preluând viziunea lui Keir Elam, care susține că putem privi relația dintre text și *performare* ca pe un exercițiu de *intertextualitate*, Balme anulează presupusa chestiune a priorității în favoarea unui complex de relații care s-ar stabili între cele două componente ale adaptării: „Pentru că textele teatrale sunt scrise cu performarea în minte, aspectul performativ a determinat deja textul scris, în mod conștient sau inconștient, deși determinanții exacți sunt greu de identificat”²¹⁸. (t.n.) Reprezentația este cea care concretizează virtualitățile înscrise în textul de performat.

EVOLUȚIA STUDIILOR TEATRALE. Tradiția teatrală europeană, spre deosebire de direcția pe care a îmbrățișat-o cea americană, este caracterizată încă de un grad mare de specializare. Aceasta pentru că, în cultura europeană, tradiția studiilor teatrale are rădăcini adânci. Literatura ca disciplină universitară s-a dezvoltat începând cu secolul al XVIII-lea. Abia începând cu anul 1900 apar în Europa primele discipline dedicate studiului dramaturgiei. Condițiile fizice pe care le implică arta reprezentației teatrale însă erau ignorate. Înaintând către mijlocul secolului al XX-lea, atunci când se pun bazele teoriei semiotice (ca instrument în analiza tuturor fenomenelor culturale), de către lingviștii Școlii de la Praga, atenția se îndreaptă

²¹⁶ Harold Bloom, introducere la *Dramatists and dramas*, Chelsea House Publishers, 2005, p. xiii: „Drama both is and is not a literary genre, because it is contaminated (necessarily) by performance. Shakespeare survives bad direction and inadequate acting, on stage and on screen, because we always can go home and reread him.”

²¹⁷ Christopher B. Balme, *Theatre Studies*, Cambridge University Press, 2008, p. 128: „Instead of regarding the drama as a performance text, it might be more profitably seen as a text *to be performed*.”

²¹⁸ *Ibidem*, p. 128: „Because theatrical texts are usually written with performance in mind, the performative aspect has already determined the text either consciously or unconsciously, although the exact determinants are extremely difficult to identify [...]”

către relația dintre textul dramatic și performarea teatrală. Se naștea astfel în interiorul departamentelor dedicate studiului literaturii o disciplină dedicată exclusiv studierii teatrului ca fenomen cultural.

Inițial ea a fost definită Studiul dramaturgiei. Cu toate că a existat încă de la început o atenție acordată aspectelor care țin de reprezentarea teatrală, dramaturgia a fost studiată ca orice altă disciplină care ține de artă. Aceasta pentru că textul dramatic figura încă drept un obiect artistic, autonom și întreg, iar criticii literari își îndreptau privirea către valoarea estetică a operei, respectiv istoria genului și a fenomenului teatral. Redefinirea semiotică a textului dramatic în relație cu textul performat pe care o realizează Anne Ubersfeld obligă disciplina să se redefiniească. Pentru semioticiană franceză, textul scris este un text incomplet, în mod deliberat înzestrat cu spații goale de către dramaturg, spații care vor fi umplute prin concretizarea teatrală. Cu toate că multe voci s-au opus îndrăzelii acestei perspective, la fel de multe s-au văzut nevoite să admită că, în trecerea de la textul dramatic la reprezentarea teatrală, nu doar forma, ci și conținutul se pierdea. Prim urmare, teatrul era altceva.

Așa se face că, în anii '70, departamentele dedicate studiului dramaturgiei și-au schimbat numele în Studii teatrale. Se produce acum o depărtare de abordarea literară și o reorientare a atenției asupra *performării* teatrale. Teatrul devenea un fenomen cultural. Se studiau clădirile teatrale, jocul actorilor, arta regiei, în fond, totalitatea aspectelor care țin de dinamica interpretării scenice. Astfel, în anii '90, disciplina se recalibrează. Sub influența pe care au avut-o studiile culturale, apar acum Studiile performării pentru care conceptul de *performare* capătă un rol central. Abordarea transcende disciplina și îmbrățișează și alte forme culturale care implică o formă sau alta de reprezentare scenică: jocurile sportive, teatrul, ceremoniile religioase, baletul, opera, campaniile electorale. În acest context, elemente tradiționale ale analizei textului dramatic devin nefuncționale în teatrul contemporan, aceasta pentru că nu mai contează dimensiunea estetică a operei (adică ceea ce face ca un text dramatic să fie bun).

Începând cu anii 2000, se manifestă o tendință de a defini teatrul dincolo de paradigma textului dramatic. Ideea este susținută de teoreticianul Hans-Thies Lehmann în studiul *Postdramatic theatre*. Are loc acum un atac fără precedent asupra tradiției teatrale europene care a pus în centru elementul scris și a marginalizat astfel celelalte forme teatrale globale, mai deschise către mască, muzică, pantomimă. Cum teatrul european s-a organizat în jurul conceptului de personaj, ceea ce a valorizat tradiția culturală a fost vorbirea sa, cuvântul. Or, semnele teatrului postdramatic trebuie căutate în altă parte: „într-un gest fizic excesiv, într-un anumit stil al gesticii sau al amenajării scenice; prin simplul fapt că sunt prezen(ta)te prin îngroșare, ele sunt percepute ca «semne», ca manifestări sau ca gesticulări care cer atenție și «capătă sens» prin situarea în imaginea lărgită a unei performări fără să poată fi «fixate» conceptual.”²¹⁹ (t.n.) Percepția, obligată să se apropie de haosul cotidian, se deschide, se fragmentează, se opune includerii într-o macrostructură care să-i ofere coerență și să o închidă. Astfel, privirea de deasupra este sacrificată în favoarea unei densități de momente pline de intensitate, de o evanescență mai pronunțată.

Așadar, dincolo de intențiile de a rupe studiile teatrale de cele dramatice, există și astăzi suficienți susținători ai legăturii dintre ele. Rădăcinile sunt încă puternice.

²¹⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic theatre*, Taylor & Francis e-Library, 2006, p. 82: „a striking physicality, a certain style of gesture or a stage arrangement, simply by dint of the fact that they are present(ed) with a certain emphasis, are received as «signs» in the sense of a manifestation or gesticulation obviously demanding attention, «making sense» through the heightening frame of the performance without being «fixable» conceptually.”

REPREZENTAȚIA TEATRALĂ. Faptul că dramaturgia a fost vreme îndelungată studiată ca o ramură a literaturii nu este întâmplător. O mare parte a producției teatrale începe cu textul, iar după ce *performarea* se sfârșește, tot ce rămâne este din nou textul. Dacă dramaticul se manifestă în două forme: textul scris și *performarea*, atunci, așa cum susține Fernando de Toro, el este, în aceeași măsură, „un gen literar și o practică a scenei”²²⁰. Relația lor este imprevizibilă, instabilă, supusă proceselor producerii. Textul scris (organizat ca un scenariu) îi asigură *performării* teatrale punctul de plecare, sursa. Pornind de aici, regizorul creează un al doilea text, legat de primul, dar diferit de el, un text (de) performat. În fond, interpretarea de pe scenă nu face decât să dea o formă concretă unei virtualități. De aceea, putem vedea în regizor un arhitect preocupat de felul în care spațiile sunt aranjate, percepute vizual. El decide ce personaje vor fi prezente pe scenă, el creează o lume de imagini care se adresează în mod direct spectatorului; în sfârșit, el este cel care mizează pe puterea spectacolului de a spune o poveste, de a crea un efect și de a antrena audiența.

Ceea ce ne interesează aici este trecerea aceasta de la o formă de prezentare la alta. Dar pentru aceasta este nevoie să înțelegem ce sunt cele două realități. *Textul dramatic* este un obiect estetic pornind de la care un interpret poate supune atenției aspecte ce țin de: istoria evoluției genului și a convențiilor sale formale, o analiză a componentelor structurale, descrierea procesului producerii sensului. De cealaltă parte, *textul performat* este un obiect teatral, înțeles ca o practică a semnificării²²¹. El se prezintă distinct pentru regizor, a cărui sarcină o constituie coordonarea tuturor elementelor pe care le implică punerea în scenă: raporturile spațiu-timp, dinamica apropierii și a distanțării, concretizarea sensului etc. De aceea, având în vedere raportul text dramatic-text performat, Fernando de Toro are dreptate în a-l considera pe cel dintâi o realitate materială, fundamentală, oarecum de neevitat, pe care interpretul o poate aborda cu două atitudini diferite: fie tratându-l ca simplu text dramatic (uitând pentru moment că natura sa a fost întotdeauna duală: literară și performativă), fie considerându-l o componentă a performării teatrale, integrată în practica scenei. Cele două perspective se află în legătură, nicidecum nu se exclud.

Ce face un text să fie teatral? În primul rând, anumite caracteristici: un fel anume de a utiliza dialogul, prezența indicațiilor regizorale, detalii care țin de scenă. Nu este greșit să spunem că un text dramatic (ca text de performat) poartă mai multe *semne ale teatralității*. Oricine este familiarizat cu fenomenul știe că, de exemplu, textul dialogat este destinat a fi auzit mai mult decât citit, iar didascaliile sunt mai mult decât niște indicații regizorale. Fiind controlate de către regizor/ actori, ele se manifestă ca niște virtualități care se vor activa în forma concretă a reprezentării. Privit astfel, se poate susține că textul dramatic asigură componenta verbală și potențialul performativ (virtual) pentru textul performat, intrând cu acesta din urmă într-o relație specială. De aceea, indiferent de forma pe care o va lua adaptarea sa teatrală, textul dramatic rămâne înscris în punerea în scenă a textului performat. Scena nu face decât să dea formă și să amplifice potențialul performativ pe care textul dramatic îl are

²²⁰ Fernando de Toro, *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*, University of Toronto Press, 1995, p. 35: „For decades now there has been a debate on whether or not theatre, or more specifically, the dramatic text, is a literary genre or a stage practice. [...] In itself, the dispute may be futile, as Veltrusky puts it.”

²²¹ Distincția este formulată mai tranșant de Adrian Marino, în *Dintr-un dicționar de idei literare*, Argonaut, 2010, p. 275: „Hipertrofia și imperialismul ideii de «spectacol» au devenit atât de grave, încât cei mai mulți dintre noi se dovedesc incapabili să disocieze conceptul de teatru (scenă, decoruri, regie, joc al actorului) de textul dramatic care face posibilă această complicată suprastructură, de natură extra-literară și, în ultimă analiză, extra-dramatică. Piesa, desigur, interferează dramaticul. Acesta rămâne însă – de la început și până la sfârșit – ireductibil. Dramaticul (poate exista și fără piesă sau spectacol teatral. Piesa și spectacolul nu pot însă exista fără prezența necesară, ontologică, a dramaticului.”

înscris în ADN-ul său. Ea dă performării o anumită putere, căci a performa ceva înseamnă a-l face vizibil, a sublinia funcționarea sa ca relație între actori și spectatori.

Textul teatral este instabil: fiecare performare îi adaugă sensuri noi. Așa cum susține Ana Maria Nistor, „Spectacolul, ca formă de *comunicare* artistică, este inițial proiectul unui obiect estetic, care se (re)creează cu fiecare reprezentare. În timpul acestei interacțiuni obiectul estetic se construiește, se consumă și se împlinește ca operă, concomitent.”²²² Or, reprezentarea se realizează prin coroborarea mai multor coduri și canale: *vizuale* (care țin de personaj: statură, fizionomie, mască, costum, gestică, mimică, postură, mișcare scenică, relația cu alte personaje; sau care țin de scenă: proprietățile și designul scenei, luminile), *auditive* (verbale: registrul comunicativ, caracteristicile limbajului personajelor; paraverbale: tonul, timbrul vocii, intonația, ritmul comunicării, accentuarea cuvintelor; scenice: muzică, efecte sonore). Ea constă într-o *performare* artistică jucată de actori și urmărită de spectatori, adunați împreună într-un spațiu comun. Este un joc pentru că participanții își asumă niște roluri și interacționează: actorii preiau niște roluri (adică niște identități ficționale), pe când spectatorii privesc, contemplă și interpretează punerea în scenă. Dar reprezentarea este mereu condiționată de proprietățile scenei: de dimensiunile spațiale, de sofisticarea tehnică, de poziționarea față de spectatori, de aranjamentul scenic. Este și acesta unul dintre motivele care fac performarea unică, irepetabilă.

Însă, imaginile create de jocul scenic capătă semnificație doar când spectatorul reacționează la ele. De aceea, reprezentarea teatrală este făcută pentru a fi privită și re-privită, moment în care este încărcată cu semnificație. Lectura *performării* se face din scaunul spectatorului. Atenția lui se îndreaptă acum către alte semne, cele teatrale: actorii, spectatorii, dinamica interacțiunii lor, spațiul. „Abilitatea de a «citi spațiul»”, ne spune Robert Leach²²³, este poate cea mai importantă competență a unui spectator. El este acela care trebuie să înțeleagă felul de a funcționa al diferitelor tipuri de spațiu pe care le implică experiența teatrală: *spațiul fix* (arhitectura clădirii, proscena, scaunele auditoriului), *spațiul parțial fix* (decorul, luminile), *spațiul mobil* (spațialitatea implicată de jocul actorilor: mișcarea scenică, distanța, apropierea, organizarea în grupuri, postura, gestică, mimica).

Iată de ce a privi înseamnă de fapt a citi: „Potențialitatea specială a performării teatrale se află în faptul că e privită sau reprivită. În alte cuvinte, e destinată a fi citită.”²²⁴ (t.n.) Avem de-a face deci cu o privire simultană, focalizată către componente multiple, privire cunoscătoare care va investi cu sens fiecare detaliu scenic abia după ce miracolul reprezentării scenice va lua sfârșit, căci intensitatea participării cerute spectatorului nu îi permite, pe durata desfășurării piesei, nicio pauză.

PRIVIND DINSPRE SPECTATOR. Atunci când dramaturgul își proiectează opera (își exersează scriitura), o face mereu cu conștiința spectatorului în minte. Opera sa este scrisă pentru a fi livrată, sub forma unui spectacol, unei audiențe. Prezența ei, o spuneam și cu altă ocazie, este cumva înscrisă în text.

O întoarcere la originile reprezentării teatrale – și la cele ale conceptului de spectator, implicit – ar clarifica anumite aspecte. G.J. Watson le plasează în *ritualurile primitive ale fertilității*, în ceremoniile religioase antice. Relația dintre dramaturgie și miturile, legendele și ceremoniile populare a constituit întotdeauna o sursă majoră pentru forța pe care spectacolul o posedă. Deși s-a secularizat rapid, teatrul a conservat în dinamica reprezentăției teatrale o parte

²²² Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 24.

²²³ Robert Leach, *op. cit.*, pp. 12-13.

²²⁴ *Ibidem*, p. 14: „The special potency of the theatrical performance lies precisely in the fact that it is watched, or overlooked. In other words, it is designed to be read.”

din efectele-i ritualice. Principalul efect îl constituie implicarea audienței în *celebrarea fertilității vieții*. Antrenarea spectatorilor, energia pe care o dezvoltă jocul scenic, mariajele multiple care au loc la sfârșitul multora dintre piese devin mărturii ale forței pe care o implică reprezentarea teatrală.

O altă putere care ține de dimensiunea ritualică a teatrului este aceea de *a scoate audiența din ea înseși*. A deveni spectator înseamnă a-ți asuma un rol, rol care implică un anumit comportament așteptat. Intrarea în rol a receptorului este inițiată încă de la pătrunderea în teatru; arhitectura clădirii, foaierul, afișul, sala, scaunele rezervate, primul contact cu scena, cortina lăsată, toate au rolul de a-l pregăti pentru o experiență estetică care depinde de participarea sa. Ele figurează deci ca spații intermediare ce mediază o experiență estetică și care cer un anumit comportament receptiv. Este evident acum faptul că, atât timp cât se desfășoară reprezentarea teatrală, spectatorul devine un altul, devine parte a unei audiențe, devine membru al unei comunități căruia i se împărtășește o experiență care îl va scoate din sine. Iată ce ne spune Ana Maria Nistor despre originile conceptului de spectator: „Ca om al cetății, *theôrôs* (spectatorul) era și privitor la spectacol, adică cel care vede, înțelege, analizează, interpretează. Este cunoscut faptul că *theôrema* trimite și la spectacol, și la speculație, noțiunea de public însă conține încă două semnificații: cel de *lucrător la frumos* (to kalon), folosit în context alături de verbul „a munci”, dar este și sol trimis să consulte un oracol, mesager al unei vești divine. La plural, *theôrôus* vorbește despre cei care se uită cu atenție la un spectacol, dar și despre cei care călătoresc împreună spre a vedea lucruri și oameni.”²²⁵ De aceea, teatrul, ca spațiu ritualic, este acela care amintește spectatorului că este parte a unei comunități, că se află acolo împreună, că participă la un ritual, că această participare anulează diferențele dintre membrii audienței și că o accentuează, așa cum am văzut în definiția de mai sus, pe aceea a împărtășirii unei experiențe estetice. Se creează, astfel, un fel de recunoaștere reciprocă între scenă și audiență. Iar totul se întâmplă atunci, la acel moment. *Performarea* este deci unică și irepetabilă

Suntem trimiși, în felul acesta, către o altă direcție, și ea fundamentală pentru experiența teatrală: *puterea actorului de a atrage audiența în jocul de pe scenă*, de a-l face părtaș al iluziei ficțiunii. Jocul scenic este mai mult decât un joc, este o eliberare de energie. Deși scena este limitată, finită, restrânsă ca dimensiuni, atunci când se joacă pe ea, devine infinită, nelimitată. Orice se poate întâmpla pe platforma pregătită pentru privirile spectatorilor. Aceasta pentru că scopul amenajării teatrale este să faciliteze performarea și receptarea ei. Forma scenei, mărimea auditoriului, poziția spectatorilor față de scenă sunt esențiale. În fond, natura fizică a scenei distinge dramaturgia de celelalte arte, pentru că antrenează mai multe aspecte ale sensibilității audienței. Jocul teatral este, în definitiv, un joc cu spațiul.

Un spectator nu este o persoană oarecare, este un inițiat. El vine în teatru cu o enciclopedie deja formată. Terenul pe care regizorul îl exploatează în momentul reprezentării a fost pregătit deja de participările-i anterioare. De altfel, succesul unei piese se datorează, în mare măsură, acestei cunoașteri în prealabil a audienței. Fiecare formă teatrală își produce propriile *convenții*. Asta înseamnă că acele codificări pe care regizorul și actorii le aleg trebuie să fie cunoscute de spectatorii care le decodifică. Unele sunt pregătite încă de la intrarea în sală. Spectatorul știe că cel de pe scenă nu este un personaj în carne și oase, ci un actor care joacă un rol menționat în program sau pe afiș, știe că locul și timpul reprezentării nu sunt identice cu cele ficționale, că obiectele de pe scenă sunt semnele unei iluzii referențiale. Astfel, fiecare *performare*, depinzând de epocă, de tipul de teatru, va folosi alte convenții pentru a crea teatralitate.

²²⁵ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 56.

Receptarea în teatru, apoi, nu se sfârșește niciodată cu căderea cortinei, deși performarea este mereu o experiență efemeră, trecătoare. „Piesa există, ne spune Peter Mudford, în prezentul simultan al actorilor și al audienței.”²²⁶ (t.n.) Aici s-ar afla sursa unui simț special, specific teatrului: *o vibrație interioară*. Diminuarea luminii are pentru spectatori mai multe înțelesuri: necesitatea adoptării tăcerii, instalarea într-o stare de contemplare, așteptarea de a fi transpus într-o altă lume. Ca experiență estetică, *performarea* dă naștere unui complex de atitudini. Sursa lor se află în ceea ce Hans Robert Jauss numea *aisthesis*: privirea cunoscătoare. Dacă arta teatrală este o chestiune de observare, întrucât constă în a face vizibil un gest, o mișcare, o imagine, pe care nu am mai văzut-o, atunci orice experiență estetică încercată de spectator implică *privirea*: „În orice percepție vizuală, simultaneitatea e mediată de succesiune; privirea se plimbă asupra obiectului, apoi și-l apropie. Privirea selectează și culege, vederea stabilește o relație. Ochiul interior îndeamnă la o privire anume, dar și vederea stăpână, directoare, e surprinsă uneori de o acțiune a privirii care nu-i fusese comandată, însă persistă și se cere luată în seamă.”²²⁷ Înțelegem deci că teatrul cere spectatorului său o privire divers focalizată, exersarea mai multor tipuri de privire (totul însă simultan): o privire centrată pe forme (pe imaginea de ansamblu pe care o generează scena), o privire focalizată pe detalii (care presupune o apropiere a obiectului și cercetarea sa cunoscătoare), o privire care anulează distanța dintre actor și spectator (rezonanța produsă de voce, jocul de pe scenă sunt interiorizate de cel care privește, care se lasă în felul acesta mișcat) și, în fine, vederea care se desfată (o conjuncție a celor de mai sus).

Efectele lor constau în reacțiile pe care piesa le produce, în fond, comportamente care descriu desfătarea estetică. Totul începe cu așteptarea înfrigurată. Înainte ca piesa să debuteze, spectatorul trăiește o anumită stare de tensiune care îl pregătește pentru experiența ce va urma. Orizontul său de așteptare îl însoțește de la pătrunderea în sală până la sfârșitul reprezentării. I se adaugă și altele care își au sursa în jocul scenic, reacții precum uimirea, bucuria, mila, groaza, compasiunea, surpriza, katharsis-ul. Însumate, toate descriu ceea ce se numește o *desfătare estetică*: „Ca să ajungi la desfătarea estetică, la comportamentul legat de desfătare trebuie să-ți fie solicitată privirea. Dar experiența estetică nu se reduce doar la «privirea cunoscătoare (*aisthesis*)» și nici la «recunoașterea prin privire (*anamnesis*)», ci «subiectul privirii poate fi el însuși afectat de obiectul reprezentat (*katharsis*)», deduce Hans Robert Jauss, fondatorul școlii de la Konstanz. În teatru, cel puțin în cazul spectatorului, acel poate fi se transformă în trebuie.”²²⁸

O convenție teatrală cere spectatorului să accepte regulile lumii care se instituie sub ochii săi și să creadă în ea. Ca membru al unei audiențe, ca privitor din afară, el este înzestrat cu *privilegiul unei cunoașteri superioare*. Aceasta generează foarte multă plăcere. Totuși, detașarea pe care i-o garantează atât natura dramaticului (care implică un grad maxim de obiectivare), cât și poziția de spectator (situat în afara acțiunii) nu înseamnă că percepția sa nu este controlată. Poate că autorul, pe durata desfășurării spectacolului, rămâne pentru spectator o absență (accesul la vocea sa este un privilegiu al celui care a citit piesa, deși ea nu ne mai conduce privirea ca în textul narativ). Prezența sa se va manifesta însă altfel: prin așa-numitele *tehnici de control al percepției sau al perspectivei*. Deci intervenția autorului în text se poate face pe mai multe căi. Nu ne interesează aici cazul figurilor auctoriale (personaje create special pentru a media acțiunea, care se distanțează de ea și comentează asupra ei din exterior,

²²⁶ Peter Mudford, *Making theatre: from text to performance*, Cambridge University Press, 2003, p. 2: „A play, as Thornton Wilder once said, «is what takes place...». It exists in the simultaneous present of actors and audience.”

²²⁷ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 67.

²²⁸ *Ibidem*, p. 113.

devenind un fel de portavoce a autorului), ci cazurile în care prezența autorului este oarecum implicită.

Prezentăm în rândurile de mai jos doar câteva dintre ele: (1) *titlul* (care se poate constitui într-un indiciu asupra caracterului unui personaj, mai ales atunci când prin el se deformează imaginea sa: de exemplu, *Crispin, rival stăpână-său*, de C. Negruzzi), (2) *numele personajului* (care reprezintă o importantă sursă de evaluare morală; a se vedea cazul personajelor caragialeene), (3) *evoluția subiectului* (finalul unei piese implică, cel puțin în cazul teatrului tradițional, ideea de „justiție poetică”; prin el se poate confirma sau infirma calitatea morală a unora dintre personaje), (4) *textul dialogat* (întrucât reprezintă o colecție de perspective diferite, ele se constituie într-o importantă sursă de caracterizare directă sau indirectă, favorizând pe unul sau altul dintre personaje), (5) *focusarea* (direcționează atenția receptorului asupra unui personaj care ocupă un rol central în piesă prin atenția care i se acordă, fie la nivelul acțiunii, fie la nivelul limbajului); (6) *limbajul personajelor* (calitățile discursului unui personaj, prin contrast cu altele, sunt relevante: spațiul mare care i se rezervă în piesă, poziționarea în punctul culminant, controlul asupra limbii, toate conțin indicii asupra importanței personajului). Iată de ce putem considera strategiile amintite mai sus tehnici orientate către audiență. Distanța de care se bucură spectatorul îi oferă oportunitatea de a corobora toate aceste perspective și de a face distincția între perspectivele favorabile și cele opuse unui personaj. Situarea lor în contrast nu face decât să le întărească pe cele adevărate sau să le corecteze pe cele false, prin cunoașterea superioară care constituie privilegiul rolului său de observator din afară. În felul acesta, deși se manifestă într-o măsură mult mai mică, controlul auctorial devine, grație naturii construite a dramaticului (și a teatralului), mai pregnant, mai ușor de reperat.

Exemplele date stau mărturie pentru complexitatea experienței estetice pe care o implică actul participării la un spectacol teatral, spectacol care, nu de puține ori, îi cere audienței să se poziționeze față de problematica pe care piesa o tematizează. În fond, actul artistic nu poate ocoli răspunsul spectatorului a cărui prezență a fost înscrisă deja în el.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

I. L. Caragiale, *Oare teatrul este literatură?*

Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mijloace convenționale de la om la om; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă: ori de ce fel ar fi concepțiunea, – înaltă sau joasă, rafinată sau primitivă, sacră ori profană, – numai câtuși de puțin să fie o izvorăre nu voită, ci pornită firește din adâncimea, infinită ca și natura ce se oglindește în ea, a creierului omenesc, ea merită să se arate lumii, numai să poată cum; și dacă poate cum trebuie, atunci se va împune înțelesului altor minți omenești, numai capabile să fie a înțelege. Aci stă rațiunea finală a artei umane: înțelesul omenesc.

Dar câte sunt mijloacele convenționale pentru transmiterea unei intenții artistice? Sunt desigur multe și mulți critici au căutat să le clasifice. Din câți am citit până acum, nu am găsit în nici unul o părere deosebită în privința teatrului; pentru toți, dramaturgul este considerat ca un fel de literat sau poet, iar piesele de teatru ca un fel de producții literare sau poetice. Cursurile de poetică ne prezintă chiar capitole întregi despre poezia dramatică. Să mă ierte domnii autori de poetice mai mult sau mai puțin elementare să cred despre dramaturgie altfel decât vor dumnealor să mă facă a crede.

Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare, tot așa de deosebită de literatură în genere și în special de poezie ca orișicare artă – de exemplu arhitectura. Literatura este o artă reflexivă. Orice gen literar are de obiect deșteptarea de imagini numai și numai prin cuvinte exprimând gândiri: epică, lirică, narativă, oricum ar fi, literatura se mărginește la a închipui imagini, a gândi asupra-le și a transmite cititorului prin cuvinte acele imagini și gândiri; aci stau tot obiectul și toată intenția literaturii. Teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor. Elementele cu care lucrează sunt chiar arătările vii și imediate ale acestor conflicte.

Convenționalitatea acestei arte este cea mai grosolană posibilă: căci intențiunea de a arăta obiectul – care aicea sunt conflictele morale ivite între oameni – se realizează prin arătarea obiectului chiar întocmai. Aici intenția artistului îmbracă, în carne și în oase adevărate, figurile ce ne arată: toate sunt, nu spuse, ci aieveau înfățișate; bucuria râde din ochi vii, durerea plânge cu lacrimi adevărate, faptele cer timp, și precum în natură trebuie să treacă vreme și împrejurări peste obiectul real pentru ca el să se modifice în o stare dată a lui, asemenea aici trebuie să treacă împrejurări și prin urmare vreme reală pentru ca să se desăvârșească arătarea intenționată. Faptul că unul din mijloacele sale de reprezentare este și vorbirea omenească, nu trebuie să facă a se lua teatrul ca un gen de literatură; din acest punct de vedere teatrul ar avea mai multă rudenie cu arta oratoriei.

Se înțelege că, la urma urmelor, izvorul comun al tuturor artelor este concepțiunea omenească; dar formulările interne, manifestațiunile și modurile de transmitere intenționată a concepțiunii sunt deosebite pentru fiecare artă.

După aceste deosebiri specifice, vedem că teatrul este tot atât de puțin înrudit cu literatura pe cât ar fi sculptura și pictura cu arhitectura și muzica. Pe când concepțiunea poetului se formulează în gândirile lui proprii cari sunt chiar materialul intern al artei sale, și care, transmise prin cuvinte, constituiesc de-a dreptul obiectul de artă desăvârșit, concepțiunea dramaturgului se formează în înfățișări vii de împrejurări și fapte omenești, iar gândirea lui nu are nimica a face cu producția teatrală în sine; și dacă el gândește, aceasta o face numai spre a găsi întocmirea, economia mecanică, pe care să poată sta clădirea ce a conceput și voiește să înfățișeze.

Cu mult mai mult se aseamănă deci dramaturgul cu arhitectul care concepe clădirea, o plănuieste pe hârtie, și tocmai apoi o arată făcută gata din grămădirea întocmită a materialului voit. În acest sens gândește și dramaturgul – nu la a gândi ceva, ci la a arăta ceva. Astfel, asemănare mai nemerită nu poate avea o piesă de teatru propriu-zisă decât cu planul unui monument. În adevăr precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale, adică monumentul, ci numai notarea convențională după care trebuie să se strângă și să se alipească materialele cerute într-un tot ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvârșirea intențiunii lui – adică comedia – ci notarea convențională după care se vor alipi elementele proprii spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane. Mai scurt: pe cât de puțin planul arhitectului este pictură, tot atât de puțin e scrierea de teatru poezie.

Fiind însă că teatrul ne arată oamenii, și fiindcă în împrejurări omenești, acțiunile, cari sunt chiar viața, sunt însoțite de vorbire, oamenii dramaturgului trebuiesc firește să vorbească și ei. Din împrejurarea însă că păpușile lui pe lângă că trebuie să umble, să plângă, să râză, să se mângâie, să se bată, ori să se ucidă chiar (fapte ce nu se pot întâmpla în lume tot pe tăcute) mai trebuie să și vorbească și că poetul nu are alt material extern de comunicare a gândirii sale decât cuvântul – din această împrejurare, că un element material este comun, și aceasta în proporții de întrebuintare și ordine foarte neegale, între două arte atât de fundamentale deosebite prin modul de transmitere al concepțiunii, se poate

oare deduce că Teatrul este Poezie și că o piesă de teatru este o producție de gen literar? Dar o împrejurare asemenea cu aceasta ni-o prezintă și comunitatea altor materiale și mijloace de manifestare între alte arte foarte deosebite: marmura, comună sculpturii și arhitecturii, linia și chiar culorile comune arhitecturii, picturii și sculpturii și, cea mai caracteristică dintre toate pentru teza ce ne ocupă, plastica, asemenea comună picturii, sculpturii și teatrului.

Nu! Teatrul și literatura sunt două arte cu totul deosebite și prin intenție și prin modul de manifestare al acesteia. Teatrul e o artă independentă, care ca să existe în adevăr cu dignitate, trebuie să pună în serviciul său pe toate celelalte arte, fără să acorde vreunui drept de egalitate pe propriul lui teren.

(articol publicat în „Epoca”, 8 august 1897)

Dacă în precedentele analize cu rol demonstrativ am acordat prioritate textelor literare, de data aceasta atenția noastră se oprește asupra unui text nonliterar, un articol aparținând lui I.L. Caragiale, dramaturg care, prin viziunea asupra teatrului pe care o supune dezbaterii, marchează, așa cum s-a mai spus, depărtarea de teatrul tradițional, mimetic. Deloc întâmplător, exegeți precum B. Elvin, Ioan Constantinescu, Florin Manolescu, Valentin Silvestru ori Al. Călinescu au văzut în scriitorul român un precursor al teatrului modern, apropiindu-i scriitura de formula teatrului absurdului. Iată și câteva dintre punctele argumentărilor lor: apelul la tehnici din zona teatrului popular: a karaghiozului, a *commediei dell'arte*, a paiatelor (care accentuează elementul concret, pun accent pe mișcarea scenică, aduc un plus de vitalitate lumii); structura circulară a pieselor (finalul nu aduce o rezolvare, situația compromisă morală de la început nu este depășită, adevărul nu iese la suprafață, impresia că personajele rămân prizonierele unui spațiu închis se perpetuează), inautenticitatea relațiilor dintre personaje (lipsite de conștiință, de viață interioară, devenite păpuși mecanice, ele duc o viață lipsită de repere, aleg să trăiască în minciună, se lasă conduse de obsesii, de manii și, deși vorbesc mult, trăiesc iluzia comunicării doar), prezența masivă a violenței (personajele caragialeene trăiesc în permanență cu teamă, fiind dispuse să calce peste orice), o viziune pesimistă asupra existenței (o lume pestriță, care trăiește în concret, o lume lipsită de repere, în care nimeni nu este neliniștit și din care nimeni nu vrea să evadeze).

De altfel, una dintre primele voci care observa dimensiunea modernă a teatrului caragialean este chiar Eugen Ionescu care constata, pornind de la umanitatea caragialeană, prezența unui substrat tragic. Iată ce vedea el în personajele predecesorului său: „exemplare umane în așa măsură degradate, încât nu ne lasă nici o speranță. Niciodată stăpânite de un sentiment de culpabilitate, nici de ideea unui sacrificiu, nici de vreo altă idee, aceste personaje au conștiința uimitor de liniștită, sunt cele mai josnice din literatura universală.” Astfel, pesimismul acesta pe care îl dezvoltă lumea pe care Caragiale o aduce sub ochii noștri, nu acoperă, dincolo de registrul comic în care este revelată, percepția unui sentiment tragic, un tragic de factură absurdă. Liniștită, fără conștiința propriei condiții, umanitatea caragialeană descrie o lume fără cer.

Să ne întoarcem, însă, la articolul *Oare teatrul este literatură?* și să desprindem din el viziunea regizorală modernă pe care o teoretizează Caragiale aici. Un semn de întrebare legitim, titlul poate fi citit și ca o militare, de pe poziția unui cunoscător (având în vedere faptul că artistul și-a trăit o bună parte a existenței în jurul teatrului), pentru autonomia unui fenomen cultural. Dimensiunea polemică – căci, fără îndoială, una există – este îndreptată către o anumită înțelegere a teatrului care făcea din această artă o anexă a literaturii: „pentru toți, dramaturgul este considerat ca un fel de literat sau poet, iar piesele de teatru ca un fel de producții literare sau poetice”. A milita pentru o ruptură între teatru și literatură înseamnă deci a concepe teatrul ca pe o artă specifică, care posedă (așa cum afirma Ioan Constantinescu²²⁹, la

²²⁹ I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Minerva, 1974, p. 7: „Caragiale (atât în practica teatrală propriu-zisă, cât și în articolele teoretice, Materlinck, Craig, Tairov ș.a. au conceput teatrul ca

un moment dat) un limbaj propriu, o structură proprie și o estetică proprie: „Teatrul, după părerea mea, nu e un gen de artă, ci o artă de sine stătătoare”. Reteatralizarea teatrului începe prin emanciparea sa de sub dominația literaturii (care făcea din el o simplă prelungire a unui tip de discurs, cel dramatic, de unde și prioritatea acordată cuvântului scris, frumos, o retorică excesivă care i se va fi părut lui Caragiale inautentică), prin conceperea sa ca pe o artă vizuală (o artă de sinteză care se folosește de toate mijloacele: voce, gest, costum, lumini, toate subordonate unui scop bine definit: nevoii de a construi un limbaj specific teatrului, coordonând toate aceste elemente), prin reconsiderarea rolului cuvântului în teatru (care nu îi mai subordonează discursul, ci se subordonează el însuși unui întreg, devenind semnul, un semn printre altele, unui limbaj).

Căci ni se pare acum că miza reală a articolului lui Caragiale o constituie definirea conceptului de *teatralitate*. Iată cum îl definea Anne Ubersfeld, în *Termenii cheie ai analizei teatrului*: „Cuvânt cu sens atât de confuz încât sfârșește prin a fi o haină largă, și nu mai înseamnă decât... teatru. Teatralitatea unui text este faptul că el poate fi jucat pe scenă. Teatralitatea unui spectacol este faptul că el poate fi considerat drept teatru. Mergând mai departe, Barthes spune: «Ce este teatralitatea? Este teatrul mai puțin textul, este o multitudine de semne și de senzații care se creează pe scenă începând de la argumentul scris». Iată, se va spune, o definiție care nu strălucește prin claritate: ceea ce ea definește este reziduul unei operații abstracte care ar consta să extragi din ansamblul reprezentației ceea ce este «textul»; operație imposibilă: ar trebui să eliminăm dintr-odată vocea actorului și toată paralingvistica, fără a ține seama de raportul gest-cuvânt. Într-un mod limitat, putem vorbi de teatralitate apropo de prezența într-o reprezentație a unor semne care exprimă clar prezența teatrului.”²³⁰ Dincolo de dificultățile conceptuale formulate de semioticiană franceză, reținem ideea că teatralitatea începe și se sfârșește pe scenă. Este vorba deci de o depărtare de viziunea tradițională, care anexa spectacolul teatral textului scris, și de apropierea de o viziune modernă, în care primează textul (de) performat. Iar pentru a-și dobândi independența, teatrul trebuie să-și delimiteze specificul, să-și definească propriul limbaj, să-și impună viziunea asupra fenomenului (în fond, o filozofie teatrală).

Ce pune Caragiale în acest articol în centrul conceptului de teatralitate? O viziune regizorală potrivit căreia teatrul este o artă autonomă, accentuarea naturii concrete ca specific al fenomenului teatral, o repoziționare a rolului cuvântului în cadrul limbajului teatral, focalizarea construcției teatrale în jurul conflictului dramatic și al personajului. Iar pentru aceasta, dramaturgul român își organizează edificiul teoretic din acest articol în jurul unor opoziții binare menite a demarca specificul raportului care se instituie între teatru și literatură: autonomie vs. subordonare, artă constructivă vs. artă reflexivă, concretețe vs. abstractizare, cuvântul teatral vs. cuvântul frumos, artistul-arhitect vs. artistul-reflexiv.

A vedea în teatru, așa cum o făcea Caragiale, o *artă constructivă* însemna mai întâi a-i percepe complexitatea, anvergura. Dacă literatura construiește sens apelând la singurul instrument de care dispune: cuvântul, teatrul, care este o artă sincretică, apelează la medierea mai multor limbaje: vizuale, auditive, lingvistice, chinestezice. Acordând prioritate cuvântului, teatrul tradițional și-a artificializat discursul. Or, scena nu poate fi concepută ca un spațiu al declamării, în care personajele sunt aduse pentru a rosti discursuri frumoase. Caragiale a conștientizat aici inclusiv pericolul ideologizării. Din contră, pentru dramaturgul român, ca semn al autonomiei, fenomenul teatral se va folosi de toate componentele limbajului său (mișcarea, pantomima, gestică, paiațaria, măștile, elementul plastic, jocul de lumini și de

pe o artă specifică și au încercat «autonomizarea» lui: impunerea unui limbaj propriu, a unei structuri proprii, a unei estetici proprii.”

²³⁰ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, 1999, p. 89.

umbre, cuvântul) pentru a genera o viziune asupra existenței. Autorul devine atunci, un arhitect, în mâinile căruia fiecare componentă a limbajului dramatic devine un semn de care se va folosi pentru a articula o lume: vie, dinamică, concretă, imediată. Deci „constructivismul” caragialean înseamnă și a înțelege arta teatrală ca pusă în slujba generării unui efect. Așa se explică de ce, deși vine din interiorul teatrului mimetic, scriitura sa îl depășește.

Adesea, în scrierile sale, cititorului îi devine pregnantă acea natură construită a lumii. Cum? Prin dese apeluri la strategii de natură metafictională, în fond, o întoarcere, de pe o poziție modernă, la toposul teatrului în teatru: introducerea între convențiile teatrale a unor artefacte care dau seama de natura scrisă, construită deci, a lumii (scrisori, ziare, bilețele, telegrame); punerea în gura unor personaje a unor replici ce reflectă viziunea caragialeană asupra existenței (TRAHANACHE [...]: A! ce coruptă soțietate!... Nu mai e moral, nu mai sunt prințipuri, nu mai e nimic: enteresul și iar enteresul...”); referințe explicite la prezența scenei și la jocul teatral („PRISTANDA: [...] auzeam și vedeam cum v-auz și m-auziți, coane Fănică, știți, ca la teatru”); gustul pentru punerea în abis (situația dublă de șantaj din finalul comediei *O scrisoare pierdută*, de pildă, acolo unde intrarea mult așteptată în scenă a lui Dandanache este însoțită de o poveste halucinantă, care concurează situația în care erau implicați Tipătescu și Zoe, ba chiar o transformă într-un coșmar); exploatarea subtilă a tăcerilor (se cunoaște faptul că lui Caragiale îi plăcea să lanseze provocări, de exemplu, dacă Trahanache știa de relația adulterină dintre Tipătescu și Zoe, interogație pe care autorul o alimenta cu intenția voită de a-și situa receptorii în poziția unui interpret, care construiește simple ipoteze, căci nicăieri opera nu ne dă un răspuns explicit).

Arta totală pentru care pledează Caragiale se naște din înțelegerea specificului fenomenului teatral, iar specificul său este *concretețea propriului limbaj*. Este și un indiciu aspra tipului de teatru (unul modern) pe care îl va practica Caragiale: o predilecție pentru acțional, pentru viu, pentru dinamic. De aici interesul acordat tuturor aspectelor care dau impresia de concret: mișcarea scenică, masca, dinamica relațiilor dintre personaje, importanța detaliului înscris în decor, fizicalitatea intensă a scenelor etc. Dacă literatura este prin excelență o artă reflexivă (natura sa este redată de cuvântul abstract, plăsmuitor de imagini), teatrul este definit de dramaturgul român ca o artă a concretului. Fizicalitatea pe care o implică fenomenul teatral (clădirea, jocul actorilor, scena, decorul, luminile) face diferența.

Gândirea pe care o implică actul creator în cazul teatrului este o experiență de o cu totul altă natură. Aceasta pentru că instrumentele (concrete, prin excelență) pe care limbajul teatral i le pune la dispoziție dramaturgului (care trebuie să își conceapă opera asemenea unui regizor) o impun. Iar scrisul lui Caragiale relevă toate aceste dimensiuni. Dar senzația de imediatitate, pe care o degajă operele sale dramatice, este creată și prin alegerea unui tip de subiect (consonant cu o lume în mișcare, în care spectatorul contemporan dramaturgului să se recunoască), prin gustul pentru controversă (care cere receptorului un răspuns activ), prin preferința pentru personaje acționale (cu o viață interioară limitată, absentă chiar uneori), prin complicarea și rezolvarea neașteptată a conflictului (antrenând, deci, un număr mare de personaje, creând agitație).

Ca artă sincretică, apoi, teatrul subordonează „materialele” (toate aspectele pe care le implică limbajul teatral) unei intenții: aceea de a construi lume. Autonomizarea pe care Caragiale o atribuie limbajului teatral presupune deci o concepție holistă, căci fiecare componentă a sa se va supune unui întreg. Este aici o pledoarie pentru echilibru, pentru proporție, pentru antrenarea oricărui element într-o construcție, pentru dispariția distincției dintre elementele teatrale și ne-teatrale. Și în acest punct intervine concepția dramaturgului român despre *cuvântul teatral*. Ce înseamnă această noțiune? În primul rând, refuzul retoricii, o depărtare de cultul cuvântului rostit, frumos, împodobit. Teatrul nu mai este pentru Caragiale

spațiul în care diverse personaje sunt aduse pe scenă pentru a-și rosti discursul; teatru de idei adică. Cuvântul, în piesele sale, își regăsește locul între semnele limbajului teatral, devine un semn între semne. Ioan Constantinescu are dreptate: „În general, în teatrul lui Caragiale, cuvântul încetează să mai fie frumos, nu mai este cuvântul «beletristic»; dimpotrivă, el este adesea caricat, diform, «explodat». *Cuvântul a devenit cuvânt teatral*, el nu trebuie să mai impresioneze estetic doar prin el însuși, *a devenit un element al unui întreg, nu mai este întregul*. [...] Astfel, «metamorfoza» cuvântului la Caragiale nu trebuie înțeleasă totdeauna numai ca o consecință a incapacității biologice și intelectuale a personajelor, nu este doar o parodie a limbajului unui grup social dintr-o anumită epocă, ci de asemenea, expresia unei necesități a artei dramaturgului de a adapta cuvântul la exigențele scenei: cuvântul devine uneori «obiect», semn fizic, gest, cuvântul însoțește gestul sau îl anunță.”²³¹ Iată de ce cuvântul denaturat, clișeul lingvistic devine atunci semnul unei lumi, expresia logicii sale absurde²³². De aceea, cuvântul său este adus/ redus la natura sa concretă, fiind suplinit de mimică, pantomimă, gest, de costumul comic sau de decor.

Susținând faptul că obiectul teatrului îl constituie „conflictele morale ivite între oameni”, Caragiale așază arta sa teatrală în jurul conceptului de *conflict dramatic*. Atașamentul lui Caragiale de doctrina tradițională, aristotelică, este vizibilă, dar o și depășește în anumite puncte. De altfel, Adrian Marino, dincolo de mutațiile pe care le-a suferit de-a lungul timpului, vedea în această noțiune esența dramaticului: „Eliberat de sub tirania «teatrală», dramaticul își dezvăluie adevărata sa identitate, care este *conflictul*. Bineînțeles, și de data aceasta doctrina tradițională descoperă existența conflictului doar în «dramă», respectiv în totalitatea «speciilor» genului dramatic. În realitate, sfera conflictului include nu numai dimensiunile strâmte ale scenei, dar și ale întregii literaturi și chiar conținutul tuturor artelor (există picturi și lucrări muzicale profund dramatice), pentru a se reintegra vieții însăși, care-l produce pe mari spații și la intensități atât de enorme, încât depășește dramatismul oricărei literaturi.”²³³

Corelarea poziției teoretice a lui Caragiale cu specificul operei sale dramatice va evidenția următoarele: o preferință pentru un conflict generat de pasiunile umane mărunte, este adevărat, dar în spatele cărora se pun energii nebănuite; o preferință pentru complicații generate, mai ales, de factori de ordine socială; punerea sub semnul întrebării a moralității, care nu este niciodată o componentă reală a conflictului, mai degrabă un pretext; antrenarea treptată a unui număr din ce în ce mai mare de personaje; lipsa de claritate a deznodământului situației conflictuale, care perpetuează situația compromisă moral de la începutul piesei; lipsa de fundament psihologic al conflictului; o luptă aprigă pentru imagine, mască întreținută mai abitir decât adevărul. Așa se explică și acea „dublă apartenență” (Mircea A. Diaconu) a lumii caragialeene, lume care se revelează într-un registru dublu: textual (construit), dar și mimetic

²³¹ I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 40.

²³² Nu asta ne spunea Eugen Ionescu, la un moment dat, în eseu *Note și contranote*? Este uimitor cât de mult se apropie viziunea regizorală a acestuia de felul în care înțelegea Caragiale teatralitatea, relația care se instituie între textul dramatic și spectacolul teatral. Sublinierile noastre sunt menite a evidenția aceste filiații recunoscute de Ionescu arareori (și poate că nu ar fi exagerată o punere în legătură a acestei atitudini – lucru care s-a făcut, de altfel – cu conceptul de „anxietate auctorială” pe care îl teoretiza Harold Bloom într-o carte devenită celebră între timp): „Dacă credem că teatrul nu e decât un teatru al cuvântului, e greu să admitem că el poate avea un *limbaj autonom*. El nu poate fi decât tribut arareori altor forme de gândire ce se exprimă prin cuvânt, tribut filosofiei, moralei. Lucrurile sunt diferite dacă considerăm că *cuvântul nu constituie decât unul dintre elementele de șoc ale teatrului*. Mai întâi, *teatrul are un fel de propriu de a folosi cuvântul, și acesta e dialogul, e cuvântul de luptă, de conflict*. Dacă el nu este decât discuție la anumiți autori, aceasta e o mare greșală din partea lor. Există *alte mijloace de a teatraliza cuvântul*: ducându-l la paroxism, pentru a da teatrului adevărata lui măsură, care stă în lipsa de măsură; verbul însuși trebuie întins până la limitele lui ultime, limbajul trebuie aproape să explodeze, sau să se distrugă, în neputința lui de a cuprinde semnificațiile.” (s.n.)

²³³ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, 1973, p. 556.

(natural). De aici impresia de viață pe care o creează teatrul său. Spectatorul nu trebuie, în fond, să piardă din vedere faptul că se află în fața unui spectacol al vieții, cu zgomotul, verva, agitația sau pasiunile ei, dar nici să uite că spectacolul este, în cele din urmă, teatru: deci construcție, intenție auctorială, efect.

Legitimitatea acestei poziționări teoretice față de teatrul tradițional, declarată de mai multe ori în eseu, o constituie *înțelesul omenesc*, adică viziunea asupra existenței umane pe care autorul o instituie: „Principiul fundamental al artei în genere este intenția de a transmite o concepțiune prin mijloace convenționale de la om la om; încercarea de a realiza acea intenție constituie opera de artă: ori de ce fel ar fi concepțiunea, – înaltă sau joasă, rafinată sau primitivă, sacră ori profană, – numai câtuși de puțin să fie o izvorâre nu voită, ci pornită firește din adâncimea, infinită ca și natura ce se oglindește în ea, a creierului omenesc, ea merită să se arate lumii, numai să poată cum; și dacă poate cum trebuie, atunci se va impune înțelesului altor minți omenești, numai capabile să fie a înțelege. Aci stă rațiunea finală a artei umane: înțelesul omenesc.” Dramaturgul devine atunci un constructor de lume, un creator de viziune al cărei scop ultim (care ține de o înțelegere profundă a dimensiunii artistice a teatrului) este de a surprinde, pornind de la convențiile teatrale, esența unei umanități.

Deformarea caricaturală, deci, la care Caragiale adesea apelează, nu falsifică imaginea lumii, ci o revelează. Odată trăită străfulgerarea din care se va naște viziunea, pasul următor ar fi găsirea celei mai bune modalități de a comunica acea viziune. Asta ar face din dramaturg nu doar un foarte bun cunoscător al convențiilor teatrale, deci un inițiat în valențele semantice ale limbajului al cărui stăpân este (acela teatral), ci și un arhitect care știe cum să calibreze rolul fiecărui element, astfel încât să îl pună în slujba unei intenții. În ea va fi concentrată întreaga artă a unui dramaturg.

Așadar, prin viziunea regizorală pe care o dezbate în articolul *Oare teatrul este literatură?*, Caragiale poate fi privit, pe bună dreptate, ca un precursor al teatrului modern. Teatralitatea este, în cazul său, nu doar conceptul în jurul căruia se centrează o viziune asupra unui fenomen cultural, ci și prilejul desprinderii (asumate polemic) de o poetică tradițională, dar și de a milita pentru autonomia limbajului teatral, ca formă de artă distinctă de literatură. Era regizorul (Caragiale a îndeplinit această dublă funcție, cu diverse ocazii, și chiar dacă nu și-a regizat piesele, le-a gândit printr-o asemenea optică) se află, iată, în plin avânt; prin activitatea sa creatoare, teatrul își cere dreptul la libertate. Teatrul nu este literatură, dar nici nu se poate rupe de ea.

Eugen Ionescu, *Cântăreața cheală*

Antipiesă

PERSONAJELE

Domnul Smith

Doamna Smith

Domnul Martin

Doamna Martin

Mary, servitoarea

Căpitanul de pompieri

SCENA I

Interior burghez englezesc, cu fotolii englezești. Domnul Smith, englez, în al său fotoliu englezesc și cu pantofi englezești, își fumează pipa englezească și citește o gazetă englezească, lângă șemineul în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezești și mustăcioară sură, englezească. Alături de el, într-un alt fotoliu englezesc, Doamna Smith, englezoaică, cârpește ciorapi englezești. Lung moment de tăcere englezească. Pendula englezească bate englezește de șaptesprezece ori.

DOAMNA SMITH: Ia uite, e ora nouă. Am mâncat supă, pește, cartofi cu slănină, salată englezească. Copiii au băut apă englezească. În seara asta am mâncat bine. Asta fiindcă locuim în împrejurimile Londrei, iar numele nostru este Smith.

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Cartofii sunt foarte buni cu slănină, iar uleiul de la salată n-a fost rănced. Uleiul de la băcanul din colț este mult mai bun decât uleiul de la băcanul de vizavi, ba chiar mai bun decât cel de la băcanul din vale. Asta nu înseamnă că uleiul celor doi ar fi prost.

Continuând lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Și totuși, uleiul de la băcanul din colț este mult mai bun...

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: De data asta, Mary a fiert bine cartofii. Ultima dată i-a lăsat ceva mai cruzi. Mi-e nu-mi plac decât când sunt fierți bine.

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Peștele era proaspăt M-am lins pe buze. Am mâncat două porții. Ba nu, trei. Ceea ce m-a făcut să mă duc cam des la W.C. Și tu ai mâncat trei porții. Numai că a treia oară ai cerut mai puțin decât de celelalte dați, în timp ce eu am luat mai mult la a treia porție. În seara asta eu am mâncat mai mult ca tine. Cum de-a fost posibil? De obicei, tu ești cel care mănâncă mai mult. Nu te poți plânge de lipsa poftei de mâncare.

Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Totuși, poate că supa a fost puțin cam sărată. Avea mai multă sare ca tine. Ha!ha!ha! Avea prea mult praz și prea puțină ceapă. Îmi pare rău că nu i-am spus lui Mary să mai adauge puțin anason. Data viitoare am să țin minte asta

Continuându-și lectura, Domnul Smith plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Băiețelul nostru ar fi avut chef de-o bere. O să-i cam placă să tragă la măsea: îți seamănă. L-ai văzut la masă cum ochea sticla? Numai că eu i-am turnat apă. Îi era sete și a băut-o. Elena îmi seamănă mie: e-o bună gospodină, chibzuită, cîntă la pian. Nu cere niciodată bere englezească. E ca nepoțica noastră, care nu bea decât lapte și nu mănâncă decât gris cu lapte. Se vede că nu are decât doi ani. O cheamă Peggy. Plăcinta cu gutui și fasole a fost formidabilă. Poate că am fi făcut bine să luăm la desert un păhărel cu vin de Bourgogne australian, însă n-am vrut să aduc vin la masă ca să nu dăm un prost exemplu copiilor. Trebuie să-i învățăm să fie sobri și cumpătați în viață.

Domnul Smith, continuînd lectura, plescăie din limbă.

DOAMNA SMITH: Doamna Parker cunoaște un băcan bulgar pe nume Popoșef Rosenfeld, care tocmai a venit de la Constantinopole. Mare specialist în iaurt. Are diploma școlii de iaurgii din Adrianopole. Mîine mă duc la el să cumpăr un butoiăș de iaurt bulgăresc folcloric. Nu prea te întâlnești cu așa ceva pe-aici, prin împrejurimile Londrei.

Domnul Smith, Continuându-și lectura, plescăie din buze.

DOAMNA SMITH: Iaurtul este excelent pentru stomac, rinichi, apendicită și apoteoză. Așa mi-a spus doctorul Mackenzie-King, care are grijă de vecinii noștri, familia Johns. Un doctor bun. Poți să ai încredere în el. Niciodată nu recomandă alte medicamente, decât cele pe care le-a încercat deja pe el însuși. Înainte de a-l convinge pe Parker să se opereze, s-a operat pe el de ficat, cu toate că nu era absolut deloc bolnav.

DOMNUL SMITH: Și atunci cum se face că doctorul a scăpat, iar Parker a murit?

DOAMNA SMITH: Fiindcă operația a reușit la doctor și n-a reușit la Parker.

DOMNUL SMITH: Atunci înseamnă că Mackenzie nu-i un doctor bun. Operația ar fi trebuit ori să reușească în ambele cazuri, ori să moară amândoi.

DOAMNA SMITH: De ce?

DOMNUL SMITH: Un doctor conștiincios ar trebui să moară o dată cu bolnavul, dacă nu se pot vindeca amândoi. Comandantul navei moare-n valuri cu nava sa. Nu-i supraviețuiește.

DOAMNA SMITH: Nu poți să compari un bolnav cu un vapor.

DOMNUL SMITH: De ce nu? Și nava are bolile ei. De altminteri, doctorul tău e la fel de sănătos ca o corabie. Un motiv în plus ca să fi pierit o dată cu bolnavul, precum doctorul cu corabia sa.

DOAMNA SMITH: Ah, la asta nu mă gândisem... Poate că ai dreptate... și, atunci, la ce concluzie ajungem?

DOMNUL SMITH: Că toți doctorii sunt niște șarlatani. Ca și toți bolnavii. În Anglia, numai marina e cinstită.

DOAMNA SMITH: Dar nu și marinarii.

DOMNUL SMITH: Bineînțeles.

Pauză.

DOMNUL SMITH (*tot cu ziarul în față*): E ceva ce nu înțeleg. De ce la rubrica de stare civilă din ziar se dă întotdeauna vârsta persoanelor decedate și niciodată cea a nou-născuților? E un nonsens.

DOAMNA SMITH: Nu m-am întrebat niciodată !

Alt moment de liniște. Pendula bate de șapte ori. Tăcere. Pendula bate de trei ori. Liniște. Pendula nu mai bate deloc.

DOMNUL SMITH (*tot cu nasul în ziar*): Poftim, cică Bobby Watson a murit

DOAMNA SMITH: Doamne, Dumnezeu, săracul ! Când asta?

DOMNUL SMITH: Dar de ce te miri așa? Știai bine că a murit A murit acum doi ani. Nu-ți aduci aminte că am fost la înmormântarea lui, acum un an și jumătate?

DOAMNA SMITH: Bineînțeles că îmi aduc aminte. Mi-am adus aminte imediat, dar nu înțeleg de ce te-ai mirat tu așa, când. Ai văzut că scrie în ziar.

DOMNUL SMITH: Asta nu scria în ziar. Acum trei ani se vorbea deja de moartea lui. Mi-am adus aminte printr-o asociere de idei !

DOAMNA SMITH: Ce păcat! Era așa de bine conservat!

DOMNUL SMITH: Era cel mai draguț cadavru din Marea Britanie ! Nu-și arăta deloc vârsta. Bietul Bobby, murise deja de patru ani și era cald încă. Un adevărat cadavru viu. Și ce vesel era !

DOAMNA SMITH: Săraca Bobby!

DOMNUL SMITH: Vrei să spui: săracul !

DOAMNA SMITH: Nu, mă gândeam la soția lui. O chema ca pe el, Bobby, Bobby Watson. Dat fiind că aveau același nume, când îi vedeai împreună, nu puteai să-i distingi pe unul de celălalt. Numai după moartea lui ne-am putut da seama care era el și care era ea. Totuși, mai există și acum oameni care-i confundă. O confundă pe ea cu mortul și îi prezintă condoleanțe. Tu o cunoști?

DOMNUL SMITH: Numai o dată am văzut-o, din întâmplare, la înmormântarea lui Bobby.

DOAMNA SMITH: Eu n-am văzut-o niciodată. E frumoasă?

DOMNUL SMITH: Are trăsături regulate, totuși nu se poate spune că-i frumoasă. E prea înaltă și prea masivă. Nu are niște trăsături regulate, totuși se poate spune că e frumoasă. E cam scundă și cam slăbănogă. E profesoară de muzică.

Pendula bate de cinci ori. Lungă pauză.

„Am nevoie de considerația d-voastră. Ca să mă considerați este foarte ușor. Trebuie, pe de o parte, să mă înțelegeți și, pe de altă parte, să mă înțelegeți. Până azi, m-ați înțeles suficient. A venit vremea să mă înțelegeți.”

Eugen Ionescu

„Am fost adeseori rugat să spun care era scopul meu, care-mi erau intențiile atunci când scriam cutare sau cutare piesă. Când mi s-a cerut să mă explic cu privire la *Cântăreața cheală*, de pildă, prima mea piesă, am spus că este o parodie a teatrului de bulevard, o parodie a teatrului pur și simplu, o critică a clișeeilor de limbaj și a comportamentului automat al oamenilor; am spus și că este expresia unui sentiment de neobișnuit în viața de fiecare zi, neobișnuit ce se dezvăluie chiar înăuntrul banalității celei mai tocite; s-a spus că e o critică a miciei-burghezii, chiar, mai exact, a burgheziei engleze, pe oare eu n-o cunoșteam, de altfel, deloc; s-a spus că e o încercare de dezarticulare a limbajului sau de distrugere a teatrului; s-a spus de asemenea că e un teatru abstract, deoarece nu există acțiune în această piesă; s-a spus că e un comic pur, ori piesa unui nou Labiche folosind toate rețetele comicului celui mai tradițional; au numit asta avangardă, cu toate că nimeni nu-i de acord asupra definiției cuvântului «avangardă», s-a spus că este teatru în stare pură, cu toate că nimeni nu știe, iarăși, cu exactitate, ce este teatrul în stare pură. Dacă spun eu însumi că nu era decât un joc cu totul gratuit, nu infirm nici nu confirm definițiile ori explicațiile precedente, căci chiar jocul gratuit, poate mai ales locul gratuit, este încărcat de toate soiurile de semnificații ce reies din jocul însuși. În realitate, scriind această piesă, apoi scriindu-le pe cele care-au urmat, nu aveam «o intenție» la început, ci o pluralitate de intenții, pe jumătate conștiente, pe jumătate inconștiente. Într-adevăr, pentru mine, intenția sau intențiile se precizează tocmai în și datorită creației artistice. Construcția nu e decât ivirea edificiului interior ce se lasă astfel descoperit.”²³⁴

Piesa de debut al lui Eugen Ionescu, *Cântăreața cheală* sau, cu titlul ei original, *Englezește fără profesor*, este considerată astăzi una dintre primele manifestări ale avangardei teatrale a anilor '50. Formula pe care o impune autorul, ceea ce se va numi în timp teatrul absurdului, a fost percepută, încă de la început, ca promovând un discurs antiteatral. Agresivitatea pe care piesa o transmite, la nivelul fiecărui compartiment structural, este orientată către niște ținte explicite: conceptul de teatralitate, gustul spectatorului, întreaga arhitectură a dramaturgiei tradiționale. Voința de a se rupe de tradiție a fost anunțată de Ionescu încă de la apariția eseului *Nu*: „M-am plictisit de aceleași povești care respectă aceleași norme; de aceleași fantezie care se supune aceleiași discipline; de aceleași fantezie care are aceleași revoltă față de aceleași disciplină; de aceleași disciplină care n-are fantezie; de aceleași fantezie care n-are disciplină; de fantezia mea – savuroasă, e drept, și frumoasă pentru dumneavoastră, dar regizată de aceleași disciplină și de unele legi pe care le știu eu. Așa de mult m-am plictisit, încât nu îmi mai vine să-mi pun nici hamletiana întrebare: fantezie fără disciplină? Disciplină fără fantezie? sau disciplină plus fantezie? Vă rog să nu râdeți. Această unică întrebare cu trei fețe [...] sintetizează istoria literaturii universale și toate problemele estetice literare, de la Noe la americani [...].”²³⁵ O întreagă artă a negării (deci și o disciplină a ei) stă la baza acestei intenții de a demola edificiul vechii structuri teatrale. Ce nu știa Ionescu atunci era că nu doar că submina o întreagă tradiție, ci că, inevitabil, construia una, căci teatrul modern nu poate face abstracție azi de contribuția sa la revitalizarea limbajului dramatic modern și contemporan.

Interesul, în paginile de mai jos, se îndreaptă asupra efectului pe care îl produce formula teatrală ionesciană asupra lectorului și, implicit, asupra spectatorului. Dar pentru aceasta, discuția trebuie să pornească de la mutațiile pe care le suferă toate acele componente structurale definitorii pentru limbajul dramatic, fracturate într-o asemenea măsură, încât fac piesa de

²³⁴ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, Humanitas, 2001, p. 178.

²³⁵ Eugen Ionescu, *Nu*, Vremea, 1934.

necitit, de neînțeles, de neacceptat. De altfel, Ionescu a pretins în mai multe rânduri că face un teatru nepopular, întors „împotriva publicului”, un teatru de văzut, nu de citit, un teatru care se dorea valorificat ca spectacol. Dar este oare într-un tot așa? Căci, în bună măsură, cel care fuge de teatrul ionescian fuge, în realitate, de sine. O analiză a fragmentului citat în partea de început ar fi suficientă pentru a ilustra acest paradox.

Să începem cu *titlul* care, dacă ar fi să îl situăm în contextul operei, nu ne spune nimic. Apare în text, este adevărat, dar este menționat o singură dată, de către un personaj marginal: „POMPIERUL (*îndreptându-se către ieșire, se oprește*): Apropo: ce-i cu cântăreața cheală?”, după care este abandonat. Firește, aceasta este o strategie destructurantă: tradiția ne-a învățat să căutăm o legătură între titlu și conținutul operei, legătură care, aici, lipsește. Iată însă ce ne spune Nicolas Bataille, tânărul regizor care pusese pentru prima dată piesa în scenă: „Inițial, această piesă având reputația de imposibil de jucat și care aduce în scenă englezi care vorbesc ca niște francezi ce vor să învețe engleza, se numea *Englezește fără profesor* [*L'anglais sans peine*]. Căutam un alt titlu. El ne-a venit grație replicii ratate a unui actor, care trebuie să fi spus «cântăreața cheală» în loc de «învățătoarea blondă».” Și autorul a dat credit hazardului, rateului, ilogicului. O poetică a rupturii, deci, asumată programatic și prin subtitlu (*Antipiesă*), definește acea voință de a nega mai veche structură teatrală. Urmează *lista personajelor*, ea însăși edificatoare pentru intențiile din spatele piesei. Nimicnicia, una dintre temele de profunzime ale operei, zace ascunsă și aici: un număr limitat de personaje, purtând nume banale, frizând anonimatul; un mediu familial, definit ca un spațiu al comunului, grație căruia depersonalizarea omului devine pregnantă. Absența ordonării în *acte* (definitorii pentru tot ceea ce înseamnă în tradiția teatrală o situație dramatică) lasă misiunea închegării acțiunii pe seama *scenelor*. Numai că acest lucru nu se întâmplă: acțiunea rămâne dezlănțată, secvențele nu se înlănțuie, iar trecerea de la o scenă la alta nu aduce nimic în plus; din contră, impresia de stagnare, de mișcare circulară se amplifică. Scenele rămân, în fond, ceea ce și sunt: secvențe din existențe lipsite de rost. *Decorul* care descrie Scena I ne trimite însă către un spațiu interior, construit la un anumit calibrul (de aici perceperea lui ca un spațiu închis), nu englezesc, așa cum se subliniază ostentativ, ci mic burghez; este vorba, mai degrabă, despre un interior și un spirit Biedermeier: minor, familial, domestic, confortabil. Obiectele care îl umplu, însă, croite după un calapod (numit englezesc), par a funcționa după o estetică realistă, mimetică, devenind, aparent, indiciul unei intenții de a tipologiza. Dar nu tipuri, ci stereotipuri sociale (umane, mai degrabă) construiește Ionescu aici. Iată de ce portretul acestor personaje nu poate fi decât tipic: „*Domnul Smith, englez, în al său fotoliu englezesc și cu pantofi englezești, își fumează pipa englezească și citește o gazetă englezească, lângă șemineul în care arde un foc englezesc. Poartă ochelari englezești și mustăcioară sură, englezească.*” Comoditatea, metaforă a devitalizării omului contemporan, sugerată de insistența asupra unui stil de viață, devine atunci fundamentul pe care se clădește noua mitologie ionesciană: aceea a cotidianului.

Aici, în cotidian adică, suntem situați în incipitul operei, grație monologului Doamnei Smith. Tema sa? Cotidianul londonez: masa, familia, viața de zi cu zi, adică un întreg ritual al rutinei, motiv pentru care piesa poate fi considerată o felie de viață, o felie din ceea ce are ea mai autentic, deci mai comun. Interesant este efectul produs de prezența Domnului Smith, o prezență marcată printr-o absență, redusă la un plescăit mecanic, cu o rezonanță sâcătoare, care fragmentează monologul Doamnei Smith, dar care sporește, în schimb, teatralitatea secvenței. Este o lipsă de comunicare aici, care, în mod paradoxal, se îngroașă abia când personajul începe să vorbească. Dialogul celor doi devine atunci simptomatic nu doar prin conținutul său: moartea tradusă într-un fapt cotidian (trimitere subtilă la una dintre temele care stau la baza întregului edificiu al teatrului absurdului), ci și prin forma sa, care ține de modul de funcționare a limbajului, limbaj care alunecă în afara logicii, a gândirii, a sensului: „DOAMNA SMITH: Nu poți să compari un bolnav cu un vapor./ DOMNUL SMITH: De ce

nu? Și nava are bolile ei. De altminteri, doctorul tău e la fel de sănătos ca o corabie. Un motiv în plus ca să fi pierit o dată cu bolnavul, precum doctorul cu corabia sa./ DOAMNA SMITH: Ah, la asta nu mă gândisem... Poate că ai dreptate... și, atunci, la ce concluzie ajungem?/ DOMNUL SMITH: Că toți doctorii sunt niște șarlatani. Ca și toți bolnavii. În Anglia, numai marina e cinstită.” Raționamentul pe care îl încearcă personajul masculin aici eșuează. Treptat, vidul semantic începe să se instaleze, intrându-se astfel într-un cerc vicios: confuziile devin din ce în ce mai dese, logica discursului lasă locul nonsensului, iar personajele găsesc din ce în ce mai rar calea ieșirii din clișeu: „DOMNUL SMITH: Are trăsături regulate, totuși nu se poate spune că-i frumoasă. E prea înaltă și prea masivă. Nu are niște trăsături regulate, totuși se poate spune că e frumoasă. E cam scundă și cam slăbănoagă. E profesoară de muzică.”

Destructurarea limbajului, asociată accentuării absenței comunicării, devine, așadar, semnul subminării unui alt concept: acela de personaj. O umanitate redusă la schematic, stereotipă, lipsită de luciditate, înzestrată cu o psihologie rudimentară, care nu poate duce decât o existență cotidiană și care reflectă o aceeași moarte interioară. Iată, Domnul Smith percepe nonsensul, dar nu și pe acela care îl definește: „DOMNUL SMITH: E ceva ce nu înțeleg. De ce la rubrica de stare civilă din ziar se dă întotdeauna vârsta persoanelor decedate și niciodată cea a nou-născuților? E un nonsens.” Devenite simple marionete, situate la limita dintre comic și tragic, personajele lui Ionescu, rătăcite și alienate, sunt nu niște anti-eroi, ci niște non-eroi. George Banu are dreptate: „Lumea piesei lui Ionescu este văzută ca un mecanism învârtit cu cheia. Personajele seamănă cu niște păpuși gigantice, mișcându-se și vorbind sacadat, automatic. Întreruperea dialogului pare ca o sincopă în funcționarea acestor automate, ca și cum cineva ar fi uitat să răsucească cheia. De fapt, spectacolul este o coregrafie mecanică, într-un spațiu care sugerează cutia teatrului de păpuși sau cutia în care copilul își azvârle jucăriile. [...] Cum se poate opri morișca mișcărilor, gesturilor, vorbelor fără sens și totodată reglate ca un ceasornic? Numai dacă voit sau din întâmplare, mecanismul se dereglează.”²³⁶ Rezonanța, exactitatea și regularitatea cu care răsună pendula în fragmentul citat ilustrează asta. Este o lume redusă la un comportament stereotip, a cărei existență, fragmentată, reglată exterior după un mecanism a cărui înțelegere o depășește, se desfășoară dincolo de orice înțeles. La mijloc este o reflectare tragică asupra condiției umane, un înțeles grav deci. Abia acum putem înțelege sensul pe care Ionescu îl dă absurdului, devenit în teatrul său mai mult decât o viziune asupra existenței: o metodă de lucru. Iar această metodă este orientată către o țință clară: cititorul sau spectatorul. Căci, dincolo de comicul de limbaj, care abundă în opera sa, zace ascunsă o problemă gravă al cărei efect este menit a se întoarce tocmai împotriva receptorului ei. Iată o exprimată de către autorul însuși: „*Cântăreața cheală* este singura dintre piesele mele considerată de critică «pur comică». Totuși și aici comicul mi se pare că este expresia insolitului. Însă neobișnuitul nu poate izvorî, după părerea mea, decât din ceea ce este mai șters, din cotidianul cel mai oarecare, din proza de toate zilele, urmând-o până dincolo de limitele ei. A simți absurditatea cotidianului și a limbajului, neverosimilul lui, înseamnă a o fi și depășit; ca s-o depășești, trebuie mai întâi să te afunzi în ea. Comicul este neobișnuitul pur; nimic nu mi se pare mai surprinzător decât banalul; suprarealul e chiar aici, la îndemâna noastră, în flecăreala de toate zilele.”²³⁷ Deci autorul mizase pe ceea ce Hans Robert Jauss numise o *desfătare-de-sine-în-desfătarea-cu-altul*, numai că Celălalt este aici chiar Sinele nostru cel mai comun, cel mai banal, un Sine inautentic care există în oricare dintre noi, pe care îl jucăm sau la al cărui spectacol (absurd) asistăm, cu sau fără voia noastră, zi de zi. De aceea, în teatrul lui Ionescu, dincolo de comic transpare neliniștea, observabilă: în prezența constantă a temei morții, în criza generată de lipsa de comunicare a limbajului, în inautenticitatea relațiilor

²³⁶ George Banu, *Zece ani fără Eugene Ionescu*, accesibil la <https://www.mediafax.ro/cultura-media/fnt-2009-o-editie-de-criza-4570992>.

²³⁷ Eugen Ionescu, *Note și contranote*, p. 177.

umane, în depersonalizarea progresivă a omului. Stupoarea, revolta, atitudini estetice firești când vine vorba despre teatrul absurdului, nu pot fi decât reacțiile unora care nu vor să se recunoască în absurdul cotidian pe care îl înscenează piesa lui Ionescu, căci efectul lui este echivalentul unei violențări necesare, menite a produce o resurrecție spirituală: „Ca să te smulgi din cotidian, din obișnuință, din lenea mentală care ne ascunde straniețatea lumii, trebuie să primești un fel de adevărată lovitură de ciomag. Fără o virginitate nouă a spiritului, fără o nouă conștientizare, purificată, a realității existențiale, nu există teatru, nu există nici artă; e nevoie de realizarea unui soi de dislocare a realului, care trebuie să premerge reintegrării sale. Pentru atingerea acestui scop, se poate folosi uneori un procedeu: să joci împotriva textului. [...] Dimpotrivă, pentru a evita ridicolul lacrimilor facile, al falsei sensibilități, se poate grefa pe un text dramatic o interpretare clovnescă, se poate sublinia, prin farsă, sensul tragic al unei piese. Lumina face ca umbra să se întunece, umbra accentuează lumina. N-am înțeles niciodată, în ce mă privește, deosebirea care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiție a absurdului, mi se pare mai deznădăjduitor decât tragicul. Comicul nu oferă vreo ieșire. Spun «deznădăjduitor», dar, în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare ori de speranță.”²³⁸ Această recunoaștere de Sine întregeste experiența estetică a situației în absurd pe care teatrul lui Ionescu o înscenează ori de câte ori spectatorul este obligat să se privească în oglinda teatrului, acolo de unde transpare un sentiment al amenințării, un fior al nimicniciei, acea insuportabilă ușurătate a ființei umane.

Iată de ce reacția pe care o descrie Ana Maria Nistor cu privire la piesă mi se pare falsă, dar simptomatică pentru puterea ideologiei de a asimila tot ceea ce la un moment dat i se opune: „Premiera spectacolului *Cântăreața cheală* de la Théâtre des Noctambules a fost un fiasco; parterul fugea îngrozit, iar o bună perioadă s-a jucat cu sala goală. Atunci, criticii de teatru au luat apărarea textului fără noimă, au scris despre Eugen Ionescu și l-au explicat publicului. Când s-a reluat, spectacolul a avut un succes răsunător și de atunci se joacă fără încetare, respectându-se cât mai exact acea montare a lui Nicolas Bataille. Ceea ce fusese scandalos a devenit un muzeu în mișcare pe care parterul de astăzi îl aplaudă politicos.”²³⁹ Nu traduce această muzeificare tocmai o domesticire a neliniștii, neliniște pe care orice reprezentare ioniciană ar trebui să o comunice, mai exact faptul că omul a învățat să trăiască cu ea? ²⁴⁰

²³⁸ *Ibidem*, p. 71.

²³⁹ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 61.

²⁴⁰ În *Note și contranote*, Ionescu mărturisea această fobie față de reprezentarea teatrală: „În orice caz, reprezentarea îmi dădea impresia că face suportabil insuportabilul. Era o îmblânzire a neliniștii.”

REZUMAT

Întrucât dramaticul se manifestă în două forme: textul scris și textul performat, el a fost perceput, deopotrivă, ca un gen literar și ca o practică a scenei. Asta înseamnă că atunci când dramaturgul își proiectează opera, o va face cu conștiința spectatorului în minte: opera sa este scrisă pentru a fi livrată, sub forma unui spectacol, unei audiențe. Prezența ei este cumva înscrisă în textul scris care-i asigură *performării* teatrale punctul de plecare, sursa. Pornind de aici, regizorul creează un al doilea text, legat de primul, dar diferit de el, un text (de) performat. Interpretarea de pe scenă nu face decât să dea o formă concretă unei virtualități.

O problemă pe care o pune adaptarea teatrală este loialitatea față de textul-sursă. Dinamica relației text dramatic-performare teatrală a fost privită, de-a lungul timpului, din unghiuri diferite. Avantajoasă este însă perceperea textului dramatic ca un text de performat, care induce ideea unei virtualități performative înscrise deja în textul scris, aceasta pentru că scena dă formă și amplifică potențialul performativ al acestuia. Iată de ce reprezentarea teatrală implică o complexitate de relații care lipsește textului dramatic privit ca operă literară.

Teatrul impune spectatorului un comportament estetic, modelat încă de la pătrunderea în clădire. Ca experiență estetică, *performarea* dă naștere unui complex de atitudini a căror sursă se află în ceea ce Hans Robert Jauss numea aisthesis (privirea cunoscătoare). Traseul privirii spectatorului indică direcția unei desfătări estetice: o focalizare pe forme, pe detalii, pe jocul actorilor, culminând cu vederea care se desfătă. Iată de ce teatrul antrenează un complex de atitudini estetice, care debutează cu uimirea și poate continua cu bucuria, mila, groaza, compasiunea, surpriza sau katharsis-ul.

Indicăm aici câteva aspecte pe care interpretul unui text dramatic le poate urmări în surprinderea dinamicii text scris-text performat.

1. Cum vă raportați de obicei la un text dramatic? Ca la un text scris sau ca la un text (de) performat? Ce presupune fiecare tip de raportare?
2. Care sunt convențiile pe care textul dramatic analizat le impune cititorului său ca inițiat/ cunoscător al fenomenului?
3. Care sunt semnele teatralității înscrise deja în textul dramatic?
4. Comparați un text dramatic și adaptarea sa teatrală. Ce aspecte au fost actualizate de reprezentare și care au fost lăsate în urmă?
5. Care credeți că ar fi criteriile pe care ar trebui să le urmărească analiza unui text performat?
6. Prin ce aspecte reprezentarea teatrală a unui text dramatic (care are o anumită tradiție) s-a adaptat culturii contemporane?
7. Urmăriți două montări ale aceleiași piese, fie la o distanță în timp, fie pe scene diferite. Cum afectează distanța experiența estetică teatrală?
8. Citiți un text dramatic, apoi urmăriți punerea sa în scenă. Prin ce diferă experiența estetică de cititor de cea de spectator?
9. Ce atitudini estetice cere cititorului/ spectatorului textul dramatic analizat? (uimirea, bucuria, mila, groaza, compasiunea, surpriza, katharsis-ul etc.)
10. Realizați un jurnal al uneia dintre experiențele teatrale. Ce indică traseul pe care îl urmează privirea (ca formă de desfătare estetică) încă de la intrarea în clădire?

COMPOZIȚIA. CELE DOUĂ COMPONENTE ALE TEXTULUI DRAMATIC

Textul dramatic, o spuneam și cu altă ocazie, cere un tip aparte de lectură, iar aceasta este condiționată de ordonarea sa specială – vizuală și scriptică. În general, există un consens asupra faptului că scriitura specifică dramaticului se dezvoltă pe două paliere: unul care urmărește schimbul de replici dintre personaje și altul care conține toate indicațiile regizorale. Sursa distincției o constituie dihotomia pe care Roman Ingarden o face în studiul *The Literary Work of Art*, acolo unde distinge între un *text primar* (care ar reda strict textul emis de personaje) și un *text secundar* (care ar cuprinde toate indicațiile autorului referitoare la punerea în scenă). Denumirile alese de Ingarden, însă, sunt, cel puțin la nivelul denumirii termenilor, discutabile, pentru că implică o anumită ierarhizare, plasându-le pe unele în subordinea altora. Din punct de vedere istoric, este adevărat, textul dialogat a avut prioritate. În operele dramatice antice, de exemplu, indicațiile autorului ocupau un spațiu redus – de multe ori erau inexistente chiar. Aspectele referitoare la punerea în scenă care trebuiau cunoscute reieșeau din lectura atentă a replicilor personajelor. Acesta este și motivul pentru care foarte multe dintre scrierile din vechime nici nu sunt atât de dense la capitolul text secundar. În timp, însă, mai exact începând cu secolul al XIX-lea, perioadă ce marchează debutul erei regizorului, cele două componente au ajuns la un echilibru. În cadrul acestui studiu, însă, vom miza pe următoarea distincție referitoare la componentele textului dramatic, distincție care se bucură deja de o oarecare consacrare didactică: *textul dialogat* (schimbul de replici dintre personaje) și *notațiile autorului* (totalitatea indicațiilor regizorale, cuprinzând: titlul, inscripțiile, dedicațiile, prefețele, lista personajelor, numerotarea actelor și scenelor, referiri la timpul și spațiul plasării cadrului acțiunii, detalii de decor, numele personajelor din dreptul replicilor și indicațiile scenice). Nu trebuie scăpat din vedere faptul că, în ceea ce privește scriitura dramatică, cele două funcționează ca un tot.

Concentrându-ne atenția asupra textului dramatic (nu asupra celui performat), aspect care constituie obiectul studiului nostru, ne asumăm și avantajele, respectiv limitele pe care le presupune o astfel de abordare. Lectura individuală oferă cititorului acces la indicațiile regizorale (care se pot regăsi, mai mult sau mai puțin, ca repere în reprezentarea teatrală), la psihologia personajelor (citind opera, ni se oferă posibilitatea de a înțelege motivațiile comportamentului lor) și la discursul lor (implicațiile acestuia devin mult mai clare atunci când lectura își încetinește ritmul). Dar există și suficiente limite: vizualizarea, concretețea, impactul, *performarea* în sine s-ar putea să facă din punerea în scenă a textului altceva. Or, lectura individuală trebuie să își asume aceste limite impuse oarecum de natura textului dramatic, idee susținută de Anne Ubersfeld: „Prin natura sa textul produs de scriptor este incomplet: chiar dacă didascaliile dau toate detaliile eventualei puneri în scenă, ele nu pot totuși indica nici aspectul concret al locului, nici semnele concrete și individuale produse de comedian, nici nimic din ceea ce este partea propriu-zis artistică a spectacolului: ritmuri, culori, mișcări, lumini... Iată de ce textul de teatru este în mod necesar extins și cu exactitate realizat grație aceluia al punerii în scenă și semnelor produse de spectacol.”²⁴¹ De aceea, luând în considerare și limitele amintite mai sus, ne vom fixa atenția asupra privilegiilor pe care le poate oferi o lectură individuală a textului dramatic, fără a pierde din vedere faptul că vorbim totuși despre un text de performat, posedând deci virtualitățile unei posibile puneri în scenă. O abordare între ar fi atunci cea mai bună soluție.

TEXTUL DIALOGAT. Spuneam și cu altă ocazie că textul dramatic este scris cu imaginea spectatorului în minte. Totul este gândit dinspre cel care ocupă locul spectatorului în

²⁴¹ Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, 1999, p. 76.

auditoriu. Prin urmare, în scriitura dramatică, textul dialogat, adică schimbul de replici dintre personaje, este în mod evident orientat către spectator, de care autorul nu poate face abstracție. Or, aspectul amintit modulează în mod decisiv această componentă discursivă.

Între formele comunicării dramatice, **dialogul** ocupă partea cea mai importantă. Stilul scenic este extravagant, artificios, performativ, încărcat cu structuri apelative, mereu dublat de tehnici non și paraverbale. Principala sa formă de manifestare este *replica*, enunț de o întindere variabilă, rostit de un personaj pentru un altul. Întrucât deține o puternică componentă pragmatică, mizele sale sunt multiple: credibilitatea (cel care o rostește are o motivație, dorind să fie crezut), persuasiunea (emițătorul urmărește schimbarea interlocutorului), expresivitatea (calitățile spunerii sunt mai accentuate, atrăgându-se atenția asupra sa ca limbaj), emoția produsă (se măsoară prin impactul asupra celui căruia îi este adresată). Acestea sunt aspectele care fac dialogul dramatic mai energetic decât cel uzual, prin concentrare, intensitate și dinamism. Așa se face că uneori se poate crea efectul de grandoare. Posedă deci câteva caracteristici care fac din el o comunicare de tip special. Totul pornește de la *natura puternic convenționalizată* a lui. Principiul după care funcționează, ne spune Anne Ubersfeld, este cel al „dublei enunțări”: orice enunț are în comunicarea teatrală doi emițători (autorul, cel care și-a delegat vocea altcuiva, și personajul, cel care rostește replica în numele autorului) și doi receptori (personajul interpelat, cel căruia emițătorul i se adresează, și spectatorul, prezent de asemenea în schimbul de replici, fără puterea de a interveni). Este implicată aici un tip de adresare triunghiulară, căci toate aspectele care țin de folosirea limbajului verbal pe scenă sunt menite a ajunge, în cele din urmă, la spectator. În plus, sensurile cuvintelor sunt reglate din didascalii. Ele ne spun dacă replica trebuie rostită serios, ironic, grav, patetic, detașat etc. Așa se face că replicile sunt mereu însoțite de anumite componente ale dicției. Însă, regizorul are aici libertatea de a le respecta sau de a impune un alt sens enunțului. Totul depinde de viziunea pe care vrea să o imprime piesei.

Pentru că în teatru limbajul este tot ceea ce există, o convenție teatrală face din el principalul motor al acțiunii. Rolul replicii pe care o rostește personajul, ne spune G.J. Watson, „este de a duce acțiunea mai departe, de a lumina caracterul personajului, de a crea o atmosferă, de a permite audienței să surprindă tema sau problematica piesei, și toate acestea simultan. La fel ca alte trăsături care țin de arta dramaturgului, și acest aspect impune un grad mare de selectivitate și concentrare.”²⁴² (t.n.) Dimensiunea pragmatică a dialogului dramatic devine, în spațiul scenic, mult mai evidentă. *Cuvântul teatral este performativ*, își propune să intervină modificador asupra interlocutorului, urmărește un efect. Despre forța sa ne vorbește și Anne Ubersfeld: „A vorbi este deci totdeauna a acționa asupra alocutorului. [...] Aceasta pentru că orice act de limbaj presupune între interlocutori un contract, care conferă locutorului o anumită putere de a vorbi, putere care îi este implicit și efectiv acordată de alocutorul său, prin faptul că el tace sau răspunde.”²⁴³ Așadar, ceea ce comunicarea dramatică face vizibil este impactul pe care îl are cuvântul asupra unui interlocutor, iar în teatru acest impact se traduce propriu-zis în acțiune. Însă, pentru ca o replică să fie convingătoare, în cadrul realității augmentate care este scena, ea trebuie investită cu un scop: personajul trebuie să aibă un motiv de a o spune. Așa se face că acest motiv produce niște implicații, niște presupoziii, adică un *subtext*. Numit și *ne-spus*, subtextul reprezintă în teatru o noțiune complexă, care se referă și la o întreagă nebuloasă de emoții și de sentimente care însoțește proliferarea cuvintelor unui personaj, și la presupozitiile și subînțelesurile replicilor personajelor. Comunicarea dramatică ar conține,

²⁴² G.J. Watson, *op. cit.*, p. 13: „His dialogue must further the plot, illuminate character, create an appropriate atmosphere or tone and enable the audience to grasp the underlying theme or moral idea of the play, and do all these things simultaneously. As with other features of the dramatist's art, this requires a high degree of selectivity and concentration.”

²⁴³ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 29.

astfel, o dimensiune intenționată (clară, explicită) și una neintenționată (implicită, ascunsă, dar la fel de comunicabilă prin implicațiile pe care le are cuvântul teatral). Natura teatrului îl obligă pe receptor să fie atent la cea din urmă, adică să fie atent la subtext.

O problemă o pune distincția dintre monologul dramatic și solilocviu, forme de comunicare dramatică destul de apropiate ca modalitate de exprimare. În cadrul **monologului dramatic**, există o singură persoană care comunică și care, fără a deschide comunicarea sub forma unui dialog, *se adresează cuiva de care nu face abstracție*. De aceea, îl putem considera o comunicare completă. Totuși, Ann Ubersfeld ne atrage atenția asupra faptului că, fie și așa, dubla enunțare face din spectator destinatarul secund (deci indirect) al oricărui enunț de pe scenă.

Solilocviul, în schimb, este rostit tot de un singur personaj care *se comportă ca și cum ar fi singur*. Este un fel de a vorbi cu sine însuși, nefiind intenționat a afecta pe alții. Identitatea dintre vorbitor și ascultător este completă. Expresivitatea-i provine din faptul că face totul vizibil: interioritatea, intențiile, gândurile ascunse ale personajului. Propriu-zis, această formă de exprimare este o convenție: în teatru, întotdeauna, un personaj va gândi și va vorbi cu sine însuși cu voce tare; altfel, conținutul gândurilor sale nu ar putea ajunge la spectator. Manfred Pfister ne vorbește la un moment dat despre „calitatea pur reflexivă”²⁴⁴ a solilocviului. Ar fi aici o deschidere nedeghizată a interiorității, la care doar spectatorul are acces. Chiar dacă o astfel de tehnică teatrală întrerupe ritmul acțiunii, o face pentru a crea un moment reflexiv. Iată de ce el este folosit de dramaturgi drept vehicul în comunicarea unor informații esențiale, dar într-o formă concentrată. Funcțiile sale sunt, prin urmare, multiple: unește două scene, împiedică ruperea acțiunii, evită scena goală, anticipă sau rezumă dezvoltări ale acțiunii. Poate fi introdus oriunde, inserarea sa fiind întotdeauna puternic motivată.

Aparte-ul, ne spune aceeași Anne Ubersfeld, „desemnează un enunț produs de un personaj fără știrea (în mod teoretic) a locutorilor săi: enunț adresat conform ficțiunii sieși, dar bineînțeles spectatorului, rezultat al dublei enunțări.”²⁴⁵ Se pot constitui fie în solilocvii, fie în discursuri monologate. După Manfred Pfister, ele pot lua mai multe forme. *Aparte-ul monologat* nu este adresat unui alt personaj de pe scenă. Vorbitorul nu se află singur pe scenă, nu își imaginează că este singur, dar nici nu a uitat că este în prezența altor personaje. Nu este auzit de partenerii de dialog de pe scenă, dar este auzit de spectatori. El permite autorului să ofere spectatorului un indiciu asupra gândurilor personajului în mod direct (un comentariu onest asupra unei situații sau prilej de comunicare a unor intenții ascunse). Acesta este apanajul intriganților și, prin complicitatea spectatorului, o evidentă sursă de comic. *Aparte-ul ad spectatores* poate fi înțeles cu elemente dialogale, fiind adresat spectatorilor. Are o funcție epică, mediatore, constituindu-se adesea într-un motor al acțiunii. *Aparte-ul dialogal* se bazează pe convenția că este auzit de audiență, dar nu de alte personaje. Personajele sunt grupate într-un fel anume pe scenă, departe de personajul care vorbește.

NOTAȚIILE AUTORULUI. *Didascaliiile* sau notațiile autorului completează textul dialogat, cuprinzând indicii date regizorului, actorilor ori cititorului referitoare la punerea în scenă a unei piese de teatru. Rolul didascaliei, ne spune Anne Ubersfeld, este dublu: „este un text de regie, cuprinzând toate indicațiile date de autor ansamblului de practicieni (regizor, scenograf, actori) însărcinați să asigure existența scenică a textului său; ea este deopotrivă un suport care permite lectorului să construiască imaginar fie un loc în lume, fie o scenă de teatru,

²⁴⁴ Manfred Pfister, *The theory and analysis of drama*, Cambridge University Press, 1988, p. 130: „The pure reflexive quality that is characteristic of soliloquies”.

²⁴⁵ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 12.

fie amândouă în același timp.”²⁴⁶ Ca act de limbaj directiv (trebuie să vedem în ea un îndemn, o îndrumare), didascalia îl are în vedere pe practician. Indiferent de aspectul pe care îl va lua forma verbală în cadrul ei, valoarea sa trebuie raportată la modul imperativ: „(Teatrul înfățișează sala cea mare a pretoriului primăriei, un fel de hexagon din care se văd trei laturi...)”. „Înfățișează” înseamnă aici „va înfățișa”. Chiar și enunțurile eliptice trebuie înțelese tot la fel: „(O anticameră bine mobilată...)” va trebui citit „Anticamera va fi bine mobilată...”.

În categoria notațiilor autorului intră: *titlul, paratextele* (deși se poate discuta pe marginea includerii lor în categoria didascaliilor), apoi *lista personajelor, trimiterile la timp și spațiu, indicațiile referitoare la decor, numerotarea actelor și a scenelor, numele personajelor din dreptul replicilor și indicațiile scenice*. După Manfred Pfister, ele pot fi grupate astfel: *indicații regizorale care se referă la personaje* (intrarea sau ieșirea din scenă, statura, fizionomia, masca, costumul, gestică și mimica, elementele paraverbale, gruparea personajelor) și *indicații regizorale care se referă la decor* (proprietățile scenei, luminile, muzica, efectele sonore, funcționarea mașinărilor de decor, transformările scenelor la schimbarea actelor). Trebuie menționat însă faptul că toate elementele ce țin de indicațiile regizorale sunt interconectate, deci trebuie gândite ca un întreg. În fond, ele comunică felul în care autorul vede reprezentarea scenică.

Lista personajelor cuprinde, așa cum o spune și denumirea, suma tuturor personajelor care apar în piesă, inclusiv personajele cu un rol minor sau cele colective. Sunt excluși figuranții: fie că influențează acțiunea prin menționarea lor repetată, fie că ajung să capete o anumită individualitate (aș nominaliza aici cazul personajului Dumitru, soțul ucis al Ancăi, din drama *Năpasta*, de I.L. Caragiale). Diacronic, mărimea listei a variat. A pornit la drum cu doar trei personaje în Grecia antică, ajungând la un număr mare în teatrul contemporan. De altfel, numărul personajelor este condiționat de dimensiunile textului, de posibilitatea conlucrării cu un număr mare de actori. Lista personajelor explicitează aspecte precum: care sunt personajele, care este importanța lor în cadrul acțiunii, care este poziția lor socială, care sunt relațiile dintre ele. De aceea, ordonarea lor în listă poate fi sugestivă. Uneori, participarea la acțiune poate deveni un criteriu de clasificare; se pot distinge în felul acesta cele care ocupă un rol central. Alteori, personajele pot fi grupate în funcție de o serie întreagă de corespondențe sau contraste: genul (personaje masculine-personaje feminine), poziția socială (aristocrați, burghezi, oameni simpli), apartenența la grup (membri ai partidelor politice), vârsta (tineri-bătrâni), conștiința (intelenți-naivi). Cititorul o poate consulta la începutul lecturii sau atunci când personajele intră în scenă pentru prima dată.

Numerotarea actelor și scenelor figurează fie ca un element de construcție (când vine vorba despre lectura individuală), fie ca indicații cu scop pragmatic de care regizorii se folosesc în cadrul repetițiilor. Ca unitate compozițională, *actul* se distinge printr-o concentrare mare de informații, prin faptul că dezvoltă o idee majoră. Sfârșitul actului marchează și sfârșitul unei configurații: toate personajele părăsesc scena, iar, odată cu căderea cortinei, continuum-ul spațiu-timp este întrerupt. În ceea ce privește acțiunea, trecerea de la un act la altul poate indica o transformare a ritmului sau a focus-ului acesteia. Cea mai mică unitate a segmentării textului dramatic rămâne *scena* (o componentă a unui act). Ea este marcată de o schimbare parțială a configurației: intrarea sau ieșirea unor personaje, cu păstrarea axelor spațio-temporale. De obicei, personajele care intră sunt mesagerii: aduc vești, narează, având un rol bine definit în a înnoda firul acțiunii. Prin trecerea de la o scenă la alta se produce o ușoară schimbare a situației dramatice. În principiu, fiecare scenă este autonomă, dar nu trebuie pierdut din vedere faptul că ea este parte dintr-un întreg (al actului mai întâi, al piesei apoi).

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 32.

Decorul, care reprezintă o anumită amenajare a scenei, are rolul de a figura imaginea unui spațiu. Caracterul său artificial (care este un dat în cazul dramaturgiei) poate fi făcut mai evident sau, în cazul teatrului mimetic, ascuns. În perioada modernă, în care asistăm la o golire treptată a spațiului scenic, el capătă valențe simbolice mai pronunțate, putând fi pus în legătură cu o situație existențială. Imagini puternice, cu impact pot fi create cu detalii multe sau puține; de aceea, decorul solicită din partea spectatorului o multiconcentrare. O componentă fundamentală a scenei o reprezintă *obiectele*. Simplul fapt că apar, că figurează într-o configurare scenică, le acordă sens. Plasate astfel încât să fie văzute de auditoriu, ele intră într-un câmp interacțional (în care privirea devine baza experienței estetice), devenind componente în construcția de sens a reprezentației. Funcțiile lor sunt multiple: utilitară (unele obiecte sunt puse acolo pentru că personajul se va folosi cumva de ele), referențială (cu ajutorul lor se construiește imaginea unui loc concret, a unui tip de societate, a unei realități), estetică (această valoare o capătă prin faptul că figurează ca parte a unui „tablou”, prin materialitate, formă, culoare; sau prin posibilitatea de a dobândi valoarea unei figuri retorice: metaforă, simbol), narativă (intrând în raporturi repetate cu personajele, ele se pot constitui în elemente cu valoare de motiv, de motor al acțiunii; un exemplu ar fi scrisoarea pierdută a lui Caragiale), mijloc de caracterizare (mai ales, când vine vorba despre costum, mască). Este important, de aceea, să știm ce tip de spațiu este descris: mimetic, cotidian, detaliat, simbolic, sărac, interior, exterior etc., căci uneori decorul poate deveni marca unui stil al punerii în scenă.

Între notațiile autorului, **indicațiile scenice** par a avea un rol privilegiat. Scrise cu caractere italice și puse între paranteze, ele completează replicile personajelor făcându-le comprehensibile (cuvintele personajelor își rotunjesc sensul cu ajutorul lor). Ele sunt indicii, pe care autorul le dă regizorului sau actorului, referitoare la felul cum poate fi interpretată o replică, la mișcarea scenică sau la dinamica relațiilor dintre personaje. Prezența lor masivă face ca rolurile pe care le dobândesc să fie multiple: redau cadrul acțiunii (prin trimiteri la decor sau la interacțiunea personajelor cu obiectele), configurează conflictul (prin trimiteri la detalii de comportament sugestive pentru tensiunea dramatică), se constituie în tehnici de caracterizare a personajelor (indiciile referitoare la stări devin mijloace directe de caracterizare), evidențiază modulațiile limbajului personajelor (prin prezența elementelor de dicție). Exemplele ar fi suficiente pentru a le evidenția valoarea sugestivă. Nu ar trebui să ne scape însă nici componenta ludică; în fond, vorbim despre indicații de joc scenic.

La final, ar mai fi de menționat faptul că relația didascalii-text dialogat este dependentă de convențiile istorice ale scrierii dramaturgice. Scrise originar ca scenarii, textele dramatice au fost arareori destinate publicării și analizei publicului cititor. În timp, ele s-au adaptat din ce în ce mai mult necesităților lecturii. Roman Ingarden are, prin urmare, dreptate să afirme că „Textul dramatic este un fenomen estetic pe deplin comprehensibil doar dacă este analizat în legătură cu punerea în scenă.”

ANALIZE. INTERPRETĂRI

I.L. Caragiale, *O scrisoare pierdută*

ACTUL II
(Același salon)
Scena VI

ZOE și TIPĂTESCU venind din fund

TIPĂTESCU: Zoe! aici ești?

ZOE: Fănică!... te așteptam... Ce ai făcut? Ai arestat pe Cațavencu. Te-ai gândit bine la ce ai făcut? Cum ți-a venit să faci una ca asta? Pentru ce ai făcut-o?

TIPĂTESCU (*nervos*): Pentru ce? pentru ce? Tu mă întrebi pentru ce? Pentru nerozia care ai făcut-o tu, pentru ca să evit nenorocirea pe care ai cauzat-o tu din neglijență. Se poate atâta distracție! atâta nebăgare de seamă! o scrisoare de amor s-o arunci în neștire într-un buzunar cu batista, și s-o pierzi ca și cum ai pierde o hârtie indiferentă, ca un afiș, după ce ai ieșit de la reprezentație... La atâta lipsă de judecată, să-ți spui drept, nu m-așteptam! Ce Dumnezeu! ești femeie în toată firea, nu mai ești copil. Atâta neglijență nu se pomeneste nici în romane, nici într-o piesă de teatru.

ZOE: Judecă-mă, Fănică, judecă-mă... (*plânge.*) Da, așa e... am fost o copilă... am făcut o nerozie fără seamăn; dar acum trebuie îndreptată. Fănică, dacă mă iubești, dacă ai ținut tu la mine măcar un moment în viața ta, scapă-mă... scapă-mă de rușine! Tu ești bărbat, nu-ți pasă! Pentru tine, afișarea intrigii noastre n-ar fi o nenorocire... dar pentru mine... Fănică, gândește-te... gândește-te. (*plânge.*)

TIPĂTESCU: Tocmai de-aia m-am asigurat de persoana lui Cațavencu...

ZOE: În zadar, Fănică; Cațavencu poate muri astăzi, mâine gazeta lui tot o să publice scrisoarea noastră. Dumnezeule! Cum or să-și smulgă toți gazeta, cum or să mă sfâșie, cum or să răză!... O săptămână, o lună, un an de zile n-o să se mai vorbească decât de aventura asta... În orașelul ăsta, unde bărbații și femeile și copiii nu au altă petrecere decât bârfirea, fie chiar fără motiv... dar încă având motiv... și ce motiv, Fănică!... Ce vuiet! ce scandal! ce cronică infernală!... Și eu, Fănică, în timpul ăsta, ce să fac? Să mor? Să mor dacă voiești... Pentru că după asta nu o să mai pot trăi.

TIPĂTESCU: Atunci, dacă nu e altă scăpare... Zoe! Zoe! mă iubești...

ZOE: Te iubesc, dar scapă-mă.

TIPĂTESCU: Să fugim împreună...

ZOE (*retrăgându-se*): Ești nebun? dar Zaharia? dar poziția ta? dar scandalul și mai mare care s-ar aprinde pe urmele noastre?...

TIPĂTESCU (*descurajat*): Atunci nu ne mai rămâne nimica de făcut?

ZOE: Ba da!

TIPĂTESCU: Ce?

ZOE: Să sprijinim candidatura lui Cațavencu!

TIPĂTESCU (*sărind*): Peste puțină!

ZOE: Să-l alegem!

TIPĂTESCU: Niciodată.

ZOE: Trebuie.

TIPĂTESCU: O dată cu capul! Te gândești la ce spui? Iată pe ce depeșe am pus mâna adineaori, a adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta, bețivul de ieri. E o depeșe anonimă. Am oprit-o și am dat ordin la telegraf să nu mai expedieze nimica fără știrea mea; dar știu eu ce poate conține o depeșă cu cheie?... Iată: „Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru niflistul Cațavencu, pe care vor să-l aleagă la colegiul II. Trădare, trădare, de trei ori trădare... Mai mulți membri ai partidului...” ...Orice s-ar întâmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nu!... Spune-mi, să căutăm, să găsim alt mijloc?

ZOE (*zdrobită*): Alt mijloc nu văz, ... alt mijloc nu este.

TIPĂTESCU: Atunci...

ZOE: Atunci... (*îneacă*) lasă-mă, lasă-mă în nenorocire... lasă-mă să mor de rușine... Omoară-mă pe mine care te-am iubit, care am jertfit tot pentru tine... Iată unde m-ai adus! iată cât plăteau jurămintele tale! M-ai adus la moarte — pentru că (hotărâtă) mă omor înainte de izbucnirea scandalului, astăzi, acum, aici! — m-ai adus la moarte, și mă poți scăpa, și mă lași să mor... (*plânge.*)

TIPĂTESCU: Zoe! Zoe!

ZOE: Lasă-mă... Dacă ambiția ta, dacă nimicurile tale politice le pui mai presus de rușinea mea, de viața mea, lasă-mă! Să mor... (*plângând.*) Să mor cu siguranța că opt ani de zile m-ai amăgit în fiecare minută, că nu m-ai iubit niciodată... niciodată... niciodată...

TIPĂTESCU: Zoe! să vedem, să ne mai gândim!

ZOE: Nu mai e vreme de gândit, Fănică! Fiecare minută care trece mă apropie de pieire... Trebuie să te hotărăști!

TIPĂTESCU (*în luptă cu el însuși*): Să mă hotărăsc! să mă hotărăsc...

ZOE (*înecată*): Adineaori, în Lipsani, am aflat de arestarea lui Cațavencu. Am alergat ca o nebună la redacție. Iată ce foaie au scos comitetul lor. (*îi dă foaia, Tipătescu o citește încet*) înțelegi la ce trebuie să ne așteptăm după arestarea lui.

TIPĂTESCU: Omul ăsta își joacă viața!

ZOE: Nu și-o joacă pe a lui, Fănică, o joacă pe a mea; Pentru că încă o dată îți spui... din două una: ori tu mă iubești și eu trăiesc, și atunci lupta e peste puțină cu Cațavencu — trebuie să-mi cedezi; ori nu, și atunci mor, și dacă mă lași să mor, după ce-oi muri poate să se-ntâmplesc orice... (*zdrobită*.) Sunt hotărâtă... (*revenindu-i deodată toată energia*.) Da, sunt hotărâtă, dar nu voi să mor până nu voi fi luptat cu toate împrejurările (cu energie crescândă) și am să lupt! și cu tine am să lupt din toate puterile, cu tine, om ingrat și fără inimă! cu tine trebuie să lupt, pentru că acum tu ești piedica a mai grea, care mă oprește să-mi capăt iar liniștea!... Da, sunt hotărâtă, și trebuie să biruiesc tot, și pe tine... așa de hotărâtă sunt, încât adineaori am poruncit lui Ghiță să meargă să dea drumul lui Cațavencu și să-l poftască aici din partea mea...

TIPĂTESCU: Femeie nebună! Ce ai făcut?

ZOE: Am făcut ce am crezut că trebuie să fac. Dacă tu nu vrei să sprijini pe Cațavencu, dacă tu nu vrei să-l alegi, ca să mă scapi —atunci eu, care voi să scap, îl sprijin eu, îl aleg eu...

TIPĂTESCU: Cum?

ZOE: Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine... Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești! Să vedem! (*pleacă spre dreapta*.)

TIPĂTESCU: Zoe!

ZOE: Lasă-mă! (*iese*.)

TIPĂTESCU (*urmărind-o*): Zoe! Zoe! (*iese după ea. O clipă scena goală*)

Analiza care urmează este dedicată singurului personaj feminin al comediei *O scrisoare pierdută*, Zoe Trahanache, personaj căruia receptarea critică nu i-a făcut deloc dreptate. I s-a imputat lipsa de idealitate, imoralitatea infidelității față de soțul ei, o percepție interesată asupra iubirii, permanentele-i compromisuri. De altfel, cele mai multe dintre reproșuri se nasc din amestecul cu restul personajelor, un fel de supunere la coordonatele care definesc, în ansamblul ei, umanitatea caragialeană. Interpretări estetizante, orientate către a releva dimensiunea modernă a operei (care au apropiat piesa de formula teatrului absurdului), au uniformizat percepția asupra personajelor, făcându-i-se eroinei o mare nedreptate. Puține sunt vocile care s-au depărtat de percepția generalizatoare, care au încercat să atragă atenția asupra unicității (nu este prea mult spus) sale, fie și pornind de la faptul că este singura femeie care participă la acțiunea piesei, ba chiar figura ei centrală. Iată și un exemplu, Gabriel Dimisianu, critic care, dincolo de încercarea de a cartografia umanitatea caragialeană în liniile ei esențiale, surprinde, subtil, anumite nuanțe: „iubirea introduce un element de diferențiere morală în teatrul lui Caragiale, este acea prezență (poate singura) care acordă valorilor umane, în acest spațiu spiritual supus degradării, o șansă de perpetuare; unde este iubire, chiar în formele «nelegiuite» și impure de care am vorbit, perversitatea nu e absolută, dezumanizarea nu e totală. Astfel că, înglobați mediului lor, exponenți ai acestuia, Tipătescu și Zoe parvin totuși la o perspectivă mai detașată, au reprezentarea marasmului ce-i înconjoară și schițează gesturi de detașare. (Nu fără rost Caragiale notează, în marele tablou final al *Scrisorii*, când toate personajele sunt în scenă: «Zoe și Tipătescu contemplă de la o parte mișcarea», s.n.). «Ce lume! Ce lume! Ce lume!», întreită exclamare a lui Tipătescu, e în spiritul acestei poziții care creează între cei doi și rest o sesizabilă denivelare.”²⁴⁷ Îngăduința cu care Caragiale își privește unele personaje este maximă în cazul ei, Zoe fiind, de altfel, unul dintre puținele care scapă procedului schematizării, al caricării (aici ar intra și Tipătescu, însă într-o măsură mai mică).

²⁴⁷ Gabriel Dimisianu, *Clasici români din secolele XIX și XX*, Editura Eminescu, 1996, p. 73.

Or, a privi eroina lui Caragiale din prisma moralității (una construită de normele sociale ale epocii) – și a-i condamna lipsa de idealitate – ni se pare că vine cumva în răspăr cu spiritul piesei. Da, Zoe este o femeie care își asumă o viață dublă (fiindu-i infidelă soțului), care nu idealizează iubirea (dar nici nu o vulgarizează), care a făcut din căsătorie un mijloc de parvenire (literatura română este plină de personaje feminine cărora li s-a trecut cu vederea fapta – vezi Otilia Mărculescu); însă, în ciuda imperfecțiunilor, de care nu scapă niciun personaj din lumea fără cer pe care Caragiale o instituie, prin viziune, prin tehnicile de control al perspectivei, prin poziționarea ei în cadrul conflictului operei, prin sugestia unor nuanțe, autorul îi acordă un statut aparte.

Să ne oprim, pentru început, asupra listei personajelor, care relevă câteva aspecte interesante pentru analiza noastră.

Personajele
ȘTEFAN TIPĂTESCU, prefectul județului
AGAMEMNON DANDANACHE, vechi luptător de la 48
ZAHARIA TRAHANACHE, președintele Comitetului permanent, Comitetului electoral, Comitetului școlar, Comitetului agricol și al altor comitete și comiții
TACHE FARFURIDI, avocat, membru al acestor comitete și comiții
IORDACHE BRÂNZOVENESCU, asemenea lui Tache Farfuridi
NAE CAȚAVENCU, avocat, director-proprietar al ziarului Răcnetul Carpaților, preșident-fondator al Societății enciclopedice-cooperative "Aurora economică română"
IONESCU, institutor, colaborator la acel ziar și membru al acestei societăți
POPESCU, asemenea lui Ionescu
GHIȚĂ PRISTANDA, polițaiul orașului
UN CETĂȚEAN TURMENTAT
ZOE TRAHANACHE, soția lui ZAHARIA TRAHANACHE
UN FECIOR
ALEGĂTORI, CETĂȚENI, PUBLIC

Alcătuirea ei reflectă unele dintre prejudecățile epocii, prejudecăți pe care, într-un fel, Caragiale le corectează pe parcursul operei. Este evident faptul că gruparea personajelor se face în funcție de anumite ierarhii în care ordinea politică primează. Plasarea lui Tipătescu în capul listei sugerează posibile criterii: statutul privilegiat de om politic (este recunoscut astfel potențialul său în cursa parvenirii, rolul de lider local, apropierea sa de modelul politicianului – atât cât poate cuprinde la Caragiale cuvântul „model”), inteligența sa peste medie, statutul de învingător în cadrul conflictului operei, încrederea în iubire (cu toate nuanțele pe care le suportă o discuție pe marginea ei). Îi urmează Dandanache, învingătorul surpriză (a cărui apariție, anunțată aici, este așteptată pe durata a trei acte), personajul care rezolvă, de sus (adică în conformitate cu procedeul *deus ex machina*), situația conflictuală. Celelalte personaje sunt grupate, în funcție de interesele politice, în jurul liderilor: Zaharia Trahanache, reprezentantul puterii, și Nae Cațavencu, cel al opoziției. Statutul lor social este larg prezentat – fără a se pierde din vedere o anumită nuanță caricaturală. În partea de jos găsim instrumentele puterii (și ale destinului, într-un caz): Pristanda, polițistul orașului, respectiv Cetățeanul turmentat, alegător cu un rol providențial în inițierea și rezolvarea conflictului. În final, înaintea figuranților, se află Zoe, introdusă sec, opac, lipsită deci de o identitate socială, deși detaliul ar trebui să fie în sine evocator: „soția lui ZAHARIA TRAHANACHE”.

Normele sociale, cele care „reglează” statutul femeii în societatea epocii, par a fi expuse încă de aici: este plasată în subsol (după oamenii – adică bărbații – politici), este singurul personaj feminin al piesei (implicarea în conflictul operei va avea ca miză statutul ei de femeie – în fond, ceea ce, conform prejudecăților epocii, ar putea să ofere la schimb), este privată de o identitate socială oficială, acceptată deci (prezentarea ei ca simplă soție reflectă fragilitatea statutului său social și o plasează într-o poziție de dependență față de soțul ei, bărbat, soț și

lider politic local). Piesa însă ne arată altceva, și anume faptul că Zoe, datorită calităților sale (nu are doar defecte), răstoarnă cumva ierarhia socială, reușind să-și construiască o identitate pornind tocmai de la acele norme sociale pe care (deși îi sunt ostile), cunoscându-le, le folosește în favoarea sa.

Poziția pe care o ocupă în cadrul conflictului operei, spuneam, face din ea o figură privilegiată. Ar trebui să menționăm din start că acest conflict care o implică (fața ascunsă a celui oficial, de ordin politic, a cărui miză este confruntarea politică pentru funcția de deputat) este în sine unul subteran, de culise, implicând un act de șantaj, în fond un atentat la adresa statutului ei social, și așa fragil. În fond, ce conține scrisoarea pierdută? Dovada infidelității Zoiei, dar și a dragostei pentru Tipătescu. Un posibil subiect de presă, deci de șantaj, aspect care le transformă relația într-o armă politică. Un adevăr (care posedă o dimensiune intimă amendabilă social și moral) care ar putea ieși la suprafață, dar care, chiar și așa, ar putea fi folosit (prezentat, deci) tot ca o minciună pentru a genera un scandal. Căci, adus în spațiul interpretării, care este ziarul, adevărul scrisorii își pierde esența, intrând într-un joc al ipotezelor; interesele din spatele utilizării ei i-ar schimba radical condiția de adevăr. Ce văd în scrisoare personajele prinse în jurul conflictului? Cațavencu: o oportunitate pentru a se propulsa în fruntea ierarhiei politice; Trahanache: o plastografie, o manevră menită a influența câțiva nehotărâți; Tipătescu: un atentat la adresa poziției sale politice, complicarea relației sale cu familia „venerabilului”; Farfuridi: dovada unui complot, a unui compromis între putere și opoziție; Zoe: o amenințare personală, care i-ar putea compromite întreaga existență (căci, în cazul ei, nu există o distincție între public și privat sau, mai exact, domeniul privat este cât se poate de public, totul fiind reglat de norme stricte); cu toții: o armă. Pentru Zoe dar amenințarea este cât se poate de reală, căci în joc se află tot ceea ce aceasta a clădit într-o societate modelată pe jocul aparențelor. Pe acest joc este construită imaginea ei. Iar Zoe știe că, într-o lume rigidă, fără prea multe posibilități reale de afirmare pentru femeie, imaginea publică este totul. De aceea, conflictul operei, organizat subteran în jurul infidelității ei, pune în centru o încercare de exploatare a unei norme care atribuie femeii o identitate socială fragilă, care o plasează într-o poziție de dependență față de soț, deci a feminității sale (care își dezvăluie aici natura construită). Această situație constrângătoare îi va dezvălui femeii energiile, îi va pune în mișcare instinctul de supraviețuire (fără a vedea aici vreun fel de instinctualitate). Eforturile ei, unele care depășesc cu mult pe cele ale bărbaților politici din jurul ei, arată că femeia înțelege foarte bine mecanismele sociale care fac societatea să funcționeze, că este (ca femeie amenințată) lucidă și adânc înfiptă în real, aspect care o plasează între personajele operei care se află cel mai aproape de adevăr. Însă, în ciuda fragilității și a dependenței invocate, Zoe a făcut din poziția ei socială un atu: se bucură de respect, de prestigiu, deține o autoritate recunoscută de multe personaje din jurul ei și capătă astfel o voce politică... subterană (care, pentru că nu se poate exprima prin ea însăși – statutul de femeie o limitează –, încearcă să se exprime prin alții). Or, a te exprima prin alții înseamnă a deține putere de influență – și Zoe are din plin.

Cum și-a cucerit Zoe poziția socială? Fără îndoială, printr-o căsătorie interesată. Tinerețea, frumusețea, inteligența, versatilitatea, oportunismul, luciditatea, elocvența au reprezentat avantajele ei. Este vorba apoi și de o cunoaștere a mecanismelor sociale, de o stăpânire a jocului social, dar și de o putere de influență construită abil, prin ceilalți, prin arta compromisului, aspect care face din puterea ei incontestabilă una relațională. Nu are o funcție politică, dar are o influență pe care o râvnește orice lider politic; și totul jucând pe cartea poziției sale sociale (de soție a unui lider politic, de femeie care trebuie protejat de un om politic care este și capul județului, de inițiată în jocul politic pe care îl practică la fel, dacă nu mai bine

decât liderii politici ai locului), adică politizându-și, performându-și feminitatea²⁴⁸. Nu întâmplător, atunci când se află la strâmtoare, toate personajele o caută.

Să nu uităm nici de firea puternică a personajului. Zoe știe în permanență ce vrea, cum să-l obțină (nu este asta un exemplu de gândire politică?), mizând pe puterea compromisului. Ea știe foarte bine că feminitatea ei este nu doar o imagine (pe care va lupta să o păstreze oficial intactă, de necontestat), ci și o armă politică, un instrument, un „obiect” de negociat. Jucându-o, Zoe și-a construit o identitate care pendulează între o imagine stereotipă oficială (de soție a...) și recunoașterea subterană a puterii sale de influență. Sursa autorității de care se bucură aici se află. Așadar, din foarte multe puncte de vedere, Zoe transgresează normele de gen.

Să vedem acest aspect pornind de la analiza unuia dintre episoadele îndelung comentate ale operei: confruntarea Zoe-Tipătescu din Actul II, Scena VI. Este vorba despre momentul în care, constrânsă de turnura unor evenimente, Zoe ia decizia de a susține candidatura lui Nae Cațavencu. Imprudent, Tipătescu ordonase lui Pristanda arestarea adversarului său politic și scotocirea (fără succes) a casei sale. Găsim această confruntare ilustrativă pentru felul în care, jucându-și cărțile (nu la modul fals, însă), Zoe reușește să își facă vocea auzită, printr-o exercitare a puterii sale de influență.

Scena debutează cu o tatonare. Zoe se manifestă acuzator, reproșându-i amantului lipsa de prudență în decizia (cu consecințe politice) de a-l aresta pe Nae Cațavencu. Tipătescu îi răspunde pe un ton identic, contrabalansând printr-o aceeași atitudine acuzatoare, imputându-i femeii lipsa de responsabilitate atunci când a pierdut scrisoarea. Interesant este că Tipătescu o acuză pe femeie că a transformat scrisoarea în afișul unei reprezentării; aceasta nu este o simplă metaforă a teatrului în teatru, atât de des întâlnită în teatrul caragialean, ci, implicit, o denudare a ambivalenței intim-privat când vine vorba despre feminitate. Neglijența ei devine – conform unei subtile puneri în abis – subiect de teatru. Iată deci o întreagă scenă pusă sub semnul teatralității, al convenționalității, și nu din pură conotație ludică. La mijloc este o expunere a naturii construite a realului, a normelor după care acesta funcționează, a spațiului social ca spațiu al jocului, în fond, o activare a conotațiilor de gen atribuite celor două roluri care se confruntă aici: bărbatul și femeia. Confruntarea celor doi ar fi deci o luptă a sexelor, o expunere a funcționalității lor în contextul epocii.

Imediat, în mod strategic, cu siguranță, Zoe bate în reatragere, se victimizează. O face pentru că de aici poate expune normele care condiționează genul combatanților: „Tu ești bărbat, nu-ți pasă! Pentru tine, afișarea intrigii noastre n-ar fi o nenorocire... dar pentru mine... Fănică, gândește-te... gândește-te. (*plânge*).” Dacă exagerează, o face și pentru că oprobiul public ar fi în cazul ei disproportionat. Ea devine, în acest context, vocea fragilității propriului statut social, motiv pentru care și joacă rolul victimei, al femeii slabe al cărei destin, fragil, relațional, se află în mâinile bărbatului. Imaginea creionată în culori terifiante a colapsului imaginii sale publice arată condiționările succesului ei de reușita unei imagini: o feminitate nepătată. Or, într-o lume în care totul este imagine, agitația creată de presa de scandal ar duce la anularea imediată a tot ceea ce Zoe a construit în toți acești ani: poziția, influența, privilegiile... Totul s-ar năruși pentru că societatea nu i-ar ierta ei ceea ce i s-ar ierta cu ușurință lui. Iar Zoe pare a conștientiza din plin această politică a sexelor de care existența sa (personală și publică) este dependentă.

Acuzele aduse de critica literară lipsei ei de idealitate, puse pe seama replicii „Te iubesc, dar scapă-mă!”, pornind de la care a fost adesea ironizată, sunt din multe puncte de vedere nedrepte. Din contră, am spune, refuzul ei de a idealiza o situație critică o arată lucidă, adânc

²⁴⁸ Vezi conceptul de *feminitate performată* al lui Judith Butler, amintit și cu altă ocazie în acest studiu.

înfipită în realitățile sociale ale momentului. Mircea Tomuș are dreptate: „Constituită, și ea, după tiparul personajelor feminine din dramaturgia lui Caragiale, Zoe are un exercițiu deplin al realității și un simț corespunzător [...]”²⁴⁹ În fond, femeia este conștientă de faptul că iubirea este, în lumea în care trăiește, un instrument. Luciditatea ei trebuie interpretată și ca o rezistență la puterea de seducție a bărbatului, a lui Tipătescu. În mod ironic, dimpotrivă, Don Juan-ul devine aici naivul, „idealistu”, cel lipsit de discernământ. Ușurința propunerii sale, aceea de a fugi în lume, arată nu doar naivitatea bărbatului, ci și poziția relaxată a sa față de normele sociale, fuga din fața realității. Poate și lașitatea lui. Oricum, o soluție demnă, mai degrabă, de roman. A fugi în lume cu greu ar putea fi o condiție a împlinirii iubirii; căci în lumea lui Caragiale nu există idealitate, totul este „mânjit” social (condiționat adică), și Zoe știe asta. Soluția reală este cea pe care femeia o propune: alegerea lui Cațavencu, soluție care nu implică prea mari sacrificii. La modul ironic, în situația în care se află, idealitatea ar fi transformat-o într-o victimă. Ea știe că nu Tipătescu este ceea ce are; iubirea ei nu poate fi oarbă; în acest context cu atât mai mult. Poziția ei socială (așa fragilă) atunci este singurul lucru pe care îl posedă cu adevărat, căci este singurul lucru construit prin propriile puteri, în fond tot acel complex de relații, de influențe care i-a oferit rampa pentru a-și propulsa identitatea. De aceea, pasul următor în confruntarea cu Tipătescu îl constituie înfrângerea orgoliului politic al bărbatului, de altfel, condiție a masculinității competitive moderne. Dar să nu ne lăsăm păcăliți. Victimizarea pe care Zoe o performează aici nu este doar jucată, ci, privită dintr-un anumit unghi, și reală. Zoe chiar este victima unui context, chiar este pusă într-o situație care îi oferă puține soluții de salvare. Amenințarea este reală, teama este reală. Doar că femeia nu acceptă un rol care, altfel, ar însemna dependența de necontestat față de un bărbat. Jucând-o, Zoe se salvează. Ea nu se conformează rolului victimei, ci îl joacă ca pe o armă cu ajutorul căreia poate obliga bărbatul să recunoască la rândul-i că practică un rol social.

De altfel, notațiile autorului, care marchează o trecere de la ipostaza de victimă: „(plânge)”, „(retrăgându-se)”, „(zdrobită)”, „(înecată)” la cea de femeie decisă: „(revenindu-i deodată toată energia)”, „(cu energie crescândă)”, ar putea induce o idee falsă: aceea că totul nu este decât un joc, aspect care ar anula realitatea amenințării. A fi victimă înseamnă a te lăsa în voia sorții. Iar Zoe nu face deloc aceasta, ci își ia soarta în propriile mâini și, printr-o mișcare menită a face măștile să cadă, îl pune pe Tipătescu să aleagă, să dovedească faptul că o iubește printr-un sacrificiu care i-ar aduce scăparea. Victimizându-se, Zoe găsește prilejul oportun de a sparge barierele, de a denuda normele și de a devoala esența feminității sale: voința de a fi, viața, lupta, asumarea propriului destin, instinctul de supraviețuire (Zoe înseamnă în greacă „viață”, corespondentul ebraicului Eva). Confruntarea pe care o înscenează piesa aici este una de gen, o luptă între sexe, politică la rândul ei. Jucându-și feminitatea (poziția de victimă care i-a fost atribuită social), Zoe demască însemnătatea prudenței lui Tipătescu care înseamnă de fapt lașitate; bărbatul se ascunde în spatele normelor sociale, a responsabilității politice adică, și o lasă singură în bătaia puștii: „O dată cu capul! Te gândești la ce spui? Iată pe ce depeșe am pus mâna adineaori, a adus-o la telegraf canalia care a găsit scrisoarea ta, bețivul de ieri. E o depeșe anonimă. Am oprit-o și am dat ordin la telegraf să nu mai expedieze nimica fără știrea mea; dar știi eu ce poate conține o depeșă cu cheie?... Iată: «Trădare! Prefectul și oamenii lui trădează partidul pentru nifilistul Cațavencu, pe care vor să-l aleagă la colegiul II. Trădare, trădare, de trei ori trădare... Mai mulți membri ai partidului...» Orice s-ar întâmpla, nu se poate să sprijinim pe mizerabilul, nu, nu, nu!...” în felul acesta, ea îl pune pe Tipătescu în fața propriei lașități. Iată de ce acea acuză de inautenticitate a relațiilor dintre personaje nu se susține aici, căci într-o lume construită pe imagine, o relație autentică ar fi condamnată din start. Or, în lumea lui Caragiale totul este o luptă, totul suportă complicațiile jocului social. Din

²⁴⁹ Mircea Tomuș, *Teatrul lui I.L. Caragiale dincolo de mimesis*, Dacia, 2002, p. 60.

contră, autenticitatea comportamentului Zoiei ține de faptul că înfruntă normele sociale, în aceeași măsură în care se slujește de ele.

Replica finală a eroinei ar fi atunci asumarea ușor sfidătoare, sarcastică poate, a victoriei în fața lui, a bărbatului, în fond, consemnarea unei reușite: „Da, îl aleg eu. Eu sunt pentru Cațavencu, bărbatul meu cu toate voturile lui trebuie să fie pentru Cațavencu. În sfârșit, cine luptă cu Cațavencu luptă cu mine... Aide, Fănică, luptă, zdrobește-mă, tu care ziceai că mă iubești! Să vedem!”. Trecerea de la o stare la alta nu ar conota deci o lipsă de autenticitate, ci conștientizarea jocului social. Este putere de stăpânire, este cunoaștere a convențiilor care guvernează existența socială, altfel spus, puterea de a înțelege și de a acționa.

Zoe se salvează tocmai pentru că acționează politic, luându-și destinul în propriile mâini. Poate că jocul ei nu iese, căci este condiționat de prea mulți factori (iar Cațavencu nu este ales deputat în final), dar lașitatea bărbaților din jurul ei devine evidentă. Și ea este cea care îi expune. De altfel, scena finală a reîntâlnirii dintre Zoe și Cațavencu o confirmă. Curajul bărbatului era condiționat de deținerea armei de șantaj. Masculinitatea sa, conotată de pălăria în care a ascuns scrisoarea, s-a risipit odată cu pierderea obiectului vestimentar – metaforă și ironie subtilă la adresa normelor care condiționează genul în epocă. Iar Zoe îl amendează imediat: „ZOE (*râzând*): Scoală-te, ești bărbat, nu ți-e rușine! (*cu ton aspru*) Scoală-te!” Îl iartă pentru că are puterea de-a o face, pentru că de fiecare dată compromisul i-a slujit mai mult decât orgoliul, pentru că masculinitatea îi este utilă în ipostaza demnă, nu degradată, pentru că bărbații trebuie să vadă în continuare în femeie un apropiat, nu un dușman (ostilitatea, pe fondul fragilității femeii, i-ar putea fi fatală). Este o reacție de învingătoare, dovada invulnerabilității, acum că amenințările la adresa statutului ei social au luat sfârșit.

Devine evident faptul că Zoe are aici gândirea unui om politic: negociază, acționează, simulează, persuadează, își exercită puterea de influență și își apără interesele cu o energie pe care bărbații din jurul ei nu o posedă. Aceasta este sursa autenticității ei, o autenticitate construită în jurul unei măști, a unei poziții sociale *self-made*, sigura care o face să fie cine este, deci care îi condiționează identitatea. Esența comportamentului ei aici trebuie căutată: în energiile puse în joc, în puterea prin care se impune, în vitalitatea ei, în adoptarea unui comportament activ, în reușita în a-și construi și apăra un statut social rar, care poate că nu este solid, dar pe care îl apără cu toate armele feminității care i-au fost atribuite social.

Marin Sorescu, *Iona*

TABLOUL I

Scena e împărțită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de pește. Cealaltă jumătate – apa, niște cercuri făcute cu creta. Iona stă în gura peștelui, nepăsător, cu năvodul aruncat peste cercurile de cretă. E întors cu spatele spre întunecimea din fundul gurii peștelui uriaș. Lângă el, un mic acvariu, în care dau veseli din coadă câțiva peștișori.

- Acum încep să...
- Parcă aud poc, poc, tronc, poc, în năvod.
- Bolovani nu alta. Că avem o mare bogată. [...]
- Cred că nu mai au mult.
- Nici o grijă. (*Strigă.*) Iona!
- (*Răgușit.*) Iona! [...]
- Nimic.
- Pustietate.
- Pustietatea măcar ar trebui să-mi răspundă: ecoul.
- (*Băgând de seama că n-are ecou.*) Ei, dar ecoul?
- (*Mai strigă odată, să verifice bănuiala.*) Io...(*Așteaptă*) ...na... (*Așteaptă*)
- (*Frecându-și mâinile a pagubă.*) Gata și cu ecoul meu...
- Nu mai e, s-a isprăvit. [...]
- Aș, poate e vreo măsură mai nouă luată de pescari.
- (*Explicativ.*) Să se termine odată cu gălăgia de pe mare.
- Ce vacarm!
- Nu e bine să urli pe mare. [...]
- Țip eu, Țipi tu, Țipă celălalt. Zgomotele s-adună.
- Valurile intră în vibrație.
- Ca un pod peste care trec soldații, toți în același timp: se dărâmă. [...]
- Așa e și marea. Intră în rezonanță valul ăsta, intră celălalt.
- S-ar putea isca o furtună!
- Și când s-ar dărâma toată apa peste noi...
- Zău nu e bine să strige toți de pe mare odată.
- Chiar dacă sunt naufragiați?
- Chiar naufragiații. Să strige toți, dar pe rând.
- Înțeleg, să nu se bage de seamă...
- Altfel s-ar crede că e o jelanie absolută.
- S-ar înfuria marea.
- (*Înțelept.*) De-aia fiecare om trebuie să-și vadă de trebușoara lui.
- (*Uitându-se în apă*) Să privească în cercul său.
- Și să tacă. (*Pauză.*)
- Numai că eu trebuie să strig. Să-l chem pe Iona.
- (*Strigă.*) Ionaaa! [...]
- De fapt, Iona sunt eu. Psst! Să nu afle peștii. De-aia strig, să-i induc în eroare. Că Iona n-are noroc și pace.
- Peștii trebuie să creadă că el pescuiește cine știe unde. În altă parte... (*Râzând.*) Cred că ar trebui să pescuiască în altă mare. Poate acolo...
- Dar dacă poți să-ți schimbi marea?! [...]
- (*Strigă.*) Iona, să nu te apropii de locul ăsta, că-mi sperii norocul.
- (*Scofând năvodul gol.*) L-ai și speriat. [...]
- (*Încercând năvodul.*) Parcă acum atârână mai greu.
- Cred că l-am prins pe-ăl mare.
- De mult pândesc eu peștele ăsta. L-am și visat.
- Nu-i vorbă, că eu visez în fiecare noapte doar pești.
- Poate unde mă ocup și cu... (*Gest, însemnând pescuitul.*)
- Dar prea m-am săturat de atâta duhoare în somn.
- Visul și peștele. [...]
- La plătică întotdeauna mă trezesc înjurând. Mă foiesc în pat până spre ziuă, când ațipesc din nou, și ce crezi că visez?
- (*Curios.*) Ce?
- Ghicește.

- O balenă?
- Aș, n-am eu norocul ăsta! Ce crezi că visez?
- (*Și mai curios*) Ce?
- O fâță. [...]
- O fâță de pește atât de mic, încât... [...]
- Se topește până te trezești.
- Și așa în fiecare noapte de când mă știu.
- Asta se mai poate numi vis?
- Și în timpul ăsta, cei doi copii ai mei dorm buștean.
- Cum pot dormi unii așa?
- O dată i-am întrebat: Mă, voi ce visați, de dormiți buștean?
- Și ei cu ochii sclipind de fericire: „Marea”.
- Ptiu!
- Dar poate lor le convine: visează marea fără pește.
- Doar apa mării frumoasă, a naibii când te uiți la ea. Asta visează ei, lăsând tot greu peștelui pe mine. [...]
- De ce-o fi trăgând așa de greu năvodul?
- Barosanul...
- De mult îl pândesc eu... Știu și cum arată. Uite-așa are o gură! (*Gest indicând involuntar, gura peștelui mare din scenă.*)
- A, de mult îl pândesc eu. [...]
- De câțiva ani îl am în cap, numai că nu pot să-l pun aici în năvod.
- (*Făcându-și curaj.*) Dă, Doamne! (*Trage de năvod.*)
- Greu, greu...
- (*Scoate năvodul.*) Nimic? (*Uimire.*)
- Nimic. [...]
- (*Dă cu ochii de acvariu. Vorbind cu peștișorii*) Tot în voi mi-e speranța. [...]
- (*Arătând spre acvariu.*) Sunt ai mei, particulari.
- (*Cu compătimire*) Au mai fost prinși odată.
- Îi țin pe fereastră. Lumina le face bine, ea conține fel de fel de substanțe. Îi îngrașă, îi înveselește.
- (*Trist.*) Numai că nu le dă drumul.
- (*Speriat.*) Cum să le dea?
- Sunt pescar și trebuie să se găsească oricând un pește și-n casa mea. Altfel ce-ar zice lumea? Când le arunc mâncare dimineața, rămân și eu așa, privindu-i. Uneori stau ceasuri întregi. [...]
- Dar ei tot or să se isprăvească. Pentru că de câte ori plec la pescuit, iau și acvariul. Când văd că e lată rău, am stat o zi întreagă degeaba, scot undița (*o scoate*) și-o arunc în acvariu. (*O aruncă.*)
- Pe cel care s-a agățat îl arunc apoi în năvod.
- Că e mult până prinzi unul. (*Cu ochii pe plută.*) Acum încep să tragă... Nu-i vorbă, și ăștia trag greu. C-au mai fost prinși odată...
- Dar până la urmă, unul tot dă în cârlig. (*Scuzându-l parcă.*) Apa mică... Nevoile de hrană mereu crescânde.
- Te pui cu nevoile?!
- Dacă e să fiu sincer, eu n-aș mai vrea să cadă acum nici unul. [...]
- Pești, fiți atenți, nada mea o să-și facă efectul!
- (*Privind acvariul, apoi marea.*) Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peștii, înotăm printre ele, atât de repede, încât părem gălăgioși.
- Visul nostru de aur e să înghițim una, bineînțeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa.
- (*Cu solemnitatea unui cor.*) O, tu pescar, care stai sus de mal, măcar lasă-ne limpede drumul până la ea, nu ni-l tulbura cu umbra picioarelor.
- Trebuie să trăiesc și eu. Hai, mă, ai apucat-o?

Se apleacă peste acvariu și în clipa aceasta gura peștelui uriaș începe să se închidă. Iona încearcă să lupte cu fălcile, care se încheiează scârțâind groaznic. [...]

Este adevărat că teatrul lui Marin Sorescu vine în continuarea experimentelor moderniste interbelice. Contextul politic și cultural este însă altul, aspect care cântărește greu în tot ceea ce înseamnă raportarea la problematica piesei sau modalitatea de funcționare a limbajului dramatic. Dimensiunea ludică, specifică oricărui text care își propune să inoveze un discurs literar, este contrabalansată aici de prezența unor accente existențialiste ce trimit la o viziune tragică asupra existenței, condiționată de epoca din interiorul căreia autorul scrie. Un sentiment de neliniște se degajă din drama protagonistului, un Iona eșuat, prizonier al unui spațiu închis, martor lucid al instalării unui gol istoric; iată „E o doză mare de neliniște în teatrul pe care-l scriu, de anxietate chiar, un vuiet de întrebări puse și nerezolvate”, ne spune autorul într-un loc. De aceea, formula la care acesta aderă, cea a teatrului parabolă, face ca opera să poată fi citită ca o alegorie a existenței umane sub regimul comunist. Rescriind povestea biblicului Iona (din care se mai păstrează numele personajului principal, ocupația de pescar și episodul înghițirii de către un chit), Sorescu construiește un personaj memorabil, simbol al omului modern aflat în căutarea unui sens al existenței. Prin destinul protagonistului, prin condiția sa de existență, suntem trimiși la o atmosferă specific comunistă care înseamnă închidere, amenințare, teamă, tăcere, lipsă de comunicare, singurătate.

Astfel, acest context pe care tocmai l-am invocat ne obligă să reinterprețăm sensul acelor inovări pe care Sorescu le aduce limbajului dramatic, căci ele sunt departe de a fi simple coduri formale, devenind, mai degrabă, soluțiile adaptării comunicării literare la un context politic mutilant. Devierile formale: construcția piesei în jurul unui singur personaj, renunțarea la dialog în favoarea monologului, o compoziție derutantă, cultivarea unui discurs alegoric sunt simptomele unor anxietăți. Să le analizăm pe rând!

Prima mutație ține de formula teatrală pentru care Sorescu optează: teatrul cu un singur personaj, aspect care modifică decisiv celelalte componente structurale ale limbajului dramatic. Nici vorbă de acțiune, nici vorbă de intrigă, nici vorbă de un conflict dramatic autentic. Cu toate că, dacă stăm și cântărim bine lucrurile, tiparul unui conflict se poate desprinde: acela între protagonist și societate. Accentele existențialiste trimit la o confruntare (poate este mult spus confruntare) între individ și o lume care îl ține captiv și care îl condamnă la eșec, la înstrăinare de sine, la singurătate. Elementele simbolice care descriu decorul: gura amenințătoare a peștelui, orizontul de burți despicate, gura grotei definesc astfel o situație generică: condiția de prizonier a omului modern. Însă, în ciuda faptului că se află la un moment de răscruce, că se evocă atâtea motive care l-ar putea împinge în pragul nebuniei, personajul lui Sorescu nu este unul demential. Din contră, deoarece refuză să trăiască această dramă a singurătății cu tragism, Iona se salvează, refuzând să devină victima neputincioasă a unei lumi fără sens, căreia îi rezistă prin ironie, prin zeflemea. Iată de ce absurdul nu este negat, ci i se supraviețuiește tocmai prin trăsăturile care fac din personaj un om.

O altă mutație, în fond o consecință a celeia de mai sus, este renunțarea la dialog în favoarea monologului. Strategie dublă, căci putem vedea în ea deopotrivă o condamnare la singurătate și o soluție existențială. Existența interiorizată pe care o duce Iona este, în aceeași măsură, o opțiune și o condamnare: „Ca orice om foarte singur, Iona vorbește tare cu sine însuși, își pune întrebări și-și răspunde, se comportă, tot timpul, ca și când în scenă ar fi două personaje. Se dedublează și se «strânge», după cerințele vieții sale interioare și trebuințele scenice.” Drama lipsei de comunicare este implicit drama unei literaturi căreia i se refuză dreptul la liberă exprimare. Înstrăinat de condiția sa originară de ființă socială, omul modern se dedublează, se multiplică la nesfârșit, încercând să supraviețuiască unei lumi intrate într-un gol istoric din care nimeni (nici măcar D-zeu, care se împiedică în propriul act al învierii) nu îl poate salva. Astfel, limbajul dublu al personajului devine adesea prilej de a medita asupra existenței; sensuri grave se ascund sub metafore pline de sens.

Compoziția piesei este din multe puncte de vedere derutantă: un lung monolog, structurat în patru tablouri (care ar putea indica, la o privire atentă, treptele simbolice ale unei evoluții a existenței protagonistului). Renunțarea la dialog însă îngreunează lectura, creând, în primă fază, impresia unui text haotic: structurarea în tablouri (doar) nu reușește să impună o coeziune nucleul ideatic al piesei; Iona pare a sări de la o idee la alta; fluxul său verbal este destul de dificil de urmărit; bornele care ar putea ordona acest monolog aparent interminabil lipsesc. De ce ar fi mizat Sorescu pe această bruieră a canalelor de comunicare? O explicație ține de nevoia de a-și proteja textul de ochiul vigilent al cenzurii. Așa cum spuneam și mai devreme, textul este simptomatic pentru condiția de existență a literaturii sub regimul comunist, literatură al cărei discurs se situează sub semnul devierii. Dincolo de această compoziție derutantă, însă, există niște nuclee de idei, organizate în jurul unor motive literare (pierderea ecoului, marea, visul, peștele cel mare, acvariul), care ordonează textul, îi dau o coerență ascunsă și îl fac să comunice subteran. Această tehnică modernistă a ambiguității pare, astfel, a fi mai degrabă o soluție, nu o opțiune – dacă nu cumva ambele.

Dar ambiguitatea este mai ales produsul unui discurs alegoric susținut de rescrierea mitului biblicului Iona, de presărarea textului cu simboluri, de didascaliile cu rol sugestiv, de cultivarea unor repere spațio-temporale vagi, de limbajul dublu al protagonistului. Toate aceste elemente diminuează dimensiunea mimetică a piesei, acel cod al verosimilitudinii care caracteriza teatrul tradițional, și îi dau o dimensiune generică, care face din textul lui Sorescu o parabolă a existenței umane într-un tip de societate. Așadar, limbajul dramatic este alegoric, întrucât toate gesturile eroului, didascaliile și monologul protagonistului trebuie citite în cheie simbolică. Decorul piesei este construit într-o manieră modernă, nonfigurativă: „Scena e împărțită în două. Jumătate din ea reprezintă o gură imensă de pește. Cealaltă jumătate – apa, niște cercuri făcute cu creta.” Relaxarea transmisă de vocea auctorială (care lasă regizorului o mare libertate în a figura scenariul), numărul limitat de obiecte care îl compun și devoalarea convenționalității o indică. Astfel, repere spațio-temporale vagi, de natură simbolică, sunt menite a sugera o situație existențială, condiția de prizonier a omului modern: „o gură imensă de pește”, „interiorul Peștelui I”, „interiorul Peștelui II”, „o gură de grotă”. Se conturează la modul halucinant imaginea unui spațiu închis, perceput ca amenințare, ca eșec. În pânțele chitului, Iona se descoperă pe sine ca ins captiv într-un labirint în care omul este în același timp vânat și vânător. Totuși, nu ar trebui să ne scape faptul că indicațiile scenice se înmulțesc considerabil. Foarte puține replici care să nu fie dublate de una. Or, acest lucru se întâmplă din mai multe motive: nevoia de a spori comprehensiunea piesei (situațiile dramatice capătă un înțeles mai rotund), dorința de a focaliza atenția cititorului asupra atitudinilor existențiale care descriu raportarea lui Iona la drama pe care o trăiește, o mutare a accentului pe mișcare scenică (anulându-se, astfel, impresia de teatru monologat în favoarea unui dialog cu sine însuși); în fond, așa se aduce un plus de teatralitate. Așadar, indicațiile scenice ajută la clarificarea semnificațiilor simbolice ale operei și oferă sprijin în înțelegerea problematicii.

Detaliile oferite de decorul primului tablou (situarea personajului în gura unui pește) îl prezintă pe Iona în ipostaza omului care trăiește în proximitatea amenințării, amenințare pe care nu o conștientizează: „stă în gura peșterii nepăsător”. Motivul pierderii ecoului accentuează starea de singurătate a personajului. Există apoi mai multe indicii care ne ajută să vedem în spațiul închis în care se află protagonistul elementele definitorii ale societății de tip comunist: cultul tăcerii, refuzul întrebărilor grave, teama de exprimare liberă, desolidarizarea umanității: „De-aia fiecare om trebuie să-și vadă de trebușoara lui. Să privească în cercul său. Și să tacă.” Mai multe imagini simbolice definesc eșecul existenței sale: lipsa de noroc ca pescar, imposibilitatea schimbării mării, fâța pe care o prinde mereu în vis, neputința prinderii peștelui celui mare. În schimb, motivul acvariului prezent în finalul tabloului poartă conotații multiple: accentuează eșecul existenței (de pescar) a protagonistului (obligat să pescuiască niște

pești domesticiți, care au mai fost prinși o dată), simbolizează condiția sa de prizonier al unui spațiu închis (Iona vorbește despre sine raportându-se la peștii din acvariu), conturează existenței umane imaginea unei posibile capcane (idee sugerată cu ajutorul motivului nadei). Ironia situației constă în faptul că Iona nu conștientizează că și el, asemenea peștișorilor din acvariu, trăiește închis.

Decorul celui de-al doilea tablou îl prezintă pe Iona în ipostaza omului închis, captiv în burta peștelui I. Motivul iluminării bruște a personajului sugerează faptul că, pentru prima dată, eroul conștientizează că este prizonierul unui spațiu închis. Întâia lui reacție însă nu îl arată a fi speriat sau încercat de vreun sentiment tragic. Din contră, încearcă să se adapteze. Ideea este surprinsă cu subtilitate de Eugen Simion: „Locul unde a fost închis de destin nu-i stârnește panică, nici surprindere, întâmplarea intră, s-ar părea, în ordinea firească a lucrurilor. Marin Sorescu tratează absurdul în maniera cea mai realistă cu putință. Prizonierul face reflecții despre progres, psihologia generațiilor, urzește chiar planuri de viitor, trăind în absurd ca într-o situație normală. Intrarea în burta unui pește este, desigur, un ghinion (încă un ghinion), și omul nu este din această pricină disperat. S-a instalat în *anormalitate* și-și vede în continuare de treburile lui. Cea mai importantă este, desigur, *ieșirea*. O întreagă problematică a ieșirii dezvoltă Marin Sorescu în aceste excepționale piese unde indivizii apar de la început instalați într-un spațiu închis ca într-un spațiu original.”²⁵⁰ Impulsul dorinței de eliberare nu întârzie să apară: Iona cunoaște începutul poveștii personajului biblic, nu și finalul, acea parte a poveștii care i-ar putea revela o soluție de evadare. Alternativele care i se prezintă însă (sinuciderea, spânzurarea) sunt refuzate în mod sugestiv. În felul acesta, personajul își dovedește sieși că a ceda nu este o soluție. Acceptând anormalul ca pe ceva firesc, Iona alege să lupte: „Trebuie să sparg zidul...” De altfel, această dorință de evadare este sugerată de mai multe imagini simbolice: duhoarea sufocantă din burta peștelui, găsirea unui cuțit, încercarea de a-și croi o fereastră, nevoia de a-și construi o bancă în mijlocul mării învolburate, acolo unde să se regăsească pe sine.

În al treilea tablou, Iona apare în ipostaza omului obsedat de dorința evadării. Intrarea în scenă a celor doi pescari, niște figuranți doar, accentuează ideea de lipsă de comunicare și consecința ei, nebunia: „E strâmt aici, dar ai unde să-i pierzi mințile. Nu e prea greu.” Ceea ce în tabloul anterior reprezenta un simplu impuls, devine aici o dorință obsesivă. Ideea este sugerată cu ajutorul motivului unghiei: „Și în mine sunt tot o unghie. Una puternică, neîmblânzită, ca de la piciorul lui Dumnezeu.” Dar eforturile sale frenetice nu-i aduc libertatea râvnită. Însă, reacția la ieșirea din burta peștelui II nu arată nici surpriză, nici confuzie. Din contră, Iona acceptă ideea eșecului și încearcă să găsească soluții de supraviețuire. Le găsește în refuzul de a trăi cu teamă, în ironie, dar mai ales în acceptarea condiției sale de prizonier, respingând ideea de a-și privi existența cu tragism: „Uneori, uit unde mă aflu și zâmbesc așa, fără motiv.” Pe final, motivul oului clocit sugerează ideea că Iona acceptă anormalul și că alege să îl trăiască ca pe ceva firesc: „Se clatină lumea ca un ou clocit. Clocit și răsclocit. Din care trebuia să iasă cine știe ce viitor luminos. (*Râzând*.) Dar s-a răzgândit.”

Ultimul tablou aduce în prim-plan un personaj lucid. Decorul ce descrie un orizont alcătuit din burți sfâșiate de pește creează existenței imaginea unui șir nesfârșit de capcane. Deși a evadat și din burta ultimului pește, Iona continuă să fie nefericit. Renunțând la naivitate, el înțelege faptul că libertatea adevărată nu există: „Problema e dacă mai reușești să ieși din ceva, odată ce te-ai născut.” De aceea, pentru el devine urgentă găsirea unui rost al existenței (iar sugestiile merg în direcția autocunoașterii, fie și dacă am vedea în grotă o trimitere la mitul peșterii). Primul pas îl constituie regăsirea propriei identități, apoi acceptarea neputinței care îl definește ca om: aceea că libertatea la care a aspirat nu este de găsit. Atitudinile sale finale sunt

²⁵⁰ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Litera internațional, 2002, p. 178.

dăătoare de speranță: personajul nu abdică, acceptă ideea că a greșit direcția căutărilor sale, caută alte soluții de supraviețuire. Astfel, gestul spintecării propriei burți devine unul simbolic: omul nu poate spera că salvarea lui va veni din afară. Calea salvării sale se află în interior.

Totuși, gestul simbolic al spintecării propriei burți, gest cu care se încheie piesa, lasă impresia unui final deschis, care se oferă unor interpretări multiple. Ideea este susținută și de Eugen Simion, care problematizează maniera ambiguă în care autorul alege să pună capăt destinului protagonistului său: „Iona își spintecă burta cu cuțitul strigând «răzvim noi cumva la lumină», lăsând sfârșitul acestei admirabile piese deschis mai multor interpretări. Căci vorbele pline de speranță au în spatele lor un gest ce le anulează. S-ar putea spune – și faptele au fost judecate în acest mod – că spintecarea pântecului nu-i decât un gest de eliberare în plus, un efort suplimentar de a ieși dintr-o situație fără ieșire, înfrângând un nou cerc, unul din numeroasele cercuri care, negreșit, îl așteaptă. Importantă ar fi, în acest caz, dorința lui de a nu se lăsa învins, moartea voluntară fiind un gest simbolic: un nou capăt de drum și nu un sfârșit, o tentativă nouă a individului de a-și lua în stăpânire destinul și de a-și înfrânge condiția. Care este acest drum și unde duce el, dramaturgul nu ne spune.”²⁵¹

Temele în jurul cărora se ordonează universul ficțional sorescian: eșecul existenței, singurătatea, lipsa comunicării devin simptomatice nu doar pentru situația omului într-o societate totalitară, ci și pentru aceea a intelectualului. Drama existenței protagonistului provine atât din lipsa posibilității unei comunicări reale (care este înlocuită de un dialog cu sine însuși), dar și din singurătatea tulburătoare care îl definește. Acestea sunt completate de absența libertății, de condiția sa de prizonier al unui spațiu închis, aspecte care stau la baza imposibilității de a da un rost existenței sale. De aceea, viziunea asupra universului pe care o propune piesa este una tragică. Existența este percepută ca un șir neîntrerupt de capcane, iar omul este prins într-un labirint din care nu poate ieși, așa cum sugerează pe final orizontul alcătuit dintr-un șir nesfârșit de burți spintecate. El trăiește încă de la început în amenințare, aceasta fiind condiția sa originară. Astfel, este accentuată ideea că omul s-a instalat în mod firesc în anormal, dar, în ciuda acestui mediu ostil, care face dificilă găsirea unui sens al existenței, Iona alege să lupte. Aici se află și sursa demnității sale umane.

Iată deci câteva argumente care demonstrează că inovările pe care Sorescu le aduce discursului dramatic sunt, mai degrabă, simptomele unei literaturi, ajunse într-un impas, nevoite să-și adapteze (să-și mutilizeze, în realitate) strategiile de comunicare.

²⁵¹ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 180.

REZUMAT

La nivelul compoziției, scriitura specifică dramaticului se dezvoltă pe două paliere: textul dialogat (textul primar care redă schimbul de replici dintre personaje) și notațiile autorului (textul secundar sau totalitatea indicațiilor regizorale). Anumite calități ale primei componente, dar mai ales prezența celor din urmă arată că textul dramatic este evident orientat către spectator, de care autorul nu poate face abstracție.

Privind dinspre textul dialogat, comunicarea dramatică poate lua mai multe forme: dialogul (concretizat în replică, enunț rostit de un personaj pentru un altul, posedând o dimensiune pragmatică, puternic convenționalizată), monologul dramatic (comunicarea este realizată de o singură persoană care, fără a deschide comunicarea sub forma unui dialog, se adresează cuiva de care nu face abstracție), solilocviul (rostit tot de un singur personaj care se comportă ca și cum ar fi singur), aparte-ul (enunț produs de un personaj, în prezența altora, dar – teoretic – fără știrea locutorilor săi).

Didascaliile sau notațiile autorului completează textul dialogat, cuprinzând indicii date regizorului, actorilor ori cititorului referitoare la punerea în scenă. În categoria notațiilor autorului intră: titlul, paratextele, lista personajelor, detalieri referitoare la timpul și spațiul acțiunii, indicațiile de decor, numerotarea actelor și a scenelor, numele personajelor din dreptul replicilor și indicațiile scenice.

Propunem aici un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text dramatic, privind dinspre conceptul de compoziție:

1. Analizați într-o opera dramatică raportul text dialogat-notațiile autorului. Care predomină? Ce vă spune acest raport despre controlul auctorial?
2. Ce caracteristici ale scriiturii sunt evidențiate analizând dialogul dramatic? Relevați câteva aspecte esențiale care definesc subtextul creat de schimbul de replici dintre personaje.
3. Ce ne comunică despre limbajul unui personaj analiza replicilor sale?
4. Ce rol atribuie autorul monologului, solilocviului sau aparte-ului dramatic? (contribuie la dezvoltarea acțiunii, oferă acces la interioritatea personajelor, introduce un moment reflexiv, accentuează componenta ludică instituind un dialog cu spectatorii etc.)
5. Ce imagine a autorului este evidențiată de analiza notațiilor autorului? (reflectă o filozofie regizorală, o viziune asupra construcției, o nevoie de control al perspectivelor asupra personajelor, o obsesie a inovării discursului dramatic etc.)
6. Analizați o scenă preferată dintr-o operă dramatică. Care este rolul notațiilor autorului? (oferă indicii asupra compoziției, fixează cadrul acțiunii, configurează conflictul dramatic, se constituie în mijloace de caracterizarea a personajelor etc.)
7. Analizați lista personajelor. Ce vă spune ea despre un anumit personaj? (prin plasare, apartenență socială, situarea într-un grup, surprinderea unor contraste)
8. Unde se plasează opera, în ce tip de formulă teatrală, pornind de la felul în care sunt concepute indicațiile de decor? (teatrul tradițional, modern, postmodern)
9. Ce aspecte surprind indicațiile scenice care însoțesc replicile personajelor? În ce sens contribuie ele la sporirea comprehensiunii?
10. Care este filozofia regizorală a autorului, așa cum poate fi ea extrasă analizând întregul corpus al didascaliilor?

COMPONENTA FICȚIONALĂ

ACȚIUNEA. Textele dramatice spun o poveste. Nu în maniera în care o face un text narativ, ci diferit. Rădăcinile acțiunii dramatice sunt narrative. Aristotel, în *Poetica* sa, prin regula celor trei unități, sugera faptul că ea trebuie să se desfășoare într-un singur loc, pe durata unei singure rotiri a soarelui și să se ordoneze în jurul unui fir principal care să dezvolte un conflict între personaje. Dar construcția unei povești este diferită în teatru. G.J. Watson are dreptate; restricțiile care condiționează dramaticul devin aspectele care îi dau valoare: „Limitările dramaticului sunt și virtuțile sale. Selectivitatea subiectului, abrevierea acțiunii contribuie la economia, intensitatea și la simțul mulțumitor al interconectării și al cauzalității.”²⁵² (t.n.) Principiul concentrării face ca doar un număr limitat de lanțuri de evenimente (doar cele absolut necesare) să intre în componența piesei. Și atunci, caracteristicile acțiunii devin: viteza cu care se avântă spre catastrofă, concentrarea efectelor, tendința de a lucra cu ființe în conflict sau în criză. Or, simpla selecție și ordonare într-un întreg este de ajuns pentru a le încărca cu semnificație. De aceea, teatrul este din foarte multe puncte de vedere un loc al extraordinarului, al emoționantului, al senzaționalului. În lucrarea *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Anne Ubersfeld schițează câteva dintre condițiile acțiunii dramatice: să construiască o poveste, să dezvolte o intrigă, să amplifice elementele afective ale unei situații, să se organizeze în jurul unui conflict și să surprindă evoluția destinului unui personaj. Manfred Pfister o definește, pe urmele lui Aristotel, tripartit. Acțiunea implică pentru el o situație existentă, încercarea de a o schimba și o nouă situație. Deci orice acțiune sau succesiune de acțiuni ar alcătui fie o parte a poveștii, fie o poveste întreagă. O delimitare se impune însă: acțiunea se naște într-un text dramatic din efectul a două componente, limbajul și mișcarea scenică a personajelor redată prin indicațiile regizorale. Iată de ce povestea pe care o spune dramaticul este o problemă de interpretare. Reconstrucția ei plasează întregul scenariu sub semnul ipoteticului: întotdeauna este vorba despre felul în care receptorul percepe (deci interpretează) succesiunea de evenimente.

Înscrisă în poveste este **tema** pe care o urmărește opera unui dramaturg: „Textul scris, ne spune Robert Leach, trebuie să selecteze evenimentele și să construiască dialogul, astfel încât tema să iasă la suprafață”²⁵³ (t.n.). O altă cale de a evidenția tema este introducerea unei a doua povești, care intră cu prima într-o relație de similarități și contraste. Această **acțiune secundară** intensifică pe cea principală: o oglindește, invită la o paralelă, o contrastează, îi clarifică semnificațiile, îi evidențiază anumite aspecte sau o definește tematic. În felul acesta, tema se poate dezvolta pe căi nebanuite și se pot oferi perspective alternative. Importante sunt și tehnicile legării actelor și scenelor. Din nevoia de a da coerență poveștii, dramaturgii apelează la tehnica narării: adesea diverse personaje intră în scenă povestind. Devine clar acum faptul că există o **acțiune vizibilă** (produsul jocului scenic) și o **acțiune ascunsă** (care nu se desfășoară pe scenă, născută din relatarea unor personaje). Cea din urmă poate crea suspans, poate crea intrigă, poate duce povestea mai departe sau poate muta atenția din exterior în interior.

Impactul momentului în care se ridică cortina este decisiv în teatru. Iată ce ne spune Ana Maria Nistor despre **incipit**: „Dacă începutul spectacolului e un loc strategic al textului, importanța sa nu e ignorată de artiști, dar nici de spectatori. Cei dintâi, știind că prima scenă, primele imagini sunt adesea hotărâtoare, caută să convingă prin ceea ce enunță și să incite prin

²⁵² G.J. Watson, *op. cit.*, p. 11: „The limitations of drama are also, however, its virtues. The selectivity of the plot, the brevity of the action, make for economy and intensity and a satisfying sense of interconnectedness and causality.”

²⁵³ Robert Leach, *op. cit.*, p. 31: „The playwright must select events, construct dialogue and so on in order to allow the theme, or themes, to emerge.”

ceea ce anunță. Ceilalți sunt conștienți că pentru a amortiza șocul instalării în lumea ficțională trebuie să fie foarte atenți la orice detaliu, ca atunci când intri prima dată într-un loc important. Cartea de vizită a unui spectacol depinde de începutul ales, de primele 10 minute cu jocul lor între spus și nespus. S-a constatat că omul acordă instinctiv mai multă importanță informațiilor cuprinse în prima parte a unui mesaj, decât în secvența următoare și că are tendința să își construiască ipoteze de sens care au o mare greutate în parcursul ulterior al lecturii.”²⁵⁴ Există, firește, mai multe modalități de a pătrunde în problematica unei piese: începutul clasic (folosit de dramaturgi pentru a-și recomanda personajele și a avertiza asupra conflictului), autentificarea ficțiunii (prezentarea personajelor ca și când ar fi cunoștințe mai vechi ale spectatorului), începuturile *ex abrupto* (folosite pentru a anula spațiul ce separă receptorul de universul ficțional), tehnica intrărilor multiple (în care autorul se folosește de modalități intertextuale de a prelungi începutul: expose-uri, cântece, discursuri etc.). Forța unei piese depinde și de impactul incipitului.

Finalul, în schimb, este spațiul în care se construiește sensul piesei. El implică un tip de rezolvare a unei situații complicate, ca rezultat al unei intrigi care provoacă o schimbare majoră la nivelul subiectului, putând culmina cu un sfârșit fericit sau tragic. Dramaturgul poate opta pentru un final închis (cazul pieselor tradiționale, mimetice) sau pentru un final deschis (cazul multora dintre piesele moderne, nonfigurative).

Piese cu **final închis** spun o poveste întreagă, completă. Sfârșitul, ca loc în care se ajunge la finele lecturii, este unul clar, unitar, întreg, căci subiectul a fost dus până la capăt. Conflictul dintre forțele antagonice implicate în text se dezvoltă pornind de la o situație inițială transparentă, este complicat prin intrigi, ajunge într-un punct culminant, pentru ca finalul să ofere o soluție clară problemei inițiale. Subiectul este organizat simetric, ierarhic, fire secundare subordonându-se celor principale. Axele spațio-temporale sunt bine încheiate. Numărul de personaje este restrâns, fiind adesea divizate în grupuri distincte, contrastante. Chiar dacă o vor afla mai târziu, ele știu întotdeauna cu ce se luptă și ajung să conștientizeze drama existenței lor. Limbajul lor este clar, vocabularul le este transparent, iar dialogurile sunt concise. Finalul ne aduce în locul necesar pentru a impune o meditație asupra întregului, clarificând problematica piesei, tematica ei, viziunea asupra existenței și unele dintre sensurile implicate.

Piese cu **final deschis**, în schimb, reprezintă un contramodel pentru cel dintâi, deoarece se folosesc multe tehnici menite a nega forma închisă: diseminarea acțiunii, refuzul organizării ierarhice, fragmentarea, reiterările, colajul. Impactul asupra lecturii este major: se subminează primatul acțiunii; sunt erodate noțiunile de început absolut și final conclusiv; unitatea subiectului se sparge; structurarea piesei nu mai este unitară, ierarhică sau holistă, ci o simplă asamblare de secvențe individuale, relativ autonome. În teatrul absurdului, de exemplu, structura lineară a acțiunii este înlocuită de una ciclică, repetitivă, astfel că povestea este ruptă în variante și repetiții. Structurile spațio-temporale descriu panorame largi. Detaliile de decor sunt sărace, vagi, simbolice. Personajele sunt adesea simple marionete, păpuși caraghioase, incapabile de un comportament coerent. Apar în număr mare și se șterge distincția dintre personajele principale și cele secundare sau episodice. Limbajul lor este ambiguu, se exprimă greu, dezlânat, comunicarea lor este adesea întreruptă sau funcționează în gol. Enunțurile sunt ezitante, incoerente sintactic, iar logica discursului dispare.

PERSONAJELE. Natura textului dramatic atrage mai mult atenția asupra sa ca produs, deliberat, construit în mod artificios, motivat de un anumit scop. Nu este greșit să spunem că personajul este alcătuit dintr-o serie de discursuri și indicații regizorale. Spre deosebire de

²⁵⁴ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 115.

textul epic, care oferă mult mai mult spațiu dezvoltării existenței unui personaj, restricțiile pe care le implică dramaticul atrag anumite condiționări. Posibilitatea de a oferi informații care țin de biografia lui este mult redusă. Acestea pot fi prezentate fie în notațiile autorului, fie implicate în discursul lui. Astfel, fiecare informație referitoare la un personaj este capitală. În unele piese, **numele** personajului este foarte important; el poate oferi indicii asupra caracterului; acest aspect este comun comediilor, mai ales, acolo unde numele poate reprezenta o sursă a comicului. Apoi, deschiderile interioare, decisive pentru a contura **psihologia** unui personaj, sunt mult mai puține. Așa se face că trimiterile la viața sa interioară trebuie extrase din felul cum vorbește, din felul în care se comportă sau din felul în care gândește. Totodată, un personaj nu poate fi desprins de **mediul** în care apare. Adesea, decorul (iluzia asupra realității pe care piesa o instituie) poate conține indicii, de ordin simbolic, asupra ființei ficționale. În textul dramatic, un personaj se manifestă în primul rând ca vorbitor; astfel, **limbajul** este decisiv în a-i creiona identitatea. De aceea, discursul său devine și emblema sa. Dar despre implicațiile discursului unui personaj asupra identității sale vom vorbi puțin mai încolo. Totuși, particularitățile limbajului nu sunt suficiente. El capătă complexitate abia în **relația cu celelalte personaje**, căci contrastul cu restul ființelor ficționale nu face decât să îl individualizeze.

În teatru, personajele se mișcă continuu. Dinamismul, bucuria vieții reprezintă o trăsătură distinctivă a sa. Dacă stau, starea va capătă un impact vizual. De aceea, **personajul este construit pe parcursul derulării acțiunii**. Devine evident acum faptul că rolul unui personaj în dezvoltarea acțiunii este esențial, întrucât se află la baza modificărilor situațiilor dramatice, situații pe care le determină prin propriile motivații. Ar exista așadar o interdependență între acțiune și personaj. Iată ce ne spune Manfred Pfister despre aceasta: „Dacă subiectul este definit ca o serie de schimbări aduse unei situații și situația ca o relație între un număr de personaje care sunt legate unele de altele și amândouă de un anumit context, atunci o relație dialectală care leagă subiectul de personaj devine evidentă.”²⁵⁵ (t.n.) Totuși, o disociere se impune și ea este surprinsă de Adrian Marino: „Existența afinităților epico-dramatice nu îngăduie, în nici un caz, asimilarea celor două situații literare fundamentale, eroare alimentată de vechea și abuziva sinonimie a ideii de acțiune. [...] Dramaticul implică totuși un alt tip de acțiune, bine diferențiată, de cea specific epică. Disocierea este exprimată în termeni limpezi de însăși oscilarea și confruntarea tradițională, «clasică» am spune, a noțiunilor narațiune (*récit*)/ acțiune (*scenică*): narațiunea nu intervine în teatru decât în cazurile în care «lucrurile nu pot fi transformate în acțiune» scenică.”²⁵⁶

De aceea, **prima apariție** a personajului este foarte importantă. Detaliile legate de vestimentație reprezintă adesea o extensie a personalității sale. Scena inițială ni-l va înfățișa prins într-un complex de relații; amenințarea cu dezordinea planează asupra destinului său, iar felul în care se comportă în această situație de criză va deveni un indiciu asupra personalității sale. De aceea, accesul la motivațiile comportamentului său este esențial; ele sunt generate, în aceeași măsură, de ceea ce el spune, dar și de ceea ce implică. Un punct al analizei ar trebui să îl constituie identificarea scopului cu care personajele folosesc limbajul, limbaj care posedă deopotrivă o componentă conștientă și una inconștientă. Iată de ce atenția interpretului trebuie să se concentreze și asupra subtextului, care înseamnă propriu-zis discrepanța dintre ceea ce spun și ceea ce intenționează cu adevărat acestea. În plus, în teatru, tăcerea este la fel de importantă ca vorbirea. Este important să urmărim felul în care autorul face limbajul personajului eficient: accentuarea cuvintelor, muzicalitatea frazei, tonul vorbirii, vocabularul,

²⁵⁵ Manfred Pfister, *op. cit.*, p. 160: „If plot is defined as a series of changes in a situation, and situation as a given relationship that exists between a number of figures both to each other and to a concrete or ideal context, then the dialectical relationship linking plot and figure becomes obvious.”

²⁵⁶ Adrian Marino, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Argonaut, 2010, pp. 278-279.

structura propozițiilor, registrul verbal, ritmul vorbirii, controlul asupra propriului discurs, claritatea exprimării, impactul asupra celorlalți. Rupturile limbajului sunt la fel de sugestive. Un alt punct al analizei l-ar putea constitui discursul personajului: dacă rezumă ideile centrale ale piesei, dacă marchează o turnură a acțiunii, dacă are impact asupra altor personaje, dacă dezvăluie aspecte importante ale motivațiilor sale, dacă surprinde tensiunile piesei (identificându-se cu suferința, cu drama existenței sale). Se poate spune că forța discursului unui personaj poate fi recunoscută dacă influențează mersul piesei. Or, acest aspect se observă și pornind de la locul în care autorul alege să-l plaseze. Căci, dacă discursul este rostit în punctul culminant, atunci personajul ocupă o poziție privilegiată în configurația piesei.

Atenția receptorului se oprește de cele mai multe ori asupra unui **protagonist**. Adesea – specificul teatrului o impune! – el este creat printr-o serie de omisiuni: mereu vor exista informații care lipsesc. Tehnicile de construcție, în cazul acesta, devin foarte importante. Dacă sursa trăsăturilor este autorul, atunci ele vor fi prezentate, de obicei, în mod direct, prin nume sau indicații regizorale. Dacă sursa o reprezintă celelalte personaje, mijloacele de caracterizare implicate sunt fie directe (autocaracterizarea, comentariul altor personaje), fie indirecte (fizionomia, comportamentul gestica, mimica, masca, costumele, limbajul: trăsăturile vocii, motivațiile, apartenența la un grup, registrul limbii, trăsăturile stilistice ale limbii personajului etc.). Însă, cea mai importantă sursă rămâne relația cu alte personaje, căci corespondența sau contrastul care se instituie între ele devine evocator.

Se creează astfel cadrul necesar unei experiențe estetice fundamentale: **identificarea cu eroul**. Iată ce ne spune despre ea Ana Maria Nistor: „Receptorul implicit al spectacolului cunoaște foarte bine mecanismele lumii ficționale – tipurile de relații sociale, psihologia personajelor, comportamentul lor, epoca etc. – dar întreaga fabulă este pentru el o noutate. Mult prea credul, subiectul îl farmecă, anecdota îl cucerește cu totul, iar lectura sa va înainta odată cu ritmul spectacolului. [...] Receptorul implicit se proiectează în această lume, personajul ajunge să fie dublul său, iar identificarea cu el – satisfacția sa estetică.”²⁵⁷ Teatrul facilitează această identificare prin simplul fapt că este jucat de niște actori vii care performează pe o scenă, la fel de vie, sub ochii aprinși de emoție ai spectatorilor. Palpitul vieții colcăie în jocul artiștilor.

Adesea, autorul se folosește de limbajul concentrat al acțiunii pentru a construi o **imagine a umanității**. Cititorul este făcut să creadă în lumea respectivă, ba mai mult să-i perceapă caracteristicile, presiunile. Orice scriere încearcă să instituie o viziune asupra existenței, o imagine a lumii pe care o poziționează în antiteză cu un individ. Decorul devine astfel un semn al ei. Ordinea socială pe care opera o instituie se naște deopotrivă din evoluția acțiunii, din contemplarea evoluției protagonistului, din conturarea relațiilor cu alte personaje. Care sunt structurile care ordonează socialul? Care sunt presiunile pe care acesta le exercită asupra individului? Care este locul omului în ordinea socială instituită? Acestea sunt întrebări pe care un interpret trebuie să le urmărească, căci teatrul păstrează vie relația specială pe care o întreține cu viața.

CONFLICTUL DRAMATIC. Adrian Marino este cel care, în încercarea de a surprinde esența dramaticului, încercare care îi oferă și oportunitatea de a-l distanța de teatral, ajunge la concluzia că aceasta nu trebuie căutată nici în prezența acțiunii, nici a personajelor, nici a dialogului, nici măcar în posibilitatea reprezentării teatrale, ci în conceptul de **conflict dramatic**: „Eliberat de sub tirania «teatrală», dramaticul își dezvăluie adevărata sa identitate, care este *conflictul*. Bineînțeles, și de data aceasta doctrina tradițională descoperă existența conflictului doar în «dramă», respectiv în totalitatea «speciilor» genului dramatic. În realitate, sfera conflictului include nu numai dimensiunile strâmte ale scenei, dar și ale întregii literaturi

²⁵⁷ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 122.

și chiar conținutul tuturor artelor (există picturi și lucrări muzicale profund dramatice), pentru a se reintegra vieții însăși, care-l produce pe mari spații și la intensități atât de enorme, încât depășește dramatismul oricărei literaturi.”²⁵⁸ Conflictul ar fi deci principalul liant între textul dramatic – și ceea ce el înscenează – și viață, elementul în care rezidă principala sursă de atracție a acestuia.

Specificul dramaticului, am mai spus-o, este să-și prezinte **personajele în momente de criză**. De aceea, multe texte dramatice evidențiază suferințele unui protagonist. El este prins adesea în relație cu alte personaje cu interese divergente, aspect care favorizează emergența unui conflict, căci asupra lor planează o serie de amenințări care tind, la un moment dat, să le copleșească. Dramaticul este așadar **un spațiu al conflictualității**; principala sa forță de atracție se găsește în puterea de a articula o poveste, organizată în jurul unui conflict, care posedă valențe universale, adică este capabil să exprime adevăruri despre natura umană profundă. Ascunse, în conflictele și relațiile dintre personaje unei piese vom descoperi acele aspecte care definesc propria noastră umanitate. Din acest motiv, textul dramatic, dar mai ales reprezentarea lui teatrală, nu ne rupe niciodată de viață, ci ne plasează, fie și printr-o experiență ficțională, în mijlocul ei.

Iată de ce conflictul reprezintă pilonul pentru ceea ce teoreticienii fenomenului numesc o **situație dramatică**, concept care nu poate fi definit dincolo de drama generată de angajarea unor personaje într-o confruntare al cărei rost este să intensifice deopotrivă emoția din sufletul ființelor ficționale și emoția receptorilor. Din această cauză, evenimentul descris de acțiunea scenică trebuie să arate o **schimbare a situației existențiale a unui personaj**, schimbare care implică o transformare de optică, o mutație la nivelul valorilor, care nu se realizează decât prin conflict. Dacă, într-adevăr, nimic nu se mișcă într-o poveste decât prin conflict, atunci fără el un text dramatic nu ar putea crea intrigă, componentă structurală care asigură conținutul (și succesul) unei povești. De aceea, la baza intrigii unei piese vom găsi o confruntare între două forțe care se opun, rostul acestei confruntări fiind acela de a crea o **stare de tensiune** menită a stârni interesul receptorului, a-l implica emoțional în situația care generează suferința protagonistului și, implicit, a-i stimula dorința de cunoaștere (căci sfârșitul unui text dramatic trebuie să clarifice toate acele aspecte care i-au complicat destinul). În piesele tradiționale, de exemplu, personajele sunt prinse în niște situații care, pe măsură ce acțiunea înaintează, se complică. Există mai multe căi de a arăta către aceste amenințări care domină personajele create de dramaturg; iar cea mai importantă este **identificarea liniilor de tensiune dintre personaje**; adică acele aspecte care fac trimitere la interese, motivații, sciziuni, comportamente condiționate. În piesele moderne, în schimb, se instituie o din ce în ce mai pregnantă tensiune între individ și ordinea socială, tensiune care poate da naștere unor frici obsesive. Conflictul capătă alte valențe aici.

Este vizibil acum faptul că **rolurile atribuite conflictului dramatic** în povestea pe care o spune un text dramatic sunt multiple: *mișcă acțiunea* (este principala forță motorie a poveștii, principalul element structural generator de intrigă), *creează tensiune* (el avansează prin complicații care: dezvoltă și intensifică conflictul, dau profunzime poveștii, fac vizibile motivațiile sau dezvăluie interioritatea personajelor implicate), *articulează problematica piesei* (felul în care autorul se raportează la tematica operei, viziunea asupra existenței pe care opera o instituie sunt reglate prin felul în care conflictul este rezolvat, prin felul în care autorul alege să pună capăt destinului protagonistului său), *obligă cititorul să ia o poziție față de situația conflictuală pusă în scenă* (motivațiile acțiunilor personajelor prinse în conflict nu sunt niciodată revelate de la început, ele se vor dezvălui treptat, mizându-se pe intrigă, pe suspans,

²⁵⁸ Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, 1973, p. 556.

iar acest aspect contribuie în mod decisiv la interiorizarea conflictului, la implicarea cititorului în problematica piesei).

O atenție aparte trebuie acordată **treptelor** pe care le urmează dezvoltarea unui conflict dramatic, trepte care sunt în număr de trei: **situația inițială** (care definește părțile aflate în conflict, unele dintre motivațiile din spatele acțiunilor lor, principalul factor generator de intrigă), **evoluția situației conflictuale** (care surprinde felul în care conflictul se dezvoltă, complicațiile care pot apărea, implicațiile asupra existenței protagonistului și a personajelor din jurul său, creșterea treptată a tensiunii până la un punct culminant în care suferința atinge cote maxime) și **rezolvarea** (care prezintă soluția pe care autorul o oferă destinului protagonistului, decisivă în a articula problematica piesei, implicit viziunea dramaturgului asupra existenței; dar și locul în care adevărul trebuie să iasă la suprafață).

Categorizarea situațiilor conflictuale specifice dramaticului evidențiază două tipuri majore: **conflictul exterior** (care implică o confruntare între două forțe externe) și **conflictul interior** (care implică o confruntare a unui personaj cu sinele său). În prima diviziune găsim mai multe subcategorii, din care le vom aminti pe cele mai importante: personaj vs. personaj, personaj vs. destin, personaj vs. societate. De cele mai multe ori, însă, conflictul exterior este dublat de unul interior, căci energiile implicate de confruntarea dintre un protagonist și unul sau mai mulți antagoniști devine oportunitatea perfectă de a ni se deschide o fereastră către existența interioară a acestora, către implicațiile psihologice ale acțiunilor lor. De altfel, textul dramatic, prin puterea sa de a înscena o situație conflictuală, are acest dar de a face vizibile toate acele nuanțe sufletești care definesc omul suferind, omul prins la ananghie care constituie, în fond, „materialul” cu care dramaticul a lucrat întotdeauna.

Iată de ce putem vorbi despre o convenționalitate puternică care caracterizează întregul discurs dramatic. Ea este vizibilă în această predilecție pentru o „**scenarizare**” a **confruntării** (posibilitatea punerii în scenă deci), tendință care ține, de altfel, de arta de a face vizibil, care definește dramaticul și relația sa cu teatralul: antrenarea unor forțe antagonice, accentuarea cauzalității, evidențierea motivațiilor, amplificarea treptată a conflictului, susținerea unei tensiuni ritmice, o predilecție pentru răsturnări de situație, gustul pentru coincidențe, intensificarea emoției, jucarea suferinței. Nu ne spunea Caragiale că „teatrul este o artă constructivă, al cărei material sunt conflictele ivite între oameni din cauza caracterelor și patimilor lor”?

Atenție, însă, spectacularul, inerent oricărui text dramatic, nu face din el un discurs artificios, în ciuda caracterului său puternic convenționalizat, ci îi sporește autenticitatea, tocmai pentru că impresia pe care o creează este că pe scenă se joacă viața, existența, destinul personajelor implicate în conflict.

TIMPUL ȘI SPAȚIUL. Spațiul dramatic, ne spune Anne Ubersfeld, „este o abstracție: el cuprinde nu numai semnele reprezentăției, ci toată spațialitatea virtuală a textului, inclusiv ceea ce este prevăzut ca fiind în afara scenei.”²⁵⁹ Dramaticul (re)prezintă **spațiul** nu doar verbal, ci și într-o formă concretă, vizuală, delimitată, tridimensională, ca urmare a concretizării sale într-un decor. Fie că este figurat în manieră mimetică sau nu, spațiul scenic este întotdeauna încărcat de semnificații. În teatru, **tehnicele localizării** alcătuiesc un adevărat repertoriu. Spațialitatea este construită prin decor (spațiul este perceput vizual, concret, obiectiv), prin localizare verbală realizată de către personaje (în schimbul de replici dintre personaje se fac adesea referințe la spații absente, lărgind, în felul acesta, imaginea lumii), prin indicații scenice (interpretate apoi de regizori și cu ajutorul mijloacelor tehnice: accesorii, obiecte, lumină), prin

²⁵⁹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 79.

crearea unui simț al spațiului pornind de la jocul personajelor (ca acela dintre distanță și proximitate), prin intrarea sau ieșirea din scenă a unor personaje (care instituie o relație între spațiul de pe scenă și acela din spatele cortinei) sau prin poziția personajului pe scenă (în centrul ei, în spate, la un nivel superior sau inferior, detalii care îi definesc proeminența). Astfel, pentru a construi sens, așa cum s-a putut vedea și mai sus, dramaturgul îl organizează în opoziții binare: stânga-dreapta, în față-în spate, sus-jos, opoziții care se așteaptă a fi recunoscute, deci interpretate de către un cititor/ spectator inițiat. De exemplu, prezența pe scenă a unor personaje care comunică dialogal implică o relație spațială: distanță-proximitate, care poate fi exploatată semantic în termeni de conflict sau consens.

Rolul spațiului într-o piesă de teatru este de aceea multiplu: creează un efect vizual spectaculos care să încânte audiența; instituie iluzia unei contingente (o imagine a realului); sugerează o atmosferă socială; indică o dispoziție fizică și psihologică prin obiectele încărcate cu semnificație prezente pe scenă sau prin divizarea spațiului ca marcă a sciziunii psihice; marchează statutul existențial al unui personaj. Dacă decorul rămâne neutru, general, vag, atunci acest aspect devine semn că accentul se mută pe conștiința interioară a personajului. În teatrul mimetic, de exemplu, contextul spațial determină existența personajelor sau le reflectă statutul social. În teatrul absurdului, în schimb, spațiul este nedeterminat, neutru, identificat laconic, stilizat. Așa se face că goliciunea de pe scenă devine sugestivă pentru condiția existențială a personajelor, pentru izolarea, dezorientarea sau solitudinea lor. Iată de ce decorul poate conține sugestii fiziologice, sociologice, atmosferice, psihologice ale vieții lor într-un mediu.

Obiectele care dau contur decorului dramatic sunt de asemenea importante. Ele pot deveni sugestive pentru motivarea acțiunii, pentru caracterizarea personajelor sau pentru clarificarea semnificațiilor unei situații (un exemplu: unele dintre ele amintesc de trecut sau devin instrumente ale ironiei dramatice etc.). Chiar de apar în număr mare, funcția lor nu trebuie redusă doar la aceea de a reflecta un simplu decor, imaginea unui mediu. Căci, odată aduse în spațiul teatral, ele nu mai sunt simple obiecte de pe scenă, ci sunt integrate în acțiune. Astfel, ele pot avea într-o piesă mai multe roluri: ajută la construcția efectului de real; stilizează decorul; caracterizează personajele; se constituie în instrumente pentru evoluția acțiunii/ intrigii (dacă este un obiect focalizat, atunci se poate regăsi chiar în titlul piesei); contribuie la coerența cronologică (ele pot reaminti personajelor de evenimente trecute sau le pot anticipa pe cele viitoare); creează suspans. Nici absența lor nu este de trecut cu vederea. Teatrul contemporan, de exemplu, preferă spațiile goale. Efectul este invers. Cu cât decorul este mai vag, cu atât obiectele de pe scenă capătă o semnificație mai adâncă.

În textele dramatice, raportarea la **problematica timpului** este foarte complexă. Timpul pe care îl implică o piesă de teatru este gândit pe două niveluri: un **timp ficțional** (al poveștii pe care o spune jocul personajelor) și un **timp al reprezentației** (care se referă la durata desfășurării piesei). Ana Maria Nistor vorbește și despre o a treia raportare temporală, un **timp al spectatorului**: „Există un timp al reprezentației, un timp ficțional și un timp al spectatorului. Din conjuncția lor rezultă ceea ce numim timp teatral ca durată specifică a comunicării ficționale centrată pe timpul ceremonial al receptorului.”²⁶⁰ Cel din urmă este întotdeauna prezentul, prezentul lecturii sau prezentul vizionării; dar, atenție, este vorba mai degrabă despre un timp interior, care se pliază pe celelalte două, nicidecum despre unul cotidian, obiectiv, concret. Iată ce ne spune Anne Ubersfeld despre el: „timpul în teatru este totdeauna un timp festiv a cărui durată psihică nu este aceea a cotidianității.”²⁶¹

²⁶⁰ Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 92.

²⁶¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 87.

Dacă în cazul lecturii unui text dramatic, principalele referințe temporale sunt redade cu ajutorul notațiilor autorului, la nivelul reprezentăției teatrale, există mai multe metode de a transmite informații cronologice: decorul, costumele, muzica (decisive în stabilirea perioadei istorice pe care o instituie ficțiunea), jocul luminilor (sugestive în surprinderea momentului zilei), referințele verbale ale personajelor (diverse trimiteri la evenimente trecute, care rămân ascunse spectatorilor). Natura textului dramatic impune **timpului ficțional** anumite contrageri sau dilatări. În ciuda unei posibile ordonări cronologice a acțiunii piesei, el nu este un timp continuu, fiind adesea întrerupt de rezumatul verbal al unor întâmplări absente: astfel, evenimente care au loc în spatele scenei sunt omise, dar recreate verbal apelând la discursul unor personaje. Totodată, el se supune și altor restricții: evenimentele care își găsesc locul pe scenă sunt fie comprimate, fie prezentate selectiv. Așa cum ne spune Ana Maria Nistor, „Autorul arde într-un act câțiva ani chiar, pentru a se opri apoi într-o scenă la un singur moment pe care uneori îl poate prezenta dilatat, pe o durată mai mare chiar decât timpul real.”²⁶² Aceste comprimări și dilatări succesive au ca efect creșterea ritmului până când acțiunea ajunge în punctele cruciale. De aceea, chestiunea **ritmului secvențelor** devine foarte importantă. Nu doar că dramaticul impune un ritm alert evenimentelor, dar o anumită segmentare a derulării cursului acțiunii poate avea implicații dintre cele mai subtile. De exemplu, secvențe scurte, care se succed într-un ritm vioi, dacă sunt întrerupte de pauze mai lungi sau de momente de întuneric, permit imaginarea unei rupturi temporale. Astfel se poate naște imaginea unei existențe fragmentate. În schimb, preferința pentru secvențele lungi, neîntrerupte indică o continuitate temporală (deci și existențială). Manipularea temporalității în teatru este întotdeauna sugestivă.

Evoluția fenomenului teatral relevă câteva aspecte interesante referitoare la raportarea la problematica temporalității. În textele dramatice tradiționale, de exemplu, se observă o predilecție pentru un timp cronologic, succesiv, pe când în textele moderne, cronologia este între-ruptă, căci desfășurarea evenimentelor urmează un tipar static, ciclic, repetitiv. De pildă, în teatrul absurdului, ciclicitatea temporală este sugerată printr-un final șocant: întoarcerea la situația inițială. Astfel, absența evoluției în timp trebuie pusă în legătură cu situația existențială a personajelor, care par a fi prizonierele unui timp vicios ce le anulează mișcarea, dreptul la o viață plină de sens.

Iată câteva puncte de discuție care motivează complexitatea spațialității și a temporalității în interiorul fenomenului teatral.

²⁶² Ana Maria Nistor, *op. cit.*, p. 93.

ANALIZE. INTERPRETĂRI

I.L. Caragiale, *Năpasta*

ACTUL I, SCENA I

DRAGOMIR, GHEORGHE și ANCA (*Toți trei stau împrejurul mesii pe care arde o lampă mică cu petrol. Gheorghe ține o gazetă în mână. Anca lucrează la o cămașe.*)

GHEORGHE: E greu să scape, firește... dar se-ntâmplă... Așa fac mai toți câți scapă: dintru-întâi s-arată pocăiți, se prefac proști, se dau tot cu binișorul, și odată, când le vine bine, p-aici ți-e drumul...

DRAGOMIR: Adică și ăsta era șiret... se prefăcea... (*zâmbind.*) Am înțeles!

GHEORGHE: Știu eu?

DRAGOMIR: Fugi, mă, d-acolo!

GHEORGHE: De ce să nu crezi că s-a prefăcut?

ANCA: Asta e! Nouă ani de zile!... Cine se prefăce atâta vreme așa, și să nu fi fost nebun, tot acolo ajunge... până la urmă tot nebunește.

DRAGOMIR: Dac-a fost ticălos, prostul! L-a găsit cu cămașa plină de sânge, a văzut la el luleaua, tutunul și amnarul mortului... Dacă s-a bucurat să fure niște nimicuri de la un mort pe care l-a găsit în pădure, eu stric?... Era tâmpit... când i-a citit osânda, râdea...

ANCA (*cu mult interes*): Cum?... De unde ai văzut tu când i-a citit osânda?

DRAGOMIR: Am fost la judecată.

GHEORGHE: Ai fost?

ANCA (*din ce în ce mai interesată*): La care judecată?

DRAGOMIR (*contrariat*): La jurați, când l-a osândit.

ANCA: Ai fost tu la jurați!... și mie atâția ani de zile să nu-mi spui!

DRAGOMIR: Ți-am spus...

ANCA: Ba nu.

DRAGOMIR (*supărat*): Ei! Așa e, nu, firește. La ce?... Să-ncepi iar să-mi bocești pe răposatul?

ANCA (*clătinând din cap*): Dragomire! (*se scoală și trece la tarabă.*)

DRAGOMIR (*după ce s-a uitat urât la ea, către Gheorghe*): Ia citește, mă, înainte, să vedem ce s-a făcut nebunul.

GHEORGHE (*căutând șirul în ziar, apoi urmând citirea*): „precum și toate cercetările au fost zadarnice. Soldatul mărturisește că de multe ori a mers cu nebunul la apă, că-l lăsa la fântână singur și el se ducea să-și vază amanta. Nebunul venea cu donițele pline și-l chema să se întoarcă împreună la temniță. Tot timpul, nebunul a fost ca și liber, în orice caz foarte puțin păzit. Era bun și foarte simpatic tuturor – afară de accesurile acute în care-l apuca mania persecuției. După cum afirmă soldatul, nebunul ar fi căzut în ocna a veche, care e părăsit de pe vremuri...”

DRAGOMIR (*cu interes*): Care va să zică... a murit...?

GHEORGHE: Ba bine că nu.

DRAGOMIR (*aparte*): A murit!...

GHEORGHE: Ia spune, Dragomire, ce fel de om era... Eu n-am văzut de când sunt o judecată la jurați... Aș vrea să văz și eu o dată... Ce face, ce zice, omul pe care-l judecă?

DRAGOMIR: Ce să facă?... Stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab’...

ANCA (*la tarabă*): Dar tu, Dragomire, ai mers așa din întâmplare ori dinadins?

DRAGOMIR (*întorcându-se spre ea*): Dinadins?... Ce nu ți-e bine?... De ce să merg dinadins? (*lui Gheorghe.*) S-a nemerit să fiu în oraș... mă dusesem să vânz niște lână. (*răstit, către Anca, care șade rezemată cu coatele pe tarabă.*) Ce faci acolo?

ANCA: Nimic... Ascult.

DRAGOMIR: Ascultă! (*din ce în ce mai aspru.*) Nu-ncepi iar să bocești pe răposatul? Că iar am vorbit de el... ’Aide de! Începe... jeleşte-l!... (*Anca trece binișor și iese în stânga; - către Gheorghe.*) Eu zic că nebunul nu era vinovat; degeaba l-a băgat douăzeci de ani la ocna!

GHEORGHE: Știi c-ar fi ciudat - că s-a mai întâmplat așa lucru... să te pomenești că prinde vreun tâlhar și ala spune: tot eu am făcut acu câțiva ani omorul din pădurea Corbenilor... Uite de ce și uite cum... ’Ai?

DRAGOMIR: Se prea poate.

GHEORGHE: Ce te faci atunci cu nebunul?...

DRAGOMIR: Care?

GHEORGHE: Care a fost osândit degeaba.

DRAGOMIR: Ai zis c-a murit.

GHEORGHE: Să zicem că trăiește...

DRAGOMIR: Cum să trăiască?... A căzut în ocna părăsită...

GHEORGHE: Nu... să zicem că n-a căzut, să zicem c-a fugit și pun mâna pe el... Cine-i plătește atâția ani la necaz?

DRAGOMIR: Dumnezeu... (*pauză.*) Mă, Gheorghe, tu cam știi legile...

GHEORGHE: Așa ș-așa... (*Anca intră și se oprește în ușe.*)

DRAGOMIR: Nu-i așa că un om care a făcut o faptă... un omor... nu-i așa că dacă vine singur peste zece ani și se mărturisește, nu mai are nici o pedeapsă?...

GHEORGHE: Cât e nu știu sigur, dar știu că e un termen: dacă trece ala, s-a isprăvit...

ANCA (*care a ascultat din pragul ușii, coboară; e plânsă*): Cum adică? La zece ani un ucigaș poate veni să spuie singur ce-a făcut și lumea îl lasă în pace.

DRAGOMIR: Așa e legea...

ANCA: Bună lege, zău! (*se șterge la ochi.*)

DRAGOMIR: De ce nu te pui tu să faci alta mai bună? (*fixând-o.*) Iar ai venit! (*lui Gheorghe.*) Vezi de ce nu i-am spus... pentru că de câte ori vine vorba de răposatul, ori își aduce aminte de el cât de departe, îmi urlă toată ziua. (*cătră ea.*) Mergi d-aici, și nu mai mă boci pe cap, cobe!... Știu că dacă m-ar omorî pe mine, mi-ai juca hora la soroace în loc să-mi faci pomană... (*pauză; Anca se retrage.*) Dacă era să bocești toată viața pe bărbatu-tău ăl dintâi, de ce te-ai măritat a doua oară?... 'Aide.. mergi! [...]

SCENA II DRAGOMIR, GHEORGHE

DRAGOMIR: Du-te la păcatele! (*se scoală supărat.*)

GHEORGHE (*după o pauză*): Fie, măi vere, prea aspru ești cu muierea.

DRAGOMIR: Ia lasă-mă-n pace și tu. Știi tu cum trăiesc eu?... Știi tu ce am făcut eu pentru femeia asta?... Că mai bine îmi frângeam gâtul până să n-o fi întâlnit!... Dacă nu era femeia asta îndărătnică, eu eram astăzi altfel de om! Tu nu știi ce s-a petrecut între mine și ea.

GHEORGHE: Da, da' văz ce se petrece. Vă canoniți unul pe altul degeaba: nici tu nu ești de ea, nici ea de tine.

DRAGOMIR: Ea m-a luat ca să aibă cine să-i ție soroacele de sufletul răposatului. Din ziua întâia a cununiei și până astăzi, o dată n-am văzut-o zâmbind; de atunci și până astăzi cu trupul e aicea pe lumea asta și cu gândul e la Dumitru pe lumea ailaltă.

GHEORGHE: O fi fost cu ea mai bun ca tine.

DRAGOMIR: Mai bun!... De unde știa ea din ziua întâia că n-o să fiu și eu poate mai bun decât el. Eu n-o iubeam?... Că dacă n-aș fi iubit-o!... Și mai în sfârșit, înțeleg să plângă o femeie pe bărbat dacă e văduvă... da' dacă s-a măritat o dată cu altul... Care-i ala să rabde asta?... Atunci de ce s-a mai măritat?

GHEORGHE: Ei!

DRAGOMIR: Da; de ce... dacă nu se poate despărți de umbra răposatului? Ba zi că e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?... Uf! M-am săturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui... Așa! Asta n-o să mai meargă mult! (*Anca intră din fund încetinel, se oprește în ușă și ascultă; Gheorghe o vede și face o mișcare; Dragomir, atras de mișcarea lui Gheorghe, se întoarce și o vede.*) Uite-o! Uite-l! El e... Dumitru! (*cătră ea.*) Ieși! Ieși! Fugi, să nu te văz! (*Anca stă locului cu ochii pironiți asupra lui.*) Te duci? Or mă duc eu... Să nu te văz! (*pornește spre ea, ea înaintează spre el; el se repede, o apucă de mână și-o duce hotărât în față.*) Ce vrei?... Ce te uiți așa la mine?... Ce gândești?... Eu l-am omorât?... Da? Spune! (*o smucește.*)

ANCA (*hotărât*): Dragomire, ești nebun. (*își face cruce.*)

DRAGOMIR: Nebun?... Spune... (*o smucește iar.*)

GHEORGHE: Dragomire!

ANCA: O!... Nebun!

DRAGOMIR: Nu, să spui... Din două una: or crezi că l-am omorât eu...

ANCA: Poftim! Asta-i vorbă de vorbit!

DRAGOMIR: Da... și atunci de ce mai trăiești cu mine... or nu crezi și atunci de ce mă chinuiești pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău! (*o împinge de mână și suie; ea vrea să facă un pas spre el.*) Lasă-mă în pace! (*același joc.*) Lasă-mă în pace! (*iese foarte turburat prin fund trântind ușa.*)

Relația literaturii cu ideologia a fost întotdeauna una spinoasă, aceasta pentru că ficțiunea, grație strategiilor sale subtile, face posibilă interiorizarea anumitor valori pe care textul le tematizează. O astfel de strategie este controlul perspectivei asupra unui personaj, căci, experiența estetică a identificării, dincolo de valențele ei estetice, posedă și o dimensiune ideologică, atunci când cere cititorului o poziționare față de valorile pe care i le transmite. Dar dacă ficțiunea are puterea de a manipula (în realitate, de a forma) convingerile lectorului, ea are și puterea de a le problematiza, de a supune unei priviri suspicioase un întreg arsenal de strategii cu care literatura lucrează.

În paginile de mai jos, ne propunem să analizăm limbajul puterii în singura dramă a lui I.L. Caragiale, *Năpasta*, text care tematizează, printre altele, și această problematică a situării față de ideologia unui text. Organizându-și piesa în jurul unor opoziții binare precum rațiune-nebunie, control-libertate, ființă-neființă, umanitate-dezumanizare, Caragiale complică mult sensurile operei, anulându-le valoarea de concepte tari, fondatoare ale societății moderne.

Scenariul. Drama se deschide abrupt. Primele replici ne plasează în punctul culminant al poveștii. Anca, Dragomir și Gheorghe află că legea, cea care funcționează afară și pe care ziarul lui Gheorghe o aduce înăuntru, ar putea face posibilă o anomalie: o persoană care a comis o crimă poate scăpa de responsabilitate dacă, după zece ani, vinovatul mărturisește. Această dilemă morală este așezată de Caragiale la baza intrigii textului, căci pentru Dragomir apare oportunitatea de a scăpa atât de acea mustrare de conștiință care îi consumă existența, cât și de pedeapsa pentru o crimă pe care a comis-o din dragoste pentru femeia cu care este căsătorit. Astfel, pentru că simte că nu mai poate trăi o clipă în casă alături de Anca, bărbatul ia hotărârea de a fugi în lume. Pentru Anca, în schimb, posibilitatea ca Dragomir să scape nepedepsit devine un calvar, însă tot acum are confirmarea unei suspiciuni pentru care viețuise timp de opt ani cu acesta. Dar ea vrea mai mult decât o simplă confirmare, vrea închiderea criminalului soțului ei, o vendetă personală pe care o face posibilă apariția nebunului, a celui care fusese închis de către autorități pentru că se găsiseră asupra lui o parte din obiectele mortului. Dragomir însă îi propune să fugă alături de el, dar Anca îi oprește. Măcinat de viziuni ale morții, traumatizat de timpul petrecut la ocnă, Ion își ia viața, iar Anca se folosește de oportunitate pentru a-i înscena moartea, aruncând vina asupra lui Dragomir. Asta este ceea ce vor vedea oamenii aduși de Gheorghe în finalul piesei.

Privit astfel, textul pare a pune în centru drama Ancăi, încurajând cititorul să preia punctul ei de vedere și, implicit, sistemul ei de valori. Care sunt strategiile de control al perspectivei la care Caragiale apelează? Spațiul mare care i se acordă în dramă (căci ea este prezentă în majoritatea scenelor), privilegiul solilocviului (formă a comunicării dramatice atribuită în mod tradițional personajelor tragice), identificarea cu suferința (pentru că și-a pierdut soțul, năpăstuită în această dramă ea ar fi), situarea în apropierea rațiunii (este singurul personaj pe care nu îl putem bănui de nebunie, ba mai mult, în numele rațiunii acționează). Dar hegemonia Ancăi este contestată, în mod explicit, de către Dragomir, care acuză calvarul conviețuirii, timp de opt ani, în aceeași casă cu ea, situație care l-a adus în pragul nebuniei, și, în mod implicit, de către Ion, care refuză să se mai întoarcă la ocnă și se sinucide.

Incipitul, la baza căruia se află ziarul adus de Gheorghe, stabilește câteva dintre direcțiile în care drama poate fi citită: posibilitatea ca un om sănătos să înnebunească și posibilitatea ca un om inocent să fie închis. Începând de aici se dezvoltă toate celelalte perspective ale textului, care nu pot fi discutate dincolo de problematica moralității. Dar posibilitatea asumării unei poziții morale este condiționată claritatea pozițiilor pe care textul le deschide; dilema morală a dramei nu poate funcționa în afara unui sistem rațional care ar trebui să stabilească într-o manieră clară care sunt vinovații și care sunt nebunii. Dar în *Năpasta* cele două posibilități de poziționare funcționează mai degrabă ca niște măști care se trec de la un

personaj la altul: Ion (asupra nebuniei căruia există un consens, dar este și închis pentru o scrimă pe care nu a comis-o), Dragomir (pe care calvarul conviețuirii cu Anca și muștrările de conștiință îl aduc în pragul nebuniei), Gheorghe (care, pentru dragostea Ancăi, este capabil să calce pe urmele lui Dragomir). Cea care pare a scăpa acestei poziții este Anca și aceasta pentru că prin ea vorbește sistemul care face posibil actul său punitiv: rațiunea.

Dar *Năpasta* dezvoltă și o problematică a vinovăției. Dragomir este vinovat pentru uciderea lui Dumitru, dar Ion este închis pentru crimă în locul său; Gheorghe este pregătit oricând să facă orice pentru dragostea Ancăi, riscând astfel să ia locul lui Dragomir. Și atunci, întrebarea care se pune este: care sunt cei liberi și care cei închiși? Deși a scăpat de închisoare, grație nesăbuiței nebunului de a lua asupra sa o parte din obiectele mortului, Dragomir este departe de a fi un om liber; nu de puține ori, el acuză existența pe care o duce și percepe casa în care trăiește împreună cu Anca ca pe o închisoare. Dacă pentru Ion închisoarea este mai mult una a trupului (căci, așa cum susține Anca la un moment dat, „D-zeu, cine știe pentru ce păcate, l-a aruncat în prăpastie, dar a fost și bun și i-a luat mintea cu care să-și judece ticăloșia: i-a dat greutatea... dar i-a luat cumpăna!”), pentru Dragomir casa în care viețuiește este mai degrabă o închisoare a sufletului (așa cum el însuși constată: „Ba zi că e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?”).

Observăm deci că pozițiile pe care aceste personaje le ocupă sunt departe de a fi clare, univoce, neproblematică. Mai mult, sistemul care se află în spatele lor, sistem care ar fi trebuit să ofere claritate pozițiilor pe care personajele le ocupă în opozițiile binare deja menționate, cedează. Anca, personajul prin care sistemul vorbește, este ea însăși expusă contradicțiilor pe care textul le instituie. Am constatat deja că textul este focalizat asupra dilemei sale, fapt care ar face din ea o victimă. Dar dacă vom privi mai atent, vom constata că năpăstuiți sunt alții. Ca personaj a cărui conștiință este torturată de remușcare, trăind într-o continuă stare de teroare, generată de presiunile psihologice ale Ancăi, Dragomir figurează la rândul-i printre oprimați. Același lucru poate fi spus și despre Ion, singurul vinovat fără vină al operei, însă discuția din jurul lui este mai complexă. Iată cum vinovații se multiplică, iar spațiile închiderii se schimbă; ocna, cârciuma, casa sunt doar fețele aceleiași realități: închisoarea.

Figuri auctoriale. Există în opera lui Caragiale o predilecție pentru figuri auctoriale, pentru personaje-regizor care, poziționându-se atât în interiorul, cât și în exteriorul textului, pun în mișcare și în același timp rezolvă conflictele care se învârt în jurul lor. *Năpasta* nu face excepție, plasând în centrul ei un personaj construit după tiparul *deus ex machina* – o femeie de data aceasta –, în jurul căreia oscilează destinele a trei bărbați: Dragomir, Gheorghe și Ion (patru, dacă ar fi să îl luăm în considerare și pe Dumitru).

Ce face din ea o figură auctorială, opresivă? Pune presiune asupra psihicului personajelor care trăiesc alături de ea; le conferă un rol în ficțiunea pe care o creează, închizând astfel spațiul fizic și psihologic al dramei; manipulează evenimentele în favoarea sa (a demonstrației sale, de fapt). Toate personajele par a trăi în spațiul închis pe care ea l-a instituit, manipulându-le ca pe marionete. Cum reușește asta? Apelând la instrumentul care îi legitimează acțiunile: puterea limbajului, puterea ficțiunii, abilitatea de a lucra cu versiuni ale realității. Asumându-și responsabilitatea de a-i pedepsi pe vinovați, femeia devine o instanță morală, un judecător, o voce a sistemului, așa cum susține Constantin Hârlav, într-o prefață dedicată operei caragialeene: „În dimensiunea gravă, Caragiale mitizează rațiunea, parcă neliniștit de forța ei distructivă: Anca face din rațiune instrumentul răzbunării”²⁶³.

²⁶³ Constantin Hârlav, *Fragmente pentru o «mitologie» caragialeană*, în I.L. Caragiale, *Teatru*, Minerva, 1984, pp. 263-264.

Iată de ce personajele piesei par a fi prizonierele unui spațiu închis, scăparea fiindu-le interzisă. Există și personaje care denunță presiunea pe care Anca o pune asupra psihicului lor și care acuză această ficțiune a spațiului închis. Dragomir este dar singurul care percepe casa ca pe o închisoare și pe sine în pragul nebuniei; este singurul care, deși vinovat și, prin urmare, instanța cea mai puțin indicată, deconspiră ficțiunea Ancăi: „Ba zi că e o femeie nebună, care mi-a stricat mintea și mie. Eu sunt sănătos, crezi, de când am luat-o?... Uf! M-am săturat! De opt ani de zile, Dumitru și iar Dumitru; pe el îl auz când vorbește ea, când mă uit la ea, îl văz pe el... Eu trăiesc în casă, mănânc la masă, dorm la un loc cu stafia lui... Așa! Asta n-o să mai meargă mult!” Trecutul, cel pe care Anca îl opune dorinței lui Dragomir de a scăpa, îi închide bărbatului orice soluție existențială, pe când prezentul devine o simplă formă de timp suspendat. Iată de ce prin fiecare gest pe care îl face, Anca îl obligă pe Dragomir să trăiască în trecut.

Am putea identifica astfel o poveste trecută, absentă (organizată în jurul uciderii lui Dumitru) și o poveste prezentă, dramatizată (centrată în jurul actului punitiv al Ancăi). Rezolvarea conflictului o realizează, în ambele cazuri, același personaj: Ion. El este cel care ia locul lui Dragomir în prima poveste, provocând o rezolvare parțială, deschisă a conflictului, și tot el va fi folosit pentru a închide (definitiv?) situația conflictuală în a doua poveste. Diferența este că dacă în povestea din trecut soarta sa a fost determinată de intervenția destinului, a fatalității, în a doua, poziția sa este determinată de rolul pe care Anca i-l atribuie. Astfel, Ion devine în mâinile Ancăi un instrument prin care femeia încearcă să controleze direcția interpretării, prin care se impune un sens evenimentelor, cărora li se dă o interpretare închisă.

Există și alte diferențe. Dacă în prima poveste, Anca joacă un rol pasiv, fiind un „obiect al dorinței”, trofeul pe care Dragomir îl râvnește, în a doua, ea trece de la o poziție pasivă la una activă, de la statutul de obiect la acela de subiect. Ea devine acum o figură auctorială, căci influențează în mod decisiv rezolvarea conflictului, prezența ei fiind una interesată, premeditată, organizată în jurul unui scop. Reconstituie tiparul poveștii originale, acela al uciderii lui Dumitru, forțând un schimb de roluri între Ion și Dragomir, care își va relua astfel locul de drept. Căci, pentru că simte că legea nu-i satisface dorința de dreptate, de ordine, de împlinire morală, Anca o rescrie, asumându-și un rol demiurgic, auctorial și implicit o poziție corectoare: manipulând evenimentele, controlând sensurile lor. În ficțiunea ei, cea pe care o prezintă la final martorilor aduși de Gheorghe pentru a constata moartea lui Ion, personajele din jurul ei devin simple instrumente.

Privind lucrurile din perspectiva Ancăi, această închidere a triumphiului inițial, în care Dragomir ia locul lui Ion, pare a fi o soluție compensatoare. Dar este oare?

De la tiparul povestirii polițiste la acela juridic. Am văzut deja că textul dă naștere unor dileme care cer cititorului să-și asume o anumită poziție, în special în ceea ce privește problematica morală a piesei. Utilă ar fi deci discutarea dramei în legătură cu modelul povestirii polițiste, așa cum a fost el definit de Tzvetan Todorov în *The typology of detective fiction*²⁶⁴. Se poate observa cu ușurință însă ca structurile acestui tip de ficțiune suferă modificări, care se dovedesc a fi decisive în ceea ce privește poziția în care piesa își situează cititorul.

Ar exista așadar un detectiv, Anca, și un criminal, Dragomir. Există și două povești: una absentă, cea a crimei, și una prezentă, povestea investigației pe care femeia o conduce. Dar criminalul este cunoscut de la bun început, datorită suspiciunilor ei și astfel nimic nu rămâne ascuns cititorului. Dar Anca își dorește mai mult decât o reconstituire a crimei, mai exact obținerea unei mărturisiri. Treptat, piesa evoluează de la un tipar polițist la unul judiciar, centrat

²⁶⁴ Tzvetan Todorov, *The typology of detective fiction*, în David Lodge, *Modern Literary Theory and Criticism*, Longman, 1988.

în jurul actului punitiv al Ancăi, aspect care pe cititor îl plasează în poziția de jurat. În fond, la finalul piesei, femeia construiește o pledoarie, un capăt de acuzare, al cărei scop este pedepsirea lui Dragomir. Și smulgerea mărturiei nu întârzie; căci, înainte de a-l da pe bărbat pe mâna sătenilor, ea îl va supune unei adevărate interogări: „Stăi drept... adună-ți mințile câte le mai ai și răspunde la ce te-oi întreba... Pentru ce l-ai omorât? [...] Cum l-ai ucis? [...] Cum ai făcut? [...] El ce-a făcut?”, cu ajutorul căreia va smulge o confesiune, confesiune care, așa cum susține Foucault, „constituie o probă atât de zdrobitoare, încât face inutile căutarea altor probe și recurgerea la anevoiosul și îndoielnicul procedeu combinatoriu al indiciilor.”²⁶⁵ Obținerea ei va aduce o schimbare în comportamentul Ancăi, căci cunoașterea poveștii atrage după sine o poziționare față de adevărul ei. Controlând ficțiunea crimei, femeia îi va schimba elementele, astfel încât la finalul dramei ea va prezenta martorilor pe care Gheorghe îi aduce în casă o poveste care, în mod simptomatic, o repetă pe prima, cea a morții lui Dumitru, dar îi ascunde contradicțiile, diferențele.

Finalul textului, care ar fi trebuit să marcheze sfârșitul conflictului, triumful adevărului, respectiv soluția la dilema morală pe care textul o propune, nu pune capăt conflictului inițial, ci doar îl suspendă temporar. De aceea, sfârșitul dramei poate a fi ironic de două ori: o dată pentru că reactivează mai vechiul scenariu al crimei, procesul care a făcut posibilă închiderea (nedreaptă) lui Ion și apoi pentru că tiparul judiciar, pe care drama îl așază la baza actului punitiv al Ancăi, a dorinței sale de restabilire a ordinii morale, eșuează.

Astfel, chiar dacă nu este tematizată explicit, o critică a societății (a sistemului care a făcut posibilă apariția închisorii, ca spațiu al separării vinovaților de nevinovați) se face simțită. Iată și un exemplu. Închiderea lui Ion este inumană de două ori. Întâi pentru că reprezintă o absurditate judiciară. Foucault are dreptate aici: „este imposibil deci să declari pe cineva în același timp vinovat și nebun.”²⁶⁶ Apoi, pentru că Anca, o voce a acestui sistem al excluderii, nu are nicio remușcare în a-l folosi ca o unealtă în acuzarea, judecarea și condamnarea lui Dragomir: „Dar e nebun... Mai are nebunul bunăvoie?... Lumina soarelui fără lumina minții... Nebunul ăsta tot e osândit o dată... Pentru un păcat, două ori zece, un om tot cu o viață plătește... Și fără altă vină nouă, nebunul tot are să fie prins până la urmă și întors de acolo de unde a fugit. [...] Așa-așa... locul lui e la ocnă...”.

Dificultatea apare când se pune problema identificării cititorului cu Ion, o identificare imposibilă. Dacă este ușor să vedem figura oprimatului în Anca, care își pierde soțul și acceptă să trăiască timp de opt ani în compania criminalului soțului ei, sau în Dragomir, a cărui conștiință este muncită de remușcare, este mai greu să o vedem în Ion, singurul vinovat fără vină al operei, aruncat la ocnă, într-un „spațiu moral al excluderii” (Foucault). Nu doar că perspectiva sa asupra evenimentelor este exclusă, prin simplu fapt că nu figurează între personajele raționale, dar el este acela care absoarbe toată absurditatea conflictului dramei, fără a i se acorda măcar o voce (credibilă). Prin acest personaj, rațiunea își expune limitele, în timp ce finalul, care ar trebui să marcheze triumful rațiunii în relație cu nebunia, imoralitatea și adevărul nu satisface dorința cititorului de ordine morală. Omul, și în mod ironic cea mai umană poziție din text este cea a nebunului, devine o simplă unealtă (un personaj într-o ficțiune care îi este străină, care îl dezumanizează) prin care discursul puterii se legitimează. Iar în felul acesta, rațiunea își expune nebunia, căci cum am putea înțelege slujirea acelui adevăr abstract pe care o practică Anca, credința ei fanatică în ideea unei justiții absolute decât ca o altă formă a nebuniei: rațiunea dusă la extrem.

²⁶⁵ Michel Foucault, *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, Humanitas, 1997, p. 80.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 54.

Puterea discursului și discursul puterii. Este clar acum că textul lui Caragiale tinde să anuleze orice formă de univocitate, claritatea statutului personajelor sau poziționarea lor față de problematica operei. Căci la toate personajele dramei întâlnim acea dificultate a definirii nebuniei, a vinovăției sau a moralității. Cele două povești care se află la baza situației conflictuale, cea trecută și cea prezentă, par a fi divizate de un criteriu de ordin ontologic. Dacă prima poveste se află sub semnul fatalității, a doua pare cumva (contra)făcută, artificială. Fatalitatea poartă acum masca Ancăi, cea care își asumă responsabilitatea restabilirii ordinii morale, închiderii conflictului și a prinderii și pedepsirii vinovatului. Iată de ce a doua poveste este doar ficțiunea Ancăi, ficțiune în care personajele din jurul ei au devenit marionete, în care evenimentele se desfășoară în conformitate cu sensurile pe care ea vrea să le impună. De aceea, restaurarea ordinii morale pe care ar fi trebuit să o aducă finalul este una iluzorie, căci Anca repetă aceeași ideologie care l-a închis pe Ion. Nu adevărul triumfă la finalul piesei, ci dovada. Și astfel moralitatea discursului Ancăi, cel care ar fi trebuit să îi legitimeze actul punitiv, este exclusă. Astfel, finalul devine o capcană, care manipulează așteptările cititorului, așteptări pe care finalul textului ar fi trebuit, dar eșuează să le împlinească. Citită astfel, drama lui Caragiale tematizează un model de lectură a discursului puterii, demascându-i incongruențele, expunându-i iraționalitatea, cerând cititorului să ia o atitudine responsabilă față de problematica piesei.

În același timp, textul dramatizează și felul în care textul, prin strategiile sale metafictionale sau dramatice, încearcă să controleze răspunsul cititorului, să îi impună un model închis de sens. Însă, acest sentiment al spațiului închis este unul construit, este produsul celei de-a doua povești. Ideea că nu există scăpare este generată de ficțiunea pe care Anca o întreține. De aceea, controlul ficțiunii atrage după sine și un control al răspunsului cititorului. Prins în această dilemă, încurajat să preia perspectiva Ancăi, lectorul ar putea cădea la rândul său într-o capcană, devenind un prizonier al unei alte închisori: aceea a limbajului.

Matei Vișniec, *Ultimul Godot*

Stradă în pantă, vag animată, în amurg. Godot, un bărbat slăbănog, dar decent îmbrăcat, stă pe trotuar, cu picioarele în stradă. Fumează trist, fără gânduri. În apropiere – un tomberon răsturnat. De undeva, dintr-un punct invizibil, se aude o ușă deschizându-se, are loc o luptă surdă și un al doilea bărbat slăbănog – dar decent îmbrăcat – este îmbrâncit pe trotuar. După cum se va vedea mai târziu, acest al doilea bărbat slăbănog este însuși Samuel Beckett. Personajul aproape că se rostogolește peste Godot.

Samuel Beckett: Iartă-mă.

Godot: Nu face nimic.

Samuel Beckett (*Scuturându-se de praf*): N-am vrut să te lovesc.

Godot: E, asta-i acu'.

Samuel Beckett (*Aranjându-și pălăria*): Derbedei. Peste tot numai derbedei. [...]

Godot: Te-au lovit?

Samuel Beckett: Nu. Mai mult m-au murdărit.

Godot (*Întinzându-i chiștocul*): Ia un fum. Vrei un fum?

Samuel Beckett: Merci.

Godot: Stai jos. De ce nu stai jos? (*Samuel Beckett se așază pe trotuar, cu picioarele în stradă*)

Am impresia că te-au dat afară. Este că te-au dat afară?

Samuel Beckett (*Ușor iritat*): Ai văzut dumneata că m-au dat afară?

Godot (*Trist*): Adevărul e că și pe mine m-au dat afară.

Samuel Beckett: De unde?

Godot: Din teatru.

Samuel Beckett: Când?

Godot: Adineauri.

Samuel Beckett: Ai avut bilet?

Godot: Da.

Samuel Beckett: Și?

Godot: N-au vrut să joace pentru un singur om.

Samuel Beckett: Trebuia să înșiști. Dacă ai avut bilet trebuia să te bați cu ei. N-aveau dreptul să nu joace. Trebuiau să joace! Eu așa zic: trebuiau să joace. Și ce dacă erai singur? Trebuia să te bați. [...]

Godot: Poate că s-au plictisit și ei. Alaltăieri au fost exact cinci oameni, așa cum spui. Și au jucat. Înțelegi? Or fi obosit și ei... Toată lumea obosește. (*Pauză. Preia chiștocul și trage un fum*). Ieri au fost numa' doi.

Samuel Beckett: De unde știi c-au fost numa' doi?

Godot: Unu' din ei eram eu. (*Mai trage un fum*) [...]

Samuel Beckett: Și ce treabă aveai?

Godot: Adică ce?

Samuel Beckett: Să vii și ieri și azi?

Godot: Păi... eu... întotdeauna vin. Seară de seară vin.

Samuel Beckett: Mi s-a părut mie că ți-am mai văzut mutra.

Godot: Și eu ți-am mai văzut mutra. Nu erai tu acela din fundu' sălii? Vreau să zic, aseară, nu erai tu cel de-al doilea?

Samuel Beckett: Eu eram. Pe toți dracii, eu.

Godot: M-am prins că erai tu. De cum te-am văzut m-am prins. Și ce treabă aveai?

Samuel Beckett: Eu sunt acela care a scris-o. [...]

Godot: E, nu mă-nnebuni. Tu ai scris-o?

Samuel Beckett: Eu.

Godot: Adică dumneata ești autorul?

Samuel Beckett: Eu. Eu sunt.

Godot: Înțeleg că există.

Samuel Beckett: Exist. Sigur că exist. Cine ți-a băgat în cap că nu exist?

Godot: Adevăru' e că m-am prins eu mai de mult că există. Deși, de câțiva ani încoace, m-am tot întrebat dacă există. Îmi tot spuneam: există sau nu există? Erau zile când mi se părea că nu se poate să existe. Înțelegi? Sunt asemenea zile. Sunt zile și zile, înțelegi? Fel de fel de zile. Da' nu cred că toți pot pricepe asta. Cu capu' ăla-l tău, sec.

Samuel Beckett: Poate-ți rad una.

Godot: A, vrei să mă lovești? [...] Poftim, lovește-mă! (*Pauză. Îl privește arțăgos*) Află domnule, că m-ai lovit destul! Nu mai trebuie să mă lovești. M-ai lovit destul până-acum.

Samuel Beckett: Te-am lovit din greșală. Te-am lovit pentru că m-au împins.

Godot: Poftim! Nu pricepi nimic. (*Fixându-l*) Nu vorbesc de seara asta. Vorbesc de general. De ani și ani de zile mă fierbi ca pe un șobolan.

Samuel Beckett: Eu te fierb ca pe un șobolan?

Godot: Tu! Da! Seară de seară, secundă de secundă, de ani și ani de zile. M-ai fărâmițat, m-ai jupuit, m-ai distrus. Ai făcut din mine o fantomă, o fantoșă, m-ai umilit. Asta-i personaj? (*Se ridică în picioare, amenințător*) Nenorocitele! Acu' ai să plătești tot, tot. (*Zdrobitor*) Eu sunt Godot!

Samuel Beckett: Ce-ai zis?

Godot: Eu sunt Godot! Îți spune ceva numele ăsta? Simți ceva? Eu aș zice că ți-a sunat ceasu'. Trebuie să simți și tu ceva. Simți că ți-a sunat ceasul?

Samuel Beckett: Ești nebun. Nu degeaba te-au dat afară.

Godot: Eu sunt nebun? Eu? Tu ești nebun! Și pe mine să nu mă faci nebun. Eu nu sunt nebun. Nebun e ăla care scrie. Așa se scrie? De ce nu te uiți și tu puțin în jur? Să vezi cum se scrie? Unde ai văzut tu personaj care să nu apară? (*Așteaptă răspunsul*) Iuda! (*Se așează*)

Samuel Beckett: Pe mine să nu mă faci Iuda! N-ai dreptu' să-mi ceri socoteală.

Godot: N-am dreptu' să-ți cer socoteală? O, stai să ne-nțelegem! Sunt singuru' care are dreptu' să-ți ceară socoteală. Drept cine te crezi? Uite la Shakespeare! Toate personajele apar. Până și stafia apare! Tot ce a scris pe foaie intră în scenă. Și tu? Crezi că mie mi-a fost ușor în tot acest timp? În definitiv, cine sunt eu? Ce sunt eu? Cum e posibil să te joci în halul ăsta cu mine? (*Treptat începe să se smiorcăie*) Mi-ar fi fost de ajuns și un singur minut... Și o singură secundă... Aș fi putut să spun și eu un cuvânt... Orice cuvânt... De pildă, aș fi putut să spun nu... Ce s-ar fi întâmplat dacă aș fi spus și eu „Nu”? Îți spun că nu s-ar fi întâmplat nimic... Este că nu s-ar fi întâmplat nimic?

Piesa lui Matei Vișniec, un scenariu dramatic, așa cum este subintitulată, în realitate o mostră de scriitură teatrală postmodernă, problematizează, într-o manieră originală, mizând pe intertextualitate, pe o tendință spre artificiu, pe un subtil exercițiu ludic, dar și pe prezența unui spirit recuperator, tocmai identitatea teatrului în contemporaneitate. Tema sa centrală, moartea teatrului, este și cea care îi asigură textului conectarea la dilemele lumii în care trăim. Un sentiment al epuizării dar se degajă la lectura acestei mici bijuterii dramatice, care, folosindu-se de mecanismele teatrului absurdului, leagă drama unui fenomen cultural în declin, care se bucură însă de încrederea nestrămutată a autorului, de o teamă de reificare a lumii. Simboluri crepusculare: strada goală, asfințitul, tomberonul, chiștocul, masca aruncată la gunoi, mirosul de canal, refuzul actorilor de a juca, expulzarea spectatorilor din teatru traduc deopotrivă imaginea unei lumi în ruină și, inerent, insinuarea unui sentiment de neliniște în această tandră apocalipsă care este piesa *Ultimul Godot*. Iată această dublă față a teatrului lui Vișniec surprinsă de Mirela Nedelcu-Patureau: „Și astfel, din piesă în piesă, știința de a îmbina scene, de a crea imagini, de a monta și demonta metafora teatrală se perfecționează, «tânărul» Vișniec mânuiește pe deplin toate mijloacele sale, fără să uite nimic din obsedanta litanie, mânată de un incontestabil simț al umorului, a primelor sale piese. Conștiința că ne aflăm în așteptare, ca niște bătrâni clowni dezarticulați, undeva în fața unei imense porți, pe marginea unei gropi gata să ne aspire, să ne înghită. Vanitas vanitatum grotesc și absurd, moștenire pur beckettiană sau direct ionesciană, după spusele criticii savante.”²⁶⁷

Firește că ne putem întreba dacă această formulă minimalistă este suficientă pentru a articula o problematică care ar fi necesitat poate un spațiu mai larg. În prefața la volumul *Omul din cerc*, volum apărut la editura Paralela 45, intitulată *Ce este o piesă scurtă?*, autorul ne oferă și o explicație: „Iată o întrebare pe care mi-o pun de mulți ani, de peste 35 de ani, de când scriu, de fapt piese de teatru, iar unele *ies scurte*. O piesă scurtă este de fapt un copil care decide la un moment dat că nu mai vrea să crească. El poate decide acest lucru la trei ani, la patru ani, la șapte ani, chiar la unsprezece ani, în orice caz, înainte de a ieși din copilărie... Toată potențialitatea sa de viață rămâne intactă, se poate ghici în el un întreg destin, numai că el rămâne... mic. Întotdeauna am considerat că scriitorul este de fapt cineva care lucrează cu un material viu, acest material viu fiind *textul*. Iar *textul*, fiind viu, are legile sale. Odată lansat,

²⁶⁷ Mirela Nedelcu-Patureau, *Pur și simplu un dramaturg*, în „Observator cultural”, nr. 264/ 14.04.2005.

odată stârnite energiile sale lăuntrice, tu ca scriitor nu mai poți face chiar ce vrei. Textul începe să-ți dicteze el anumite direcții, îți impune voința sa interioară.”²⁶⁸ Este clar acum faptul că avem de-a face cu o formulă teatrală autosuficientă, care rezistă prin sine, un tip de scriitură al cărei sens nu este limitat de exprimarea într-un discurs dramatic minimal. Din contră, avantajele ei sunt stipulate în aceeași prefată: o retorică a conciziei prin care se evită încărcarea excesivă, salvându-se astfel arhitectura dramatică, un exercițiu de captare a emoției dintr-o singură mișcare, un joc stilistic prin care se obține un maxim de efecte cu un minim de mijloace.

Nimic nu intrigă mai mult în această (mini)piesă decât insolitul acțiunii sale: înscenarea unei întâlniri între autor și personajul său (absent), Samuel Beckett și Godot. Figurând în partea de început a piesei ca doi rătăciți, cei doi se (re)întâlnesc la ieșirea din teatru, expulzați din clădire și îmbrânciți unul în altul. Se descoperă rapid că, deși erau străini unul de altul, cei doi aveau cunoștință unul de celălalt, fiind unii dintre puținii spectatori ai teatrului. Din dialogul lor, care are aerul „unei parodii tacticoase a ritualului vieții zilnice”²⁶⁹, reiese că cele două personaje se căutau, iar întâlnirea lor devine prilejul unei răfuiei: Godot îi reproșează creatorului său că nu i-a dat șansa de a apărea în piesa care l-a consacrat. Curând, cei doi descoperă că au mai multe în comun: același atașament față de teatru, o preocupare față de destinul său, revolta față de reificarea lumii. Nu lipsesc însă accentele tragice, ascunse subtil sub masca comicului, redată deci într-un regim subteran: „Samuel Beckett: Nu e de la varză. E de la canal. (*Se apleacă și pune urechea pe trotuar*) Curge ceva pe dedesubt. Simți cum curge ceva pe dedesubt?” Godot este vizibil cel mai afectat dintre cei doi, aceasta pentru că existența sa este condiționată de jucarea acestei piese: „Godot (*Smiorcăindu-se*): N-o să pot trăi fără teatru... N-o s-o pot duce prea mult... În fiecare seară eram în sală, eram printre oameni, trăiam... Sufeream ca un câine, dar trăiam... Trăiam peste tot, în fiecare cuvânt... Cum de-au putut face așa ceva? Cum de-au putut închide totul? Cum de-au putut da oamenii afară? Ce mă fac eu acu’?” În fond, teatrul (beckettian) se sfârșește odată cu el, el fiind, la modul literal, sufletul ei. Pe final, mica lor dispută atrage atenția privitorilor, motiv pentru care cei doi se angajează într-o mică improvizație care se transformă în oportunitatea perfectă de a reveni pe scenă, o scenă improvizată de data aceasta. Iată expusă aici întreaga acțiune a piesei, așa cum s-a putut vedea, o acțiune limitată, cu o intrigă poate inconsistentă, cu un conflict abia schițat, toate suficiente însă pentru a înșăila o situație dramatică și, implicit, o problematică.

Lumea posibilă pe care o instituie Vișniec aici facilitează această întâlnire a două personaje cu o identitate ficțională, de vreme ce Beckett este în text doar creatorul piesei *Așteptându-l pe Godot*, două personaje generice, aparținând universului teatral. Ei sunt pe rând, așa cum am putut vedea, doi expulzați, doi străini, doi spectatori, doi rătăciți care se caută unul pe celălalt și care se regăsesc tocmai într-un moment în care teatrul moare (sau cel puțin o direcție a lui: teatrul beckettian). Îi unește însă o aceeași atitudine față de absurdul unei lumi care pare a renunța la una dintre frumusețile sale: teatrul. De aceea, deși sunt încercați de o oarecare neputință, ei opun rezistență, se revoltă și trec peste micile drame personale, fiind cu adevărat neliniștiți de soarta unui fenomen cultural muribund: „Godot: Nu, e păcat să bei pur și simplu. În lumea asta e păcat să bei pur și simplu. Irosești băutura dacă bei pur și simplu. (*Ridică sticla și bea*) Pentru teatru! Care tocmai a murit. [...] Niște derbedei... Niște ordinari...

²⁶⁸ Matei Vișniec, *Ce este o piesă scurtă?*, prefată la volumul *Omul din cerc*, Paralela 45, 2013, p. 3.

²⁶⁹ Alex. Ștefănescu, *La o nouă lectură: Matei Vișniec*, postfată la vol. Matei Vișniec, *Poeme – o antologie*, TracusArte, 2016: „Unele dintre piesele lui Matei Vișniec sunt parabole. Altele însă nu semnifică ceva anume. Practic, ele nu au acțiune, dar personajele lor fac mereu ceva important. Discută cu gravitate, într-un stil ceremonios, chiar dacă discuția nu duce la nici o concluzie utilizabilă în viața de fiecare zi, frecventează instituții care inspiră respect, chiar dacă sunt fictive (fictive în spațiul ficțiunii), fac investigații meticuloase, chiar și fără să existe un obiect al investigațiilor. Este o lume textuală, o construcție de cuvinte, o parodie tacticoasă a ritualului vieții zilnice.”

Să omori arta. (*Bea. Efuziv, amețit*)” Iată de ce gestul creator al autorului trebuie considerat un act recuperator, căci atașamentul față de teatrul beckettian traduce deopotrivă o metodă de lucru și o viziune asupra existenței, idee surprinsă de aceeași Mirela Nedelcu-Patureau: „Eticheta aceasta de «teatru al absurdului» a purtat-o multă vreme, fără s-o nege, bineînțeles, dar pe care a îmbogățit-o și a depășit-o demult. Relația este mult mai subtilă, și a-l reduce la acest simplu act de descendență pasivă înseamnă de fapt o ignorare totală a epocii și a problematicei în care a apărut teatrul lui Vișniec, precum și a căilor ce i-au permis să se ramifice și să aducă lucruri noi. Și mă gândesc în primul rând la contextul politic, formator, al deceniilor '70 și '80, unde experiența cotidiană a absurdului nu era o lecție citită din cărți.”²⁷⁰ Absurdul înseamnă aici moartea teatrului.

Care este rostul acestui scenariu dramatic ne putem întreba acum? Un răspuns ni-l oferă criticul Mircea A. Diaconu, pornind de la încercarea de a intui motivele care s-ar afla la baza deciziei autorului de a scrie teatru: „Poate că nici teatrul nu schimbă lumea; oricum, el comunică mai direct și se adresează unei altfel de receptări. E de bănuț că tensiunea dintr-o sală de spectacole este alta decât aceea pe care o trăiește izolatul cititor de poezie: fiorul poate uni lumea și, astfel, o și poate schimba. Aici identific eu cauza primă a opțiunii lui Matei Vișniec pentru teatru.”²⁷¹ și, din nou, „Abia în fața unui public care reacționează direct, Matei Vișniec va fi simțit că scrisul său problematizant își împlinește menirea. I se va fi părut că poezia sau proza, prin chiar felul lor de a fi, păstrau ceva din izolarea turnului de fildeș, din neputința scriitorului proiectat în el, izolare și neputință pe care Matei Vișniec le condamnă. Căci pentru el, scriitorul este înainte de orice altceva o conștiință.”²⁷² În centrul ambelor opinii critice se află același concept, receptorul, și tot ceea ce presupune literatura, privită din unghiul său: o experiență estetică, participarea la un fenomen cultural, credința că arta poate schimba lumea, poziționarea față de o problemă pe care autorul o articulează apelând la construcția pe care o face posibilă limbajul dramatic.

Finalul piesei susține această idee. Lamentația pe seama morții teatrului și a reificării lumii ia sfârșit atunci când cele două personaje constată că în jurul lor se adună un mic grup de privitori. Cu toate că Godot se simte amenințat de răsuflarea lor în ceafă, Beckett are suficientă prezență de spirit (în fond, el este un autor, posedă gândirea unui regizor) pentru a înțelege oportunitatea: șansa de a urca încă o dată pe scenă. O situație dramatică se leagă imediat, căci componentele minimale necesare se află deja acolo: actorii (Beckett și Godot), scena (strada a devenit noua rampă teatrală), piesa (un scenariu minimal însemnând improvizație, vorbărie), spectatorii (privitorii adunați în jurul lor). În mod simptomatic, ultimele lor replici îi plasează în incipitul piesei care i-a consacrat: *Așteptându-l pe Godot*. Iată o interpretare în cheie postmodernă a finalului specific teatrului absurdului, care înseamnă aici: dialog intertextual, deschidere spre alte texte, rescriere, într-un cuvânt: autofagie. Moartea teatrului a devenit ea însăși subiect al unei piese, iar teatrul se hrănește din sine. Abia acum sensul acestui scenariu parabolic se clarifică: atât timp cât vor exista spectatori, teatrul nu va muri. Iată de ce, dincolo de neliniștile generate de insinuarea unui fior al sfârșitului, transpare pe finalul piesei această bucurie împărtășită a participării la ritualul teatral. Recunoscând prezența receptorului, făcând din el un personaj în propriul text, Vișniec îi deschide poarta universului său și îl invită să guste din plăcerea generată de spectacol, unul dintre puținele locuri din care frumosul nu a dispărut.

Și atunci, Ultimul Godot se amână. Moartea teatrului se amână...

²⁷⁰ Mirela Nedelcu-Patureau, *op.cit.*, în „Observator cultural”, nr. 264/ 14.04.2005.

²⁷¹ Mircea A. Diaconu, *Matei Vișniec. Funcționar al neantului*, în *Biblioteca română de poezie postbelică*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2016, pp. 705-715.

²⁷² Mircea A. Diaconu, *Romanul fantasmatic al unei conștiințe în acțiune*, în *Firul Ariadnei. 10 cărți de proză (și nu numai)*, Eikon, 2014, pp. 41-56.

REZUMAT

Componentele ficționale discutate în capitolul de mai sus: acțiunea, personajele, conflictul, timpul și spațiul țin de puterea textului dramatic de a spune o poveste care: trebuie să dezvolte o intrigă, să se organizeze în jurul unui conflict, să amplifice elementele afective ale unei situații și să surprindă evoluția destinului unui personaj. Spunerea ei este diferită, căci la mijloc se află câteva limitări (devenite virtuți): selectivitatea subiectului, concentrarea acțiunii, viteza cu care se avântă spre catastrofă, tendința de a lucra cu ființe în conflict sau în criză. Specificul dramaticului este să-și prezinte personajele în momente de criză. Asupra protagonistului planează o serie de amenințări care tind să îl copleșească, aspect care favorizează emergența unui conflict. Astfel, personajele sunt prinse în niște situații care, pe măsură ce acțiunea înaintază, se complică. Sugestive devin liniile de tensiune dintre personaje: interese, motivații, sciziuni, comportamente condiționate. Iată de ce conflictul dramatic reprezintă principala forță motorie a poveștii, principalul factor generator de tensiune, un element prin care este articulată problematica piesei. De aceea, prima apariție a personajului în scenă, este foarte importantă. Scena inițială ni-l arată prins într-un complex de relații; amenințarea cu dezordinea planează asupra destinului său, iar felul în care se comportă în această situație de criză devine un indiciu asupra personalității sale. Punctele de analiză a identității sale trebuie să le constituie: motivațiile comportamentului său, felul în care se raportează la limbaj, impactul asupra existenței celorlalte personaje. Spațialitatea este construită, în teatru, prin tehnici diverse: prin decor, prin localizare verbală realizată de către personaje, prin indicații scenice, prin jocul personajelor și poziția lor pe scenă, prin intrarea sau ieșirea din scenă a unor personaje. La fel de complexă este și raportarea la problematica timpului, gândit pe două paliere: un timp ficțional (al poveștii pe care o spune jocul personajelor) și un timp al reprezentăției (care se referă la durata desfășurării piesei).

Propunem aici un set de întrebări pe care le considerăm utile în abordarea unui text dramatic, privind dinspre componentele ficționale:

1. Care sunt aspectele care țin de acțiune prin care textul dramatic analizat creează intrigă?
2. Ce întâmplări care descriu destinul protagonistului sunt selectate de autor pentru a ilustra punctele esențiale ale existenței sale?
3. Ce tip de conflict descrie cel mai bine problematica operei? Prezentați evoluția sa, concentrându-vă asupra motivațiilor personajelor implicate.
4. Care sunt tehnicile prin care autorul creează tensiune dramatică? Explicați!
5. Ce tehnici de construcție folosește autorul în cazul protagonistului? Aveți în vedere: intrarea în scenă, vestimentația, numele, limbajul, poziționarea în cadrul conflictului, motivațiile comportamentului său, relația cu celelalte personaje.
6. Ce aspecte definesc limbajul personajului analizat? Aveți în vedere principalul său discurs: poziționarea lui în piesă, întinderea sa, caracteristicile limbii, scopul cu care folosește limbajul, impactul asupra celorlalte personaje.
7. Cum este construit simțul spațial în scena care deschide textul analizat?
8. Care sunt particularitățile timpului ficțional imaginat de autor?
9. Ce efect are finalul operei, respectiv rezolvarea conflictului asupra viziunii asupra existenței pe care autorul o instituie?
10. Pentru ce tip de final (închis sau deschis) optează autorul? De ce?

BIBLIOGRAFIE

TEXTUL NARATIV

- Aristotel, *Poetica*, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1965
- Bal, Mieke, *Naratologia*, Institutul European, 2008
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Cartier, 2006
- Bell, Alice și Ryan, Marie-Laure (coord.), *Possible worlds theory and contemporary narratology*, University of Nebraska Press, 2019
- Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, Univers, 1976
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot*, Harvard University Press, 1984
- Butler, Judith, *Bodies That Matter*, Routledge, 1995
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, Polirom, 2003
- Chatman, Seymour, *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University, 1978
- Cernat, Paul, *Modernismul retro în romanul românesc interbelic*, Art, 2009
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Minerva, București, 1988
- Culler, Jonathan, *The Pursuit of Signs. Semiotics, literature, deconstruction*, Routledge and Kegan Paul, 1981
- Dames, Nicholas, *The Chapter: a History*, în „The New Yorker”, October 29/ 2014
- Diaconu, Mircea A., *I.L. Caragiale și conștiința dublei apartenențe*, în Ofelia Ichim, Emanuela Ilie (coord.), *Dan Mănuță 80. In memoriam*, TracusArte, 2018
- Diaconu, Mircea A., *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică*, Cartea Românească, 2012
- Diaconu, Mircea A., *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Dacia, 2002
- Diaconu, Mircea A., *Metacritice*, Junimea, 2018
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Univers, 1991
- Fisher, John, *Entitling*, în *Critical Inquiry*, I, nr. 2/ 1984
- Genette, Gerard, *Paratexts: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 1997
- Girard, Rene, *Deceit, Desire, and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, The John Hopkins Press, 1965
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, 1980
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, Univers, 1983
- Kayser, Wolfgang, *Opera literară*, Univers, 1979
- Lewis, David, *Truth in Fiction*, în *Philosophical Papers*, vol. I, Oxford University Press, 1983
- Lodge, David, *Modern Literary Theory and Criticism*, Longman, 1988
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Gramar, 2007
- Marcea, Pompiliu, *Lumea operei lui Sadoveanu*, Editura Eminescu, 1976
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, I, Editura Eminescu, 1973
- Marino, Adrian, *Dintr-un dicționar de idei literare*, Argonaut, 2010
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile suprarealismului românesc*, Univers, 2003
- Paleologu, Alexandru, *Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu*, Cartea Românească, 1978
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1992
- Petroșel, Daniela, *Retorica parodiei*, Ideea Europeană, 2006
- Price, Martin, *The Other Self. Thoughts about Character in the Novel* în Maynard Mack, Ian Gregor (coord.), *Imagined Worlds*, 1968
- Podoabă, Virgil, *Fenomenologia punctului de plecare*, Editura Universității „Transilvania”, 2008
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Taylor & Francis e-Library, 2005
- Scholes, Robert, *Elements of Fiction*, Oxford University Press, 1968

- Seigneuret, Jean-Charles, Aldridge, Owen A., Arnold, Armin și Lee, Peter H., *Dictionary of literary themes and motifs. A-J*, vol. I, Greenwood Press Inc., 1988
- Seitz, James E., *A rhetoric of reading*, în Richard Andrews, *Rebirth of Rhetoric. Essays in Language, Culture and Education*, Routledge, 1992
- Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația scriitor-operă*, Cartea Românească, 1981
- Sorohan, Elvira, *Introducere în istoria literaturii române*, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1998
- Tomașevski, Boris, *Teoria literaturii. Poetica*, Univers, 1973
- Wallace, Martin, *Recent Theory of Narrative*, Cornell University Press, 1991

TEXTUL POETIC

- Adorno, Theodor W., *Notes to Literature I*, Columbia University Press, 1991
- Alexandrescu, Sorin și Rotaru, Ion, *Analize literare și stilistice*, Editura Didactică și Pedagogică, 1967
- Aviram, Amittai, *Telling Rhythm: Body and Meaning in Poetry*, University of Michigan Press, 1994
- Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Paralela 45, 2003
- Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, Minerva, 1976
- Balotă, Nicolae, *Opera lui Tudor Arghezi*, Editura Eminescu, 1979
- Beguin, Albert, *Sufletul romantic și visul*, Univers, 1998
- Blasing, Mutlu Konuk, *Lyric poetry: the pain and the pleasure of words*, Princeton University Press, 2007
- Boldea, Iulian, *Simbolism. Modernism. Tradiționalism. Avangardă*, Aula, 2002
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Humanitas, 1999
- Chevalier, Jean și Ghreerbrant, Alain, *Dicționarul de simboluri*, vol. 1-3, Artemis, 1993
- Cistelean, Alexandru, *Eposul absenței*, postfață la vol. Mircea Ivănescu, *Poeme alese (1966-1989)*, Aula, 2003
- Clive, Scott, *The Poetics of French Verse*, Oxford University Press, 1998
- Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Polirom, 2007
- Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, 2015
- De Man, Paul, *Lyrical Voice in Contemporary Theory*, în Chaviva Hosek, Patricia Parker, *Lyric Poetry: Beyond the New Criticism*, Cornell University Press, 1985
- Derrida, Jacques, *Voice and Phenomenon: Introduction to the Problem of the Sign in Husserl's Phenomenology*, Northwestern University Press, 2010
- Diaconu, Mircea A., *Biblioteca română de poezie postbelică*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2016
- Diaconu, Mircea A., *Înainte și după dezmembrarea lui Orfeu (fragmente despre poezia românească de azi)*, TracusArte, 2014
- Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Aula, 2002
- Eagleton, Terry, *How to Read a Poem*, Blackwell Publishing House, 2007
- Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne*, Univers, 1998
- Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, Univers, 1972
- Gasset, Ortega i, *Dezumanizarea artei și alte eseuri de estetică*, Humanitas, 2000
- Greene, Thomas M., *Poetry as Invocation*, în *New Literary History*, The Johns Hopkins University Press, Vol. 24, nr. 3/ 1993
- Hegel, G.W.F., *Prelegeri de estetică*, II, Editura Academiei, 1966
- Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, The University of Minnesota Press, 1982

Johnson, Barbara, *Apostrophe, Animation, and Abortion*, în *Diacritics*, Vol. 16, Nr. 1/ 1986
 Lefter, Ion Bogdan, *Imposibila întoarcere (simple glose)*, în „Caiete critice”, nr. 1-2/ 1987
 Manolescu, Nicolae, *Despre poezie*, Aula, 2002
 Manolescu, Nicolae, *Poezi moderni*, Minerva, București, 1965
 Mincu, Marin, *Ion Barbu. Poezii*, Albatros, 1975
 Molcuț, Zîna, *Simbolismul european*, vol. I, Albatros, 1983
 Moraru, Cristian, *Către o nouă poetică*, în „Ateneu”, nr. 9/ 1985
 Mușina, Alexandru, *Poezia cotidianului*, în revista „Astra”, nr. 4/ 1981
 Mușina, Alexandru, *Poezia – o șansă*, în revista „Astra”, nr. 1/ 1982
 Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Cartea Românească, 1988
 Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – poet tragic*, Editura Junimea, 1994
 Scarlat, Mircea, *Ion Barbu: poezie și deziderat*, Albatros, 1981
 Scholes, Robert, *The crafty reader*, Yale University Press, 2001
 Smith, David Nowell, *On Voice in Poetry. The Work of Animation*, MacMillan, 2015
 Țeposu, Radu G., *Un romantism întors*, în „Caiete critice”, 1-2/ 1986

TEXTUL DRAMATIC

Balme, Christopher B., *Theatre Studies*, Cambridge University Press, 2008
 Banu, George, *Zece ani fără Eugene Ionesco*, accesibil la <https://www.mediafax.ro/cultura-media/fnt-2009-o-editie-de-criza-4570992>
 Bennett, Susan, *Theatre audiences: a theory of production and reception*, Taylor & Francis Group, 1955
 Bloom, Harold, *Dramatists and dramas*, Chelsea House Publishers, 2005
 Carlson, Marvin, *Theatre Semiotics: Signs of Life*, Indiana University Press, 1990
 Constantinescu, I., *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Minerva, 1974
 De Toro, Fernando, *Theatre semiotics: text and staging in modern theatre*, University of Toronto Press, 1995
 Diaconu, Mircea A., *Matei Vișniec. Funcționar al neantului*, în *Biblioteca română de poezie postbelică*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, 2016
 Diaconu, Mircea A., *Romanul fantasmatic al unei conștiințe în acțiune*, în *Firul Ariadnei. 10 cărți de proză (și nu numai)*, Eikon, 2014
 Elam, Keir, *The semiotics of theatre and drama*, Taylor & Francis e-Library, 2005
 Fortier, Mark, *Theory/ Theatre. An Introduction*, Taylor and Francis e-Library, 2005
 Ingarden, Roman, *Studii de estetică*, Univers, 1978
 Ionescu, Eugen, *Note și contranote*, Humanitas, 2011
 Leach, Robert, *Theatre studies: the basics*, Taylor & Francis Group, 2008
 Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic theatre*, Taylor & Francis e-Library, 2006
 Mudford, Peter, *Making theatre: from text to performance*, Cambridge University Press, 2003
 Nedelcu-Patureau, Mirela, *Pur și simplu un dramaturg*, în „Observator cultural”, nr. 264/ 2005
 Nistor, Ana Maria, *Teatrokrația*, U.N.A.T.C. Press, 2008
 Pfister, Manfred, *The theory and analysis of drama*, Cambridge University Press, 1988
 Pickering, Kenneth, *How to study modern drama*, Macmillan Publishers Ltd, 1988
 Rabkin, Gerald, *Is There a Text on This Stage? Theatre/Authorship/Interpretation*, în *Performing Arts Journal*, nr. 26/7, 1985
 Ștefănescu, Alex., *La o nouă lectură: Matei Vișniec*, postfață la vol. *Matei Vișniec, Poeme – o antologie*, TracusArte, 2016
 Tomuș, Mircea, *Teatrul lui I.L. Caragiale dincolo de mimesis*, Dacia, 2002
 Ubersfeld, Anne, *Reading Theatre*, University of Toronto Press Incorporated, 1999
 Ubersfeld, Anne, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, Institutul European, 1999

