

Oana Ursache (Coordonatoare)
Paul Nanu și Camelia Dragomir (Editori)

DESPRE CORP, *with love*
Studii interdisciplinare de corpologie feminină

Oana Ursache (Coordonatoare)
Paul Nanu și Camelia Dragomir (Editori)

DESPRE CORP, *with love*

*Studii interdisciplinare
de corpologie feminină*



Turun yliopisto
University of Turku

Ar fi fost dificilă apariția acestui volum fără implicarea în primul rând a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, apoi a Universității din Turku și Universității din Granada.



ISBN 978-951-29-6803-9 (Print)

ISBN 978-951-29-6804-6 (Electronic)

Design copertă: Andreea Dragomir

Desene copertă: Pablo Garcia Calvente, din seria *Girlies y niñas*

Procesare și machetare: Iuliana Cîrstiuc

Toate drepturile sunt rezervate.

Editura:

University of Turku

School of Languages and Translation Studies

Department of Romanian Language and Culture

*Fucelor tuturor mamelor
Sânzienei
Martei*

sub coaste
niște cai rumegă
și-i lași și-ți închipui că ești o câmpie
aprinsă
uiți de statul în ploaie și de taxiurile care
nu mai vin
îți păstrezi mâinile cruce peste piept
fără să știi

sub inimă
un miel alb și cu ochi imenși cum o
mireasă virgină

în stomac un stol de fluturi
de noapte

în uter fotografiile
copiilor

și-i viață în toată tristețea asta
este și Dumnezeu
și îngeri care se-ntorc de la absolvire
amintiri cum niște furnici roșii în frigul și-n ploaia
care n-aduce
da n-aduce niciun taxi

g.goia/ dublin

CUPRINS

PRELUDII

Mulțumiri	15
Nota coordinatoarei	19
Manifest pentru corpul meu	25
(Oana Ursache)	
Încercări pentru o corpologie feminină?	33
(Oana Ursache)	

1. CORPUL FEMININ AL LIMBII ROMÂNE

Corpul feminin al limbii române. Înapoi la Irina Petraș	45
(Oana Ursache)	
Problema „feminizării” în limba română	47
(Marina Rădulescu Sala)	
Corpul feminin și stereotipii în presa feminină românească ...	63
(Rodica Nagy)	

2. CORPUL FEMEII ÎN RITUALURI TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI

(Claudia Costin)	
Corpul femeii – imagine și performanță în manifestări ritual- ceremoniale în spațiul românesc	75
Corpul feminin în monstruosul folcloric românesc. O reprezentare feminină a sacrului monstruos din mitologia română: Muma-Pădurii	89
IA – element determinant al specificității portului popular românesc	101

SÂNZIENELE – sărbătoare solară	107
Corpul femeii în societatea tradițională românească	111

3. CORP DE CUVINTE: ÎNCERCĂRI DE CORPOLOGIE LITERARĂ FEMININĂ

Câteva semnificații ale agresiunii și autoagresiunii asupra corpului femeiesc în epica latină	123
(Elena-Tia Sandu)	
Privire îndrăgostită, corp și feminitate: metamorfozele unui model ontologic, social și estetic în două cărți populare românești din secolul al XVIII-lea	137
(Laura Lazăr Zăvăleanu)	
Ménage à trois în infernul interetnic: trupul feminin și privirea celuilalt în romanul balcanic recent	157
(Livia Iacob)	
<i>Matsugo no me</i> (Privirea din urmă) și frumusețea pură a <i>Lumii plutitoare</i> (Ukiyo): Yasunari Kawabata, <i>Frumoasele adormite</i> (Nemureru bijo, 1961)	173
(Rodica Frențiu)	
Către condiția postumană a corpului (body) în <i>1Q84</i> de Haruki Murakami: De la doliu la nostalgie	195
(Florina Ilis)	

SCRISORI CĂTRE CORPUL SÂNZIANEI

În loc de postfață	213
(Oana Ursache)	
Răspuns la tăcerea ta, mamă	219
(Sânziana Covaliu)	
Răspuns la poemul tău, Sânziană	221
(Oana Ursache)	

BIONOTE	223
----------------	-----

PRELUDII

Mulțumiri

Volumul de față este dedicat femeilor și corpurilor lor. Când spun femei, mă refer la toate femeile pe care le-am cunoscut eu de-a lungul și de-a latul lumii prin care am trecut, de la Fica cea completă până la Irina cea rafinată (nu că Fica nu ar fi rafinată sau Irina completă), de la femeia care vine cu soțul ei cu sania ca să ne aducă laptele în fiecare marți, când este zi de târg la Gura Humorului, până la Manuela cea atât de mamă încât nicio altă definiție nu o popate cuprinde, de la Norica mai puternică și mai blândă decât toate femeile pe care le-am cunoscut eu, până la Oana cea cu sânge sevillan, în care am cunoscut-o, mult înainte să fi apucat să visez că voi ajunge să locuiesc la Granada, pe femeia andaluză, de o frumusețe ispititoare și un mister adânc închis în ochi foarte mari, pe Oana nu am văzut-o niciodată cu garoafe în păr, și totuși am recunoscut-o în toate femeile strașnice de pe străzile Granadei. Ei bine, multe femei mi-au fost alături, mai alături decât cred ele că au fost. Nu e nici locul, nici momentul de a menționa, așa cum ar merita, un șir lung de nume care mi-au alcătuit universul. Cu siguranță va veni vremea să o fac, pe îndelete. Iuliana, tu vei fi prima cu care voi sta, fără zor și silă, la povești.

Primele mulțumiri, familiei mele mici și esențiale, copiilor mei, Sânziana și Mihnea, pentru că s-au priceput să crească fără mine și pentru că în fiecare zi mă învață să pot exista departe de ei. Îi admir pentru că au crescut frumos și fără prezența mea. Și fără să le pot spune tot ce aveam să le spun, fără să îi învăț tot ce aș fi vrut să îi învăț eu. Sânzienei pentru că își spune Chira, așa cum eu nu am avut curajul să o numesc eu, de frică să nu împărtășească aceeași soartă pe care i-a dat-o Panait Chirei lui, dar, mama! tu nu ai înțeles, Chira era deasupra bărbatului care o bătea, era liberă, mult

mai liberă de cât el, destinul ei este unul de-a dreptul fericit. Chira mea știe. Eu nu am știut.

Cât de mare a fost prețul patriotismului lor și al înstrăinării mele copiii mei să nu afle niciodată. Să se gândească doar că au câștigat un tată, alături de care au crescut foarte bine și foarte mari.

Mamei mele pentru că îi datorez corpul, mintea și toată literatura pe care am iubit-o de copilă, întâi prin vocea ei care îmi citea în fiecare seară câte o poveste, apoi prin cărțile pe care le cumpăra și mi le pune la îndemână. Bunicii mele pentru că a fost cea mai încântată de ivirea mea pe lume și singura ființă care a avut încredere nesmintită în tot ceea ce făceam, fac și voi face eu. O încredere împletită cu o admirație aproape mistică.

Lui Miguel Angel pentru că îmi amintește în fiecare zi cât de perfect este corpul meu regăsit. Pentru că știe cât îmi este de greu când îmi este greu. Pentru că știe cum să mă ajute să îmi fie ușor. Pentru că într-o seară m-a dus în largul Mediteranei și acolo, în mijlocul apelor, am așteptat apusul, venea dinspre Gibraltar și Coloanele lui Hercule, știu că e axiomatic, totuși abia văzând apusul dinspre mare și țărmul de departe, l-am înțeles cum se cuvine pe Odiseu, pe cel al lui Homer și pe cel al lui Dante, e greu să treci dincolo, *dincolo* de tot ce știi a controla, apusul acela de pe mare mi-a schimbat interpretările epopeilor homerice. Frumosului apus i-a urmat noaptea cea mai lungă din existența mea, în care mi-a fost și rău și minus-corp, parcă mă abandonase corpul cu totul, de parcă mă lăsase baltă ca să mă recompun într-o altă ființă, una care să poată rezista valurilor, așteptam cu o curiozitate ezoterică să văd în ce mă voi transforma. Am reușit să dorm pe punte și mi-a fost cel mai mare frig din lume, un frig de care nu mă puteau proteja nici haine, nici pături, iar Miguel Angel m-a trezit într-o dimineață fără linie de orizont, fără cer și mare, parcă am fi plutit doar în cer, sau doar într-o mare de cer, nu mai adia vântul și pânzele erau strânse, deasupra și dedesubt cer, nu se vedea marea de un fel de ceață, de fuioare de cer căzute în apă, Miguel Angel m-a trezit să îmi arăte o mulțime de delfini care înotau și săreau în fața ambarcațiunii, desenau nori de stropi în urma lor, chiuiau, promit!, chiuiau ca la o horă, era o veselie frenetică pe capul lor și o suferință de prea

frumos pe capul nostru. Era o dimineață în care timpul nu mai curgea, poate pentru că cerul căzuse într-o mare de delfini. Pentru dimineața aceea și pentru multe alte dimineți și apusuri, trebuie să îi mulțumesc.

Colegilor și prietenilor mei care m-au susținut pe întreg parcursul acestor ani, profesorilor care au participat, într-un fel sau altul, la apariția acestui volum. Coeditorilor cu care am lucrat în echipă pentru un volum sau altul: Pablo Garcia Calvente, Camelia Dragomir, Claudia Costin, Adel Fartakh, care s-au adaptat ritmului meu de lucru. Colaborarea dintre noi a fost cea care m-a susținut și m-a ajutat să continui atunci când doream să mă opresc. Lui Pablo, pentru fiorul artistic și creator care traversează corpurile de femei. Pentru că, amândoi și diferit, o iubim pe Frida. Pentru generozitatea cu care dăruiește artă și timp celor din jurul lui.

Andreea Dragomir, care a vrut să fie alături de mama ei, pe aceeași copertă, corp lângă corp, pentru că pune în toate operele ei *mucho cariño*, pentru că este foarte curajoasă, aș vrea să fie și fata mea.

Mulțumiri generoase cercetătorilor care au acceptat invitația de a participa la prezentul volum: Marina Sala, Rodica Nagy, Petrea Lindenbauer, Florin Oprescu, Adina Chirilă, Monica Huțanu, Dușița Ristin, Codruța Gavril, Rachele Ghiselle, Camelia Dragomir, Claudia Costin, Elena Sandu, Pablo Garcia Calvente, Laura Zăvăleanu, Livia Iacob, Cristina Nanu, Marin Drămnescu.

Tuturor femeilor care scriind m-au ajutat să mă bucur de feminitatea mea. Tuturor bărbaților care scriind m-au ajutat să sper și să am răbdare, că până la urmă corpurile învață să se iubească pe sine, pentru a putea iubi. Între ei toți, lui Panait, dragului meu Panait, pentru a fi scris minunea de *Chira Chiralina*.

Tuturor femeilor care s-au împletit prin viața mea, alături de care am crescut, am aflat, m-am luminat, am pierdut și am luat-o de la capăt. Tuturor colegelor și prietenelor care m-au făcut să nu îmi pierd speranța în frumusețea naturii umane.

Tuturor femeilor. Și tuturor fetelor.

Oana Ursache

Nota coordonatoarei

Despre corp, with love este exclusiv despre femei și despre corpurile lor. Este volumul unei crize a corporalității în derivă, în căutarea unei forme de nemurire limitată în timp și în spațiu. Și este desigur rezultatul cercetării și muncii unei echipe de cercetători pe care cu greu am putea-o îmbunătăți. Sperăm ca această primă *colecție* de corpuri să încurajeze și alți specialiști care să adere la proiectul corporalității.

Dar de la acest interes și pasiune și până la proiectul pe care îl încheiem cu aceste colume, drumul a fost incredibil de lung și aproape nerealizabil. Drumul acesta trece prin Bruxelles, unde la un congres organizat de Alice Toma, lectorița de română de la Universitatea Liberă, vorbeam cu Valeriu Stancu despre organizarea unei dezbateri la Granada pe tema corpurilor de femei. El nu a zâmbit și lui nu i s-a părut o temă frivolă și nici nu a mustăcit cu superioritatea posesorului de corp bărbătesc. Cu toată seriozitatea, s-a instalat temeinic în scaun pentru a decreta apoi: *timp!* Relația dintre corpurile de femei și timp. Și așa i-a rămas numele, chair dacă apoi, vorbind cu Nuria Romos, profesoară de antropologie la Universitatea din Granada, am mai adăugat privirea, ca parte importantă a deliberărilor corporale.

Un proiect de acest tip se urnește greu, cere resurse uriașe și un volum de muncă enorm. Specialiștii veniți din toată lumea, calitatea materialelor prezentate au asigurat viitoarele colaborări pentru cele opt volume pe care le-am amintit și pe care le-am editat împreună cu Paul Nanu, colegul meu de la Universitatea din Turku (Finlanda), care s-a îmbarcat în proiect cu toată forța, care a învățat să accepte temporalitatea așa cum o văd eu (adică dead-line-urile). Alături de Paul, Pablo Garcia

Calvente, de care mă unește nu doar obsesia pentru Frida Kahlo, dar și pasiunea pentru viață, așa cum vrem noi să fie viața, unul dintre acele persoane pe care încă de când le cunoști pentru prima dată știi că îți vor trimite materialul pe care îl soliciți chiar în noaptea aceleiași zile. Noaptea! Ca prietenii, de data aceasta. Tot la Panait mă gândesc și cum vedea el prietenia. Dar, desigur, aceasta este o temă pentru un congres aparte.

Camelia Dragomir care este și ea, înainte de toate prietenă și apoi co-editoare. Un Don Quijote pierdut, rătăcind în afara coperților cărții lui Cervantes, pentru care bucuroasă aș construi lumea asta pe care o tot caută, convinsă fiind că nu o va găsi niciodată pentru că nu există. Ba există!, îi spun. Dar nu mă crede. Doar că nu mai are chef să lupte și împotriva mea. Pe Camelia cred că au învins-o propriile ei idealuri, prea mari pentru o lume atât de mică. Sper să îi fiu eu Sancho și să se poată baza pe mine. Deși cred că ea mai degrabă mi-a fost mie de folos decât eu ei. Mi-a stat alături cu egal entuziasm când îmi era foarte bine, dar și atunci când cădeam și nu mă mai puteam ridica. Așa îi voi sta și eu ei.

Claudia Costin, *with love*, împreună pe o copertă de carte, deși ar fi trebuit să fie cel puțin 10 copertile pe care trebuia să ne întovărim ca autoare. Mă cutremur gândindu-mă la cât amar de proiecte aveam împreună și nu le-am putut urni pentru că ea mai avea de făcut un stat de funcții și un raport și un dosar și o ședință și o... Pentru că eu, nu bine terminam o pricină, că inventam imediat o alta. Și numai nu ne intersectam. De atâtea ori i-am spus să vină la Granada, să ne închidem în salon și să ieșim când or fi cărțile alea gata. Multe idei au murit în mormanul de insuportabilă birocrație care poate îngropa de viu un director de departament. Multe idei au murit pentru că eu nu am avut răbdare să lucrez departe de ea. Prefer să le las să moară, decât să le construim ca două proiecte lipite. În continuare cred că amândouă merităm să construim împreună cărțile pe care le purtăm cu noi încă de când eu eram la Alicante și ea era lector univ. dr.

Pe Adel Fartakh nu poți să nu îl observi într-un grup de oameni, indiferent de câte persoane l-ar forma. În primul rând pentru că el însuși va fi primul care se va apropia pentru a te întreba dacă ai nevoie de ajutor.

Probabil că dacă i-ai spune că ai nevoie de lună, va reuși să îți aducă măcar o rază, fie printr-un artificiu narativ, fie printr-o metaforă. Adel este omul care aduce luna, exact atunci când ai mai mare nevoie de ea. Profesor de spaniolă la Unviersitatea Hassan al II-lea din Casablanca, pe Adel l-am cunoscut pentru că, în imensa lui generozitate, a invitat lectorii de limbă română, la un congres pe care îl organiza împreună cu Universitatea din Suceava. Pe lectori, pe suceveni, Adel i-a primit ca pe regi. În spatele fiecărei pagini din volumul în limba engleză stă mărinimia lui Adel.

Aceasta este echipa editorilor celor opt volume de studii interculturale de corpologie. Acest volum este al cincilea dintr-o serie de opt: primul a apărut la editura L'Harmattan, sub titlul *Corps de femmes. Regards et reflets* (Corpuri de femei. Priviri și reflecții); volumele în limba spaniolă, *Este es mi cuerpo. Estudios interdisciplinarios de cuerpologia femenina*, (Acesta este trupul meu. Studii interdisciplinare de corpologie feminină) și *Cuerpos que hablan. Estudios interdisciplinarios de cuerpologia femenina* (Corpuri care vorbesc. Studii interdisciplinare de corpologie feminină). Anul trecut au apărut la Editura Universității din Turku încă două volume, unul în ediție electronică și celălalt pe suport de hârtie, intitulate *Studies on Studies on the Female Body. Etudes sur le corps de la femme. Estudios sobre el cuerpo de la mujer*. Iese în curând din tipar, la aceeași editură finalndeză al doilea volum în limba română, *În căutarea corpului pierdut. Studii interdisciplinare de corpologie feminină*. Se află în pregătire volumul bilingv (franceză și spaniolă) de corpuri de femei în literatura universală intitulat *Habemus corpus. Estudios de cuerpología femenina en la literatura universal* (Habemus corpus. Studii de coprologie feminină în literatura universală), care va apărea acest an la Editura Comares, din Granada, precum și volumele *Women on One Hand, Our Bodies on the Other. Interdisciplinary Studies on Women' Bodiology* (Femei pe de o parte, corpurile lor pe de altă parte. Studii interdisciplinare de corpologie feminină) și *Unanswerable Bodies. Literary Studies on Women's Bodiology* (Corpuri fără răspuns. Studii literare de corpologie feminină) care vor apărea la Editura Unviersității Hassan II din Casablanca.

Sunt nouă volume și patru ani în care o întreagă echipă de editori, care s-au arătat încântați să colaboreze, finalizând această primă parte a

proiectului. În completarea proiectului de cercetare am dorit să adaug și o ilustrare a corpului feminin românesc: o antologie de poezie de corpologie feminină. Așa că echipa corpologică se lărgește nu doar cu numele cercetătorilor, ci și a creatoarelor de literatură. Antologia am pornit-o împreună cu Svetlana Cârsteian, despre care aș putea spune multe, dar prefer să îl las pe Iulian Tănase să o prezinte, așa cum o făcea într-un mesaj așezat pe facebook de ziua ei: „Aș fi tentat să îi fac Svetlanei un frumos buchet de flori de menghină, sau aș da o ordonanță de urgență – noaptea, ca poezii – prin care minunata ei Gravitație să devină lege poetic-gravitațională universală, sau aș scrie TRADO ca T'ADOR, dar tot ar fi puțin.” Dintr-o limonadă pe terasa Institutului Francez din București, împreună cu Corina Sabău și Xavier Montoliu, s-a născut ideea unei antologii bilingve, de poezie despre corp, scrisă doar de poete din România. La început erau trei poete, acum, la final, aproape 30, și probabil că dacă nu o ducem la editură imediat, numărul poemelor și poetelor va crește vertiginos. Ideea a fost a mea, dar fără Svetlana nu ar fi existat nimic din această antologie, pentru că ea a selecționat primele zece poete și primele poeme, ea a luat legătura cu aceste autoare și le-a convins să participe, ea a făcut primele prezentări și a adunat primele fotografii. Apoi am tot cunoscut alte poete, de exemplu Ruxandra Cesereanu, care încântată de idee, mi-a dat o mână de ajutor și antologia a crescut și se pregătește să iasă în lume. Dacă în echipa corpologilor, pe lângă cele 30 de poete, mai adăugăm și traducătorii care au participat la ediția bilingvă a antologiei, veți observa că nu este puțin lucru să aduni atât de multă energie frumoasă între copertile unor cărți. Traducătorii sunt, cu toții, studenți ai cursului de română de la Facultatea de Traduceri și Interpretariat, de la Granada.

Pentru următoarea etapă a viitorului proiect, ne dorim să cooptăm specialiști din toate științele, tocmai pentru că o imagine completă nu poate fi creată fără o participare generoasă a tuturor domeniilor de cercetare.

*

Fiecare autor este responsabil pentru afirmațiile, demonstrațiile și argumentele cu care își susțin punctele de vedere. Editorii doar s-au asigurat că lucrările prezentate sunt cercetări de corpologie feminină. Auctoritatea demonstrațiilor revine, așadar, fiecărui autor în parte.

Am unificat ortografia românească raportându-ne la norma Academiei, deși probabil în alte condiții am fi respectat preferințele autorilor. Indiferent care ar fi opinia noastră despre reforma ortografică, profesori de limba română în străinătate fiind, dorim să oferim o viziune unitară asupra lui „î” din „a” și asupra limbii noastre în general. Studenții străini care ne învață limba trebuie să vadă volume coerente, din care să fie înlăturată pe cât posibil anarhia, interesantă în interiorul culturii noastre, de neînțeles în afara ei.

Am evitat enumerarea de genuri, autor/autoare, scriitor/scriitoare, considerând că în cazul limbii române, neutrul este de fapt un ambigen în care femeile sunt foarte bine reprezentate. Neutrul ca o combinație de contrarii, un masculino-feminin, înglobează și profesiile pe care limba română refuză să le denumească prin feminine. Sperăm ca mișcările de rezistență din România acestui început de an, cel care marchează ultimul an din primul secol de istorie românească, să aducă și o primenire a relației lingvistice dintre feminine și masculine.

Trebuie să menționez că acest volum nu ar fi putut apărea fără susținerea generoasă a Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, care ne demonstrează că distanțele spațial-geografice dintre Suceava, Granada și Turku pot fi uneori chiar foarte mici. Universitatea mea suceveană, pe care am văzut-o crescând, dintr-un institut pedagogic, într-o universitate dinamică și tânără, am crescut împreună de fapt, mă seduce în continuare tinerețea ei, și, indiferent cât de departe aș fi, nu voi fi niciodată prea departe pentru a continua să colaborez cu colegii mei, să-i susțin, pentru a mă bucura de succesele lor sau pentru a suferi alături de ei. Știu că poate părea un discurs de îndrăgostită, poate că e, deși îmi place să cred că fac parte din categoria mamelor care sunt mai critice cu copiii lor decât cu cei ai altora. Nu vreau să complic raporturile interuniversitare din patrie atunci când

Oana Ursache

afirm că, într-un sistem universitar european, universitatea mea suceveană s-ar adapta mult mai ușor criteriilor de performanță. Universitatea mea!

Cealaltă universitate a mea, Universitatea din Granada, este modelul meu absolut de viață și spirit academic, îi datorez toate idealurile mele și toate cele pe care le-am transferat sistemului de învățământ superior românesc. Îmi doresc o Românie cu universități granadine. La Granada am învățat să fiu mândră de românitatea mea, pentru că, aici și doar aici, eu și naționalitatea mea a fost considerată o calitate demnă de admirație.

Oana Ursache

Manifest pentru corpul meu

Scriam într-un alt volum despre incredibilele abuzuri la care este supus corpul femeii, mai ales în România unde din perioada interbelică până astăzi femeile au continuat să nu știe că pot avea un corp fericit.

S-au împlinit mai bine de 25 de ani de la liberalizarea avortului în România. Revoluția din 1989 (mă încăpățânez să o numesc revoluție și nu *evenimentele din decembrie*) a curmat, între multe alte vise ale lui Ceaușescu și cel de a număra 30 de milioane de români până în anul 2000. În 2015, eram 19,5 milioane de români, iar în următorii 35 de ani (conform estimărilor ONU), vom fi doar 18 milioane.

În 1966, au fost interzise în România, avortul și educația sexuală în școli, și prezervativele în farmacii. Despre mijloace de contracepție nu vorbea nimeni. Despre câte femei au murit, câte corpuri de femei au fost mutilate în condiții medievale, s-a vorbit mult, dar în șoaptă. Adevăratele masacre erau practicate în tăcere, pe ascuns, corpuri clandestine care nu trebuiau să figureze în niciun spital, pentru ilegalitatea pe care o comiseseră. Filmul *4, 3, 2* este cel care a prezentat *scenariul* unui corp sub asediu care trebuia să reușească la o sarcină nedorită.

S-a vorbit puțin și la fel de șoptit despre legalizarea avortului după 1990, despre primul an în care mai bine de 1 milion de femei au renunțat la sarcină, despre cele 80-100 de chiuretaje zilnice în fiecare spital din România, despre faptul că avortul ajunsese un mijloc de contracepție, despre adolescentele din România care încă rămân însărcinate ridicând România pe primul loc din Uniunea Europeană în statisticile sarcinilor nedorite. Avortul ca formă de exercitare a libertății trupului. Educația sexuală este în continuare un prilej de *mîstocăreală*, tinerii nu se

responsabilizează, societatea civilă nu poate suplini lipsa de politici coerente la nivel național. Soluția: avorturi (jumătate dintre adolescente), copii abandonați în maternități, copii asumați ca pe un blestem, ca asumare mistică a culpei, destine distruse: 10% dintre nașteri sunt protagonizate de fete mai mici de 19 ani. Inclusiv medicii dau vina pe neresponsabilizarea suficientă a fetelor. Dar băieții și responsabilizarea lor?

Vorbesc despre avorturi. Aș putea vorbi despre nefericirea endemică a femeilor în cupluri, despre bătăile cumplite pe care adesea le suportă, despre bestialitățile pe care le acceptă cu capul plecat, pentru că știu că o femeie singură (eventual cu copii) în societatea românească este imposibil să supraviețuiască. Pentru că lumea e făcută împotriva corpurilor de femei. Împotriva femeilor în ultimă instanță.

Din întreaga noastră istorie imediată putem ignora sau ne putem face că uităm o mulțime de lucruri, dar istoria corpurilor femeilor nu trebuie uitată. Pentru că nu o putem repeta. Cum arată cultura noastră și corpurile care o compun? Care sunt rolurile instituționale? Unde suntem noi și corpurile noastre și mai ales cum ne văd *ei*? Unde vrem să ajungem și mai ales *când*? Câte congrese trebuie să organizăm până să vedem clar ce vrem de la noi înșine, de la copiii noștri, de la politicieni, de la sistemul de sănătate sau securitate. Un filolog cu greu ar putea da răspunsuri pertinente acestor întrebări. De aceea dezbaterea organizată la Granada a fost una interdisciplinară: am ascultat medici, avocați, balerini, sociologi, antropologi, istorici. Ce să facem cu corpurile noastre?

Cred că România trebuie să se facă mare și să iasă din adolescența asta nevrednică în care s-a blocat de la Revoluție încoace (Revoluția din decembrie, evident). Trebuie să se așeze tihnită, să dezbată, să facă ordine în priorități, să stabilească niște politici de stat. România trebuie să aibă grijă de cetățenii ei, iar jumătate dintre ei sunt femei. România trebuie să se oprească din isterie și să se apuce de treabă. Și la un moment dat va veni și rândul femeilor și al corpurilor lor. Până atunci și de atunci încolo, limba română va fi limbă de comunicare la congresele despre corpuri organizate în Granada.

*

Terenul corpului nostru este infinit, ocupă mai mult spațiu decât volumul nostru corporal, învelit în cei doi metri de piele care ne protejează anatomia. Mult mai mult decât cei 2 metri pe care îi putem câștiga gesticulând și mișcându-ne în cadrul propriei noastre axe. Mai mult chiar decât spațiile pe care le câștigăm urcând pe munte, navigând sau călătorind cu avionul. Terenul nostru este infinit, sau dez-limitat, tocmai atunci când împingem limita mai departe decât punctul pe care îl credeam definitiv instalat. Pentru o persoană care nu are picioare, punctul acesta poate fi coborârea bordurii, care pentru o persoană care are picioare nu se poate converti într-un obstacol. Și totuși, spațiul ocupat de corpul fără picioare care și-a depășit limitele, este comparabil cu spațiul pe care un corp întreg îl ocupă terminând un Maraton. Terenul corpului nostru este acel punct care limitează propria noastră putință și o face să se autodepășească.

Terenul corpului nostru este mai mic sau egal cu lupta sau efortul de a ne depăși limitele. Terenul corpului nostru este mai mare decât cele 2000 mii de milioane de celule care copun pielea care ne înfășoară, pielea noastră cea cântărind patru kilograme, armura noastră perfectă care permite *corpului de dinăuntru* să funcționeze. Terenul nostru poate fi opera de artă a tatuajului, o carte deschisă de simboluri și de mesaje.

Terenul corpului nostru este mai mult decât pielea, capul, mult apreciatele mâini sau plete, sau sâni, sau buze, sau fese, sunt doar niște emoții, alături de altele: gânduri, idei, tristeți. Este mai mult și decât cele trei creiere despre care vorbesc specialiștii: conștientul, subconștientul și creierul din stomac, acolo unde se instalează din când în când *fluturii*, acolo unde simți muzica bună și emoțiile puternice. Mai mare și decât sufletul cu toate tainele lor. Mai mare decât toate religiile care pot încăpea într-un corp. Mai mare chiar și decât inventarul lingvistic al limbii române care are doi termeni pentru corp: *corp* și *trup*. Prea eteric, subiectiv și ne-concret *trupul*. Prefer cuvântul corp, în ciuda superiorității poetice implicite pe care cuvântul *trup* o induce. Las deoparte trupul cu duhul și sufletul său, și mă

întorc la corpul concret, cu greutatea și complexitățile lui terenale, atât de aspru neglijate de atâtea milenii de abuz și înfierare a ceea ce ar trebui considerat normal: corpul, cu nevoile, plăcerile și funcționalitatea lui. Corpul, împreună cu *sinele* său, este un întreg, autosuficient, lipsit de misticism și spiritualitate transcendentală. Nici sufletul, nici „smerenia” nu sunt mai importante decât rinichii, nici creierul nu este mai important decât inima, nici un element nu îi este superior altuia, corpul este în același timp orizontal și vertical, e spirit și pocăință, este lascivitate și lene, este egal sieși.

Desigur că există un teren corporal individual, al fiecărei persoane în parte, și un altul, colectiv. Un corp colectiv social, care poate fi național sau nu, se poate manifesta într-un grup, care poate fi recunoscut ca reprezentativ, poate fi tipologizat, poate fi apoi revendicat. Un corp social românesc s-a manifestat la începutul acestui an, în Piața Victoriei, în toate orașele mari din țară, tot așa cum acum 28 de ani se desfășura în întreaga Românie. Atunci era un singur corp. Acum sunt două.

Din acest punct de vedere, primăvara românească din Piața Victoriei este un simptom al depășirii limitei ca nație și ca societate. Este o limitare istorică, din ce în ce mai restrictivă, o limitare *degenerativă*, despre care credeam că nu se va cura niciodată, că nici măcar nu se va stabili, și care, în câteva săptămâni dovedește o însănătoșire fantastică, aproape miraculoasă. Și în 1989 și în 2017, corpul social românesc s-a dezlimitat.

*

Deși consider fascinantă analiza teritoriului corpului social românesc, interesul meu se limitează (tragic!) la corpul uman individual. Între teritoriile corporale ale bărbaților și femeilor, desigur că există și puncte de conciliere. Dar în mare parte, din păcate, lumile corpurilor femeilor se despart de cele ale bărbaților, aproape definitiv. Pentru că ele menstruează și pentru că au sâni. Pentru că *pe dinafară* sunt foarte diferite. Pentru că și *pe dinăuntru*.

Mai rău chiar de atât, obiectul *meu* de studiu este corpul de femeie. Pentru că istoria întreagă este *a* și *pentru* și *de către* corpuri de bărbați. Pentru că de fiecare dată când un bărbat a privit un corp de femeie, l-a analizat sau l-a prezentat, a făcut-o *din afară*, cu o puternică încărcătură de stereotipuri și idei preconcepute, predeterminate. Pentru că femeile trebuie să vorbească pentru și despre corpurile lor. Pentru că acestui discurs ar trebui să li se alăture și bărbații, privind corpurile de femei

Cum altfel să îmi explic invariabilul zâmbet înflorit pe fețele bărbaților cărora le-am vorbit despre proiectul meu. Imaginați-vă următorul dialog:

- Și..., despre ce spui că e cartea/dezbateră/congresul/proiectul asta?
- Despre corpuri de femei.

Reacția nu poate fi alta decât o surpriză, în definitiv plăcută, un cadou nesperat, o încântare în plus, un prilej de *miștocăreală* și de divertisment. Foarte amuzantă nu poate fi această temă. Nu ar trebui să fie. Corpurile de femei ar trebui să fie despre avorturi, despre bărbații care, și ei, au *sarcini nedorite*, e drept că sarcinile sunt ale femeilor și ale corpurilor lor. Corpurile de femei ar trebui să fie preocuparea majoră a oricărui bărbat, și el ivit dintr-un corp de femeie. A fiecărui bărbat care ar trebui să nu fie surd la suferința unei mame, soții, iubite, amante, fiice. De suferințele corpurilor de bărbați au grijă bărbații înșiși. De suferințele corpurilor de femei ar trebui să aibă grijă părinții acestor fete, profesorii lor, televiziunile lor, societatea lor și abia apoi, medicul de familie sau medicul ginecolog.

Corpul de femeie ar trebui să fie doar atât: *corp de femeie*. Dezbaterile din ultimii ani din societatea românească m-au îngrozit. Corpul de bărbat este doar atât: *corp de bărbat*. Nimeni nu îi cere să fie și corp de tată. Unei femei, însă, i se cere obligatoriu să fie mamă. I se cere de când s-a născut și i s-a cumpărat prima păpușă cu care să se joace. Iar jucându-se o ajută să învețe să fie mamă. Tot așa cum micul aragaz o învăța să fie gospodină. De corpurile de femei societatea trebuie să se

bucure în exact aceiași termeni în care se bucură de corpul unui bărbat. Maternitatea este o *opțiune*, nu o *obligație*. Următoarele două afirmații ar trebui incluse în Constituție:

Femeile pot deveni mame. Corpurile femeilor pot transforma un embrion într-un copil, pot naște și pot alăpta. *Dacă și în momentul* în care aleg ele să devină mame. Orice femeie care a ales să *nu* devină mamă dovedește aceeași noblete ca și cea care a ales să aibă prunci. Potențialul maternal poate fi concretat, sau nu, pentru că, nu-i așa? un *corp de femeie* nu este sinonim cu un *corp de mamă*, femeile și corpurile lor trebuie să decidă ele dacă vor să dea mai departe viața, sau nu!

Pentru mine corpul mi-a fost o maternitate latentă, nu îmi puteam concepe corpul în afara acestei funcții, la care credeam că mă și rezumam, se vede treaba că politicile demografice comuniste în mine au găsit un *follower* convins. Eram invidioasă pe pisica mea care avea pui, în timp ce corpul meu nu fusese în stare să ducă până la capăt o sarcină, ca toate corpurile feminine *normale*. Nu înțelegeam la ce bun să ai în fiecare lună menstruație, dacă nu o concretizezi. Nu-mi înțelegeam corpul în afara unei căsătorii cu finalitate copil-ărească. Abia când Sânzica, prima mea născută, acum tânără femeie, mi-a spus că ea nu vrea copii, am avut marea revelație. De la ea am învățat că un corp de femeie este nobil și complet prin sine însuși. Prezența maternității doar îl sublimează și mai mult. Și totuși, nu mă pot abține să nu sper că într-o zi va fi mamă, iar eu voi legăna pe picioare boțul ei de aur. Nu mă voi vindeca niciodată de sindromul de a fi musai mamă. Dar admir toate femeile care aleg singure să nu aducă pe lume copii. Așa cum admir și toți bărbații care le susțin în deciziile lor.

Când se naște o femeie, ia deja poartă

„în uter fotografiile
copiilor” (Gina Goia)

Dar nu e obligatoriu ca aceste fotografii să fie developate, dacă îmi permiteți licența.

Manifest pentru corpul meu

Gina Goia postează aproape în fiecare dimineață pe Facebook poemele ai care îmi ilustrează artistic teoria corpologică la care mă tot gândesc eu. Ca o artă poetică a corpului feminin.

Oana Ursache

Încercări pentru o corpologie feminină?

Am visat la un studiu de corpologie sperând că voi afla, că mă voi lămuri, că voi înțelege. Și așa a fost! Nu m-a dus capul să găsesc soluții precum nostalgia tăcută a unui corp masculin care m-ar fi scutit de problemele feminității. Nu mi-am dorit niciodată în secret să fiu bărbat pentru ca viața mea să-mi devină suportabilă. Nu am văzut niciodată alternativa masculinității ca soluție posibilă pentru problemele feminității corporale. Poate pentru că nu mi se părea cu mult mai privilegiată viața bărbaților decât cea a femeilor. Nici acum nu mi se pare. „Copleșită de etichetele societății și mai ales prejudecățile cu care trebuie să se confrunte o femeie la fiecare pas serios al carierei sale, mi-am dorit în secret să fiu bărbat, pentru că nu mi se părea că sunt luată în serios atât cât aș fi vrut”¹. Soluția lui Judy Florescu nu mi-a trecut prin minte. Deși pare foarte la îndemână. Deși nu este o soluție.

Am rămas în compania corpului meu, încercând din răspuțeri să îl înțeleg. Am tot încercat să fac pace cu el. A fost greu, dar până la urmă am reușit. Am fost o norocoasă, nu numai pentru a fi obținut acest armistițiu după o confruntare de mai bine de patru decenii, ci și pentru că am putut include în profesiunea mea încă o pasiune: corporalitatea umană în general și cea feminină în special. Corpul meu a fost o obsesie de când mă știu, ceea ce la început părea să fie doar o curiozitate nestăvilită așintită asupra frumuseții mamei mele, a continuat prin a fi o preocupare constantă, apoi o obsesie a propriului corp care părea tainic, de nepătruns. Corpul de

¹ Judy Florescu, <http://judyflorescu.com/2015/11/22/cat-traieste-o-femeie-intr-o-viata-un-barbat-poate-doar-banui/>

femeie strălucitoare al mamei mele a exercitat asupra mea un farmec niciodată istovit, corpul ei înfășurat în rochia albă cu lalele mari roșii, cusută de ea într-o dimineață de sâmbătă, văzusem materialul înainte, mă tăvălisem în lanul de lalele roșii, mă adiau vânturi mângâietoare, era o mătase răcoroasă în care mă înfășuram ca într-o îmbrățișare prelungită a mamei, materialul se transforma în rochie sub ochii mei în timp ce o cosea, în timp ce o proba și corpul ei umplea lanul de lalele, apoi sâmbătă seară a rămas pe umeraș, iar eu nu am rezistat tentației și m-am strecurat în lanul de lalele căutând căldura corpului care abia părăsise rochia, a doua zi mama o purta cu desăvârșită eleganță de ziua ei, împlinea atunci 35 de ani. Așa a împietrit mama mea în mintea și memoria mea afectivă, cu corpul ei minunat îmbrățișat de lalelele roșii. Mama mea și corpul ei: un lan de lalele roșii.

Corpul feminin ca instanță ontologică l-am situat la început între corpul foarte zvelt al Albei ca Zăpada dintr-o carte de povești cu imagini în relief, duhurile bune și zânele care vin când ești la ananghie și apoi dispar discret, l-am completat apoi cu trupul prezent și cald al mamei mele, fără a pierde însă referentul mereu prezent al Sfintei Vineri perfect ilustrat de corpul bunicii mele. La școală aveam să adaug și corpușorul aproape adolescentin al tinerei mele învățătoare. Apoi un șir nesfârșit de profesoare, de actrițe și alte vedete ale timpului, la care admiram elemente foarte concrete și aproape întotdeauna identificatoare: inelul profesoarei de muzică, mâinile dirigintei, vocea blândă a profesoarei de desen, sânii abundenți ai Mihaelei Runceanu care coborau împreună cu ea niște scări, dar într-un alt ritm decât cel al corpului ei, un spectacol, iar sânii aceia zburdau pe sub voaluri, îmi amintesc și comentariul celor două femei care mă însoțeau atunci: *foarte urât! Așa ceva nu se face!*, părul Ursulei Andress care spunea un Oracol că și-l pieptăna o oră în fiecare zi. Îmi doream să fiu o compoziție a tuturor acestor elemente, să fiu părul lung pieptănat timp de o oră, sânii mari mișcându-se pe sub bluze, să fiu lanul de lalele roșii de pe rochia albă. Adaug vestimentații, bijuterii, ornamente și decoruri corporale care se schimbau cu greu în peisajul sumbru al anilor '80 și '90: șosetele de dantelă inspirate de Madonna, pentru care dirigintele

m-a trimis să mi le schimb acasă, eram în ultima lună de școală din clasa a XII-a, și a fost, promit! ultima lovitură de autoritate imbecilă, revoluția apoi cu aerisirea și libertatea ei, blugii Pyramide, tăiați sau spălați cu clor în mașina de spălat, etc.

Îmi amintesc cum creșteam noi, fetele din clasă și din cartier, pe apucate, pe ascuns, cu mare rușine față de sâni care împungeau musai cu nerușinare bluzele, și care dacă erau mari, ne transformau rapid în desfrânate, pe toate fetele astea le observam în raport cu mine, le puteam privi cu atenție și în tăcere, pentru a vedea dacă aveau aceleași traume corporale ca și mine. Nu le aveau. Fiecare proces de analiză îl încheiam cu aceeași nestrămutată convingere că e aproape un miracol ivirea unei femei din trupușorul atât de firav al unei copilite. Privind fetițele mai mici decât mine, mă întrebam unde stau ascunse toate viitoarele semne ale feminității în corpurile puțințele ale fetelor din jurul meu. Toate aceste semne aveau să înflorească brusc, de azi pe mâine, corpurile fetelor le transformau în femei: niște femei nepregătite pentru corpurile lor, înspăimântate și torturate de prezențele altor corpuri cu care ar fi trebuit să se relaționeze. Fete pe care nu le îmbrățișau mamele lor, pe care urmau să nu le îmbrățișeze nici băieții ale căror mame, la rândul lor, nu îi îmbrățișaseră prea des. Aveam să nu ne cunoaștem corpurile, tot așa cum nici mamele noastre și nici tații noștri nu și le cunoșteau.

Am adăugat de-a lungul vieții momente corporale cruciale care îmi rămâneau în minte după întâlniri esențiale cu femei și cu corpurile lor: Madi Bocăneț, preafrumoasa mea dirigintă și profesoară de engleză, care nici acum nu știe că am făcut filologie engleză pentru că am admirat-o fără rezerve și, desigur că doream să fiu ca ea; Doamna Tîncu, profesoara de desen, care ar fi putut oricând înlocui o regină în funcțiunile ei de palat, discretă și perfectă în spațiul pe care îl ocupa, un corp mic care ocupa un spațiu mare, iradiind liniște și tihnă. Profesoara de muzică, Sanda Dumitrache și inelul ei cu păsări flamingo, cred că era corpul cel mai înalt din școală, foarte zveltă și senină. Era singura profesoară din toată cariera mea de elevă și studentă, care râdea la fel de zgomotos ca și mine. Avea un râs de om în viață, fericit să fie viu, o cascadă de râs. Profesoara de rusă,

pe care am avut-o doar o lună și de dragul ei am învățat alfabetul, pentru blândețea pe care o degaja apropierea ei, pentru cea mai frumoasă voce din lume care ne recita din Esenin, așa mi-a rămas corpul ei în suflet, cu vocea domoală recitând din Esenin, o poezie cu mesteceni, aveam un mestecăn la colțul blocului și îi știam firea, delicat, înalt, aproape sublimat, așa mi-a rămas și profesoara de rusă, un mestecăn recitând cu voce blajină din Esenin. Nici ea nu știe că toată viața mea de liceu am citit literatura rusă numai de dragul lui Esenin al ei. Pe care nici acum nu l-am citit, de teamă să nu pierd farmecul aceluia prim contact cu poezia lumii.

Corpuri bune mi-au trecut prin copilărie și apoi prin viață, sute de femei care au lăsat în mine ceva din armoniile corpurilor lor, corpuri a căror amintire doare și acum, corpuri în tumult, corpuri aspre, corpuri exigente, corpuri care m-au zidit, m-au modelat în corpul care sunt astăzi.

Crescută *între* sau *de* aceste corpuri de femei, m-am trezit încetul cu încetul formând un corp nou, care nu mai avea nimic de a face cu modelele pe care le aveam la îndemână, un corp care se construia *de capul lui*, urmând tipare necunoscute mie, care a decis la un moment dat aproape împotriva mea că vrea să iubească, apoi să reiubească, apoi să procreeze, apoi să nască al doilea prunc, corpul meu care m-a transformat prin decizie proprie în femeie, apoi în mamă. Eu veșnic în urma corpului meu, încercând să îl înțeleg.

Ne-am împăcat până la urmă. M-am obișnuit cu nazurile, sclifoselile și toanele lui. Am un corp capricios (cei din preajma mea l-ar numi de-a dreptul extravagant) și încetul cu încetul l-am acceptat. Corpul meu m-a servit și mă servește în continuare în tăcere. Mult mai echilibrat decât mine, acum îmi place să îmi împart viața cu el. Multă vreme l-am privit ca pe un bun de folosință îndelungată, l-am respectat puțin și l-am îndrăgit și mai puțin. De câteva ori i-am fost recunoscătoare, de câteva ori l-am dojenit. O singură dată l-am urât! În rest, l-am folosit, am tras de el cât s-a putut, m-a ascultat docil și bun, așa cum ascultă râul de piatra peste care curge. L-am admirat cu nelimitare pentru firescul cu care corpul acesta al meu și-a împlinit în fiecare zi funcția, pentru copiii pe care i-a făcut și i-a crescut, pentru că nu s-a îngrășat apoi excesiv, pentru că nu

m-a dezamăgit. Un corp comod. Sănătos. Care poate mânca o ciocolată întreagă seara, înainte de culcare. Nu mi l-am problematizat niciodată și nu i-am acordat niciun fel de importanță. Până când a devenit obiectul meu de studiu.

Dar de aici și până a organiza o dezbatere internațională pe tema corporalității feminine, distanța a fost foarte mare. Adevărul este că problematizarea teoretică a corporalității nu m-a preocupat înainte de transformarea fiicei mele, Sânziana, într-o tânără femeie. Mi s-au trezit fostele curiozități, amplificate, imposibil de ignorat. Fascinația pe care am avut-o de când mă știu față de corpurile femeilor din preajma mea, iscodirile avute față de propriul corp, toate s-au recompus în fața miracolului devenirii proprii mele fete. Corpul ei, trecând prin toate fazele și transformările feminității, m-a făcut să îmi înțeleg mai bine, culmea!, propria mea feminitate. De ce oare sunt sigură că ar fi trebuit să fie invers? Din ziua în care fata mea s-a transformat peste noapte în femeie, mi-am dat seama că trebuie să încep să caut răspunsuri la întrebările: corpurile de femei sunt la fel ca cele ale bărbaților? Dansăm la fel, ne îmbolnăvim la fel? Îmbătrânim la fel? Murim la fel? De ce întotdeauna în statistici speranța de viață a femeilor este ușor mai mare decât cea a bărbaților? Corpul feminin în absența maternității își pierde miracolul, așa cum am crezut eu toată tinerețea mea? Pentru a ne reaminti o legendă urbană, dacă femeile vin de pe Venus, iar bărbații de pe Marte, diferența aceasta unde merge: până la nivel epidermic sau celular? România este o altă planetă, unde rolurile încă nu s-au alterat de pe vremea patriarhatului neolitic?

Iubim la fel? Corpurile noastre fac dragoste la fel? Privim la fel? Vedem la fel? De ce asupra corpurilor de femei în România se exercită o presiune mult mai mare decât în oricare altă țară europeană civilizată? De ce avem 12000 de victime ale violenței de gen, asta însemnând o victimă la fiecare 30 de secunde? Cum s-ar putea elibera corpul femeii de acest destin? Care sunt rolurile statului, școlilor, mediei, religiei? Cum am putea ajunge să avem un *corp fericit de femeie*?

Și dacă toate aceste corpuri, toate aceste entități cerebrale, sentimentale, în egală măsură raționale și iraționale, cu sufletele și esența lor stelară (rămâne valabil faptul că suntem și praf de stele), dacă în fond nu suntem atât de diferiți corporal, cum se face că istoria a victimizat continuu corpurile de femei? Cum s-a putut justifica amputarea socială a femeii în numele iubirii? De ce a acceptat prima femeie această stare de lucruri? De ce femeile care ne privesc din toate tablourile și din întreaga artă plastică a lumii, din toate epocile, nu ne privesc direct în ochi? De ce se arată sfioase și ușor neputincioase? De ce femeile sunt sfielnice și firave și bărbații sunt actanții istoriei? De ce bărbații ne privesc din tablouri, călare pe cai, așezați pe socluri, țepeni și dârji, privindu-ne, de fapt, scrutându-ne în străfundurile sufletelor, sfidând orice distanță între tablou și privitor? Ați observat că bărbații din tablouri aproape ne respiră în față, în timp ce femeile se pierd printre falduri catifelte, grădini, ceruri, ascunzișuri și alte mii de filtre care le îndepărtează? Ați observat că femeile din tablouri aproape că nu ne privesc în ochi. Niciodată. Nici măcar din puținele tablouri pictate de către femei.

De ce medicina de astăzi este gândită ca pentru bărbați? De ce astăzi se fabrică proteze de șold, de pildă, ținând seama doar de oasele bărbaților, și când sunt montate într-un trup de femeie desigur că produc irecuperabile efecte colaterale? De ce în toate manualele de anatomie sunt prezentate corpuri de bărbați pentru a explica complicatele sisteme ale alcătuirii noastre?

Când intrăm însă în spațiul cultural românesc, lista întrebărilor mele corporale devine infinită. Începând de la manualele de un patriarhat înfiorător, la prezența corpului feminin în reclame, în show-uri de televiziune, la corpurile de femei reprezentate în viața publică și politică, dezastrul este complet. Cum poate schimba o carte (sau nouă cărți) realitatea patriarhatului românesc? Nu o poate! Fiecare însă, în propria sa casă, o poate face. Începând cu propriul corp, continuând cu corpurile din familia sa, corpurile prietenilor, colegilor, vecinilor. Cu unicul mesaj: iubește-ți corpul, venerează-l, pentru că e singurul care te slujește în fiecare

zi! Lasă-l să îmbătrânească frumos, bucură-te de riduri, pentru că asta înseamnă că ai trăit și că ai acumulat înțelepciune!

*

Să reven la Sânziana, care într-o dimineață însorită de primăvară, pe Plaja Postiguet din Alicante, a început să se transforme în femeie. Era duminică. Era primăvară alicantină, o blândețe de vreme și de soare, direct din iarnă, imitând vara. Am văzut transformarea urcând, din trupușorul ei de copilă, într-o privire pe care nu i-o știam, o privire nouă, instalată ezitant deasupra unui corpușor de fetiță de 12 ani, anunțând-o, anticipând-o pe femeia care avea să devină șase ani mai târziu. I-am făcut o fotografie în care speram să rămână tot zbulciumul pe care l-am văzut eu în dimineața aceea: lupta fetei care vrea să rămână în copilărie și prezența unei femei care venea să se instaleze, uzurpând o cameră întreagă de jucării și Puffels, uitând de căsuța Albei ca Zăpada cu toți piticii ei, de toate desenele, armoniile ei de copilă, cărora avea să le ia loc prințese metalice veșnic încruntate. Dramatica despărțire de copilărie a Sânzienei a început atunci, pe plaja albă ca sarea. Și am văzut-o în privirea ei. Și o văd de fiecare dată când privesc acea fotografie. Era în privirea ei un început de nostalgie, un început de neliniște, o aptitudine feminină, o curiozitate, o resemnare parcă, un infern încă neprobat, un paradis încă neverificat, o vârstă de aur care refuza să se termine, erau toate acestea acolo, în privirea ei de fetiță, venită la plajă ca să facă un castel de nisip. A doua zi i-am cumpărat primul sutien. Și tot atunci am avut prima dată sentimentul nesfârșit al timpului. Și al corpului meu, care retraia în fața mea propriile sale întrebări fără răspuns.

De atunci am început să caut informații, să învăț cum este să fii mamă de tânără femeie, cum e să uiți că ai fost mama unei fete mici, ce s-a întâmplat în corpul ei mic, care începe să devină corpul ei mare. Mi-am reluat observațiile și încetul cu încetul corpurile noastre au devenit un singur obiect de studiu. Așa a început corpologia mea.

Atenția mea profesională s-a mutat înspre corpologie, pas cu pas; de pildă, îmi amintesc în cele mai mici detalii cursul festiv ținut de Rodica Nagy despre kinetică la Universitatea din Suceava, un moment în care mi-am privit pentru prima dată corpul ca și cum aș fi fost în afara lui, ca și cum ar fi fost al altcuiva. M-am văzut agitată, isterică, exagerată. A fost un moment cheie în care am început să mă preocup de cum mă văd ceilalți. Am văzut că nu pot schimba nimic din imaginea exterioară, probabil pentru că și pe dinăuntru gesticulez la fel de mult și râd la fel de tare. M-am consolată cu imaginea gesticulatorie excesivă, abuzivă aproape, pe care o propun în afara mea.

Apoi cărțile. Am început în primul rând să citesc literatură de bucătărie, eu cea care nu gătea ca program, care nu își sacrifică libertatea între oale. Literatura aceea a rețetelor combinate cu narațiuni, a magiei mâncărurilor, *Ca apa pentru ciocolată*, sau admirabilul album de bucate al Isabellei Allende, *Aphrodita*. Mi-am dat seama că alimentele și mâncarea, *cratița* în cel mai literar sens al său, este ocazia de a re-naște fapăturile dragi, de a le da viață din nou prin arta gastronomică. Nu îmi înțeleg evoluția: cu cât eram mai liberă cu atât găteam mai mult, prin liberă opțiune, cu pasiune, *con cariño* cum spun spaniolii, cu drag de bucătărie și de oale. Mâncarea și mâncatul nu mai erau corvezi și sacrificii, ci metode de a-mi demonstra iubirea. Cunoașterea propriului meu corp a trecut prin bucătărie.

Sunt multe cărțile din care mi-am învățat corpul. Cunoașterea acestuia începuse deja cu *Epopoea lui Ghilgameș* și nu avea să se mai termine niciodată. Dar menționez în treacăt surprizele pe care mi le-am luat din literatura română, amintind în grabă doar cărțile lui Gheorghe Crăciun și *Exuvii* Simonei Popescu, din care aș cita continuu. Pe Panait, pomenit deja ceva mai sus.

Am învățat enorm în timpul acestor ani și încă mă consider o privilegiată. Mă bucur că mă pasionează până la lacrimi o nouă întâmplare corporală, că găsesc la televizor, sau în paginile Facebook-ului o nouă apariție editorială de la care aștept să îmi confirme o opinie, sau, dimpotrivă, să îmi ofere argumente pentru a justifica o idee. Sau pentru a o infirma. Interesul meu este atât de obsesiv orientat spre corpul feminin, că orice

experiență aș avea va fi axiologic evaluată în funcție de aportul corpologic pe care mi-l aduce. În niciuna dintre temele de cercetare în care am intrat până acum nu am fost atât de fixată pe același scop, ca până acum.

Oana Ursache

1. CORPUL FEMININ AL LIMBII ROMÂNE

Corpul feminin al limbii române. Înapoi la Irina Petraș

Ce norocoși suntem că avem *Feminitatea limbii române* și ce păcat că circulă atât de puțin prin lumea patriarhală a lingvisticii românești. Această introducere la Capitolul despre corpul feminin al limbii noastre, o face, de fapt Irina Petraș, pentru că mă voi referi la cartea mai sus pomenită. Am învățat mult din acest studiu. De pildă faptul că „Feminitatea limbii române ar putea fi teritoriul „reconcilierii” sexuale.” [Petraș, 2002:223] Sunt sigură că orice demers științific onest ajunge la aceeași concluzie ca cea formulată de autoarea studiului menționat deja: „Pornită la drum să descopăr / să argumentez feminitatea limbii române, i-am descoperit, mai degrabă, androginia.” [Petraș, 2002:20]

Ipocrizia, sfânta și constanta ipocrizie românească se manifestă vărtos și în limbă (mai ales în limbă?) Să nu uităm că pentru Mircea Vulcănescu, altminteri un mare spirit, „există bărbați puri, care își păstrează personalitatea și la singular și la plural (masculinele), și bărbații care slăbesc în starea de plural, se feminizează, decad, așadar din condiția superioară (ambigenele). Sextil Pușcariu socotește distincția după sex aproape impudică și, oricum, nesemnificativă. Menționează apoi existența apelativelor *fa* (*fă*) și *mă* (*bă*) diferențiate după sex, pomenește distincții asemănătoare în limbi exotice și precizează: se spune tana când te adresezi unui bărbat și nana când *poruncești* femeii.” (s.a. I.P.) [Petraș, 2002:238]

Rețin pentru introducerea la acest capitol fascinanta demonstrație a prezenței ambigenului în limba română: „Rolul ambigenului în descrierea lumii românești este uimitor. Prin el, omul românesc, femeie sau bărbat, are (ar putea avea) acces la echilibru și unitate. Cele două fețe ale ambigenului nu se neutralizează (româna, repet, nu are neutru!), ci se

potențiază. Ambigenul-androgin împacă suflul masculinului cu argintul viu al femininului.” [Petraș, 2002:20] Citind delicioasa argumentație, nu pot decât să mă mândresc cu imposibil-de-predatul nostru neutru, unor studenți străini. Parcă și lor li se pare efortul mai puțin anevoios ținând cont de această combinație de sexe, această perfectă căsătorie între singularul masculin și pluralul feminin. Ar trebui o privire filozofică asupra acestui detaliu... sociolingvistic:

„Masculinul rămâne numele *public*, schema oficială, semnul simplificat. Femininul vine să nuanțeze, personalizează, individualizează.” (...) „Prin feminin se desăvârșește împărțirea în animate și inanimate. Tot prin feminin se numește abstractul.” (...) „Femininul a apărut ca ceva în plus, ceva mai mult decât numele prim. Avea sarcina să numească viață, viul.” [Petraș, 2002:55]

BIBLIOGRAFIE

Irina Petraș, *Feminitatea limbii române. Geoanaliză*, Cluj Napoca, Casa Cărții de Știință, 2002.

Oana Ursache

Problema „feminizării” în limba română

Încep cu o confesiune. Situația în care m-am aflat la Granada era inedită pentru mine, din două motive. Mai întâi, pentru că era prima dată când participam la o dezbatere internațională în străinătate, unde făceam o intervenție în limba română, o limbă care nu este nici limba țării-gazdă, nici o limbă de largă circulație, ca engleza sau franceza; mi s-a cerut însă acest lucru, spunându-mi-se că româna era una dintre limbile reuniunii de lucru și că aici, la Granada, româna este privită cu mult interes. Interes legitim – zic eu – dacă ne gândim la ce spunea despre această limbă neolatină orientală un mare romanist, suedezul Alf Lombard: « [...] toute recherche comparative ne tenant pas compte de la latinité de l'Est est plus ou moins vaine, ou du moins incomplète. En effet, une telle recherche fait songer, en quelque sorte, à une table à laquelle le menuisier se serait contenté de mettre trois pieds au lieu de quatre – que l'on pense aux trois principales langues sœurs: français, espagnol et italien – en laissant le quatrième coin du meuble sans support, en un équilibre peu rassurant.» Al doilea motiv (care este și mai neliniștitor), e că eram pentru prima dată la un congres care **nu** era de lingvistică (mă întreb dacă sunt în sală lingviști care înțeleg limba română?!), iar comunicarea mea părea a fi – singura, am impresia – de lingvistică, pentru că numai la asta mă pricep, într-o oarecare măsură.

1. În ceea ce urmează, nu mă voi ocupa de imaginea corpului femeii în literatură (în diverse timpuri și în diverse spații) sau în artele plastice, nici de psihologia feminină sau de spiritualitatea feminină (căci la misogina întrebare medievală: „Au femeile suflet?” cred că s-a răspuns de

mult timp afirmativ și în mod destul de convingător), nu voi discuta nici despre conceptul de „feminitate” sau despre „inefabilul feminin” – subiecte interesante și generoase. Eu mă voi ocupa de o serie de cuvinte din limba română, mai precis de acele cuvinte care dau **și** o informație cu privire la sexul ființelor la care se referă, limitându-mă la clasa **substantivelor care desemnează ființe umane**. Ceea ce nu înseamnă că informația despre sex n-ar apărea și la unele cuvinte din alte clase lexicale decât substantivul: de ex. verbe ca (a) *naște* sau (a) *făta* conțin implicit nota semantică [+ feminin], dat fiind că exprimă o activitate rezervată exclusiv ființelor de sex feminin.

2. Despre conceptul de „gen”

În multe limbi (mai ales în limbile flexionare, cum e româna), numeroase substantive care desemnează persoane conțin și o informație privitoare la ceea ce se numește, în anumite teorii lingvistice, **genul referențial** (adică sexul persoanei din realitate la care *se referă* substantivul respectiv). „Genul referențial” este o categorie *semantică* cu doi termeni, [masculin] și [feminin], și este conținut în radicalul substantivelor personale, în timp ce „genul gramatical” este o categorie *gramaticală* care se exprimă prin desinențe sau articole adăugate radicalului și care, în limba română, spre deosebire de multe alte limbi, are trei termeni: masculin, feminin și neutru.

Este adevărat că, în cele mai multe cazuri, genul referențial al substantivelor personale se corelează cu genul lor gramatical, în sensul că persoanele de sex masculin sunt desemnate prin cuvinte de gen masculin (*director, pictor, student* etc.), iar persoanele de sex feminin sunt desemnate prin cuvinte de gen feminin (*directoare, pictorișă, studentă* etc.). Am spus „în cele mai multe cazuri” pentru că în română, ca și în alte limbi, există și excepții.

Pe de o parte, există cuvinte (ce-i drept, foarte puține la număr) al căror gen gramatical **nu** coincide cu genul lor referențial; e vorba despre câteva substantive **feminine** din vocabularul militar care desemnau în trecut numai persoane de **sex masculin** (pentru că, până de relativ curând, femeile nu făceau armată): *caraulă* „soldat de gardă”, *ordonanță*

„soldat atașat pe lângă un ofițer pentru servicii personale”, *patrulă* „grup de militari care îndeplinește o misiune de cercetare, de pază etc.”, *santinelă* „militar înarmat care face serviciu de pază”. (A nu se confunda cuvintele pe care le-am menționat cu substantivele **masculine** care desemnează persoane de **sex masculin**, dar au la singular desinența -ă specifică substantivelor feminine: *papă* „capul bisericii catolice”, *neică* „(pop.) termen de respect folosit cu referire la un frate mai mare; termen afectiv folosit de o fată cu referire la iubitul ei”, chiar cuvântul *tată*; acestea nu înregistrează nicio discrepanță între genul gramatical și genul referențial al cuvântului, sunt numai „ciudate” la singular din punct de vedere formal, pentru că seamănă cu femininele, știut fiind că la singular marea majoritate a substantivelor masculine se termină în consoană).

Pe de altă parte, există și cuvinte cu genul referențial *nemarcate* în radical, dar cu genul gramatical marcat prin desinențe specifice, așa-numitele substantive **epicene**, care se pot referi atât la un bărbat, cât și la o femeie, dezambiguizarea semantică realizându-se prin mijloace sintactice sau discursive; acestea pot fi:

- **masculine** (ca gen gramatical), de ex. *părinte* cu sensul „tatăl sau mama cuiva” sau *om* „ființă (bărbat sau femeie) aparținând speciei umane” care funcționeazăși în contexte referitoare la femei (*Ea este un părinte sever.* sau *Ea este un om de afaceri de succes.*);
- **feminine** (ca gen gramatical), de ex. *persoană* „individ al speciei umane” sau *brută* „persoană brutală” care apar și în contexte referitoare la bărbați (*Ce persoană agreabilă este el!* sau *El se comportă ca o brută.*)
- **neutre** (ca gen gramatical), de ex. *manechin* „persoană angajată de o casă de mode pentru a prezenta publicului diverse piese din colecția vestimentară” care poate fi folosit atât cu referire la un bărbat (*El a fost manechin în tinerețe.*), cât și cu referire la o femeie (*Ea este manechin internațional.*). [Deși acum, când este vorbim *romgleza*, în loc de *manechin* se folosește alt substantiv neutru epicen: *top-model*.]

Revenind însă la clasa substantivelor personale cu genul referențial **marcat** în radicalul cuvântului, în cadrul acesteia se disting două subclase:

(1) cuvintele care se constituie în perechi, pentru a marca opoziția de sex [masculin] vs [feminin] prin **termeni diferiți** și

(2) cuvintele pe care le voi numi **„nepereche”** și care fac parte din sfera numelor de profesii, meserii, ocupații, funcții sau titluri (nobiliare ori academice) rezervate (în mod tradițional):

- unele numai bărbaților (*popă, marinar, mareșal, trubadur, doge* etc., cuvinte fără corespondent feminin);
- altele numai femeilor (*doică, moașă, brodează, cameristă, manichiuristă* etc., cuvinte fără corespondent masculin).

În subclasa cuplurilor formate din două substantive care diferă ca sens *numai* prin informația referitoare la sexul referentului, opoziția de „gen referențial” [masculin] vs [feminin] se poate realiza uneori prin **cuvinte cu rădăcini diferite**, de ex. *bărbat* vs *femeie* (ambele moștenite din latină, unde *barbatus* însemna „bărbos”, iar *familia*, etimonul lui *femeie*, însemna „familie”) sau *frate* <lat. *frater*, -*tris* vs *soră* <lat. *soror*, -*oris* (și acestea moștenite din latină), ori *băiat* (cu etimologie neclarificată încă) vs *fată* (moștenit din latinescul *feta*) etc.

Mult mai numeroase sunt însă **perechile** de substantive care marchează opoziția de sex, deci „genul referențial”, prin termeni care au aceeași rădăcină lexicală. Aceste perechi se realizează prin ceea ce, în cadrul domeniului formării cuvintelor, se numește *moțiune*.

3. Despre moțiune

De obicei, substantivul care desemnează o persoană de sex feminin se creează de la substantivul, echivalent semantic, care desemnează o persoană de sex masculin prin procedeul de formare a cuvintelor numit *derivare*, cu ajutorul unor sufixe numite *moționale*, a căror valoare semantică, principală sau unică, este tocmai aceasta. Câteva exemple: de la masculinul *prieten* (cuvânt de origine slavă, împrumutat din

bulgară) s-a format femininul *prietenă* cu sufixul moșional -ă (moștenit din latină); de la *sculptor* (împrumutat din franceză) + sufixul -iță (din vechea slavă) este derivat femininul *pictoriță*; de la masculinul *croitor* (substantiv derivat în română de la verbul de origine slavă (*a*) *croi*) + sufixul (de origine latină) -easă s-a format *croitoreasă*; din *român* (moștenit din latină) + sufixul -că (de origine slavă) provine femininul *româncă*, iar sufixul -oaică (compus pe terenul limbii române din -că precedat de sufixul moștenit din latină -oaie) a format feminine mai ales prin atașare la substantive nume de locuitori ca *grec* (moștenit din latină) de la care s-a creat derivatul *grecoaică*, dar și la substantive nume de meserii ca *tutungiu* (împrumutat din turcă) de la care s-a format *tutungioaică*; sufixul -oaie era specializat în limba veche pentru a crea feminine cu sensul „soție” a unei persoane de sex masculin care îndeplinea o anumită funcție, de ex. *pășoaie* „soție de pașă” (atestat în Letopisețul lui Neculce), dar și *dumnezeoaie* „zeiță” (în Cazania lui Varlaam de la 1643) de la *Dumnezeu* sau *doftoroaie* „femeie bătrână care practica medicina empirică (adesea bazată pe vrăji și descântece)”, deci un nume feminin de profesie (atestat prima dată în 1793) format de la varianta învechită *doftor* a lui *doctor* ș.a.m.d.

Nu întotdeauna însă cuvântul feminin a fost creat în română, ca în exemplele date de mine acum; uneori a fost împrumutat, ca și perechea sa masculină: acesta este, de exemplu, cazul formațiilor feminine în care se identifică sufixul neologic -esă (*poetesă* „poetă minoră” este împrumutat din franceză, ca și *poet*; *principesă* este împrumutat din italiană, ca și *principe*) sau cazul perechii *regină* (împrumutat din lat. *regina*) vs *rege* (împrumutat din lat. *rex*, -gis) și multe altele.

Tot moțiune este și formarea unui cuvânt masculin de la perechea sa feminină, pentru că în română există și sufixe moșionale masculine; e drept, mai puțin numeroase și cu aplicare mai ales la lumea animală: cu sufixul -an este derivat de la *curcă* (cuvânt împrumutat din bulgară) masculinul *curcan*, iar cu sufixul -oi este derivat masculinul *rățoi* de la *rață* (cuvânt cu etimologie nesigură, având un corespondent în albaneză, deci ar putea fi din substrat). Dintre moșionalele masculine care formează **substantive personale** îl amintesc pe -ălău cu care s-a format de la

cuvântul *fată* derivatul *fătălău* „băiat cu apucături de fată”. Uneori, termenul care desemnează persoana de sex masculin provine din corespondentul său feminin prin procedeul numit *derivare regresivă* (= eliminarea mărcii de gen gramatical feminin sau a sufixului moțional), de ex. de la *mașteră* „mamă vitregă” (cuvânt de origine slavă) fără desinența *-ă* s-a format *mașter* „tată vitreg”; *amorez* (folosit mai ales în compusul *prim-amorez* sinonim cu *june-prim* „actor sau cântăreț care interpretează rolul principal de îndrăgostit”) este format de la *amorează* (împrumutat din fr. *amoureuse*) fără *-ă*.

4. Despre „feminizare”

4.1. „Feminizarea” este însă *principala* formă de realizare a mișunii. Din punct de vedere lingvistic, conceptul de „feminizare” se referă, în primul rând, la un *procedeu lexical*, și anume la posibilitatea formării unui derivat care să desemneze o persoană de sex feminin luându-se ca bază un substantiv – echivalent semantic – care desemnează o persoană de sex masculin, la care se adaugă un sufix moțional feminin, astfel încât cele două cuvinte (baza și derivatul), unul masculin și celălalt feminin ca gen gramatical, să nu difere semantic unul de altul *decât* prin informația referitoare la sexul referentului.

În al doilea rând, „feminizarea” privește și substantivele epicene, al căror referent poate fi, cum am văzut, atât o femeie, cât și un bărbat; în cazul acestora, pentru marcarea explicită a genului referențial se face apel la procedee discursive (cum ar fi inserarea în enunț a unui pronume dezambiguizator, ca *el* vs *ea*).

În al treilea rând, problema a început să se pună (măcar teoretic) și pentru substantivele masculine nume de profesii, ocupații, funcții sau titluri pe care le-am numit „nepereche”, pentru că, datorită modului cum a evoluat societatea modernă și, mai ales, postmodernă, sunt din ce în ce mai puține meserii sau funcții rezervate exclusiv bărbaților.

4.2. Chestiunea „feminizării” beneficiază de o bibliografie relativ bogată în literatura de specialitate, mai ales în spațiul romanic și cu deosebire în cel francofon.

Lingviștii români au început să acorde o atenție mai susținută acestei chestiuni în ultima vreme pentru că, după intrarea țării noastre în Uniunea Europeană, traducătorii care lucrează la Parlamentul European au constatat că uneori în limba română, spre deosebire de alte limbi, nu există (sau nu figurează în dicționare) termeni feminini pentru anumite nume de profesii, de funcții sau de titluri. Îmi amintesc că prima dată am fost întrebată, acum câțiva ani, dacă Angelei Merkel i se poate spune în românește *cancelară*, pentru că în germană sau în franceză există termeni feminini pentru denumirea acestei funcții: germ. (*die*) *Kanz~~z~~ellarin*, fr. (*la*) *chanceli~~er~~ère*. Am răspuns că, într-adevăr, în română nu există un cuvânt feminin corespunzător și că, în consecință, se folosește masculinul *cancelar*, chiar dacă este vorba despre o femeie, dezambiguizarea realizându-se contextual prin menționarea numelui propriu (feminin) al persoanei în cauză: *cancelarul Angela Merkel*. Dar la întrebarea „De ce nu se poate crea un cuvânt feminin?” n-am știut cum să explic reticențele pe care le manifestă limba română în acest domeniu decât spunând că termenul *cancelară* nu pare suficient de... politicos.

Cu dileme de acest tip s-au confruntat și translatorii vorbitori ai altor limbi din comunitatea europeană. De aceea, în 2009 PE a dat ca sarcină echipei de lingviști din cadrul „Grupului de lucru pentru egalitatea genurilor și diversitate” să elaboreze o primă serie de linii directe referitoare la crearea unui „limbaj neutru” din punctul de vedere al genului referențial pentru toate limbile, adică un limbaj nediscriminatoriu față de femei, limbaj care să fie folosit în documentele UE, precum și în luările de cuvânt ale membrilor PE (toate informațiile privind poziția PE în acest domeniu le-am preluat din lucrarea Ioanei Vintilă Rădulescu, *Le Parlement Européen face à la féminisation des noms de fonctions, grades et titres en roumain et en français*). Astfel, s-a recomandat să se renunțe la termenii în structura cărora figurează cuvinte ca engl. *man*, respectiv fr. *homme*, care nu au doar sensul „ființă (bărbat sau femeie) aparținând speciei umane”, ci și (sau,

poate, în primul rând) înseamnă „bărbat”. Ca urmare, s-a cerut, de exemplu, să se renunțe la bine cunoscutul *businessman* în favoarea unor forme „unisex” ca *business person* sau *business executive* (cu pl. *business people* sau *business circles*), ca și la cuvinte precum *chairman* „președinte” care să fie înlocuit cu *chair person*, redus la epiceul *chair*, care poate avea ca referent atât un bărbat, cât și o femeie. S-a cerut, de asemenea, evitarea cuvintelor *doamnă* sau *domnișoară*, care fac aluzie la starea civilă a femeilor (dat fiind că pentru bărbați există un singur termen, „domnul”, indiferent de starea sa civilă); propunerea de a se opta pentru termenul *doamnă* în ambele situații nu a fost lipsită de contestări.

În momentul în care s-a trecut la elaborarea unor broșuri pentru fiecare limbă din CE, s-a văzut că lucrurile sunt mult mai complicate, pentru că trebuie să se țină seama de aspectele particulare ale fiecărui idiom. Un limbaj „neutru” din punctul de vedere al genurilor pare să fie mai potrivit pentru limbi ca engleza sau limbile scandinave, în virtutea trăsăturilor lor tipologice. În schimb, pentru limbi ca germana, spaniola, franceza sau româna, precum și unele limbi slave, care au categoria gramaticală a genului, problema creării unui pandant feminin pentru toate substantivele masculine care semnifică nume de meserii, de ocupații, de funcții sau de titluri a revenit în actualitate.

În țări precum Franța, obișnuite să dea „norme” de corectă folosire a limbii naționale încă din secolul al XVI-lea (vezi celebra *Défense et Illustration de la langue française* a lui Joachim du Bellay), în 1986 s-a emis de la cabinetul primului ministru o Circulară privind feminizarea numelor de meserii, funcții, grade sau titluri, iar în 1999 s-a publicat un „Ghid de feminizare” elaborat la Institutul Național al Limbii Franceze sub direcția lui Bernard Cerquiglini și prefătat de ministrul Lionel Jospin. În consecință, în „Repertoriul operațional al meseriilor și ocupațiilor” din Franța, care cuprinde peste 10.000 de denumiri, majoritatea termenilor figurează atât cu forma de masculin, cât și cu cea de feminin. Este adevărat că Academia franceză nu este de acord cu toate „feminizările” propuse și recomandă, în continuare, formula *Madame le Ministre*, și nu *Madame la Ministre*, care se aude totuși frecvent în ultima vreme. Și în

Belgia s-a emis un Decret al Comunității franceze cu privire la feminizarea numelor de meserii (în 1993), urmat (în 1994) de un Ghid cuprinzând regulile de feminizare a 1500 de nume de meserii, cu o a doua ediție, adăugită, în 2005; un ghid similar a fost elaborat și de Oficiul limbii franceze din Québec, în Canada.

În România nu s-au adoptat măsuri *legale* referitoare la feminizare (nu degeaba spunea tot Alf Lombard că româna este „cea mai puțin normată dintre limbile romanice”), iar în lucrarea intitulată *Clasificarea ocupațiilor din România* (apărută în 2003) aproape toți termenii au o unică formă, și anume cea de masculin.

4.3. În broșura consacrată limbii române elaborată în cadrul PE, sunt incluse două liste, una cuprinzând substantive feminine care desemnează nume de meserii, ocupații, funcții, titluri etc. și alta cuprinzând substantive masculine nume de profesii și funcții, despre care se spune că nu au corespondente feminine atestate în dicționare sau prezente în uz.

Lista substantivelor „feminizate” lexical (= prin derivare) conține, cu titlu de exemple, 47 de cuvinte. La o primă analiză a acestei liste constatăm că cele mai multe feminine (27) sunt derivate cu sufixul moțional *-ă* (*analistă, arhitectă, asistentă, avocată, candidată, consilieră, contabilă, delegată, deputată, economistă, fiziciană, funcționară, ingineră, interpretă, juristă* (și *jurist-lingvistă*), *jurnalistă, membră, președintă, profesoară, publicistă, reporteră, reprezentantă, secretară, stagiară, șefă, titulară*), urmate de 18 cuvinte cu sufixele *-toare* și *-oare* – femininele sufixelor *-tor* și *-or* pentru nume de agent (*administratoare, ambasadoare, autoare, cercetătoare, colaboratoare, comentatoare, coordonatoare, directoare, editoare, inspectoare, prezentatoare, producătoare, purtătoare de cuvânt, raportoare, realizatoare, scriitoare, senatoare, traducătoare*) și numai 2 cuvinte (*pictoriță* și *sculptoriță*) sunt derivate cu sufixul *-iță*.

Sigur că lista cuvintelor actuale „feminizate” în română prin derivare cu sufixe moționale este mult mai bogată. Absențele se explică, în primul rând, prin aceea că autorii listei au fost interesați numai de cuvintele care circulă în stilul administrativ-juridic și în limbajul oficial; de aceea nu figurează în listă alte cuvinte din limba română uzuală derivate cu

-iță, ca *poștăriță, casieriță, spicheriță, ospătăriță, chelnăriță, barmaniță* etc. Lipsesc, din aceleași motive legate de registrul stilistic, derivate cu moționalul *-easă* (*bucătăreasă, blănăreasă, cofetăreasă, florăreasă, brânzăreasă, portăreasă* etc.) sau cu sufixele *-că* (*gardiancă, milițiancă*) și *-oaică* (*zarzavagioaică*), înregistrate în toate dicționarele.

Câteva „absențe” din lista cu pricina mi s-au părut însă surprinzătoare, cu atât mai mult cu cât echivalentele lor masculine figurează în lista substantivelor nefeminizate (sau „nefeminizabile”?!). Este vorba, în primul rând, despre cuvântul *doctoriță* cu sensul „femeie care practică medicina”, care nu văd de ce n-ar putea fi folosit într-un limbaj oricât de oficial sau de solemn; este adevărat că echivalentul său masculin *doctor* înseamnă nu numai „bărbat care practică medicina”, ci și „înalt titlu științific acordat de o instituție academică sau de învățământ superior”, sens cu care cuvântul *doctor* este epicen (se spune ***El este doctor în medicină***, dar și ***Ea este doctor în medicină***), însă sensul curent al perechii *doctor* vs *doctoriță* este totuși cel care desemnează profesia de medic. În al doilea rând, frapează și absența totală din lista cuvintelor „feminizate” a numeroaselor derivate cu moționalul *-ă* de la corespondente masculine în care se identifică elemente de compunere specializate pentru nume de profesii; mă gândesc la formații cu *-logă*, femininul lui *-log* (*ginecologă, muzicologă, biologă, psihologă, politologă* etc.) sau cu *-grafă* femininul lui *-graf* (*muzeografă, fotografă, coregrafă, lexicografă, geografă* etc.), câteva dintre acestea regăsindu-se în lista paralelă, a substantivelor epicene, adică „nefeminizabile” prin procedeul lexical al derivării (*filolog, geolog, psiholog, sociolog* și *geograf*). Femininele cu *-logă* (sau *-loagă*) și *-grafă* figurează însă în dicționarele curente ale limbii române și chiar în cele normative (cele două ediții, din 1982 și din 2005, ale DOOM-ului, e drept, cu mențiunea „rar”). Problema legată de acest tip de feminine ține de uzul lingvistic: cele mai multe dintre ele sunt folosite mai ales într-un limbaj mai relaxat, în stilul academic fiind adoptate alte procedee de feminizare, despre care voi vorbi mai departe. Totuși, unele dintre ele (ca *ginecologă, muzicologă, politologă*, respectiv *coregrafă, lexicografă, muzeografă*) se pot folosi, după părerea mea, și

în limbajul oficial. Pare ciudat să spui **El s-a însurat cu un muzicolog**, chiar dacă urmează imediat numele propriu feminin al persoanei!

Ar mai fi de făcut o observație în legătură cu uzul lingvistic al unor cuvinte feminine. În unele cazuri, există restricții de folosire a substantivului feminin dacă acesta este urmat de un calificativ adjectival: nu se poate spune **analistă politică*, **artistă plastică / lirică*, **comentatoare economică*, **expertă națională*, **ingineră constructoare*, **regizoare artistică* etc., deși cu masculinul sintagmele respective sunt perfect normale: *analist politic*, *artist plastic / liric*, *comentator economic*, *expert național*, *inginer constructor*, *regizor artistic*. În alte cazuri, asemenea construcții sunt acceptate: *directoare adjunctă*, *inspectoare școlară*, *președintă executivă*, *secretară șefă* etc.

4.4. Lista numelor de profesii și de funcții despre care se spune în broșura PE că nu au corespondente feminine atestate în dicționare sau prezente în uz conține (în afară de cuvântul *doctor* și de cele terminate în *-log* sau în *-graf*, despre care am vorbit deja) încă 23 de substantive considerate epicene (cu formă de masculin, dar care se pot referi la persoane de ambele sexe): *atașat* (~ *cultural / de presă*), *bancher*, *chirurg*, *comisar*, *conferențiar*, *critic*, *decan*, *diplomat*, *expert* (~ *național*), *impresar*, *istoric*, *jurisconsult*, *lector*, *librar*, *medic*, *miner*, *ministru*, *observator* (~ *european*), *prefect*, *primar*, *rector*, *redactor*, *trezorer*. Evident, lista nu este completă.

După cum a arătat Adriana Stoichițoiu Ichim într-un studiu amplu și foarte interesant (*Aspecte sociolingvistice privind exprimarea genului la numele de profesii*), genul gramatical masculin este asociat, în general, cu profesiunile de prestigiu, cu un înalt grad de specializare și cu funcțiile de rang înalt. „Reprezentările de gen” reflectă, sub forma stereotipurilor și a prejudecăților, *modele culturale* proprii unei comunități etno-lingvistice într-un anumit context istoric, politic, social și instituțional. În ceea ce privește „identitatea de gen” asumată, este interesant de observat că profesionistele din domenii de activitate acreditate cu prestigiu social preferă autodesemnarea prin substantive masculine, de ex. *Încă de când eram studentă la Jurnalism, am fost reporter și realizator de documentare*. (nu spune *reporteră*, nici *realizatoare*!).

În același articol, ni se furnizează și o enumerare a domeniilor de activitate în care funcționează substantivele epicene, cu citate din presa actuală (din care voi extrage contextul minim pentru cuvintele în discuție):

- justiție: **magistratul** *Anca Alexandru*; **procurorul general** *Laura Codruța Kövesi* (deși *procuroare* fără adjectivul calificativ se folosește relativ frecvent);
- administrație: *Mioara Mantale*, fostul **prefect al Capitalei**; *Hillary Clinton*, **secretarul american de stat** (femininul *secretară* se folosește pentru persoane cu atribuții mai puțin importante); *Dilma Rousseff*, **președintele Braziliei** (nici *președintă* nu se folosește pentru a denumi cea mai înaltă funcție într-un stat); **edilul** *Mariana Mircea*, **primarul** *din Cernavodă*;
- diplomatie: *Cynthia-Carmen Curt*, fost **consilier de stat** [...] *a fost numită* [...] **consul general** *al României*. (*consilieră* nu se folosește pentru funcții atât de importante); **înaltul reprezentant** *pentru Afaceri Externe al UE*, *baroana Catherine Ashton*;
- învățământ superior, cercetare științifică și critică de artă: *în funcția de rector fiind realeasă* **profesorul universitar** *Ecaterina Andronescu* (*profesoară* se folosește pentru persoane care funcționează în învățământul preuniversitar); *Zoe Petre*, **istoric**; **criticul de film** *Irina Margareta Nistor*;
- medicină: **doctorul** *Adina Alberts* (deși există *doctoriță* și s-ar fi putut folosi!) [...] *cunoscută ca fiind* **chirurgul estetician** *al vedetelor*; **psihiatrul** *american Cheryl Olson*; **medicul** *Monica Pop*;
- armată și poliție: *Regina Elisabeta a II-a*, *care are gradul de* **colonel**, *e conducătorul* *Gărzii Irlandeze* (*conducătoare* nu se poate folosi cu referire la o funcție militară); *Cornelia va fi angajată ca* **subofițer**; **comisarul** *Clandia Radu*; **detectivul** *Kate Beckett*;
- economie, finanțe: *jurnalista Adina Goriță* [...] *a lucrat ca* **manager** *de distribuție* (se folosește însăși femininul *manageră*); **vameșul** *Neta Șaptecai*.

Împrumuturile recente din engleză, neadaptate sau semiadaptate (= xenisme), funcționează tot ca epicene: *Monica a mai lucrat ca **freelancer**; psihologul Mihaela Zaharia, **parenting trainer** și **coach**; Anca Rusu, **PR** la Prima TV*, la care se pot adăuga *top-model*, *sex-simbol*, *VIP* și altele, precum și *fotomodel* (împrumutat din franceză) – toate *neutre* ca gen gramatical. Nu e nimic neobișnuit ca împrumuturile din engleză să fie încadrate în română în clasa substantivelor epicene (cum sunt și în limba-sursă). Mai surprinzător este însă faptul că această clasă se îmbogățește cu o serie de derivate românești recente (cu conotație ironică sau peiorativă), care circulă în limbajul presei: este cazul unor derivate expresive cu sufixul vechi, de origine slavă, *-ac*, ca *aplaudac* „persoană care are menirea să *aplaude* (de obicei pe cei care dețin puterea)”, *listac* „persoană aleasă în Parlament pe *listă* de partid”, *postac* „persoană care *postează* pe forumuri”, *șvonac* „persoană care răspândește *șvonuri*” etc. Toate aceste formații sunt înregistrate în dicționare numai cu forma de masculin, dar pentru că sunt glosate prin „persoană care...” este evident că pot fi folosite și cu referire la femei, deci că au statut de substantive epicene; iată un exemplu concludent, în acest sens: *Doamna Ana este o pensionară optimistă care practică o **meserie** [sic!] ieșită din comun: este **aplaudac** ...* (ziarul „Click” 25 XI 2008, în DCR³).

Pentru „feminizarea” acestui tip de cuvinte, al căror feminin nu se poate crea cu mijloace lexicale (= derivare), limba pune la dispoziție procedee discursive de identificare a genului referențial:

1. menționarea, ca apozitie, a numelui propriu feminin al persoanei (cel mai frecvent): *Zoe Petre, **istoric**; medicul Monica Pop* etc.;
2. se creează un compus, în structura căruia substantivul masculin este urmat, mai rar precedat, de cuvântul *femeie* (topica fiind în funcție de dorința de a „valoriza” fie genul referențial al persoanei, fie profesia): *femeie-arbitru, femeie-bodyguard, femeie-marinar, femeie-ministru, femeie-ofițer, femeie-om de știință, femeie-pilot, femeie-premier* etc. sau *primul **președinte femeie** al Parlamentului, singurul **ministru femeie**, cel mai bun **designer-femeie*** etc. (uneori se exagerează pleonastic

adăugându-se cuvântul *femeie* și în contextul unui substantiv feminin: *femeie-artistă*, *femeie-astronaută* etc., deși uneori alăturarea este justificată semantic: *femeia-scriitoare*, *femeia-regină*, *femeia-prințesă*, *femeia-muză*, unde construcția înseamnă „femeia în calitate de...” sau „femeia văzută ca...”);

3. în context se introduce cuvântul *doamnă* sau *domnișoară* (în ciuda recomandărilor PE), de ex. **executorul judecătoresc**, *acea doamnă care a ajutat-o pe Monica*; **domnișoarele** *care sunt PR-ul acestui eveniment*;
4. în context se introduce un pronume dezambiguizator (dacă în text apare numai numele de familie al persoanei de sex feminin): *Preda o vrea pe Macovei premier*; *A insultat-o Berlusconi pe cancelarul nostru Merkel?* (titlu tradus dintr-un ziar nemțesc);
5. în vecinătatea unui substantiv cu formă de masculin apare un adjectiv feminin sau un participiu feminin: **președintele FRT** *este încrezătoare în șansele României*; *fostul secretar de stat a fost numită consul* etc.

Acestea sunt procedeele de „feminizare” recomandate, în stilul neutru și oficial, pentru substantivele epicene, ca și pentru masculinile „nepereche”, care sunt din ce în ce mai puțin numeroase (*amiral*, *mareșal*, *miner*, *episcop*, *cardinal*, *patriarh*, *popă*, *papă* – deși a existat **papesa** Ioana).

4.5. Ceea ce nu înseamnă că în limbajul colorat al presei nu apar și creații lexicale personale (cu statut de *hapax legomenon*), derivate feminine, cu conotații ironic-peiorative sau măcar ușor depreciative, formate de la substantive epicene (cu formă de masculin) care desemnează funcții, profesii, ocupații practicate de femei:

- cu sufixul motional -ă, de ex. **istorica** Zoe Petre (care poate fi interpretat și ca aluzie la faptul că doamna nu mai e foarte tânără!); *fata cea mare* [...] e **oamă de afaceri**; *voiau musai să înscăuneze pe tronul României o fotomodelă*; **fotomodeaua**-

asistentă de televiziune; eu n-o consider [...] o specialistă în turism, ci o politrucă;

- cu sufixul vechi și popular *-easă* (specializat în trecut pentru a crea feminine cu sensul „soție de dregător”): *Ce ne-am face noi românii fără **ministreasa** Turismului?; doamna **generăleasă** Lupu, cea care a tăiat pensiile militarilor* (uneori, derivatul feminin e pus între ghilimele, pentru a sublinia sensul figurat și peiorativ: „**comisăreasa**” de Poliție [= falsă polițistă] *țepuiește o actriță franceză*);
- cu sufixul *-iță* (mai degrabă glumeț decât peiorativ): *mireasa este notăriță; la cererea unei reporterițe; și-ar dori să ajungă și ea jandarmeriță* (sufixul *-iță* se atașează mai ales la englezisme, de ex. *bloggerița nu avea motiv să mintă; Dana Purgaru, chopperiță din tată-n fiu; consiliera rockeriță a lui Crin*);
- rar, se „feminizează” ironic și cu sufixele *-esă* (de ex. *Ponta vrea demisia **ministresei***) sau *-că* (de ex. *Cum se țice la doamne: masonă sau masoancă?*).

5. Concluzii

În română, „feminizarea” se realizează prin *procedee lexicale* (derivarea cu sufixe moționale feminine) sau, în cazul substantivelor epicene (care se pot referi atât la bărbați, cât și la femei), prin *procedee sintactic-discursive*, care privesc contextul mai larg.

La nume de funcții, profesii sau ocupații cu statut social superior, masculinul este privilegiat, ca reflex al unei *forma mentis* încă androcentriste.

Marina Rădulescu Sala

Corpul feminin și stereotipii în presa feminină românească

În limbă funcționează îmbinări libere de cuvinte, îmbinări fixe (discursul repetat) și îmbinări care se situează la limita primelor două tipuri. Se consideră că revenirea frecventă a acelorași combinații conduce la o stereotipie a exprimării. Despre stereotipii se vorbește în ultimul timp în diverse domenii, de la medicină (stereotipiile de limbaj, de expresie în boli ca schizofrenia), până la didactică sau în orice disciplină care promovează evitarea șablonizărilor. Perspectiva antropologică abordează problema stereotipurilor culturale identificate la nivelul gândirii, stereotipuri care ar asigura coerența și individualizarea unui grup, social, etnic, a unei comunități culturale, materializate fie în mituri, ca discursuri autoreferențiale și justificatoare¹ (miturile fondatoare), fie în prejudecăți emise în legătură cu ceilalți, ca discursuri generalizatoare și simplificatoare (este bine cunoscut textul lui Sadoveanu în care se regăsesc etichetări ale comunităților etnice, de exemplu).

Stereotipia (stereotipismul), în general, este definită, în sens restrâns, ca repetarea mecanică a unei forme, ca urmare a lipsei de originalitate, prin care se banalizează exprimarea. Cu o accepție relativ similară circulă și termenii *clîșeu*, *șablon* – repetarea mecanică, lipsită de interes și de spirit inventiv, a unui model. De la cuvântul *șablon* s-au format derivatul *șablonard* cu sens adjectival, verbul a *șabloniza*, substantivele *șablonism*, *șablonizare*.

¹ „Un mit nu este în mod necesar o ficțiune, ci o credință larg acceptată care dă o semnificație evenimentelor. Miturile și metaforele (figurile de stil) impun ascultătorilor un anumit mod de gândire având rolul de a simplifica perceperea realității.” [Cuilenburg, 1998:173]

În condițiile existenței mai multor cuvinte care se referă la realități apropiate prin conținut, funcție sau geneză, considerăm că sunt necesare unele distincții între accepțiile termenului *stereotipie*, pe de o parte, și că, pe de altă parte, se impun unele reevaluări ale raportului dintre noțiunile *stereotip*, *clișeu*, *automatism*, vehiculate în cercetarea limbii.

În sens larg, stereotipiile vizează tot ceea ce repetă, preia, multiplică un anumit tipar, rezultând, în urma fenomenului de recurență, obiecte sau procese cu trăsături comune; din această perspectivă, studiul teoretic al limbii (dar și al altor discipline) sau practic, al științelor sociale, are printre obiectivele sale și pe acela al stabilirii unor modele, tipuri etc. ce răspund unor exigențe de regularizare a fenomenelor, astfel încât, prin operații de generalizare, pot fi stabilite clase, paradigme, categorii corespunzând unor serii de elemente cu trăsături care instituie identități și diferențe. Avem a face, în acest caz, cu valoarea pozitivă a **stereotipiilor epistemologice și metodologice**.

În cercetarea proceselor cognitive se constată de asemenea rolul pozitiv al stereotipului, acesta fiind un element indispensabil în funcționarea memoriei și a gândirii umane (concept rezistent, forte, rigid). De aici decurge, în mod firesc, acceparea tezei că, datorită congruenței proceselor cognitive cu cele comunicative, s-ar putea identifica și la nivelul limbajului astfel de stereotipuri evaluate pozitiv (**stereotipii funcționale**). În acest sens, pornind de la teoria coșeriană, am putea avansa ideea că o limbă conține o sumă de modele, scheme, un sistem, impus prin tradiție, care operează ca un șablon: „totdeauna caracterul sistematic înseamnă numai aceasta: posibilitatea ca exact aceeași structură să fie repetată, sau ca aceleași opoziții, diferențe să se întrebuinteze de mai multe ori“ [Coșeriu, 1994:84]. Apoi, la nivel supraordonat, o sumă de recurențe ar distinge tipurile, grupurile de limbi (romanice, germanice etc.), care ar constitui de fapt alte **stereotipii funcționale**.

La nivelul vorbirii, se consideră, în general, că se manifestă mai multă libertate în raport cu sistemul, libertate care ține seama însă de norme, – «tehnica actuală» și unele construcții fixe impuse prin tradiție – «discursul repetat»: „vorbirea este ca un fel de pictură cu colaj simultan,

adică în parte este tehnică actuală și în parte sunt bucăți de vorbire deja existente și duse, ca să zicem așa, de tradiție, în toate aceste expresii, locuțiuni fixe, în proverbe, citate etc.“ [Coșeriu, 1994:55]. Discursul repetat este considerat în mod obișnuit o stereotipie *lexicală*, cu sau fără valoare expresivă, care se manifestă în toate stilurile funcționale, dar și în limba vorbită neliterară. Însă «tehnica actuală», caracterizată prin trăsătura de a valorifica virtualitatea creativității, inventivității, generată de libertățile admise de sistem, se manifestă tot în limitele unor constrângeri impuse în cadrul limbii de norme (de congruență, de corectitudine, de adecvare etc.) dictate de tradiția limbii istorice și în conformitate cu expectația receptorilor (**stereotipii de conformitate**). Chiar atunci când se are în vedere devierea, abaterea de la normă cu finalități poetice, aceasta trebuie admisă ca atribut al limbii tot într-un anumit sistem care dictează granițele până la care se ajunge cu valorificarea expresivității.

În teoria limbii se abordează problema stereotipiilor, a formulelor fixe atunci când se caracterizează, în cadrul limbii române literare, unele stiluri funcționale. S-ar putea observa că la acest palier operează două tipuri de stereotipii, adecvate esenței biplane a speciilor de texte corespunzătoare – conținut și formă, încât am putea vorbi de **stereotipii semantice**, care multiplică o noțiune, o idee, respectiv **de structură sau textuale (șabloane)**, prin care se repetă un mod de organizare a textului.

Stereotipii de structură (șabloane). Stilul juridic-administrativ se distinge în mod deosebit ca un domeniu în care se operează curent cu șabloane – orice proces-verbal începe și se încheie cu formule fixe și se organizează riguros, ca și orice cerere: *Subsemnatul, ..., vă rog să aprobați*, sau adverință: *prin prezența se adevărește că...* etc. În reglementarea relațiilor dintre individ și autoritate este necesară o orientare univocă a semnificațiilor, cuvântul fiind un moderator social, motiv pentru care primează formulele fixe, textele organizate după scheme și un vocabular relativ restrâns. Unele stereotipii caracterizează și varianta juridică a stilului prin codurile de legi. Pe de altă parte, stilul științific, prin caracterul de obiectivitate și de neutralitate se apropie de limba standard, redând cunoașterea sistematizată din diferite domenii și se definește de asemenea printr-un grad înalt de

șablonizare. Dacă terminologiile diferă prin elementele alcătuitoare, prin originea și prin organizarea semnificațiilor, unele scheme de structură sunt similare. De exemplu, într-o lucrare științifică se identifică formule standard de încheiere, specifice organizării unui raționament (îndeosebi, în științele demonstrative). Variațiile sunt însă posibile și aici: *din constatările de mai înainte/ din faptele prezentate decurg/ reies următoarele concluzii*; sau *concluziile care se impun/ care se desprind/ la care se ajunge etc.* Frecvența formulelor fixe este mai mare în unele limbaje ale acestui stil, precum în limbajul matematic: *Se dă funcția* sau *Fie x aparținând mulțimii A* – decât în altele, precum limbajul filozofic.

În stilul religios, mai ales în limbajele bisericesc, tehnic religios și dramatic religios, în care cuvântul identificat cu gândirea însăși este consacrat în forme și combinații stabile, durabile lungi perioade de timp, se recunosc de asemenea stereotipii de structură, unele texte fiind riguros încadrate de formule tip: *Doamne miluiește, Fie numele Domnului Binecuvântat de-acum și până-n veac etc.*, care se conservă chiar dacă limba cunoaște modificări profunde.

Stereotipii semantice și textuale. La polul opus se situează stilul beletristic, stil în care, dacă apar combinațiile stereotipice semantice, acestea au finalitate expresivă. La nivelul structurii textuale, creația literară se caracterizează, cel puțin în genurile considerate clasice, prin stereotipii canonice care induc subordonarea unui conținut la o anumită formă – sonet, povestire, roman, dramă etc. (transgresarea formelor canonice este o trăsătură inerentă discursului postmodern). Tot în spațiul literaturii însă se dezvoltă și se valorifică în maniere diferite stereotipiile semantice, concretizate în recurențe tematice, multiplicări de motive, în general, în preluări intertextuale, generatoare de dialog între epoci și culturi. Mai mult, constituirea unor texte marcate de oralitate presupune și valorizarea unor fapte de limbă vorbită, la nivelul căreia se manifestă automatismele, ticurile verbale etc.

Stereotipii de accesibilitate (clișee) Dacă în stilurile juridic administrativ, științific și religios stereotipiile sunt structurante, prezența lor justificându-se prin formă, care trasează organizarea *sui generis*, dar și

prin conținut, în stilul publicistic stereotipiile intră, în general, în categoria clișeeleor, de-structurante, a căror utilizare se datorează fie unei mode, fie unei finalități ideologice, și nu necesităților de expresie. Valeria Guțu Romalo [1973:240] remarcă, în presa de acum treizeci de ani, clișee precum *în principal* (în loc de *în primul rând*), *la ora actuală* (în loc de *acum*, *în această perioadă*), *pe parcurs*, *pe mai departe*, cu admisibilitate gramaticală redusă, unele dintre ele, cum ar fi *în cadrul*, *a fi în măsură*, frecvente astăzi, tinzând spre convertirea lor în îmbinări stabile. Desigur că repetiția lor este dezavantajoasă și dezagreabilă. Totuși stereotipiile de la nivelul stilului publicistic nu sunt afuncționale, pentru că ele au „avantajul accesibilității, al maximei comodități, manifestate deopotrivă în producerea și în receptarea textului” [Zafiu, 2001:52], ținând de mijloacele utilizate în strategiile enunțiative.² Reactualizând problema clișeeleor din presă, găsim că seria lor este astăzi mult diversificată, datorită registrelor diferite din care sunt extrase. De exemplu, auzim frecvent în presa audio-video dar și citim formule ca: *trebuie de știut*, *la modul*, *la modul că*, *de genul*, *vizavi de*, *fîresc și natural*, unele incorecte gramatical, altele fiind respinse de normă prin statutul lor lexical (pleonasm).

Prin caracterul său persuasiv, stilul publicistic impune cuvântul ca modelator, ca promotor de idei proprii orientării ziarului, cu impact imediat asupra receptorilor, căroră, în calitate de vorbitori li se vor induce, pe lângă anumite traiecte de gândire și expresia nouă a acestora. Un clișeu dintr-o „anumită parte a presei” (iată un alt clișeu consacrat, care propune o delimitare netă între două sau mai multe sisteme de referință din care se interpretează orientarea, de regulă politică, producțiile mediatice – trăim de fapt sub tirania clișeeleor), care cultivă senzaționalul, repede impus, este *bombă sexi*, ca și *sex simbol*, ori *băiat de băiat*, din limbajul periferic, unele devenite noi modalități de realizare a superlativului absolut. Tot prin intermediul presei, care are și rolul de a populariza realizările științifice, tehnice sau anumite legi, s-au fixat clișee care conțin substantive convertite în adjective de tipul *luptă antidrog*, *program anticriză* și recent, *lege*

² Vezi și H. Quére, care susține că un clișeu nu spune nimic nici despre sine, nici cu referire la altceva, însă reprezintă un paradox comunicațional pentru că, transmițând o informație care tinde la zero, poate facilita o comunicare optimă [apud Fillol, 2000:8].

anticorupție. În general, clișeul lingvistic atestă destinul inovațiilor cu valoare inițială expresivă, devenite prin uz frecvent defective de asemenea valoare, banalizate [Zafiu, 2001:52]. Asistăm astăzi însă la o revalorizare a clișeeleor, în sensul dobândirii unor valori stilistice, prin intermediul deconstrucțiilor în care sunt antrenate și care aduc elementul inedit în discurs [Zafiu, 2001:55]. Dacă limba de lemn este un discurs care se caracterizează în primul rând printr-un abuz de clișee lingvistice, desemnarea fiind anulată și implicit semnificația, pentru că se evocă numai o noțiune, dar nu se redă o realitate, atunci limba puterii este o limbă de lemn (difuzată prin comunicate de presă, declarații, luări de poziții etc.) destinată limitării sau anulării interpretării. Faptul exprimat este redus la datele esențiale și redat prin construcții schematice de cuvinte golite de profunzime cu o semnificație vagă sau generală. Rolul acestui mecanism este exercitarea controlului asupra gândirii, prin oferirea iluzorie a unor adevăruri cărora nu este necesar să le căutăm demonstrația [Slama-Cazacu, 2000:97]. Este demn de observat că parametrul frecvenței unui element în discurs nu constituie o condiție indispensabilă a apartenenței acestuia la categoria clișeeleor. De exemplu, cuvinte precum *la, mama, este, azi* etc., deși frecvente în discurs, nu pot fi considerate clișee; *clișeizarea presupune utilizarea unui element care nu spune nimic nici despre sine, nici cu referire la altceva, însă acest element, aproape vid semantic, o dată pronunțat, își justifică funcția comunicativă, pentru că nimic din ceea ce apare în comunicare nu este întâmplător sau inutil, din perspectiva vorbitorului și a intenției sale de interacțiune; în acest sens, clișeul are uneori rolul de a facilita o comunicare optimă*.

În analiza discursului, clișeul este apreciat diferit în funcție de tipul de discurs și de stilul căruia îi este atribuit discursul. Astfel, dacă pentru discursul beletristic, folosirea clișeului indică de obicei lipsa de imaginație, în discursul administrativ (al formularelor, în primul rând) reprezintă o notă definitorie. Ca atare, există două etape ale analizei: 1) identificarea clișeeleor și 2) aprecierea lor din perspectiva discursului în care sunt cuprinse.

Cercetarea noastră face parte dintr-un proiect extins de analiză a discursului din revistele destinate publicului feminin, cu referire la

perioada comunistă (1945-1989), în contrast cu modificările discursive survenite în presa cu aceeași adresabilitate de după 1989. În această comunicare ne propunem să arătăm selectiv câteva dintre recurențele clișeizate depistate în revistele apărute în ultimele două decenii, în acord cu o schimbare ideologică de paradigmă, ce țintește armonizarea și sincronizarea cu fenomenele discursive occidentale. Menționăm că unele dintre revistele investigate reprezintă branduri românești („*Avantajé*“, „*Tango*“, „*Unica*“, „*Revista Felicia*“ ș. a.), iar altele sunt versiuni autohtone ale unor branduri străine („*Cosmopolitan*“, „*Cool Girl*“, „*Kudika*“ etc.). Este de la sine înțeles că multe dintre revistele românești cu tiraj excelent în anii 1990-2010 au dispărut de pe piață ori s-au salvat *in extremis* în varianta electronică, eventual găzduite de un blog susținut de prestigiul unui autor de succes.

a) Confruntată cu tendința de recuperare a ideologiei feministe (absente înainte de 1989), dar și cu graba în asimilarea unui postfeminism activ în spațiul european după anii 1990, România va cumula și la nivel discursiv ecouri ale unor manifestări de opinii contradictorii.

Precizăm că, prin extindere, înțelegem prin *clișeu* și segmente de discurs cu frecvență mare, motiv pentru care am avut în vedere câteva sintagme sau enunțuri întregi, a căror semnificație se înscrie în sfera valorizării unui nou tipar feminin. De exemplu, dacă înainte de 1989, o sintagmă care avea drept support substantivul mamă era urmat cel mai frecvent în asemenea publicații („*Femeia*“) de adjective precum *eroină* (*mamă eroină*) *muncitoare*, *savantă*, după 1990 cunoaște discriminări noi prin inserția unor determinanți precum *surogat* (*mamă surrogat*), *singură* (*mamă singură*), *socială* (*mamă socială*), cu trimitere la realități noi, specifice unei lumi globalizate ori cu trăsături adecvate unui spațiu cu probleme specifice (*mama socială*).

b) Emanciparea și autonomizarea femeii se susțin, în presa de profil, prin noi combinații la nivel discursiv, cum ar fi *femeie de carieră*, *femeie de succes*, *femeie antreprenor*, *femeie manager*, *femeie de afaceri*, dar și *femeie periculoasă*, *femeie vampă* etc.

Influența unui model de viață specific societăților corporatiste aduce cu sine un discurs pragmatic ce stimulează competiția și încrederea în sine: *fii tu însăși, gândește pozitiv, fii plină de viață, proaspătă, ocupă-te de dezvoltarea personală, stimă de sine*, formule vagi și demonetizate prin repetiție.

c) În sfârșit, mai amintim aici că în revistele de profil, axate pe cultivarea excesivă indusă de campaniile publicitare a virtuților trupului, abundă clișeele cu caracter de slogan de tipul *trăiește sănătos, mănâncă sănătos, respiră bine, dă un aspect natural*, seria de forme fiind extrem de bogată și de diversificată.

Un clișeu care face carieră astăzi și pe care nu putem să nu-l amintim în încheiere este *frumusețea vine din interior*, seducător prin șansa de reabilitare acordată celor ce nu posedă anumite înzestrări naturale.

În concluzie, prin investigarea unui material bogat extras din revistele adresate femeilor, s-ar putea pune în evidență mecanismele acomodării la o mentalitate nouă ce dislocă multe dintre poncifele unei lumi revolute și conservatoare, precum și reflectarea la nivel discursiv a curentelor feminist, post feminist și feminin în societatea românească.

BIBLIOGRAFIE

- Fillol, Véronique, *Le stéréotype comme cliché-concept et comme concept-clé en analyse du discours*, în Actes du XXI^{ème} Colloque d'Albi: *Langage et signification. Le stéréotype: usages, formes et stratégies*, 10-13 juillet, 2000, (Albi, France), Marges Linguistiques, <http://www.marges-linguistiques.com>.
- Coșeriu, Eugen, *Prelegeri și conferințe*, (1992-1993), Iași, 1994.
- Cuilenburg, J.J., Scholten, O., Noomen, G., W., *Știința comunicării*, București, Humanitas, 1998.
- Gramatica limbii române*, II, București, Editura Academiei, 2005.
- Guțu Romalo, Valeria, *Corectitudine și greșală*, București, Editura Academiei, 1973.
- Miroiu, Mihaela, (coord.), *Drumul către autonomie: teorii politice feministe*, Iași, Polirom, 2004.
- Slama-Cazacu, Tatiana, *Strategii comunicaționale și manipularea*, Iași, Polirom, 2000.
- Zafiu, Rodica, *Diversitatea stilistică în româna actuală*, Editura Universității din București, 2001.

Corpus

Avantaje, 1997, 1998, 2004, 2005, 2013

Femeia, 1989, 2010, 2012

Tango, 2010, 2011, 2012

The One, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013

Rodica Nagy

2. CORPUL FEMEII ÎN RITUALURI TRADIȚIONALE ROMÂNEȘTI

(Claudia Costin)

Corpul femeii – imagine și performanță în manifestări ritual-ceremoniale în spațiul românesc

Introducere

Identitatea ființei umane în general și, poate a femeii în mod deosebit, a fost strâns legată de corpul său, pentru că însăși existența se definește și se articulează prin corporalitate. În comparație cu societatea modernă și postmodernă, individualistă, care percepe în mod dualist omul și corpul său, în care însăși noțiunea în sine de „corp”/ „trup” este problematică și neclară, pentru că, așa cum opinează David le Breton, „noțiunea modernă de corp reprezintă un efect al structurii individualiste a domeniului social, o consecință a rupturii solidarității ce unește persoana cu un colectiv și cu cosmosul printr-o rețea de corespondențe unde totul se leagă” [Breton, 2002:13], societatea arhaică, tradițională, acesta este circumscris cosmicului, lumii. Trupul nu este privit izolat, ci în relație de interdependență cu natura, cu ceilalți. În acest sens, afirmația pe care o face antropologul amintit este pertinentă: „În societățile tradiționale, cu componentă holistă, comunitară, unde individul e imposibil de zărit, corpul nu constituie obiectul unei sciziuni, iar omul se contopește cu cosmosul, cu natura, cu comunitatea. În aceste societăți, reprezentările corpului sunt, de fapt, reprezentări ale omului, ale persoanei. Imaginea corpului e o imagine a sinelui, alimentată de materiile prime ce compun natura, cosmosul într-un fel de indistinție” [Breton, 2002:19-20]. De aceea, putem vorbi în această situație de „sentimentul unei înrudiri, al unei participări active a omului la totalitatea vieții” [Breton, 2002:19-20]. Pentru mentalul colectiv al lumii arhaice, trupul nu exista ca element al

„individuației”, al izolării, ci, dimpotrivă, ca element unificator al energiei și al armoniei comunitare, ca mijloc al comunicării ființei cu universul simbolurilor care redimensionează existența colectivității.

Fără îndoială, în ochii ființei umane creatoare de mituri și rituri, aflate în intimă coalescență cu natura, cu universul, propriul corp a reprezentat un mister. Încercarea de a formula un răspuns acestei problematice a alimentat de-a lungul timpului imaginarul popular care a găsit în practici, ritualuri, obiceiuri, creații artistice, modalitatea de exprimare a sentimentelor, ideilor, dorințelor și aspirațiilor colectivității. Mijloace de comunicare sincretice, complexe, acestea s-au impus ca veritabile coduri culturale, circumscrise unui sistem de valori prețuit și transmis din generație în generație.

a. Valența simbolică a corpului feminin în cadrul unor obiceiuri calendaristice

În credințele, tradițiile și obiceiurile care au fost practicate secole de-a rândul în diferite zone ale României, corpul femeii s-a aflat permanent în contact cu lumea și a fost considerat parte integrantă a universului uman și a cosmicului. Acest aspect este evident mai ales în rolurile sociale și ceremoniale performate – în mod exclusiv sau majoritar – de fete și/sau de femei căsătorite, în cadrul repertoriului de dansuri și a secvențelor ritualice din obiceiurile numite Drăgaica, Lăzărelul și Cununa, al ritualurilor specifice de culegere a Mătrăgunei, de alungare a Ciumei sau cele care se circumscriu diverselor practici vrăjitorești.

Palierul actanțial a articulat, pe parcursul veacurilor, existența generațiilor de fete în aceleași momente dintr-un an calendaristic. Drăgaica se desfășoară în preajma solstițiului de vară, culegerea Mătrăgunei se încadrează în obiceiurile echinocșiului de primăvară, Cununa în timpul recoltării grâului, Lăzărelul în Sâmbăta Floriilor sau Sâmbăta lui Lazăr.

În marea majoritate a acestor ceremonialuri, performanța este conferită de trei atribute specifice femininului: puritate, frumusețe, capacitate creatoare/fertilitate.

Drăgaica (cunoscută în unele regiuni – Bucovina, Maramureș, Oltenia, Banat, Transilvania – cu numele de Sânziene) reprezintă o manifestare folclorică a unui grup/unei cete cu număr impar sau număr par de fete, care se desfășoară foarte aproape de solstițiul de vară, pe 24 iunie, dată la care creștinii ortodocși și catolici sărbătoresc Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul. Este în imaginarul colectiv românesc o zeitate a bogăției, a fertilității, protectoare a lanurilor de grâu, a femeilor căsătorite, păstrând „amintirea Marei Zeițe neolitice, divinitate lunară, echinocțială și agrară, identificată cu Diana și Iuno în Panteonul roman și cu Hera și Artemis în Panteonul grec.” [Ghinoiu, 1997:66]

Ea se află în plan mitic în antinomie cu Rusaliile și Ielele, „conotate negativ din punct de vedere al sacrului” [Bredan, 2001:87]. Drăgaica, numită și Dârdaică, Împărăteasă, Regina Holdelor, Mireasă, Stăpâna Surorilor, este în legătură cu sacrul, este imagine a sacralității pe coordonata profanului și, așa cum opinează Lucia Berdan, „o transpunere magică a ceremonialului nupțial al zeiței agrare” [Bredan, 2001:87] care, în ziua solstițiului de vară ar umbla pe pământ sau ar pluti prin văzduh, cântând și dansând, fiind însoțită de alaiul său format din zâne și fete frumoase.

Fetele care constituie ceata Drăgaicei sunt îmbrăcate în costum popular de sărbătoare, având pe cap cununi din flori de sânziene și ca piesă de port nelipsită, foarte importantă, marama/basmaua. Cea mai frumoasă, cea mai robustă, perfect sănătoasă, dintr-un sat sau din câteva sate apropiate ale unei zone, este aleasă Drăgaică, ea fiind simbolul comunității tradiționale respective, personalizare a perfecțiunii fizice și spirituale, a desăvârșitei armonii, cea care are menirea de a revărsa asupra colectivității binecuvântarea, bunăstarea, bogăția holdelor, a păsărilor și animalelor. În ea își puneă speranța comunitatea că va avea parte de roade îmbelșugate, deci că va trăi pe parcursul unui an în bunăstare și, ca atare, apare firească interdicția rituală pentru tânăra aleasă ca Drăgaică de a se căsători în următorii trei ani.

În forma sa arhaică, ceremonialul se desfășura în hotar, printre lanurile de grâu, unde drăgaicele dansau, săltau deasupra solului cu mâinile întinse și cu maramele fluturând în aer, ca și cum ar zbura. Ulterior acesta

a început să se desfășoare doar în sat, scenariul ritualic conținând interpretarea unui cântec scurt, ruperea bucăților din năframe și lăsarea lor pe la casele gospodarilor colindați și, credem cel mai important, executarea unui joc, a unui dans încărcat de vigoare, de intensitate, prin săriturile ample. Imaginea fetelor frumoase îmbrăcate în veșminte alese, conduse de cea mai frumoasă dintre dânsule, cu cunună din spice de grâu și flori de sânziene pe cap, este demnă de o pictură renaștistă, o pictură de Botticelli, în ansamblul ei semnificând sacrul coborât în profan, sacrul revelat în dimensiunea sa „numinoasă” (Rudolf Otto), precum și victoria luminii, a Soarelui, belșugul. Însă, componenta de maximă importanță o reprezintă limbajul coreic, exprimare a dăruirii totale a actantelor, a depășirii pragului temporal într-un moment semnificativ prin care trece anul „născut” în noaptea Sfântului Vasile (pentru că imediat după solstițiul de vară ziua începe să scadă, iar plantele își pierd valențele apotropaice), întru deschiderea către ceea ce Georges Dumézil numește *Marele Timp*. Dansul drăgaicelor cu salturile succesive deasupra solului și maramele fluturând are substrat mitico-magic, caracter solar, dar și htonian („suratele”/„surorile” jucau în formație de cruce, „ca și cum s-ar opune sau ar lupta una împotriva alteia” [Ghinoiu, 1997:59]), de stimulare a fertilității pământului, a holdelor.

Corpul Drăgaicei și al fetelor din ceata ei devin pentru imaginarul colectiv, în plan mitologic, instrumente de comunicare ale sacralității, de legătură simbolică între imanență și transcendență, precum și expresii ale totalității sociale și cosmice.

Aceleași valențe ale corpului feminin le putem observa și în obiceiul cunoscut sub denumirea de Cununa sau Cununa Grâului, desfășurat în arcu intracarpatic. Performat de fete și femei, puritatea nemaifiind de această dată un atribut obligatoriu, ceremonialul este mai amplu, constituit „din secvențe gradate și cu reliefări de roluri și relații de rol” [Comanici, 2001:140]. Secvențele care compun ceremonialul Cununii sunt următoarele: confecționarea Cununii Grâului (sub formă rotundă sau sub formă de cruce și numită în acest caz „buzdugan”) la finalizarea secerișului, din ultimele spice (la care se puteau adăuga flori de câmp), de către fetele participante la

claca secerișului, iar uneori și de către femei „iertate” (primiseră împărțășania preotului). De la holda secerată, Cununa era dusă la gospodăria celui care organizase respectiva clacă, de obicei pe capul unei fete frumoase, care urma să se căsătorească. Acea fată care purta Cununa trebuia obligatoriu să fie fecioară, să fie harnică, frumoasă și să aibă în viață ambii părinți. Pe drumul parcurs de la holdă la casa țăranului, alaiul interpreta cântecul ceremonial al Cununii și era stropit cu apă. La intrarea în curtea gospodarului, acesta uda cu apă Cununa Grâului, apoi alaiul înconjura de trei ori masa din casă pe care se aflau un colac și o sticlă cu vin. Cununa era așezată pe masă, de unde gazda o ridica. Aceasta se păstra ca un obiect de mare preț, un obiect cultic, simbol al fertilității, al belșugului, până la semănatul grâului sau până la recoltarea lui în anul următor.

Cununa putea fi utilizată pentru săvârșirea unor ritualuri magice de vindecare a oamenilor, a animalelor, pentru fertilizarea ogoarelor, considerându-se că avea valență apotropaică. În cadrul întregului ceremonial un rol extrem de important îl avea dansul/jocul Cununii Grâului executat de performeri dimineața, când plecau de la gazdă, la amiază, pe câmp, la sfârșitul secerișului, la poarta casei gospodarului când alaiul se întorcea de pe câmp, precum și în alte momente semnificative.

În cadrul acestui ceremonial, corpul femeii, implicat în cele mai importante secvențe ritualice – confecționarea Cununii Grâului, secerișul, legarea snopilor, purtatul Cununii, dansul, interpretarea cântecelor specifice – reconfigurează dimensiunea realității sociale prin spectacular, transferă semnificația actului ritualic asupra privirii. Deși trupul rămâne sub aura discreției, prin costumul popular românesc al femeii, impecabil croit și atât de frumos ornamentat, ritualul nu îi diminuează evidența, ci o sublimează, o pune în valoare, îi relevă mobilitatea, funcțiile în derularea existenței umane. Simbolismul corporal își accentuează și chiar își mărește forța în timpul actelor ritualice, relevând tonalitatea relației cu lumea, cu universul. Femeia din societatea tradițională românească are conștiința bine articulată a corpului său, a manifestărilor acestuia într-un univers ontologic ancorat în norme stricte, moștenite, care trebuie respectate și transmise urmașilor. Așa cum ne revelează secvențele

ceremonialului Cununa Grâului, trupul femeii în diversele sale manifestări (dans, mersul pe jos, culegerea spicelor de grâu, legarea lor în snopi, împletirea spicelor pentru realizarea cu măiestrie a Cununii etc.) probează armonia sa cu mediul de viață, cu natura, cu sine și cu ceilalți.

b. Corpul, parte integrantă a universului, în cultul Mătrăgunei

Mătrăguna, cunoscută ca plantă erotică, în botanica mitică europeană ocupă un loc deosebit, cultul ei fiind de largă răspândire și cunoscând, de la un popor la altul sau de la o regiune la alta în interiorul aceleiași spațiu cultural, forme, manifestări diferite și nu de puține ori surprinzătoare pentru omul modern. Denumită și „Doamnă-bună, Doamna-Mare, Floarea-codrului, Împărăteasa, Lumânarea-Dracului, ea e divinizată încă din antichitate, atribuindu-i-se o eficacitate spirituală datorită proprietăților sale de plantă otrăvitoare, halucinogenă sau somniferă și asemănării sale cu figura umană” [Evseev, 1999:279]. Așa cum afirmă Mircea Eliade, „este o plantă care a fost alăturată pretutindeni de calități antropomorfe” [Eliade, 1992:238], rădăcina ei semănând cu un corp uman.

Puterile magice ale rădăcinii acestei plante pot fi utilizate cu valență benefică, atunci când ajută fetele să se căsătorească, atunci când conferă fecunditate, armonie, bogăție, influență pozitivă asupra stării economice a unei persoane sau a unei familii, vindecarea de anumite boli și, firește, noroc în dragoste. Ea poate fi folosită și în sens negativ, pentru a crea pagubă unei persoane, pentru a îndrepta ura celor din jur asupra unei ființe umane și chiar pentru a face ca cineva să se îmbolnăvească sau să înnebunească.

Mătrăguna este smulsă numai într-o perioadă din an, între două sărbători creștine foarte importante, și anume între Paște și Înălțarea Domnului (Ispas), pentru că, potrivit mentalului popular românesc, după ziua de Ispas planta își pierde eficiența magică. Ea se culege, de obicei, dintr-o pădure îndepărtată, de unde nu pot fi auziți câinii lătrând, nici cocoșii cântând, în mare taină, de femei sau de fete și femei și, mai rar, de femei și bărbați. Deci, ritualul impunea ca mătrăguna să nu fie luată

oricum și de oricine. De exemplu, în Maramureș, în unele sate se credea că poate fi smulsă de șapte femei, în altele de trei, patru fete, iar în alte localități rurale de două femei sau de o fată și o femeie.

Uneori, ritualul luării plantei impunea o secvență premergătoare, și anume identificarea și legarea ei cu o panglică roșie, cu o săptămână înainte. Ritualul luatului buruienii cunoaște forme complexe și se desfășoară astfel: femeile/fetele pornesc spre locul unde se află mătrăguna foarte devreme, în zorii zilei, pentru a nu întâlni nici o persoană. Ele trebuie să fie îmbrăcate cu haine curate, de sărbătoare sau chiar noi și să fie vesele pentru a-i câștiga bunăvoința, ritualul implicând actul necesar al purificării. Interdicția de a fi văzute sau auzite de cineva este generată de credința că mătrăguna își pierde puterile magice dacă le vede vreun om sau le latră vreun câine. Nici a vorbi între ele nu este permis, din același considerent al anulării efectului magic al vrăjii. Precauțiunea magică vizează și ritualul culegerii care trebuie săvârșit în deplină intimitate, fără vreo privire indiscretă și fără atingerea firului înainte de a fi săpat, pentru că altfel efectul magic al buruienii s-ar fi anulat. Dacă planta este culeasă în scopuri erotice, de căsătorie sau de vindecare, de obținere a unei stări materiale foarte bune, femeile/fetele iau cu ele mâncare (sarmale, ouă, plăcinte, clătite etc. sfințite în biserică) și băutură (de obicei vin, uneori și rachiu). În momentul când ajung la mătrăgună o salută cu mult respect, îi vorbesc foarte frumos, apoi dezbrăcate o sapă și o așază pe pământ. Mâncarea și băutura sunt puse în jurul ei, actantele mănâncă, beau, se sărută, se îmbrățișează, se mângâie cu dragoste, dansează goale, cu părul desfăcut și se așază unele peste altele simulând actul sexual. Vorbesc apoi despre persoana/persoanele a cărei/căror iubire doresc să o câștige sau despre scopul pe care urmăresc să îl atingă cu ajutorul mătrăgunii (noroc, bogăție, stimă, succes în derularea unor activități etc.). În locul de unde au luat planta pun zahăr sau miere și monede, gestul ritualic marcând răsplata față de pământ pentru elementul vegetal oferit, apoi varsă vin în locul respectiv și stropesc și mătrăguna cu vinul adus. Întoarcerea acasă se face tot în mod ritualic, cu mătrăguna la piept sau în brațe. În Maramureș nu era permis a se vorbi în timpul revenirii acasă, însă, în alte zone ale României, pentru ca buruiana să nu își diminueze forța magică, actantele trebuia să

vorbească politicos cu toți cei pe care îi întâlneau, să nu privească înapoi, să nu vorbească prea tare, să nu scuipe, să nu urineze, să nu batjocorească pe cineva. Ajungerea acasă cu firul de mătrăgună implica alte acte ritualice: așezarea pe masă a acestuia, ospătarea, executarea unor dansuri, îmbrățișatul lui și rostirea de formule magice. Acasă era ținută în grădină, într-un loc ferit de ochii curioșilor, în pod, deasupra ușii sau la oglindă.

Din prezentarea succintă a cultului mătrăgunei, așa cum se desfășura în spațiul românesc și nu numai, se poate observa o simbolistică mult mai bogată a corpului femeii decât în alte obiceiuri, ritualuri, prin implicarea totală a acestuia într-un context dominat de gândirea mitico-magică, de credințe ancestrale. Dansul ritual circumscris ceremonialului de luare a plantei și care asociază, în plan mitico-magic, ritul nudității, are o largă răspândire, în spațiu și în timp, fiind întâlnit la gali, perși, arabi, celți, evrei, indieni, în culturile egeene, la semiții din nord-vestul Mesopotamiei [Bilțiu, 2004:77]. Dansul acesta în cerc, cu trupurile goale, este „ritul cercului magic protector, generalizat în folclor” [Bilțiu, 2004:77], după cum opinează Pamfil Bilțiu, iar conform părerii lui Hans Biedermann este imagine a „*cercului dansant*” [Biedermann, 2002:90], cu caracter magic și substrat mitologic, este rit închinat „pământului-mamă” (Terra Mater), drept mulțumire pentru „*planta magică*” (Mircea Eliade) oferită, dar și feminității și puterii creatoare. Trupurile dezgolite, eliberate de vestimentația ce diferențiază ființa umană în plan social și ierarhic, exprimă starea primordială, de puritate, de inocență a femeii înainte de „căderea în păcat” a strămoșilor mitici, Eva și Adam, dorința de a se afla în coalescență cu cosmicul, cu forțele și energiile universale, superioare. Nuditatea și părul despletit augmentează calitatea, eficiența actului magic de atragere a iubirii unui bărbat sau a norocului în casă.

Nuditatea rituală desființează barierele fizice, dar și spirituale ce separă ființa de lume, de cosmos. Corpul gol al femeilor devine un creuzet ce captează forțele magice ale naturii, prin transfer, pe calea magiei simpatetice, de la rădăcina de mătrăgună asemănată cu trupul omului, către sine.

Goliciunea, într-un astfel de context, nu este marcă a seducției, ci expresie a purității, vitalității, integrității, plenitudinii, a existenței paradisiace în care timpul a fost abolit.

c. Corpul, ritualul de alungare a Ciumei și practici vrăjitoarești

În afară de ceremonialul culegerii mătrăgunei, în folclorul românesc, nuditatea reprezintă marcă a corporalității și în ritualul de alungare a ciumei, precum și în unele ritualuri practicate de femeile-vrăjitoare.

Ca și la alte popoare europene, și la români nuditatea rituală este considerată un mijloc foarte eficient de îndepărtare a spiritelor nefaste, a molimei dintr-un microunivers uman. Ciuma face parte, alături de holeră, moarte, Samodiva, Bâca, „din categoria unor personificări ale unor concepte sau boli și reprezentări mitologice” [Bilțiu, 2003:305]. Această cumplită boală, devastatoare, a generat o adevărată mitologie, începând cu înfățișarea personificată de mentalul colectiv. Românul și-a imaginat-o ca o femeie îmbrăcată în alb (în zona Iașilor) sau ca o ființă monstruoasă cu cap de om, coarne de bou, coadă de șarpe, iar în vârful cozii cu un ghimpe mare (în Bucovina). Puterea ei stătea în acest ghimpe cu care atingea oamenii și îi ucidea. Așa cum reiese din legende și din credințele populare, ea apare și în alte ipostaze: chip de femeie foarte urâtă, cu nas și față înspăimântătoare, chip de femeie cu trupul acoperit de păr, care umblă desculță și este mușcată la picioare de câini, chip de femeie foarte înaltă, cu păr lung ce îi atârna până la pământ și care umblă desculță, amintind de Fata Pădurii, o altă ființă mitologică, reprezentare a monstruosului feminin, întâlnită îndeosebi în folclorul maramureșean [Bilțiu, 2003:305]. Trebuie să precizăm că imaginea antropomorfizată a acestei cumplite boli există și în imaginarul mitologic al altor popoare europene: unguri, bulgari, ruși, sârbi, lituanieni, saxonii etc.

Pentru izgonirea ciumei, oamenii din popor au apelat la vrăji, punându-și speranța în efectul lor, însă miza a fost la fel de puternică și pentru unele practici rituale care circumscriau vechi forme de magie. Dintre acestea menționăm confecționarea unei cămăși numite „cămașa ciumei”, de un anumit număr de femei care torc, țes și cos o cămașă de

câneapă în 24 de ore, căreia apoi îi dădeau foc, înconjurul satului cu boi negri, actanții fiind femei sau copii și tragerea brazdei rituale în jurul satului cu un plug tras de boi negri, gemeni, numărul lor fiind, de regulă, patru. Despre ritualul magic al înconjurului satului/satelor și tragerea brazdei, întâlnim o relatare în scrierile arhiepiscopului Marcus Bandius, pe care Papa îl trimisese în Moldova în anul 1646. El notează că „a văzut ridicându-se niște «priapos» la toate răspântiile drumurilor, cu următorul chip: țăranii tăiaseră un stejar foarte mare, căruia meșterii îi dăduseră o înfățișare omenească, cu picioare și cu mâini. Statuia aceasta prestigioasă ținea în mâna dreaptă un sceptru, adică un arc întins cu două săgeți, în mâna stângă o lance care, vibrând, părea că amenință să lovească. Națiunea (română) cea ignorantă și crescută în superstiții crede că, cu acest meșteșug, poate înspăimânta boala ciumei, care bântuie hotarele Transilvaniei, ca să nu se încerce de a se apropia de hotarele Moldovei. [...] Pe lângă acestea, bărbați demni de toată credința povestiră că într-o noapte întunecoasă zece fete bătrâne, despuiate, alergară de mai multe ori împrejurul satului, gesticulând cu săltături și jocuri cu cântece, și aruncau din mână bețe aprinse; acestora le ieșeau înainte zece flăcăi, tot despuiați, înarmați cu lănci sclipitoare, salutându-se în tăcere unii pe alții. Făcându-se aceasta, românii cred că Ciuma nu se va atinge de oamenii goi, ci va avea rușine și va cruța pe cei de vârstă tânără. Și nici era aceasta sfârșitul prostiilor, căci toți cei zece flăcăi, într-o noapte, traseră în acel loc un plug cu boi, brăzdând pământul împrejurul satelor, pe care tot atât de multe fete îl precedau, amestecându-și cântecele cu râsul. Locuitorii, înarmați cu gheoage, săteau cu fața întoarsă înspre Transilvania, la brazdă, ca să lupte în contra Ciumei” [Candrea, 1999:167-168]. Totuși, din informațiile culese în secolele trecute de etnografi și folcloriști de la cunoscătorii, de la performerii din universul rural, la ritualul magic de înconjur și tragere a brazdei participau îndeosebi fete sau fete și femei „iertate” („fără păcate”) și foarte rar bărbați.

Ciuma umanizată așa cum am reliefat mai sus ar putea simboliza dimensiunea monstruoasă a sacrului coborât în profan, pentru a perturba rânduiala lumii, din cauză că ființa umană prin faptele, prin

comportamentele sale a tulburat ordinea naturală creată de divinitate. Tragerea brazdei este asociată fecundității, cercului cu valență apotropaică și reprezintă în același timp un act magic de redobândire a stăpânirii asupra unui spațiu și de cosmicizare [Evseev, 1999:67] a acestuia. Nu întâmplător, performerii ritualului sunt fecioare și femei considerate curate sufletește și moral, deci absolvite de păcate, castitatea fiind una dintre condiții pentru obținerea efectului magiei, care este „potențată de forța miraculoasă și apotropaică atribuită nudității feminine” [Evseev, 1999:81]. Forța magică deosebită conferită de goliciunea trupească poate exercita, potrivit gândirii mitice, o influență majoră asupra naturii, oamenilor, duhurilor nefaste, ființelor monstruoase, distrugătoare ale universului mundan. De aceea, trupul gol al fetelor și femeilor are puterea de a genera sentimentul rușinii din partea Ciumei devastatoare și, astfel, de a o îndepărta. Gestul ritualic al dezgolirii corpului este întâlnit în istoria mitică a umanității, una dintre cele mai cunoscute secvențe fiind din mitologia grecilor, în care se povestește că eroul Bellerophon, supărat pe locuitorii din Lycia, din cauza comportamentului acestora, l-a rugat pe zeul Poseidon să îi pedepsească. Conform relatării lui Plutarh, „marea înălțându-se venea după el și acoperea ogoarele. Cum bărbații nu puteau să-l înduplece, oricât îl implorau, i-au ieșit înaintea femeile, ridicându-și fustele și dezgolindu-și trupurile, și astfel, dându-se el înapoi de rușine, s-au retras după cum se spune, și valurile” [Evseev, 1999:318].

Gestul acesta, considerat în lumea modernă, în care corpul este ecranat nu atât de vestminte, cât de parti-pris-urile care îl înconjoară, indecent, rușinos, era în societatea arhaică unul firesc, de apărare magică, temut de eroi neînfricați și, deci implicit, în viziunea populară, de întruchipări malefice, cum este Ciuma. Corpul care este perceput în plan mitic ca un microcosmos, cea mai relevantă expresie a Sinelui, este un instrument magic de apărare a universului ontologic aflat în strânsă și indisolubilă legătură cu Sacrul în toate ipostazele și dimensiunile sale.

Relevantă pentru tema de față considerăm că este și imaginea trupului femeii-vrăjitoare din spațiul tradițional românesc, în practicarea unor ritualuri. De exemplu, pentru aducerea sau îndepărtarea ploilor,

vrăjitoarea ieșea afară și înconjura grădina dezbrăcată, mergând înapoi cu o cârjă în mână și rostind descântece specifice. De asemenea, pentru luarea și transmiterea „manei” holdelor, în noaptea de Sfântul Gheorghe vrăjitoarea sau strigoaica mergea pe câmp, se dezbrăca în pielea goală, se tăvălea prin cele mai frumoase lanuri și cele mai pline de rouă, mergea apoi și se tăvălea prin lanurile sale și prin aceasta lua „mana” de pe alte câmpuri transferând-o pe al său. Un alt ritual magic se referă la creșterea puterilor vrăjitoarei care în miez de noapte cu lună plină se ducea la o apă curgătoare din preajma satului în care locuia, se dezbrăca și făcea baie. Se credea că acest scăldat ritualic, în deplină tăcere și discreție, astfel încât să nu fie văzută de vreun sătean, va augmenta capacitatea ei, pentru o perioadă de timp, de a face vrăji. Și în aceste situații, nuditatea trupului feminin echivalează cu integrarea totală a ființei în ritmurile cosmice, eliminând uzura, dimensiunea timpului fizic, pentru a restabili contactul cu energiile universale (la „legarea” sau „dezlegarea” ploilor, pentru sporirea puterilor necesare actului vrăjitoresc) sau cu cele htoniene (luarea „manei”).

În toate aceste ritualuri mitico-magice, corpul femeii, mai ales cel eliberat de veștminte, de orice constrângeri care să îi influențeze starea de libertate, ni se revelează ca imagine arhetipală a frumuseții și chiar a perfecțiunii actului creator divin, ca mister, ca evidență a ființei și a ființării.

Concluzii

Corpul femeii constituie, în societatea românească tradițională, puternic ancorată în credințe străvechi, în gândirea mitico-magică, indiferent de ipostază, dacă înveșmântat în haine obișnuite, în costum de sărbătoare sau dezgolit, un veritabil simbol cultural ce reflectă aspecte semnificative ale unui sistem de credințe, ale unor valori colective, exprimate în formă sincretică (muzical, coreic, prin gesturi) în obiceiuri calendaristice, în ritualuri.

În antinomie cu viziunea modernă asupra corpului – obiect al publicității, al plăcerii, al marketingului, cu înstrăinarea ființei umane față de sine, ființă pentru care propriul corp a devenit un *alter ego*, un factor de „individuație”, în lumea arhaică românească trupul femeii reprezenta un

receptacul al sacrului sau, oricum, ceva esențial care păstra în sine o doză de sacralitate. Trupul nu se distingea de om, de universul existențial. Acesta nu putea fi altceva decât el însuși, imaginea fidelă a sinelui.

BIBLIOGRAFIE

- Berdan, Lucia, *Totemism românesc: Structuri mitice arhetipale în obiceiuri, ceremonialuri, credințe, basme*, Iași, Editura Universității „Al.I. Cuza”, 2011.
- Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol.I-II, București, Editura Saeculum. I.O., 2002.
- Bilțiu, Pamfil, *Studii de etnologie românească*, vol.I, București, Editura Saeculum I.O., 2003.
- Bilțiu, Pamfil, *Studii de etnologie românească*, vol.II, București, Editura Saeculum I.O., 2004.
- Breton, David le, *Antropologia corpului și modernitatea*, Timișoara, Editura Amarcord, 2002.
- Candrea, I.-Aurel, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicinamagică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Comanici, Germina, *Cercul vieții. Roluri și performanță în obiceiurile populare*, București, Editura Paideia, 2001.
- Eliade, Mircea, *Meșterul Manole. Studii de etnologie și mitologie*, Iași, Editura Junimea, 1992.
- Eveev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.
- Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
- Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001.

Corpul feminin în monstruosul folcloric românesc. O reprezentare feminină a sacrului monstruos din mitologia română: *Muma-Pădurii*

Mitologia poporului român, la fel ca oricare mitologie, ni se relevă ca „spectacol” veritabil al imaginației ființei umane. Datorită oralității sale, s-a substanțializat în eresuri și rituri, în povestiri miraculoase și în legende, care dezvăluie „chei” de lectură în istoria culturii populare și a mentalității românești.

Multe elemente, structuri mitice nu au dispărut odată cu satul tradițional, ci s-au păstrat și le recunoaștem mai ales acolo unde există o structură rituală. Omului contemporan îi este greu să înțeleagă astăzi credințele omului din popor care, în confruntarea cu forțe necunoscute, cu neprevăzutul, respecta cu strictețe interdicții impuse de colectivitate sau recurgea la diverse practici ritualice.

În credințele și superstițiile românilor, determinate de teama față de violența forțelor naturii, de vrăjitoare și de demoni, își are geneza daimonologia mitică populată – în funcție de atitudinea pe care o manifestă față de ființa umană – de ființe benefice (zâne, spiriduși, șarpele casei), de ființe malefice (strigoi, vârcolaci, căpcăuni, pricolici, Ielele) sau de ființe ambivalente (Ursitoarele, Joimărița, Marțolea). Toate acestea pot acționa în favoarea, în defavoarea omului sau pot avea valență justițiară, influențând destinul lui.

Mitologia română nu cuprinde un panteon cu zeiități de importanță majoră, distincte, astfel încât aria divinităților a devenit în timp largă, variată. În cadrul demonologiei care ocupă un loc semnificativ în spațiul

cultural românesc, domină numeric ființele și spiritele cu trăsături feminine, care nu sunt integral benefice sau malefice, întrucât, așa cum opinează Ivan Evseev, atitudinea lor este determinată „nu atât de însușirile lor funciare, cât de comportamentul oamenilor, de calitatea răspunsului dat la provocările venite dinspre lumea numinosului și a insondabilului” [Evseev, 1998:8].

Ființele demonice feminine guvernează pământul, întreaga natură (Muma-Pământului, Știma-Apelor, Muma-Pădurii, Muma Ploii, Muma florilor etc.) și chiar cosmicul (Muma lui Dumnezeu). Faptul că aceste ființe mitologice au identitate și, dincolo de trăsături distincte, variate forme și funcții, comun majorității lor este termenul simbolic „mumă”, acreditează ipoteza formulată de unii dintre cercetătorii români în domeniu (Traian Herseni, Ivan Evseev, Ion Ghinoiu) că ele sunt, în complexul mitico-cultural, pe diverse trepte ale evoluției socio-istorice, „imagini” ale principiului maternității, a căror origine se află într-o *zeitate-mamă* primordială, comună probabil unei regiuni a spațiului european (cel puțin partea de SE).

Cultul puternic al maternității, care a existat în epoca matriarhatului, întregul complex psiho-social al acesteia și rolul femeii-mamă în societatea umană au generat ansamblul mitic al mumelor, bine reprezentat în mitologia română, în care ele se disting prin înfățișare, funcții și valențe simbolice, diferite uneori chiar și în cadrul aceleiași reprezentări a imaginarului popular, de la o regiune a țării la alta.

În credințele românești, o reprezentare mitică feminină a demoniului, reminiscență simbolică a unei mume primitive este Muma-Pădurii, cunoscută și cu numele de Pădureanca, Păduroaia, Vidma-Pădurii, Vâlva-Pădurii, Ciuma-Pădurii, Știma-Pădurii, Surata din Pădure și Mama-Huciului. Ideea aceasta a vechimii ei, care se pierde în negura timpului, este subliniată de Traian Herseni care afirmă: „Muma aceasta a pădurii are însă un caracter net arhaic, de mumă a tot ce este în munte, în codru, fiind reprezentată de tot ce este matern în această zonă (cerboaică, bouriță, capră sălbatică, ursoaică, iepuroaică), deci, în ultimă analiză, este *zeitatea-*

mamă montană, principiul matern al muntelui, muntele însuși, cu toate înfățișările lui” [Herseni, 1977:295].

Semnificativ este faptul că această divinitate malefică antropofagă acționează în special noaptea, într-un spațiu încărcat cu sacralitate, atipic: în mijlocul pădurii sau la marginea ei. Noaptea, simbol al haosului, al infernului, al morții, acționează psihologic negativ asupra omului aflat ocazional într-un spațiu atipic, „ispititor și totodată ostil, sugerând o stare imediat postcosmogonică” [Kernbach, f.a.:340] și generând neliniște, teamă, întunecarea rațiunii, iluzionare. În timpul nopții, „primejdii obiective” s-au transformat în „primejdii subiective”, „frica în întuneric s-a transformat în frica de întuneric” [Evseev, 1994:115]. Astfel, se poate explica de ce, potrivit tiparului mental mito-folcloric, care a încercat să explice necunoscutul din natură, și imaginarului care a supradimensionat elemente ale realității, Muma-Pădurii a fost închipuită ca o făptură antropomorfă având o înălțime impresionantă („matahală cât casa”, „înaltă cât copacii”), trupul „uscat și gârbov, acoperit cu păr, picioarele ca de bou, dar foarte lungi, capul cât banița”, „ochii cât strachina și dinții cât secera” și „părul până la călcâie”. Părul despletit îi ajunge aproape de pământ, șuvițele căzându-i ca niște șerpi pe umerii costelivi, această imagine amintind de Furiile sau de Meduza din mitologia greacă. Trebuie precizat că potrivit credinței populare punctual de naștere al puterii unei ființe depinde de păr, iar faptul că Muma-Pădurii este închipuită cu părul foarte lung confirmă puterea deosebită ce i-a fost atribuită, forța răului cu care omul este nevoit să se confrunte fiind astfel hiperbolizată.

Calitatea metamorfică a acestei ființe de a-și modifica dimensiunile corporale de la gigantism până la miniaturizare („mică cât un iepure”), pentru a încăpea în scorbură unui copac, și de a lua înfățișarea unui animal (bivoliță, vacă, iapă, lupoaică etc.) este firească ființelor malefice paraumane.

Relevante sunt îmbrăcămintea personajului (trupul său e acoperit cu zdrențe sau de mușchi verde, de flori și frunze din copaci [Bîrlea, 1976:241]) și apariția, uneori ca ființă ambigenă (jumătate femeie și

jumătate bărbat), alteori ca jumătate de femeie și jumătate de copac sau în întregime sub forma unui copac cu crengi numeroase.

Deloc lipsit de importanță este faptul că oamenii din popor i-au atribuit reale calități materne, întrucât este închipuită ca o mamă tristă, care plânge, geme, emite sunete ciudate și înfricoșătoare atunci când sunt tăiați copacii din pădure, considerații copiii săi, dar și faptul că, potrivit credinței populare, Muma-Pădurii le-ar obliga pe femeile care îșiucid pruncii înainte de căsătorie să-i mănânce pe aceștia pe lumea cealaltă.

Toate aceste aspecte situează personajul mitologic la granița dintre uman și supranatural și revelează totodată o notă de sacralitate, greu de sesizat la o primă privire asupra sa. Înfațișarea respingătoare prin care îi îndepărtează pe cei care se dovedesc a fi dușmanii pădurii ocrotite de ea și atitudinea justițiară de factură mitică, manifestată dincolo de dimensiunea spațio-temporală profană, mundană, îi conferă atributul sacralității. În acest context, este necesar să precizăm că în textul unui descântec Muma-Pădurii apare ca mamă a lui Zorilă, Murgilă, Miazănoapte, personificări ale principalelor momente ale unei zile, deci este invocată ca o mumă cu attribute cosmice, aspect ce întărește nota de sacru:

„U! Muma-Pădurii
Ai șapte feciori
Și șapte nurori,
Ceartă-i, Ceartă-ți-le:
Să nu mai cerceteze,
Să nu mai înfricoșeze,
pe N. să nu-l înspăimânte!
Ceartă-ți pe Murgilă,
Ceartă-ți pe Zorilă
Și pe Desărelu
Și pe Miază-noptii...”.

Față de oameni poate manifesta atitudine tolerantă dacă i se oferă o bucată de pâine sau dacă cel care o vede își face semnul crucii, gesturi cu valențe mitico-magice, imaginate și în acest caz ca un remediu, ca o formă

de apărare și care, de altfel, relevă un aspect al generozității și al credinței țăranului din spațiul românesc.

Cu o înfățișare frumoasă și adoptând atitudine justițiară este descrisă această ființă mitică într-un fragment tipărit de un culegător de folclor (învățătorul Novacoviciu) din zona Banatului: „În pădure există o ființă supranaturală care supraveghează pădurile, le îngrijește, le crește, le apără de răufăcători și de cei ce cu cuget rău intră în pădure și cearcă acolo să facă numai stricăciuni. Îi ologește, aruncă asupra lor lemne și le frânge mâinile, le îndreaptă securile ca să-și taie picioarele, le frânge carul, roata sau altceva. Dimpotrivă, însă, pe cei ce cu sfială și evlavie intră în pădure – care-i stăpânirea ei – dacă-s slabi, îi ajută la tăiatul lemnului, la încărcat, îi păzește pe ei și pe trăgătorii lor de toate primejdiiile ce li s-ar putea întâmpla. Pe lângă toate cele arătate, se susține cu multă credință, că bunătatea ei, în necazurile oamenilor, e foarte mare. Ea le mai dă celor necăjiți sfaturi de îndreptare, și le prescrie leacuri...” [Candrea, 1999:191].

O asemenea credință despre Muma-Pădurii este izolată și mai poate fi întâlnită doar în câteva basme și legende din Transilvania, unde apare tot ca o zână bună care îi ajută pe copiii răătăciți în pădure, arătându-le calea.

Constatăm că în aceste zone ale României, Transilvania și Banat, s-a conservat în timp aspectul benefic, captivant al divinității pădurii, numit de Rudolf Otto *fascinans*. Cu același atribut o mai întâlnim într-un singur basm cules din Moldova de către culegătorul Al. Vasiliu. Textul se intitulează *Povestea lui „Nu Știu”*, Muma-Pădurii fiind cea care îl ajută pe eroul („Nu Știu”) care, pentru a parcurge drumul inițierii și pentru a-și îndeplini misiunea, are de traversat pădurea de aramă, cea de argint și cea de aur. Muma-Pădurii devine donator mitic, personaj cu valențe pozitive, chiar dacă naratorul popular o prezintă cu o înfățișare respingătoare.

În general însă, în mitologia, în folclorul românesc, aspectul adânc impregnate în mentalul colectiv este cel negativ al acestei divinități, de *tremendum*, cu care, de altfel, o întâlnim și la alte popoare europene, îndeosebi la popoarele slave.

Românii o închipuie pe Muma-Pădurii umblând prin păduri într-o cârjă și jelind, locuind în mijlocul codrilor întunecoși într-o colibă de lemn. Când obosește sau o prinde noaptea departe de casa ei, doarme în scorburii sau în copaci foarte înalți, încă un semn al sacralității (de data aceasta în varianta sa monstruoasă), al desprinderii de lumea obișnuită, de profan.

Ea cunoaște toți copacii din pădurea pe care o stăpânește, îi îngrijește, îi ceartă dacă ei cresc strâmb și, dacă o supără, îi blestemă să fie tăiați sau trăsniți. Potrivit credinței populare, cei mai frumoși copaci din pădure care sunt loviți de fulger suportă astfel pedeapsa pentru nesupunerea față de Muma-Pădurii.

Deși este hidoasă, românii cred că ea are mulți copii făcuți cu diavolul sau cu Moșul Codrului¹, care sunt foarte răi și o supără mereu. Din această cauză se spune că Muma-Pădurii fură somnul copiilor oamenilor, lăsați nesupravegheați, pentru a-l oferi copiilor săi. Acest aspect, relevant pentru o *forma mentis* adânc ancorată într-o dimensiune ontologică de factură mitică, a constituit multă vreme în spațiul românesc un motiv serios pentru ca mamele cu copii mici să își ia măsuri de precauție. Astfel, aceștia erau păziți cu mare grijă până la botez, iar dacă se întâmpla să fie lăsați nesupravegheați femeile puneau în preajma lor diverse obiecte (seceră, clește, topor, foarfece), considerând că îi vor apăra pe copii de Muma-Pădurii și, de cele mai multe ori, rosteau și câte un descântec, ca de exemplu:

„Secere secerătoare,
Cum ești ziua tăietoare,
Să fii noaptea păzitoare
La N.
Prin pat,
Pe sub pat,
Prin așternut,
Pe sub așternut!” [Pamfile, 1997:194-195]

¹ Moșul Codrului este corespondentul masculin al Mumei-Pădurii, divinitate malefică antropofagă, ocrotitor al pădurii, numit și Păduroiul (în Transilvania, Oltenia). Victor Kernbach afirmă în studiul *Universul mitic al românilor* că Moșul Codrului este „un zeu arhaic indoeuropean, identificat cu așa-numitul *Bărbat ținând un cârlig* din paleoliticul superior” [Ia.: 341].

Româncele apelau la tot felul de elemente cu încărcătură simbolică (ban de argint, busuioc, tămâie, usturoi, cărbuni aprinși puși în trei locuri la ușă) și la practici magice, pentru a îndepărta divinitatea monstruoasă acuzată că ar fi furat somnul copiilor lor, atunci când ei tresăreau sau plângeau la aceleași ore. Unul dintre frumoasele descântece care se rostea într-o astfel de situație este următorul:

„Voi, acești cărbuni,
Să vă faceți trei îngeri buni,
Să păziți prin bățatură,
Prin casă,
Pe sub casă,
Prin pat,
Pe sub pat,
Unde veți afla de Muma-Pădurii,
S-o luați,
Să o sfărâmați,
Inima să i-o mâncați,
În casă să n-o mai lăsați,
Căci Muma-pădurii copilul mi-a izmenit
Și mi l-a prăpădit!

Muma mumelor,
Muma-pădurilor,
Eu te strig,
Tu să-mi răspunzi;
Eu îți dau
Tu să-mi dai;
Eu îți dau plânsul copilului meu,
Tu să-mi dai odihna a lui tău,
Să doarmă ca tunul,
Să tacă ca alunul;
Cum dorm păsările în tine,
Așa să doarmă copilul la mine!” [Pamfile, 1997:195]

Deci, acest „model cultural” mitic se manifestă ca principiu al răului, apelând la gestul mitico-magic de „a fura somnul” copiilor oamenilor sau de a-i schimba pe aceștia cu copiii ei urâți plângăcioși. Însă, în cele mai multe texte folclorice românești (legende, basme), din culegerile lui Petre Ispirescu, Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Simion-Florea Marian, Ion Pop-Reteganul, Dumitru Stăncescu, Muma-Pădurii este descrisă ca ființă demonică, înfricoșătoare, încercând să îi ucidă pe cei ce au avut îndrăzneala de a îi încălca teritoriul. Uneori se dovedește doar vampirică, mulțumindu-se să sugă sângele victimelor. Acestea mor la scurt timp, dar pot fi înviate dacă un om curajos crestează pulpa Mumei-Pădurii, adună sângele care curge și îl toarnă pe gâtul celei care i-a căzut victimă (de obicei, așa cum se povestește în basme, persoana-victimă este o fată de oameni sărmani, rămasă singură în locuința familiei, care se află într-o pădure, iar salvatorul este un tânăr tot de condiție modestă, îndrăgostit de fata cu care ulterior se căsătorește).

În majoritatea basmelor însă, Muma-Pădurii ni se înfățișează ca ființă antropofagă, devorându-și victimele. Numai cel ales, eroul basmelor, poate rezista confruntării, provocării ei. Întâlnirea cu Muma-Pădurii impune curaj, inițiere, căci însăși prezența sa înfricoșătoare înseamnă primejdie.

Un comportament special adoptă actantul și atunci când această ființă demonică este, în multe variante, stăpâna calului cu 9 inimi, animal cu puteri miraculoase, în a cărui posesie trebuie să ajungă Făt-Frumos pentru a-și putea încheia victorios misiunea încredințată. El este nevoit să o slujească timp de trei zile pe Muma-Pădurii care locuiește în mijlocul codrului, într-o colibă cu o curte înconjurată de 12 pari în vârful cărora sunt înfipite capetele celor care nu s-au dovedit capabili să îndeplinească cerințele sale. Imaginea capetelor omenești, cu certe valențe simbolice, reprezintă un avertisment pentru orice neofit care, pătruns într-un spațiu sacru, stăpânit de o divinitate, fie ea și monstruoasă, nu se dovedește capabil să respecte un ansamblu de reguli rituale. Eroul basmelor intră în posesia calului năzdrăvan numai cu aportul unor adjuvanți (pasăre, pește, lup, vulpe etc.) care își manifestă recunoașterea pentru că într-o situație limită au fost salvați de

către el. Acest fapt relevă că Muma-Pădurii este reprezentanta unei puteri cosmice, iar înfruntarea ei este supusă eșecului dacă nu se produce o desprindere a ființei umane de lumea profană, de lumea contingentelor, pentru a pătrunde treptat și fără primejdii în lumea sacrului.

În unele texte folclorice, a căror substanță se află în universul mitic, ni se relevă o altă însușire a acestei divinități silvestre, și anume urmărirea maladivă a bărbaților pe care îi pedepsește pentru că refuză dragostea ei sau pentru că o divulgă. De exemplu, în culegerea Mariei Ioniță, intitulată *Cartea vâlvelor*, în *Pedeapsa vâlvei* (vâlvă fiind termenul folosit în Transilvania, prin care este desemnată stăpânitoarea pădurii, a comorii, a minelor etc.) se relatează că un tânăr necăsătorit a fost luat de Muma-Pădurii în locașul ei și acolo au stat împreună mai mulți ani. Tânărului făcându-i-se dor de casă, a cerut permisiunea de a merge în satul său pentru a-și vedea părinții. Vâlva l-a avertizat să nu divulge nimănui că acum este căsătorit, însă el a încălcat promisiunea și la întoarcerea sa în pădure ea s-a răzbunat: l-a ridicat în aer foarte sus și i-a dat drumul în vârful unui copac. Astfel, povestea se încheie cu moartea feciorului. Textul, scurt ca dimensiune narativă, scoate în evidență că universul sacrului, primejdios, impunând restricții, rămâne, în cea mai mare parte, un teritoriu interzis umanului definit prin slăbiciune, care se simte dezarmat în fața necunoscutului ce îi limitează capacitatea de a se apăra și de a acționa.

De asemenea, Muma-Pădurii se mai poate manifesta ca principiu al răului răzbunându-se pe cei care îndrăznesc să-i imite glasul sau vorbesc ironic la adresa ei, fie răpindu-i, fie lăsându-i fără grai. Asemenea exemple întâlnim în antologia Mariei Ioniță, citată mai sus, revelatoare fiind *Copilul și vâlva* (din care aflăm că Muma-Pădurii i-a luat graiul unui copil care a uit noaptea în pădure), *Căruțul vâlvei* (aceeași ființă mitică demonică a lăsat-o fără glas și fără putere, pe o femeie aflată la o stână, care a avut curajul să iasă afară în timpul nopții, la auzul unor zgomote ciudate).

Ca ființă malefică, distrugătoare, apare Muma-Pădurii și în scenariul mitic potrivit căruia tăierea unei păduri se finalizează cu moartea unei ființe umane, căci, s-a crezut multă vreme, ea ar „cere”, odată acțiunea încheiată, „un om”.

Toate aceste atitudini atribuite de imaginarul popular Mumei-Pădurii nu fac decât să reflecte o judecată, în tipar mitic, a comportamentului uman, care trebuie circumscris unui cod etic și de valori colectiv, pentru că altfel orice abatere îndepărtează ființa umană de la condiția sa ideală. Ceea ce consider în mod deosebit semnificativ pentru tiparul mental mitologic românesc este faptul că oamenii din popor nu și-au pus problema *dacă* acest „duh” al pădurilor a existat cu adevărat sau nu, deoarece a fost simțit ca o realitate. În culegerea de legende din Munții Apuseni, realizată de Maria Ioniță, unul dintre informatori declara în anul 1979 următoarele: „Referitor la vâlve, Vâlva Pădurii... foarte mult înainte se vorbea despre acestea. Și acestea au fost realități. Foarte rău că în momentul de față încep să dispară chestiile astea. Mai ales tineretului nu-i vine să creadă că a fost Vâlva Pădurii care făcea mari minuni. Acum, dacă ar fi vorba de Vâlva Pădurii, spun că îi necuratu, îi cine știe ce...” [Ioniță, 1982:91].

Ancorat în existența concretă, reală, dar privind dincolo de aceasta, dincolo de limite, către necunoscut, omul și-a dat seama că adesea răul provine din el însuși și din practica vieții. Ca atare, tot ce a simțit că este rău, tot ce l-a speriat, tot ce nu i-a inspirat încredere a concentrat într-un agent, într-un purtător, într-o făptură demonică, izolată, dar bine definită. Este posibil ca astfel să fi fost creată și Muma-Pădurii, imagine definitorie, în mitologia română, a sacrului monstruos. Prin credința într-o asemenea ființă, mentalul colectiv a încercat să impună norme etice, un cod comportamental comun în vederea evitării oricărei situații limită.

BIBLIOGRAFIE

- Bîrlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976.
- Caillois, Roger, *Omul și sacrul*, București, Editura Nemira, 1997.
- Candrea, I.-Aurel, *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, Iași, Editura Polirom, 1999.
- Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

- Eliade, Mircea, *Ocultism, vrăjitorie și mode culturale*, București, Editura Humanitas, 2006.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998.
- Ghinoiu, Ion, *Panteonul românesc. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001.
- Herseni, Traian, *Forme străvechi de cultură populară românească. Studiu de paleoetnografia cetelor de feciori din Țara Oltului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977.
- Ioniță, Maria, *Cartea vânelor*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1982.
- Kernbach, V., *Universul mitic al românilor*, București, Editura Lucman, f.a.
- Olinescu, Marcel, *Mitologie românească*, București, Editura Saeculum I.O., 2001.
- Otto, Rudolf, *Sacral. Despre elemental irațional din ideea divinului și despre relația lui cu raționalul*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.
- Pamfile, Tudor, *Mitologie românească*, București, Editura All, 1997.
- Taloș, Ion, *Gândirea magico-religioasă la români. Dicționar*, București, Editura Enciclopedică, 2001.
- Vasiliu, Al., *Literatură populară din Moldova*, București, Editura Minerva, 1984.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1982.

IA – element determinant al specificității portului popular românesc

Ca orice popor al umanității, cu rădăcini în istorie, poporul român se identifică prin portul său popular care prezintă însușiri artistice remarcabile. Unitar în ansamblul său, chiar dacă unele note sunt distincte de la o regiune la alta a României, portul tradițional românesc atrage atenția iubitorului de frumos prin linia sobră, prin elementul decorativ al fiecărui articol din componența sa. Antropologii, etnologii au constatat că noi, românii, am moștenit, în mare parte, portul strămoșilor, al traco-dacilor, fapt care confirmă că piesa cea mai importantă a costumului nostru tradițional este cămașa (atât pentru femei cât și pentru bărbați), atestată pe monumente ale Antichității greco-romane, dintre care menționăm Columna lui Traian și monumentul de la Adamclisi (construit din porunca împăratului Traian în anii 108-109 d.H.). Pe monumentul de la Adamclisi, se observă croiul simplu al cămășii femeiești, de factură arhaică. Cercetările efectuate de specialiști în ultimul secol nu au putut stabili data apariției cămășii tradiționale românești, însă se presupune că ea ar fi fost prima oară purtată de populația culturii Cucuteni. Vechimea celei mai importante piese (*ia*) din portul femeiesc a determinat adeseori invocarea ei în problematica etnogenezei, a unității și a continuității românilor în spațiul carpato-danubiano-pontic.

Termenul *ie* este derivat din limba latină, din *tunicae lineae* (tunică subțire purtată pe piele) și este folosit în spațiul românesc numai pentru cămașa femeiască, în timp ce pentru piesa din costumul popular bărbătesc se utilizează termenul „cămașă” provenit tot din limba latină care l-a

împrumutat din fondul celtic (*camisia*) și denumeste „o piesă purtată în zonele mai friguroase ale Europei” [Mihail, 1978:49-50].

Ia era și mai este încă, prin sate din Bucovina, Maramureș, zona Munților Apuseni, confecționată de femeia care urma să o îmbrace. Cu secole în urmă, tinerele nu se puteau căsători dacă nu știau să țese, să coase, să toarcă și să croiască o cămașă. De aceea, frumusețea deosebită a **iei** nu o conferă numai materialul folosit, culorile, motivele ornamentale, ci și iubirea, încrederea, speranța investite de românce în meșteșugul, în arta confecționării acesteia.

Ia se leagă de întregul context al culturii materiale populare din România, începând cu materia primă și tehnica prelucrării acesteia, deoarece pânza din care era croită se țesea în gospodăriile țăranilor care cultivau în și cânepă. Mai târziu, femeile au utilizat firul de bumbac și apoi cel de borangic, mai ales în Moldova, Muntenia, Dobrogea și Oltenia. Vechea formă a cămășii tradiționale purtate de femei era „cămașa lungă cu poale” care a devenit „cămașă scurtă” sau „ie”, prin desprinderea de „poale” (partea de jos a cămășii). Poalele separate se leagă de talie, încrețite.

O caracteristică esențială generală a *iei* o reprezintă faptul că mâneca este întotdeauna lungă și că niciodată nu este decoltată, deschizătura rotundă fiind legată strâns în jurul gâtului.

În portul popular românesc există două tipuri principale de cămașă femească, și anume: *cămașa dreaptă* și *cămașa încrețită la gât (ie)*, din care se diversifică diferite variante zonale. Cele două tipuri sunt răspândite într-un spațiu destul de vast, depășind limitele celui locuit de români. Primul tip, cel mai vechi, este foarte simplu, fiind croit dintr-o singură bucată mai mare de pânză, cu deschizătură în mijloc, pe linia umerilor, fără cusătură pe umeri și fără guler. Cămașa încrețită prezintă aspecte mai complicate și implică o viziune tehnică mai avansată, cu toate că structura ei este simplă: patru bucăți drepte de pânză, încrețite la capătul de sus, pe o ață, în jurul gâtului femeii, din care una cade în față, alta la spate și două laterale, pe umeri. Prin unirea acestor bucăți de pânză și încrețirea lor se formează cămașa încrețită care se poartă în aproape tot spațiul românesc, cu excepția Maramureșului, a Dobrogei și a estului Bărăganului. Cămașa

încrețită se mai numește și *cămașă cu altiță*, „altița” fiind o bandă lată ornamentată, aplicată pe mânecă, reprezentând elementul definitoriu al modelului sau fâșia de pânză introdusă de-a lungul mânecii pentru lărgire sau un triunghi din pânză cu care se lărgeste ia la baza gâtului.

În afara criteriului tehnic care este fundamental, trebuie avut în vedere și criteriul estetic, având la rândul lui implicații tehnice ale ornamentelor. În mod deosebit, cămașa cu încrețituri se distinge prin elementele decorative de o mare finețe și calitate artistică. Ornamentele se făceau din materiale, precum lâna, inul, firul de borangic, în colorit natural și mai târziu vopsit cu mijloace casnice, iar în ultimele decenii lână, bumbacul mercerizat, mătasea vegetală (care, însă, prin coloritul puternic și nuanțat au alterat armonia cromatică). În unele zone au fost utilizate și fire metalice aurii și argintii, mărgelile, paete pentru a da strălucire și a reliefa bogăția și varietatea decorativă. Motivele ornamentele sunt grupate de specialiști în trei categorii: geometrice, vegetale și zoomorfe. Ele apar fie izolat, fie asociate în diverse moduri.

- Cele mai frecvente motive ornamentale geometrice sunt pătratul, romb, cercul, triunghiul, hexagonul, linia dreaptă și linia spiralată. De obicei, pătratul și rombul constituie baza ornamentală, iar punctul sau cercul constituie elemente centrale ale ornamentului.
- Ornamentele vegetale nicăieri nu dețin un rol atât de important ca la broderiile *iei*. Trebuie precizat că acestea nu apar singure, ci asociate cu cele geometrice. De asemenea, se cuvine menționat faptul că până în deceniul al doilea al secolului al XX-lea ornamentul vegetal nu s-a dezvoltat pe linie naturalistă, fiind stilizat. Tulpinile, ramurile, petalele erau înfățișate sub formă de aglomerări, de încrângături de linii drepte, puncte sau cercuri. De la sfârșitul deceniului al doilea al secolului trecut, motivele naturaliste au început să apară, în multe zone românești, însă sporadic.

- Motivele ornamentale zoomorfe și avimorfe apar mai rar pe **ie**. Dintre cele avimorfe, frecvent era folosit cel al găinușei, în manieră stilizată.

Un alt aspect care atrage atenția îl reprezintă cromatica folosită de românce pentru realizarea motivelor ornamentale. Culorile de bază pentru ornamentarea **iei** au fost roșu și negru, la care ulterior s-au adăugat portocaliu, galben, albastru, verde ș.a. Femeile apelau la coloranți vegetali. La un moment dat, fiecare regiune a ajuns la o cromatică specifică, proprie, în general rafinată și relevând gustul pentru estetic și valențele creatoare ale oamenilor din popor. În ceea ce privește preferința pentru anumite culori, se știe că femeile în vârstă și cele căsătorite optau pentru culori mai reținute, iar tinerele pentru culori deschise, vii.

Purtată în zile de sărbătoare, în momente importante ale vieții (nunta, înmormântarea), **ia**, cel mai important și poate cel mai frumos element al costumului tradițional femeiesc, secole de-a rândul, generație după generație, a conferit româncelor grație, un plus de frumusețe și chiar de noblețe. Astăzi, îmbrăcată sporadic, la festivaluri folclorice, la ziua națională, la câte o cununie civilă (în mediul citadin), **ia** este considerată de unii obiect de muzeu, de alții un lucru cu încărcătură magică, care odată privit să fie întipărit în minte pentru totdeauna, deoarece pentru noi, aparținenții spațiului mioritic, lecția de demnitate și de frumusețe ar putea începe cu **IA**.

De câțiva ani încoace **ia** a reocupat un loc important în vestimentația cotidiană, de data aceasta ca un gest revendicativ de recuperare identitară, de asumare a unei manifestări tradiționale. Nenumărate proiecte naționale și internaționale (organizate de regulă de către românii din diasporă) intenționează recunoașterea **iei** nu doar ca brand de țară, ci chiar includerea acesteia în Patrimoniul UNESCO. Acesta este obiectivul pentru care în jurul nopții de Sânziene se aglomerează evenimente dedicate sărbătoririi **iei**: se reiau semnificațiile modelelor și culorilor, dezbaterele legate de valoarea acestor obiecte de artă, legate de tehnicile de coasere și de țesere. Expoziții de fotografie,

expoziții de **ii**, ateliere de croitorie și de broderie, de țesături, festivaluri de film și de arte tradiționale, conferințe și prezentări științifice.

Și poate mult mai important decât asta este faptul că **ia** a devenit parte a vestimentației cotidiene, ea se combină cu blugi sau cu fuste, se poate îmbrăca la zile festive sau în zile obișnuite, se organizează ateliere de recuperare a modelelor și de coasere de noi **ii**, creatoare de modă din România includ elementele tradiționale (uneori piese autentice, vechi) în creațiile lor. **Ia** este la modă, este motiv de mândrie, reprezintă piesa de rezistență din garderoba oricărei românce. Reprezintă, de asemenea, cel mai impresionant cadou care se poate face unei prietene, româncă sau de orice altă naționalitate.

BIBLIOGRAFIE

Mihail, Zamfira, *Terminologia portului popular românesc în perspectivă etnolingvistică comparată*, București, Editura Academiei Române, 1978.

SÂNZIENELE – sărbătoare solară

Pentru că tot vorbeam despre Ziua Universală a Iei, sărbătorită an de an și la Universitatea din Granada, este momentul să ne oprim asupra sărbătorii Sânzienelor.

Una dintre sărbătorile așteptate și prețuite în mod deosebit de poporul român este cea cunoscută sub numele de Sânziene, din data de 24 iunie, dată la care creștinii ortodocși și catolici sărbătoresc Nașterea Sfântului Ioan Botezătorul. Situată la două zile după solstițiul de vară, aceasta se circumscrie unui ciclu de renovare rituală a timpului.

Cu denumirea de „sânziene” întâlnim trei elemente care au legătură între ele, și anume: reprezentările mitice ale vegetației (Sânzienele și Drăgaicele), sărbătoarea în sine, de pe 24 iunie, numită Drăgaica în sudul României și florile galbene (*Galium verum*) ce înfloresc în apropierea acestei sărbători, cunoscute pentru valențele lor apotropaice. Potrivit mentalului colectiv românesc, florile – substitute vegetale ale zânelor (Sânzienelor) – primesc atribute deosebite pe 24 iunie, devenind plante de leac, motiv pentru care femeile mai în vârstă, însoțite uneori de tinere mergeau pe câmp ca să le culeagă (nu doar sânziene, ci și alte plante considerate bune pentru vindecarea unor boli). Plantele erau culese numai după ce femeile puneau pâine și sare în locurile respective, alimentele reprezentând ofranda, și rosteau o formulă ritualică:

„Florilor, surorilor, vă dau pâine și sare
Iar voi să fiți lecuitoare de rău
Și blagoslovite de bunul Dumnezeu.”

Sânzienele și celelalte plante erau culese înainte de răsăritul soarelui și tot înainte ca acesta să răsară, femeile se străduiau să ajungă acasă, pentru că altfel atributele apotropaice ar fi dispărut. De asemenea, oamenii din popor consideră că florile numite sânziene îl protejează de duhuri malefice pe cel care le are în casă, aduc noroc – și, de aceea, mai ales țăranii din Bucovina își împodobesc casele cu ele pe 24 iunie.

Denumirea de Sânziene a ființelor mitice, a divinităților pe care românii le-au imaginat ca zâne, ca fete deosebit de frumoase trăind în păduri sau pe câmpii, își are originea în limba latină, în Sancta Diana, zeitate cu atribute selenare, silvane, cinegetice, dar și agrare (cum opinează Romulus Vulcănescu, ea „ne amintește de riturile aratului și semănatului noaptea pe lună plină, pentru a rodi din plin” [1985:489]). Nu întâmplător, sărbătoarea lor folclorică se desfășoară la data menționată, la jumătatea anului, când cucul încetează să mai cânte, soarele strălucește cu putere, la numai două zile de la solstițiul de vară, mitul Sânzienelor fiind astfel încărcat de „semnificație astronomică, moștenită pe căi întortocheate poate de la vechii astrologi din Dacia” [Kernbach, f.a.:305]. Prin urmare, sărbătoarea de pe 24 iunie are o vechime considerabilă și origine traco-dacică, peste ea suprapunându-se în timp cea a zeiței romane Sancta Diana și a sfântului creștin Ioan Botezătorul.

Mentalul colectiv le imaginează pe Sânziene umblând în timpul nopții pe câmpii, dăruind rod holdelor și protejându-le de grindină, ocrotind femeile căsătorite, înmulțind păsările și animalele, vindecând oamenii de diferite maladii. Însă, spiritul lor justițiar era extrem de puternic și își puteau schimba radical calitățile, din benefice devenind malefice, dacă cineva nu le-ar fi respectat cum se cuvine ziua consacrată.

Sărbătoarea în sine a Sânzienelor (atestată cu acest nume în Oltenia, Banat, Transilvania, Maramureș, Bucovina) este încărcată de practici premaritale, fetele aflate la vârsta căsătoriei făcându-și cununi din flori (sânziene); aceste cununi le aruncă pe acoperișul casei. Dacă rămânea acolo, era semn de bun augur, căci se credea că fata respectivă se va căsători curând; căderea cununii de pe acoperiș semnifica așteptarea (în acest caz o mai arunca de câteva ori, ca să știe câți ani mai are de așteptat

până la căsătorie). În unele locuri ale țării, fetele puneau sub pernă florile, considerându-se că acest fapt atrage cu sine visarea bărbatului urzit. În dimineața zilei de 24 iunie multe tinere practicau obiceiul ritualic al scăldării în rouă, deoarece aceasta este considerată apă divină. Scăldarea rituală impunea anumite condiții pentru obținerea efectului dorit (sănătate, frumusețe, atracție puternică asupra persoanei iubite), și anume: roua trebuia strânsă de femei în vârstă, de pe sânziene, în cârpă albă nefolosită, pentru ca apoi să fie stoarsă într-o oală nouă. Cele care adunau roua nu vorbeau deloc până acasă și nu trebuia să întâlnească o altă ființă umană. Credința populară spune că cine se spăla cu acea rouă era sănătoasă tot timpul anului, frumoasă și iubită.

În unele zone ale României (Muntenia, Dobrogea, sudul și centrul Moldovei), sărbătoarea populară este cunoscută sub numele de Drăgaica, această denumire de origine slavă suprapunându-se peste cea de Sânziene, cu secole în urmă, când limba slavă a avut o influență importantă asupra limbii române. Ca și Sânzienele, Drăgaica a fost concepută de imaginarul colectiv ca o ființă mitică, „doamnă a florilor” sau divinitate agrară, protectoare a lanurilor de grâu și a femeilor căsătorite. Ca obicei ritual Drăgaica se evidențiază prin caracterul său ludic. Potrivit opiniei lui Ion Ghinoiu, „în obiceiurile, credințele și folclorul românesc, Drăgaica păstrează amintirea Marii Zeițe neolitice, divinitate lunară, echinocțială și agrară, identificată cu Diana și Iuno în Panteonul roman și cu Hera și Artemis în Panteonul grec” [1997].

Denumită de oamenii din popor și Împărăteasă, Stăpâna Surorilor, Mireasă, Regina Holdelor, ea ar dansa pe pământ sau prin aer și ar cânta în noaptea solstițiului de vară, fiind însoțită de frumoase zâne. În sudul țării, obiceiul se desfășura după un scenariu de factură mitică: o fată frumoasă din sat era aleasă să joace rolul divinității, era apoi îmbrăcată ca mireasă, cu rochie albă și cunună pe cap, împletită din flori de sânziene și spice de grâu; aceasta era, uneori, înarmată cu o sabie de lemn; era însoțită de alte fete frumoase dintr-un sat sau din satele învecinate și pe tot parcursul derulării obiceiului se numeau „surori”, „surate”, „drăgaice”, „sânziene”. Alaiul considerat divin cuprindea un număr par de participante și era ales anual.

Dacă numărul fetelor era impar, una dintre ele purta steag numit Steagul Drăgaicei. „Surorile” din alaiul Zeiței se îmbrăcau în haine de sărbătoare, pe cap așă puneau năframe de borangic și se împodobeau cu flori (sânziene). În unele locuri din Oltenia (județul Teleorman) se înarmau cu bețe (la fel ca bărbații din ceata Călușarilor), iar în satele din Ialomița și Constanța fetele aveau, în mod simbolic, seceri sau coase, sugerând apropierea secerișului și moartea simbolică a spiritului grâului. Drăgaicele dansau și cântau, săltau deasupra solului cu mâinile întinse și cu năframele fluturând, ca și cum ar zbura, la marginea satului, prin lanurile de grâu, apoi pe ulițele satului, ceremonialul devenind în cele din urmă un colind pe casele țăranilor. Un act ritual specific obiceiului era acela al ruperii unor fâșii din năframele Drăgaicelor și împărțirea acestora gazdelor, în timp ce femeile le ofereau piese din îmbrăcămintea copiilor, ca să le prindă în steag.

Obiceiul este, în întreaga lui dimensiune, unul complex, sincretic, reliefând, prin formele diverse de manifestare, practici de prospectare magică a viitorului, de purificare, de fertilizare. Este posibil ca acestea să reprezinte rămășițele mitice ale unui cult închinat de strămoși unei zeități a vegetației, a belșugului, unei zeități solare.

Ca și celelalte obiceiuri calendaristice (Rusaliile, Noaptea strigoilor, Târgul de fete, Călușarii, Caloianul, Paparuda etc.), Sânzienele sau Drăgaica probează cât de puternică este dimensiunea mitică a ființei românești.

BIBLIOGRAFIE

- Ghinoiu, Ion, *Obiceiuri populare de peste an. Dicționar*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1997.
- Kernbach, V., *Universul mitic al românilor*, București, Editura Lucman, f.a.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei, 1982.

Corpul femeii în societatea tradițională românească

Femeia a reprezentat dintotdeauna, în mod direct sau indirect, un subiect de maxim interes pentru istorici, sociologi, psihologi, pentru artiști plastici sau pentru scriitori. Obiect de studiu, model sau personaj central în marile creații ale umanității, din antichitate și până astăzi, femeia a generat și continuă să genereze suficiente dispute și interogații, chiar și în societatea postmodernă sau, mai ales, în aceasta, pentru că, deși mereu în pas cu ceea ce se impune ca nou, ea se dovedește prin structura sa interioară o ființă legată și de orizonturile străvechi, ancestrale.

Jumătate a ființei mitice androgine, femeia a încercat permanent să se autodefinească, să se definească în relațiile cu ceilalți și chiar cu sacrul. Adorată și disprețuită, iubită și înjosită, respectată și marginalizată, recunoscându-i-se valoarea sau, dimpotrivă, fiind desconsiderată, ea se află într-o neîncetată căutare de sine și într-o luptă deschisă pentru drepturile interzise multe secole de aceia care, asemenea unui episcop catolic la un conciliu, se îndoiau că „femeia este om”.

Față de țările Europei Occidentale, în spațiul românesc, din cauza realităților istorice, politice, economice, femeia a avut un alt statut în secolele anterioare (începând cu perioada Evului Mediu, continuând cu secolele al XVIII-lea, al XIX-lea și până în prezent), și anume unul incert, lipsit de siguranță și de o perspectivă bine definită, pentru că în marea lor parte regiunile de astăzi ale României (Moldova, Muntenia, Transilvania) s-au aflat multă vreme sub dominația politică a Imperiului Otoman. În asemenea condiții de supunere, româncele, indiferent de statutul lor social, dacă era vorba de soția sau de fiica domnitorului, de alte femei de la curtea domnească, din înalta societate sau de femei simple, din mediul rural,

„toate stăteau sub blestemul soartei nemiloase care le putea umili, batjocori, transforma în roabe ale haremului sau în sclave” [Grămadă, 2003:201]. Dincolo de acest aspect, trebuie recunoscut faptul că ele au fost de-a lungul timpului purtătoarele și transmițătoarele obiceiurilor, ale credințelor și tradițiilor din spațiul românesc, toate acestea fiind transferate în existența cotidiană, lor acordându-li-se un statut mult mai important decât legilor și credinței propriu-zise, oficiale.

Se știe că atunci când se discută sau se scrie despre femeie, acesteia i se acordă un rol major în cadrul familiei, fie că este vorba de familia părintească sau de cea care se crea prin căsătorie. Toți cei care în secolele anterioare au călătorit în regiunile românești și au cunoscut oamenii de aici, realitățile sociale și cutuma, au apreciat hărnicia femeilor, spiritul lor activ și deschis către nou, iar unii dintre ei au reliefat foarte bine contrastul dintre soț și soție, privind rolul în activitățile familiale curente. Astfel, într-o cronică de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul secolului al XVIII-lea autorii consemnează că „femeile muncesc din greu, cresc copiii și după atâta trudă ‹poartă pe față pecetea apăsării și a robiei›, în timp ce soții lor ‹privesc înapoi, de cele mai multe ori, amețiți de băutură, cu sfidare și înverșunare›” [Solcan, 2005:132]. Acest adevăr, notat fără menajamente de cărturari din Occident, revelează rolul deosebit al femeii care angaja întreaga ei responsabilitate, pricepere, abilitate în întreținerea și ocrotirea unei gospodării complexe. „Ea îmbina toate cunoștințele pentru a crea o atmosferă plăcută și sigură într-o locuință modestă... Toți cei care au trecut prin Țările Române au fost impresionați de modul în care locuințe mici deveneau plăcute, datorită modului în care erau gospodărite, și toți atribuiau acest merit femeilor” [Solcan, 2005:145].

Universul existențial feminin din societatea tradițională românească firește că nu cunoștea doar această dimensiune de natură administrativă, organizatorică, ci și cealaltă, spirituală, extrem de importantă. Aceasta dezvăluie, de fapt, adevărata bogăție și frumusețe a spiritului feminin, profunzimea și unicitatea trăirilor feminine. Accesul femeilor la cunoaștere, la procesul învățării, a fost destul de anevoios, din cauza prejudecăților, dar, odată deschis acest drum, s-a adâncit ruptura

dintre femeile care făceau parte din elite și celelalte. În timp ce primele s-au străduit să învețe, cele din familiile modeste ale mediului rural (și chiar urban) fie nu au avut posibilități financiare, fie au refuzat. Atitudinea față de actul învățării a marcat viața femeii din societatea românească. Astfel, femeile de rând au rămas ancorate în lumea tradițiilor și a superstițiilor.

Cu toate că, în marea majoritate, nu frecventau biserica, respectau cu strictețe posturile și se implicau cu întreaga responsabilitate pentru pregătirea și buna desfășurare a sărbătorilor creștine. În paralel, trăiau într-un univers arhaic, cu o concepție unitară asupra cosmosului, axată pe o intuiție care cuprinde totul și care proiectează ființa umană în spațial și atemporal, în intima comuniune dintre profan și sacru.

Într-un asemenea cadru, de la bătrânele satului, inițiate în practici magice, femeile tinere învățau și apoi, la rândul lor, transmiteau următoarei generații descântecele, farmecele și vrăjile, precum și „arta” de a moși, adică de a asigura nașterea în bune condiții a unui copil și protecția lui spirituală.

Rolul de moașă era extrem de important și femeia care îl deținea era foarte respectată de către membrii comunității, pentru că de priceperea, de abilitățile, de cunoștințele ei de medicină populară depindea soarta nou-născuților, starea sănătății, evoluția lor și, deci, viitorul acelei societăți rurale. Rolul moașei continua o dată cu practicarea, în unele zone ale României, a unui ritual generat de credința în Ursitoare. Pentru ca aceste spirite mitice nevăzute având, potrivit mentalului popular, capacitatea de a prefigura coordonatele existențiale ale ființei umane, dincolo de timpul ca durată fizică, istorică, să îi hărăzească noului venit în lume tot ce este mai bun, moașa pregătea o masă rituală, numită „Masa Ursitoarelor”. Aceasta se stabilea în a treia zi sau în a șaptea zi de la nașterea copilului și în casa ei moașa desfășura o activitate febrilă pentru pregătirea bucatelor ce urmau să fie puse pe masa ritualică.

Modul în care pregătea mâncărurile și comportamentul ei depășeau coordonatele vieții obișnuite, primind valențe simbolice și funcții augurale. Prin fiecare gest realizat, prin fiecare aliment pe care îl alegea și prin fiecare fel de mâncare gătit, ea urmărea realizarea unui transfer magic

dinspre proprietățile specifice acestora către ceea ce trebuia să devină însușiri fizice și de caracter ale nou-născutului.

Diversitatea sortimentelor culinare și abundența lor avea ca motivație (de natură mitico-magică) „îmbunarea Ursitoarelor” printr-o masă îmbelșugată, astfel încât ele să ursească copilului o viață frumoasă, ușoară, îndestulată. După aceea, ea se încingea cu un brâu care aparținea mamei copilului, acesta reprezentând un fel de „cerc magic” și, ritualic, înconjuraa masa cu bucate. Prin îndeplinirea acestei secvențe ritualice spera să se împlinească cele menite copilului, prin intermediul produselor, iar copilăria și adolescența lui să fie ocrotite prin vigilența părinților. Masa pregătită pentru Ursitoare era păzită pe parcursul nopții de părinții copilului, care urmau să afle ce au decis spiritele în privința sa. În dimineața următoarei zile moașa revenea și împărțea ofrandele alimentare copiilor de la casele învecinate.

Acest complex ritual, care s-a desfășurat până în a doua jumătate a secolului al XX-lea, evidențiază rolul semnificativ pe care moașa satului, femeie-magician l-a deținut veacuri de-a rândul în societatea românească.

În afara moașelor, lumea satului românesc a scos la iveală femeia-descântătoare, și ea o prezență activă mai ales în momentele de restriște ale comunității, întrucât ei îi revenea misiunea de a alunga răul manifestat sub diverse forme: epidemie, suferință fizică individuală, dramă sufletească etc. Individul sau întreaga comunitate apelau la structuri magico-simbolice tradiționale, moștenite din vremuri străvechi, pentru că acestea satisfăceau cerințele funcționale. Prin realizarea de către descântătoare a ritualului specific de alungare a răului se transmiteau, de fapt, „rezultatele unei experiențe comunitare și ale unui comportament socio-cultural, fixate în timp, prin consens colectiv, prin forța de autoritate a tradiției” [Coatu, 1998:18]. Prin intermediul femeii-descântătoare, „sistemul tradițional al descântatului ca mediator cultural își împlinește funcționalitatea terapeutică și psihoterapeutică pe două coordonate fundamentale: înlăturarea stării malade și restaurarea stării de echilibru fizic și psihic al persoanei” [Coatu, 1998:21-22].

Despre reacția colectivității la izbucnirea unei epidemii de ciumă, la sfârșit de secol al XVII-lea, italianul Antonio Maria del Chiaro, care a stat câțiva ani în Muntenia, ca secretar al domnitorului Constantin Brâncoveanu, dar care a călătorit și în celelalte provincii românești și a cunoscut bine realitățile care existau în acest spațiu geografic și cultural la acea vreme, nota următoarele. „atunci când pătrunde în Țara Românească vreo boală molipsitoare, se adună un număr anumit de femei și acestea în timp de douăzeci și patru de ore torc, țes și cos o cămașă de cânepă și apoi o ard în mijlocul unei curți și cred că în felul acesta odată cu cămașa a fost nimicită și ciuma” [Solcan, 2005:261]. Constatăm, din această însemnare, că acțiunea ritualică se derulează după un anumit scenariu, cu un instrumentar ritual adecvat (furca pentru tors), asociind o anumită gestică și care corespunde unui cod specific, transmis din generație în generație de femeile care îl cunoșteau și îl practicau. „Este necesar să precizăm că în folclorul românesc Ciuma are înfățișarea unei femei bătrâne și foarte urâte, îmbrăcate în alb, cu o seceră în mână; uneori are cap de om, coarne de bou, coadă de șarpe în vârful căreia s-ar fi aflat un ghimpe mare cu care atingea oamenii și îi îmbolnăvea. Din studiile etnografice aflăm și despre practicarea altor procedee magice de combatere a ciumei, unul dintre procedee fiind tragerea unei brazde în jurul satului de către femei sau fete nude și cu părul despletit. În ritualul evocat de Antonio Maria del Chiaro, cămașa țesută și cusută de femei bătrâne sau de fecioare într-o singură noapte și așezată în calea presupusă a molimei, avea rol apotropaic, deci era o modalitate magică de apărare.” [Evseev, 1999]

Observăm din cele prezentate că femeia deținea în mentalul colectiv tradițional rolul cel mai important în existența cotidiană, pentru că ei, fecioarei sau femeii curate, fără păcate, mamei (mumei – în mitologia română imaginarul colectiv a închipuit numeroase Mume: Muma-Pădurii, Muma Vântului, Muma Pământului, Muma Soarelui, Muma Zorilor, Muma Ploilor) i-au fost atribuite puteri magice, capacități de a depăși starea profană, de a se deschide spre viziunea cosmică, integrală. Ea reprezenta un substitut, în dimensiunea materială, terestră, a Marii Zeițe, a Marii Mume a timpurilor mitice, primordiale.

Acest aspect considerăm că este confirmat și de „cetele feminine” care, existând din vremuri străvechi s-au manifestat până la mijlocul secolului al XX-lea. Cercetătoarea Monica Brătulescu, în studiul intitulat *Ceata feminină – încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești* [1978:25] opinează că cetele feminine se preocupau de ceremonialuri care se referă la:

- a) rolul important ce se acordă femeilor în tradiția populară pe plan ceremonial (cunoașterea plantelor, exorcisme, descântarea, înmormântarea) și
- b) ceremonialuri manifestate prin cuvânt, muzică, dans (colindatul, șezătoarea).

Studiile de specialitate relevă că rolul de purtători ai colindelor revenea prin tradiție fetelor și femeilor tinere. Șezătoarea, un alt ceremonial, foarte important în spațiul cultural românesc, era susținut de un grup de fete și de femei tinere, cu predilecție în timpul iernii, când nu se puteau desfășura munci agricole, care se aduna la câte o „gazdă”, aceasta fiind, de regulă, o femeie în vârstă, numită de ceată pe o perioadă de la un an la șapte sau chiar cincisprezece ani. Gazda era investită cu puterea de a exclude de la șezătoare persoanele considerate necorespunzătoare. Pe parcul șezătorii, ele torceau, țeseau, executau diverse cusături, broderii (în funcție de priceperea, de abilitatea fiecăreia), în timp ce spuneau povești, cântau balade, doine, colinde și cântece populare. O fată putea intra în ceată la vârsta de treisprezece ani. Înainte de căsătorie se cânta un cântec special numai la „șezătoarea de fete”. Textele cântecelor specifice acestui ceremonial evidențiază faptul că fetele erau pregătite pentru viața viitoare de femeie, de soție, de mamă. Deci, într-un astfel de context socio-cultural, de inițiere, ele dobândeau cunoașterea unui cod și a unui lexic, precum și a semnificației pe care elementele cu valoare simbolică le încifrează. De asemenea, trebuie menționat că ceata feminină dispunea de autoritate asupra întregului tineret al comunității și îi pedepsea pe acei flăcăi care nu luau în căsătorie fetele indicate de ea. Totodată, pentru a obține o fată spre căsătorie, era obligatoriu ca tânărul să primească acceptul cetei de femei. Așa cum subliniază Monica Brătulescu în studiul amintit, „ceata femeilor s-a

transformat treptat într-o instituție cu roluri multiple... A fost o școală a fetelor, cu un mare rol pe plan matrimonial” [1978:65]. Deși biserica nu a fost de acord cu aceste cete de femei, deoarece textele, formulele și practicile rituale țineau mai mult de universul arhaic, mitic, decât de cel creștin, ele au rezistat în timp, până aproape de zilele noastre. Acest fapt credem că se explică, pe de o parte, prin capacitatea românului de a rezista la ceea ce Mircea Eliade numea „teroarea istoriei”, iar, pe de altă parte, la spiritul extrem de conservator care a acordat mult mai multă importanță creștinismului popular, rod al propriului său imaginar, decât celui susținut și promovat de cadrul instituțional specific.

În ceea ce privește atitudinea față de femeie, biserica românească nu a condamnat-o pe motiv de erezie sau de vrăjitorie, ca în Occident, dar a existat o influență a cuvântului spus în biserică asupra modului în care era organizată viața familială, morală, socială, individuală sau colectivă. Poporul a asimilat suficiente elemente exprimate de reprezentanții bisericii, pe care le-a transpus în folclor și care se regăsesc doar într-o mică măsură la alte popoare. Astfel, cu privire la crearea femeii, pornind de la textul biblic, românul, cu nota de umor caracteristică, spune că:

„Dumnezeu s-a gândit
S-a răzgândit...”

„A gândit să ia din călcâi (al lui Adam)
A fi femeia prea supusă bărbatului.
Și nu va fi bine.
Să ia din cap
Va fi femeia prea mare asupra bărbatului
Și iar nu va fi bine”.

Continuarea este următoarea într-o altă variantă:

„I-am face-o lui (pe Eva) din cap,
Va fi mult mai înțeleaptă
Și mai deșteaptă.

I-am face-o din ochi
Va vedea prea departe;
I-am face-o din gură
Va vorbi prea multe
De nime nu vrea s-asculte...”

În cele din urmă, Creatorul a făcut femeia din coasta lui Adam, ca să nu fie nici superioară și nici inferioară bărbatului. Ca atare, poziția socială a femeii române este undeva pe la mijloc... ea fiind tovarășa de viață a bărbatului care deține puterea de a decide!

În general, poporul român a apreciat inteligența ascuțită și deosebita iscusință a femeii, iscusință folosită adeseori în fapte rele. Din acest motiv, țăranul român crede că ea îl întrece și pe dracul, că l-a îmbătrânit pe acesta, că îl „judecă pe dracul și-l mai scoate și dator”. Iscusința femeii l-a determinat pe țăranul român să considere că Dumnezeu a strecurat mari erori când a creat-o pe femeie. Într-o poveste din volumul *Povestea lumii de demult*, de Tudor Pamfile [2002:98-99], ironizarea firii femeii atrage după sine parodiarea creării primei femei: se spune că după ce l-a făcut pe Adam, a chemat un înger și i-a poruncit să fure o coastă a bărbatului și să i-o aducă pentru a „zidi” femeia. După ce a luat coasta, în drum spre Creator, îngerul s-a întâlnit cu un drac care i-a furat-o și a pornit în fugă spre iad cu îngerul după el. Când să intre pe gaura iadului, îngerul l-a apucat de coadă și, trăgând cu putere, a rămas cu coada în mână. Ajuns în rai, Dumnezeu nu l-a mai întrebat ce a adus și, blagoslovind, a zis: „Femeie să se facă! Și femeie s-a făcut.”.

Ca atare, creată din greșeli de natură divină, femeia este nevoită ca permanent să își redimensioneze propria valență și să militeze pentru ceea ce este atât de evident, și anume rolul ei clar, bine definit în societatea românească, și acesta pentru că, tot ceea ce ține de ea a fost privit, judecat ca un efect de tipul „Fata Morgana”, adică ceea ce ar putea să fie, dar nu este.

Concluzionând, putem afirma că în societatea tradițională românească femeia a avut din punct de vedere social un statut dezavantajos, fiind marginalizată, privită cu superioritate, însă, din punct de vedere cultural ea a generat numeroase interogații, dar și interesul așteptat. Paginile

scrise și nescrise despre femeia din societatea tradițională românească rămân deschise.

BIBLIOGRAFIE

- Brătulescu, Monica, *Ceata feminină – încercare de reconstituire a unei instituții tradiționale românești*, în „Revista de Etnografie și Folclor”, nr.1, 1978.
- Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1999.
- Grămadă, Ilie, *Femeia în Evul Mediu*, Iași, Editura Vasiliana ‘98, 2003.
- Pamfile, Tudor, *Povestea lumii de demult*, București, Editura Paideia, 2002.
- Solcan, Șarolta, *Femeile din Moldova, Transilvania și Țara Românească în Evul Mediu*, Editura Universității din București, 2005.

**3. CORP DE CUVINTE:
ÎNCERCĂRI DE CORPOLOGIE
LITERARĂ FEMININĂ**

Câteva semnificații ale agresiunii și autoagresiunii asupra corpului femeiesc în epica latină

Pentru a degaja ceea ce este semnificativ în privința corpului feminin în mentalitatea romană precreeștină este necesară o cercetare atentă a literaturii latine, ca sursă documentară complementară celei juridice, de la începuturile ei, până în epoca imperială. Ideile despre feminitate sunt difuze, disparate, codificate. Fapt semnificativ, literatura latină nu păstrează nicio operă scrisă de o femeie, cu excepția, nenotabilă, a Sulpiciei. Nicio operă majoră recunoscută de societatea romană nu aparține unei autoare, prin urmare, imaginea femeii romane, a feminității și a corpului femeiesc este reflectată, recompusă, pe baza unor viziuni auctoriale masculine, indiferent de genul, specia, tema sau subiectul operei: “Any historical investigation into the lives of ancient women involves individual interpretation and much speculation. One can read the ancient sources concerned with women and their place in society, but to a large degree, they are all secondary sources that were written by men about women.” [Mason, 2012]. Viziunea auctorială nu este însă una personală și originală, ci reflectă în genere o optică socio-politică, artistocratică sau pro-aristocratică, subsumată mentalității patriarhale, centrate pe noțiunea de *pater familias* [Saller, 1999].

Dacă filosofi au sesizat încă din antichitate faptul că „omul este măsura lucrurilor” (Protagoras), în sensul cunoașterii intrinsec antropologizante, adică obținând prin capacitățile cognitive, senzoriale și intelective, o hologramă personalizată a lumii înconjurătoare, amprentată de setul de caracteristici umane, mult mai aproape de zilele noastre,

antropologii remarcă faptul că viziunea despre lume, viață, societate a individului este una impregnată de apartenența la unul din cele două sexe/genuri și că diferențele de viziune sunt marcante. Mai mult, mișcarea feministă învederează că, din cele mai vechi timpuri, instituția genului, construct social plecând de la diferențele biologice dintre sexe, este injustă [Risman, 2004], chiar dacă acceptă și ideea că o lume dincolo de gen reprezintă o viziune utopică [Risman et al., 2012].

Literatura latină în ansamblu reflectă etnostilul roman, universul mental roman fiind dominat de mentaleme (construite axiologice operând chiar la nivelul subconstientului colectiv), precum pragmatismul, formalismul, constructivismul, ritualismul [Cizek, 1994]. De specificat însă ca antropocentrismul greco-roman este mai degrabă o viziune androcentrică totalitară asupra lumii¹, inclusiv asupra femeii și asupra rolurilor sale în familie și societate, prin urmare și asupra corpului femeiesc. Folosită ca principală, uneori unică, sursă documentară, literatura latină dezvăluie aspecte contrastante în privința rolului femeii în societatea romană, studiile recente dezvoltând tema paradoxului femeii romane, „atotputernică, dar neputincioasă” [Hallet, 1984:6]. Un punct de plecare în explicarea mentalității virile specifice societății romane, poate fi explicată pornind de la cuvântul *vir* ce desemnează noțiunea de „bărbat”, în relație semantică cu lexemul *vis* semnificând „forța, vigoarea, puterea”. Din perspectiva lui Jonathan Walters, *vir*, bărbatul adevărat, îl reprezintă penetratorul impenetrabil: “Vir, therefore, does not simply denote an adult male; it refers specifically to those adult males who are freeborn Roman citizens in good standing, those at the top of the Roman social hierarchy. A term that at first appears to refer to biological sex in fact is a description of gender-as-social-status (birth and citizenship status, and respectability in general)” [Walters, 1997:32]. Afirmția lui Walters se poate susține dacă luăm în considerare un alt aspect, anume lupta permanentă a membrilor unui grup social pentru prerogative și privilegii. Această luptă permanentă este manifestată atât în interiorul societății arhaice pentru obținerea și menținerea unor atribute de putere cum sunt nobilitatea,

¹ Pentru bibliografia ultimelor decenii privind raportul gender-antichitatea greco-romană, vezi McDonnell 2006.

autoritatea și caracterul de *optimat* (derivat din *optimus*, la rândul său derivat dintr-un radical al bogăției, regăsit în cuvântul de bază *ops*: „abundență, bogăție, avuție”; deosebit de relevant din perspectiva mentalității romane, *optimus* exprimă superlativul adjectivului *bonus*, mentaleme *optimus* și *optimatus*, reflectând valorizarea socială *bogat deci foarte bun* – [Smith, 1875:800]), cât și în afara societății, prin războaie, majoritatea de cucerire și aservire a altor populații. Astfel, „protocolul sexual”, pentru a folosi sintagma lui Walters, este asimilat unui comportament generalizat de posesie, *vir* fiind cel care penetrează, deci posedă, nepermițând să fie penetrat, adică posedat, supus. Prin extensie, sexualitatea virilă consideră că toate celelalte categorii umane sunt penetrabile, deci posedabile: femeile (în general, indiferent de statut social), sclavi (indiferent de sex), tineri (care încă nu au atributul de *vir*). Din acest comportament derivă considerarea categoriilor anterior enumerate ca slabe, vulnerabile, inferioare, imperfecte, sumisibile și exploatabile până la exercitarea lui *ius vitae necisque* (dreptul de viață și de moarte) de către *pater familias*, figura centrală patriarhală. Atribuind penetrării rolul activ, calitativ, în relația sexuală, teoriile medicale ale lui Hipocrate privitoare la rolul femeii și al bărbatului în conceperea fătului vedeau femeia ca element pasiv, locul de implantare al seminței masculine [King, 1998]. Aristotel codifică filosofic acest comportament dominant, denunțând astfel inferioritatea corpului feminin, un corp rece, incapabil să producă necesara căldură generatoare de sămânță. Din această inferioritate calitativă ar decurge, în viziunea aristotelică, și faptul că un corp feminin este mai puțin rezistent, se îmbolnăvește mai ușor și moare mai repede. “For Aristotle, instead of male and female bodies there was ‘the’ body, a male body, of which a female body was an inferior form, too cold to heat up blood into semen and thus unable to reach perfection.” [PA 650a8 ff.; GA 775a14-20]. “The adult Greek freeborn male represents the normal human form, with woman being ‘a deformed man’.” [GA728a17 ff.; 737a]. “In Aristotle, heat is always the positively valued pole, so that women must then be classified as the colder sex, since the female body is consistently inferior to that of the male. Women age more quickly than men because of their coldness; as

inferior creatures, they reach their end sooner.” [GA 775a14 ff.]. “In this model both women and men are ranked on the same scale, with men at its pinnacle so that masculinity is ‘an achieved state’.” [Gleason, 1990:391].

Reflectând o ideologie androcentrică, autopromovantă și, ca efect, adesea misogină, la nivel social, politic și/sau familial, literatura latină istoriografică sau de inspirație istorică, reliefează o galerie de portrete feminine legendare sau istorice menite a sluji drept pilde, pozitive sau negative, privite prin prisma adecvării la rolurile impuse de *leadership*-ul masculin. Adesea, exemplele fac referire directă sau indirectă la corpul feminin, văzut fie ca impediment în accederea la un statut superior, specific bărbaților, fie ca obiect, al adulării sau al vânzării, fie ca instrument în atingerea unor scopuri. În cele ce urmează, mă voi referi la câteva semnificații privind cazuri celebre de agresiune și autoagresiune asupra corpului femeiesc din lumea romană.

„Defectele de fabricație” ale corpului femeiesc atrag o serie de variații ale comportamentului masculin, de la violență la dorință de protecție, două fațete ale aceluiași comportament sumisiv față de o ființă considerată slabă, i.e. inferioară. Porcia, fiica lui Cato și soția fidelă a lui Brutus este singura femeie implicată în conjurația privind asasinarea lui Caesar. Ea trebuie să își dovedească ei însăși că slăbiciunea sa tipic feminină, induranța prezumat scăzută a corpului femeiesc, nu o va face să fie veriga slabă în lanț. Fără să șovăie Porcia își împlântă un pumnal în picior pentru a se convinge mai întâi pe sine că este capabilă de forță bărbătească. Experimentul supunerii propriului corp la durere e de natură să atragă încrederea soțului, de vreme ce nu doar spiritul, ci și corpul său este capabil să păstreze secretul [Dio Cassius, XLIV:13].

Rhea Silvia, legendară fiică de rege, nu este mai puțin scutită de vitregiile condiției feminine, fiind de două ori abuzată corporal, dacă prin abuz se înțelege ca cineva să suporte efectele deciziei altora privind dispunerea de propriul corp. Astfel, în plan uman, Rhea Silvia este victima unchiului său, Amulius, care urmărește să stingă spița domnitoare a fratelui său, Numitor, prin acordarea cinstei de vestală nepoatei, vestala fiind obligată să-și păstreze virginitatea. Intenția clară a abuzului este

explicit denunțată de istoriograf: „Amulius își alungă fratele din domnie și îi ia locul. La aceasta el adaugă nelegiuirea nelegiurii și anume caută să stârpească printr-o fărâdelege neamul bărbătesc al fratelui său. Pe Rhea Silvia, fiica lui Numitor, sub temeiul că îi arată o deosebită cinstire o alege vestală îndatorând-o să rămână fecioară pe viața și răpindu-i astfel nădejdea de a fi soție și mamă și de a avea urmași.” [Liv., 1,3]. Conceperea, în ciuda prevențiilor unchiului, a gemenilor Romulus și Remus, este, de asemenea, un abuz, de această dată însă violarea vestalei de către zeul Marte fiind ținta îndoielii istoriografului. Indiferent cum sunt concepuți gemenii, pe Rhea Silvia o așteaptă o nouă detenție. Mamă a viitorului rege fondator al Romei, Rhea Silvia nu are niciun beneficiu din calitatea sa de aparținătoare a unei case regale.

Setul de valori al idealului feminin corespunzător nevoilor și așteptărilor masculine se aplică necondiționat femeii, indiferent de condiția sa socială: patriciană, matroană, curtezană sau sclavă. Din setul de valori preamărite de întreaga literatură antică, istoriografică, juridică, sau de ficțiune, supunerea față de bărbat reprezintă calitatea supremă. Infidelitatea chiar față de memoria soțului demult timp decedat reprezintă *hybrisul* ce apasă fatal destinul unei alte regine legendare, Dido, stăpâna Cartaginei. Că iubirea pentru un alt bărbat nu poate fi decât impietate, o dovedește semnificația splendidului pasaj ce deschide cartea a IV-a a *Eneidei*, poveste a idilei sfârșite tragic pentru personajul feminin. Pasiunea este asimilată cu morbul, care devorează deopotrivă sufletul și corpul eroinei, și căruia îi va cădea victimă: „Regina însă, nu de azi bolnavă de grijă grea, ea singură-și sporește adâncă rană; patima ascunsă o mistuie [...] în trupu-i nu se mai cuibărește-a păcii tihnă.” [Verg., *En.*, IV:1-5]. Pasiunea erotică irepresibilă generează combustia internă a personajului: *uritur infelix Dido*: „arde nefericita Dido”), caracterul nefast al nuntirii sale cu Aeneas, puse la cale prin complicitatea Junonei, patroană a căsătoriei, și a lui Venus, fiind remarcabil sugerat prin cadrul spațio-temporal funest al consumării actului erotic: furtuna și peștera. Astfel, actul suprem de autoagresiune corporală, suicidul, apare ca singura ieșire din scenă posibilă a personajului feminin, din perspectiva înșelatei în iubire, o mântuitoare

slobozire de trup, săvârșită de Iris (*teque isto corpore solvo*: „te izbăvesc de acest trup” – [Verg., *En.*, v. 703]). *Infelix Dido* este în viziunea vergiliană, victima colaterală necesară, un excurs cathartic, obiectivant, al eroului masculin, în misiunea sa de ctitor al unei noi seminții.

Fidelitatea față de soț codifică din perspectivă culturală un comportament masculin biologic, manifestat la toate speciile, acela de a-și perpetua zestrea genetică și a asigura descendenți exclusiv din propriile gene. Istoriografia va consemna așadar cazurile notabile, în sensul valorilor generate de supremația patriarhatului. Lucreția, simbol al matroanei ideale, încununând virtuțile casnice ce atrag respectul bărbaților, devine tocmai în această calitate o victimă. Patriciana este violată de fiul regelui etrusc Tarquinius Superbus, incitat de fidelitatea monolitică a matroanei. Mica istorie a personajului Rhea Silvia din prima perioadă a regalității, anticipează, într-o formă atenuată, și nu atât de detaliată, dat fiind că este și mai îndepărtată în timp, viitorul episod al Lucreției. Motivul violului mascat, oarecum admis, deoarece este comis dă către o divinitate, și reinvestit uneori cu simboluri pozitive, nu este specific doar legendelor romane, ci reprezintă un topos mitologic comun, greco-roman. Zeus-Jupiter, divinitatea supremă, „tată” al zeilor și al oamenilor, uneori în sensul concret al termenului, apare adesea în această ipostază masculină, bucurându-se, prin diferite tertipuri, de grațiile feminine, celeste sau umane, jinduite. Întrucât este valorificat de comedia plautină, amintim episodul Alcemei, regina Tebei și soția lui Amphitruo, la care Zeus-Jupiter accede jucând rolul sosiei soțului. Relevant pentru felul în care același eveniment poate fi relativizat, pentru a servi drept recuzită argumentativă unor teze religioase, morale sau politico-sociale, după necesități, violul poate fi investit cu semnificații simbolice, sugerând fie o gravitate extremă, în plan uman și divin, un *hybris* care atrage un lanț de evenimente expiatorii ce grevează mai multe generații, fie poate fi edulcorat, eufemizat, reinvestit chiar cu semnificații pozitive. În mentalul roman, Romulus nu este privit ca rod bastard, primând semnificația pozitivă a paternității lui Marte, care, în cheie simbolică ar explicita apetența beligerantă neistovită timp de secole a poporului roman. Mai

mult, violul poate fi chiar ținta deriziunii, convertit în subiect de comedie: la Plaut, comedioğraf roman din secolul al III-lea *a.Chr.*, materia comediei este identică celei mitologice, efectul comic rezidând în exploatarea motivului dublei sosii, Jupiter luând înfățișarea lui Amphitruo, soțul încornorat, iar Mercur, acolitul ceresc, a celei a slujitorului lui Amphitruo, poltronul Sosia. Motivul adulterului fără vină, viol mascat, este surdinizat în comedie și, în acest fel, bagatelizat. Din perspectiva mentalității arhaice, ar putea fi clasificat drept un viol admis, având în vedere poziția făptuitorului, tatăl celest, și, deopotrivă, rodul acestui act, involuntar din partea Alcmenei, anume nașterea lui Hercules, ale cărui puteri excepționale, nu se puteau motiva printr-o descendență pur umană. Din perspectiva elementului feminin, mascarea violului semnifica absolvirea de lipsa reacției, în genere personajul feminin implicat acceptând o situație căreia nu i se mai poate opune. Pe de altă parte, actului siluirii nu i se asociază elementul violenței și, uneori, simbolizează doar actul procreării, punându-se accentul pe elementul masculin care își impune voința, ca element activ, în opoziție cu rolul pasiv acordat tradițional feminității, simbolistica acestei reprezentări fiind cea a procreării ca necesitate.

Astfel, episodul anticipativ al violării simbolice a Rheaei, ne atrage atenția prin consecințele sale, mai precis prin felul în care este privit violul de către societatea arhaică. Pe de o parte, legenda consemnează că Rhea Silvia nu a fost absolvită în plan social și religios, ci a suferit consecințele acestui act, deși neconsimțit: departe de a se bucura de prezumția concepției imaculate, victima acuzată este dată sub pază, copiii sunt abandonați pe o apă curgătoare. Cel care poruncește sancționarea mamei și copiilor în acest mod drastic și total lipsit de simpatie umană, este regele-preot: „Dar nici zeii, nici oamenii n-au putut-o feri de cruzimea regelui, nici pe ea, nici pe copiii ei: în calitate de preot suprem, a poruncit ca vestala să fie pusă în lanțuri și aruncată în temniță, iar copiii să fie zvârliți în apa curgătoare a Tîbrului.” [Liv., 1,4].

Livius, reprezentant al clasicismului roman și istoriograf de factură moralistă, percepe istoria și, deci, creează istoriografia în concordanță cu sentimentele de admirație față de republica și conceptul ciceronian de

historia magistra vitae: „Concepția lui Titus Livius despre istorie nu îi aparține numai lui. El mai degrabă pune în aplicare îndrumările de ordin general date de Cicero, relative la opera istorică. Titus Livius face parte din școala literară ciceroniană. Pentru Cicero, de pildă, *Historia magistra vitae* (istoria este dascălul vieții). Dacă istoria are acest scop e necesar ca istoricul să urmărească a convinge pe cetățeni de adevărul celor povestite de el: arta convingerii este oratorie, de aceea, istoria este totodată *opus... oratorium maxime* (operă prin excelență oratorică).” [Vasilescu 1959:XXVII]. Prin urmare, în cazul de față, istoriograful secondează aspra și nedreapta sancțiune suferită de Rhea Silvia, vestala pângărită prin rapt celest, cu o semnificare raționalistă din perspectiva acceptării necesității: „Dar după părerea mea, întemeierea unui oraș atât de însemnat ca și începutul celei mai întinse puteri după aceea a zeilor se datorește numai ursitei. Împinsă prin silnicie să săvârșească păcatul, Vestala a născut doi gemeni, pe care i-a dat drept fiii zeului Marte, fie că ea însăși era încredințată de aceasta, fie că socotea că punând pe seama unui zeu pricina acestui păcat, faptul ar părea mai demn de cinste.” [Liv., 1, 4].

Putem conchide fără a detalia aceste considerații, că violul nu reprezintă un *tabu* în mentalitatea arhaică, el apare destul de des în desfășurările narrative mitologice și este investit cu o simbolistică prolixă, plecând de la semnificare pozitivă, de regulă atunci când violatorul este o divinitate (nașterea lui Hercules), la acceptare din perspectiva unor necesități viitoare atunci când, din planul mitologic se coboară către cel legendar (nașterea lui Romulus), pâna la sancționarea categorică, moral-religioasă, cu cât ne apropiem de perioada istorică.

Astfel, violul Lucreției este privit ca inacceptabil și intolerabil, atât de către personajul feminin, cât și de către anturajul acesteia, soțul, rudele și prietenii. Iată versiunea lui Titus Livius despre împrejurările și reacțiile referitoare la acest fapt: Tarquinius Superbus fusese stârnit să dorească supunerea Lucreției, prin chiar laudele soțului său, convins de neprihănirea ei. Cum faptele confirmă imaginea unei matroane de excepție, credincioase soțului și implicată în treburile casei în contrast cu alte matroane dedate luxului și trândăviei, Tarquinius dorește să își impună

voința și să o cucerească pe virtuoasa soție. Uzând de toate mijloacele, promisiuni, amenințări (sabia ațintită asupra victimei este, de asemenea, un simbol falic) și, în cele din urmă, prin șantajul psihologic pervers referitor la pătrarea renumelui femeii *post mortem*, violul este săvârșit. Odată atentată pudoarea, suicidul este pasul necesar subsecvent, cum lasă să se înțeleagă însuși moralistul prin retorismul întrebării: “quid enim salvi est mulieri amissa pudicitia?” [Liv., 1,58]. Lucreția, matroana exemplară care nu a putut fi înduplecată nici prin rugăminți și nici prin amenințarea cu forța, acceptă silnicia numai întrucât o preocupă nu moartea prin asasinare, după viol, ci ideea că, moartă fiind, nu va putea demonstra înscenarea menită să ducă la pierderea reputației sale. Talentul literar al istoriografului evidențiază întreaga complexitate a situației [Vandiver, 1999], fără ieșire pentru personajul feminin, subliniind tăria de caracter a acesteia, comportamentul său moral exemplar într-o situație limită: „Tarquinius o strânge cu mâna stângă la pieptul său, aproape s-o înăbușe, spunându-i: «Lucreția, nu sufla o vorbă. Sunt eu, Sextus Tarquinius. În mână am sabia. Dacă vei spune un singur cuvânt, vei muri.» Femeia speriată din somn rămâne încremenită. Se uită în jur deznădăjuită, de nicăieri niciun semn de ajutor... și o amenință moartea. Atunci Tarquinius începe să-i înșire câte-i vin la gură, spunându-i că o iubește ca pe nimeni pe lume și că o roagă să-l înțeleagă. La urmă, văzând că nu izbutește, schimbă glasul și începe s-o amenințe, încercând pe toate căile să încâtușeze și să încovoie sufletul neîntinat al acestei femei. Când a văzut că rămâne neclintită în hotărârea ei și e gata să înfrunte neînfricată moartea, mișelul a scornit atunci o ticăloșie fără seamăn, fiind convins că o să se dea ea pe brazdă de frică. I-a spus că îi va înjunghia un sclav și-l va așeza gol în patul ei, ucigând-o totodată și pe ea, pentru ca toată lumea să spună că a fost omorâtă fiindcă a fost prinsă de el într-un mârșav adulter. Femeia înnebunită de groază, a rămas împietrită de asemenea ticluire: monstrul și-a devorat prada satisfăcut, Lucreția a fost siluită. Tarquinius fălos cu asemenea ispravă de pe urma căreia s-a spulberat faima cinstei unei matroane romane s-a dus la treburile sale. Lucreția, simțind un rău nesfârșit în toată ființa ei, trimite un slujitor în grabă la tatăl ei și totodată și la soțu-i [...]” [Liv., 1,58].

Intriga, concentrată la maximum, este demnă de subiectul unei tragedii. Scena este dramatică. Mobilurile psihologice se împletesc într-un ritm alert cu acțiunea, replicile sunt sintetizate într-un foarte impresionant și sugestiv episod. Exemplaritatea caracterului moral este atribuită de către narator fără rezerve de această dată personajului feminin, spre deosebire de cel al Rheaei Silvia, asupra căreia autorul lăsa, câteva capitole mai sus, să planeze bănuiala unui comportament inadecvat statutului de vestală. Reputația este mai presus de viață și de moarte pentru Lucreția. Ca personajele din tragedia greacă, Lucreția, deși nevinovată, se găsește într-o situație fără ieșire: este nevoită să accepte violul, pe care îl respinge ulterior prin suicid, însă numai după ce mărturisește grozăvia pe care a fost silită să o trăiască, asigurându-și în acest mod spălarea onoarei și răzbunarea infamiei: „Toți cei de față jurară pe rând. Toți caută să o mângâie pe Lucreția, care avea sufletul rănit spunându-i că nu e ea de vină, ci ticălosul făptaș. Sunt vinovați numai aceia care-și gândesc cu mintea păcatul și care îl și înfăptuiesc pe urmă. Acolo unde nu a fost hotărârea gândită, nu există vină. Lucreția le-a răspuns: «Voi știți ce aveți de făcut și ce i se cuvine nemernicului. Eu deși sunt convinsă că nu am greșit cu nimic, nu dau înapoi din fața chinurilor morții. Lucreția nu mai poate trăi, când lumea o știe cu cinstea-i pătată.» Și spunând acestea, își înfige în inimă pumnalul ținut ascuns sub haină. Țâșnindu-i sângele din rană, Lucreția se prăbușește fără viață.” [Liv., 1,58].

Insistența cu care istoriograful creionează portretul ireproșabil al personajului feminin, care afirmă răspicat că i-a fost siluit doar corpul, nu și conștiința, în antiteză cu caracterul mârșav, patologic, al siluitorului, sugerează faptul că simbolistica episodului transcende motivația morală, individuală și capătă o valoare socio-politică [Vandiver, 1999; Grimal, 1994]. Se știe că Titus Livius a selectat din puținele surse referitoare la această perioadă doar evenimentele care îi serveau unei argumentații implicite: “Preoccupied with Rome’s moral decline from the early second century BCE onwards, and with women’s responsibilities for that decline, Livy extols certain legendary women for what he deems their virtuous behavior: behavior that entails placing high premium on sexual chastity

outside marriage and absolute fidelity within it, and viewing the welfare of the roman state as taking priority over personal ties and feelings.” [James, Dillon, 2012:377]. În această idee, Lucreția, beneficiază de alt fel de „tratament post-traumatic” decât predecesoarea sa, Rhea Silvia: “The mythic Vestal Virgin Rhea Silvia in 1.4 serves as a case in point. [...] Livy’s account of Rhea Silvia’s rape and impregnation thus acknowledges that some women, even those from elite families, cannot rely on supportive male kin for exoneration when forced to accede to the sexual demands of physically and socially powerful men.” [James, Dillon, 2012:379]. Lucreția se bucură de înțelegerea familiei, care este solidară cu durerea victimei, încercând să îi atenueze sentimentul de culpabilitate, în economia episodului, un artificiu menit să amplifice inflexibilitatea și tăria morală a personajului: chiar dacă familia nu numai că nu o condamnă, ci o susține moral, cea care nu poate accepta dezonoarea este ea însăși.

Ca și Rhea Silvia, fiică de rege, Lucreția este mai mult decât o femeie oarecare, victimă a unui viol. Ea este aici reprezentanta clasei patriciene, cu care regele Tarquinius Superbus se află în conflict. Așa cum fiul lui Tarquinius, Sextus, îl reprezintă pe tatăl său, ca unul care se comportă după chipul și asemănarea tatălui, dar, mai mult decât atât, ca viitor rege al Romei, tot astfel, Lucreția reprezintă aici aristocrația romană (și, mai ales, Senatul), silită să suporte tot felul de abuzuri și îngrădită în manifestarea privilegiilor sale de clasă, considerate ca legitime. Titus Livius își trădează astfel optica pro-aristocrată, identificându-se cu clasa patricienilor romani. Gestul de simpatie și îngăduință a celorlalți membri ai familiei patriciene față de viol, dezonorant pentru întreaga familie, devine suspectă: nu e vorba de un element de mentalitate simpatetică similar modului contemporan civilizat, occidental, de abordarea cazurilor de viol, ci mai degrabă despre indulgența și compătimirea pe care și-o acordă sieși aristocrația, față de abuzurile tiranului, simbolizat aici prin violul Lucreției.

Că aceasta este semnificația episodului, traducând, poate involuntar, simpatia pro-aristocrat liviană, o demonstrează și continuarea episodului, constând în răzbunarea Lucreției. Pe de o parte, alungarea regelui nu era obligatoriu să implice abolirea monarhiei în sine. În această ordine de idei,

sinuciderea Lucreției își relevă întreaga valoare simbolică, trecând din ipostaza unei experiențe personale la una exponențială. Actul vindictiv legitimează și obiectivează totodată „lovitura de stat”, trecerea de la situația particulară la cea socio-politică, explicitată de jurământul simbolic al lui Brutus: „Pe când tatăl și soțul își simt inima frântă de jale, Brutus scoate din inima Lucreției pumnalul plin de sânge și ținându-l în față jură: «Jur pe sângele cel mai nevinovat înainte de a fi pângărit de fiul regelui și vă iau martori și pe voi, o zei, că voi urmări până în pânzele albe pe Tarquinius, pe nelegiuita-i soție și pe nemernicii lui vlăstari. Și-i voi stârpi de pe fața pământului cu fierul, cu focul și cu orice voi avea la îndemână. Nu-i voi mai răbda la cârma țării. Nu voi mai îngădui niciodată nici tirania regilor și nici pe a altora.» Îi înmânează apoi pumnalul lui Collatinus. Valerius și Lucretius rămân încremeniți ca și când s-ar fi întâmplat o minune cu Brutus când l-au auzit rostind aceste cuvinte de parcă acum era altă ființă. Toți depun sacral jurământ lăsând deoparte jurămintele muieresti și dând frâu liber mâinii și revoltei jură să îl urmeze fără șovăire răspunzând la chemarea acestuia de a-i răpune pe regi.” [Liv., 1,59].

Transformarea lui Brutus, semnalată ca miraculoasă, ține tot de recuzita simbolică a narațiunii istorice cu vocație morală. Ea reprezintă transcenderea condiției de simplu particular și accederea la condiția de reprezentant al viitorului Romei. Astfel, suicidul Lucreției se justifică drept necesar și prin faptul că rămânerea sa în viață putea avea ca urmare apariția unei noi generații, bastarde, de tirani, simbolizând astfel compromisul socio-politic acceptat de dragul păstrării privilegiilor de clasă. Rectitudinea morală a Lucreției reprezintă acea rectitudine a aristocrației, care trebuie să moară, în regim simbolic, pentru a lăsa loc unei noi nașteri, unui viitor nou pentru Roma, unei noi aristocrații. Succesorul „născut” în aceste împrejurări este Brutus, fapt semnalat de schimbarea sa miraculoasă. Aristocrația regală moare. Se naște aristocrația republicană, care își rezervă și își arogă încă de la începuturile republicii rolul de factor de progres în evoluția cetății, în mod special, rolul de a conduce, într-o nouă formă, destinele Romei, precum și rolul de promotor al valorilor republicane.

Punând într-o ramă și mai largă concepția asupra femeii romane, epica latină reprezentată de epopeea vergiliană și de istoriografia lui Titus Livius, „o epopee în proză” [Găleşanu, 2000:23], susține propaganda augustană de revigorare morală potrivit tradiției strămoșilor (*mos maiorum*): “Both Vergil and Livy revisit the earliest periods of Roman foundational myth, participating – one way or another – in an Augustan program of reshaping Rome’s future according to its ancient past. This program was much concerned with women. In fact, it is fair to say that the Augustan principate was heavily invested in reorienting women back into the domestic sphere, a program enacted into policy by the Julian laws.” [James, Dillon, 2012:367].

Opere dictate sau nu de comandamente extraestetice, de considerente social-politice morale și/sau mentalitare, este forța talentului literar cea care impune un mesaj asimilat de contemporani și transmis din generație în generație de-a lungul a două milenii.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Cassius Dio, *Istoria romană*, vol. I., București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.
- Cizek, Eugen, „Mentalitățile la Roma” în Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, București, Societatea „Adevărul”, 1994, p. 26-36.
- Găleşanu, Paul, „Studiu introductiv. Titus Livius. Un pedagog universal, apostol și profet, îndrumătorul învățământului patriotic”, în Titus Livius, *Ab urbe condita*, ediție bilingvă, volumul I, București, Teora, 2000.
- Grimal, Pierre, „Titus Livius” în Grimal, Pierre, *Literatura latină*, București, Teora, 1994, p. 285-291.
- James, S. L., & Dillon, S., *A Companion to Women in the Ancient World*, Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2012.
- Gleason, M. W., “The Semiotics of Gender: Physiognomics and Self-Fashioning in the Second Century C.E.”, în D.M. Halperin, J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (eds.), *Before sexuality. The construction of the erotic experience in the Ancient Greek world*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p. 389-415.
- Hallett, Judith, *Fathers and Daughters in Roman Society: Women and the Elite Family*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

- King, Helen, *Hippocrates' Woman. Reading the Female Body in Ancient Greece*, London, Routledge, 1998.
- Mc Donnell, Myles, *Roman Manliness: Virtus and the Roman Republic*, Oxford, University Press, 2006.
- Mason, Moya K., *Ancient Roman Women: A Look at their Lives. Essay on the lives of Roman women* disponibil în <http://www.moyak.com/papers/roman-women.html>.
- Risman, Barbara; Lorber, Judith, Holden Sherwood, Jessica, *Toward a World Beyond Gender: A Utopian Vision*, disponibil în <https://www.ssc.wisc.edu/~wright/ASA/Risman-Lorber-Sherwood%20Real%20Utopia%20Proposal%20--%20Beyond%20Gender.pdf>.
- Risman, Barbara, "Gender as Social Structure: Theory Wrestling with Activism" în *Gender & Society*, 18(4), 2004. 429-450.
- Saller, Richard P., "Pater Familias, Mater Familias, and the Gendered Semantics of the Roman Household", în *Classical Philology*, Vol. 94, No. 2. (Apr., 1999), pp. 182-197.
- Smith, William, *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, London, John Murray, 1890.
- Titus Livius, *De la fundarea Romei*, București, Editura Științifică, 1959.
- Walters, Jonathan, "Invading the Roman Body: Manliness and Impenetrability" în Hallett, J.; Skinner M. (editors) *Roman Sexualities*, New Princeton University Press, 1997, p. 30-48.
- Vasilescu, Toma, „Studiu introductiv la Titus Livius”, în *De la fundarea Romei*, București, Editura Științifică, 1959, p.V-LXVII.
- Vandiver, Elizabeth, "The Founding Mothers of Livy's Rome" în Tichener, B., Moorton Richard, F. (edit.) *The Eye Expanded: Life and the Arts in Greco-Roman Antiquity*, University of California Press, 1999, p. 206-232.
- Vergilius, *Eneida*, trad. G.I. Tohăneanu, Timișoara, Antib, 1994.

Elena-Tia Sandu

Privire îndrăgostită, corp și feminitate: metamorfozele unui model ontologic, social și estetic în două cărți populare românești din secolul al XVIII-lea

Deși, *de iure*, poziția femeii în societatea românească de la sfârșitul secolului al XVIII-lea pare să fie una destul de puternică, conferindu-i-se, prin lege, aproape aceleași drepturi de reprezentare ca și bărbatului, *de facto*, continuă să rămână sub tutela bărbatului – tată, soț sau frate – care are drept de decizie asupra vieții ei¹. Supusă încă tuturor convențiilor sociale ce îi anulează libertatea, *doamna* și *domnița* acestei perioade se emancipează, însă, ireversibil, așa cum o va face, în fapt, întreaga societate a vremii.

Prin schimbările sale de mentalitate și de repere ontologice², sfârșitul secolului al XVIII-lea românesc propune și o altă soluție, compensatorie și revoluționară în același timp, în măsură să-l scoată pe individ din cursul banal al deșertăciunii vieții, redirecționându-i sensul: *iubirea*. Și nu iubirea creștină – *agapé* –, ci tocmai aceea pe care Mitropolitul Antim Ivireanul o numea în *Cuvânt de învățătură la Duminica Vameșului*, „pătimitoare și rea”, refuzând să vorbească despre ea, ca să nu spurce auzul auditoriului smerit – *erosul*. Un nou tip de sensibilitate adaugă acum, în pragul modernității, alături de valorile medievale ale credinței, înțelepciunii, vitejiei, *sentimentul*.

¹ Pentru descrierea relațiilor de familie sau de cuplu și a statutului femeii în aceste raporturi, vezi Constanța Ghițulescu, *În sălări și cu ișlic. Biserica, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al VIII-lea*, București, Humanitas, 2004.

² Vezi, pentru analiza detaliată a fenomenului, Ștefan Lemny, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, București, Editura Meridiane, 1990; și Daniel Barbu, *Scrisoare pe nisip. Timpul și privirea în civilizația românească a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Antet, 1996.

Recuperând influențele *romanului curtois*, cu întregul ritual al dragostei, cărți populare cu mare succes la publicul vremii, precum *Istoriia lui Erotocrit cu Aretusa* (traducând povestirea grecească *Erotokritos*, scrisă în versuri de către Vincenzo Kornaros, în Creta celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, după modelul romanului medieval francez *Paris et Vienne*, prelucrat de Pierre de la Cypède în 1432) și *Istoria lui Filerot cu a Anthusei* (în varianta manuscrisului 1374, B.A.R., București, pe care Angela Tarantino îl consideră, argumentat, o reelaborare a *Erotocritului*, conținând peste două mii de versuri originale, aparținând lui Alecu Văcărescu [*La storia di Filerot e Anthusa...*, 1996]) redimensionează sensurile vieții³ în funcție de trăirile protagoniștilor, gata să se asume altfel în fața societății și a lor înșiși.

Iubirea devine, astfel, *pharmakon*, „tămăduind două boale deodată” [*La storia...*, 1996:207], nu numai pe cele ale îndrăgostiților, cum spun versurile lui Alecu Văcărescu, ci și „boala veacului”, *fin de siècle* stând sub semnul dispersiei vechilor valori și tranziției spre alte modele. În acest context, imaginea femeii și, mai ales, a femeii îndrăgostite, este configurată ca un reper fundamental în recuperarea concepției despre raporturile sociale ale epocii.

Iar când vorbim de imagine, ne referim, în mod particular, la încărcătura etimologică a termenului. Până acum *reprezentările* permise ale femeii impuneau, în fapt, modele.

Pe de o parte, cele *pozitive*: erminiile picturii bizantine desfășurau, în detaliu, canoanele reprezentării sfintelor martire (unde corpul devenea simbol al martirizării materialului pe altarul spiritualului) sau a Fecioarei Maria, ca exemplaritate absolută a feminității acceptate (unde corpul era amintirea tainei divine a unei maternități prin care însuși Dumnezeu primea corporalitate). Pe de cealaltă parte, modelele *negative*, începând cu Eva și corpul său ca imagine a păcatului neascultării și a blestemului intrat tocmai prin acest *trup*, ca sursă a tuturor relelor, *opus*, din momentul

³ Vezi, pentru sugestii asupra *împului iubirii* în poezia trubadurilor, Miha Pintarič, *Le sentiment du temps dans la littérature française* (XIIe s – fin du XVIe s), Paris, Editions Champion, 2002, pp. 71-83; și, pentru repere generale, binecunoscutul Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.

izgonirii din Rai, *sufletului* și continuând cu alte trupuri păcătoase, chircite de suferință, din picturile *Judecății de apoi*.

Sfârșitul secolului al XVIII-lea va propune un alt model, al femeii ca personaj prezent în societate în ipostazele sale diferite de tânără îndrăgostită, mamă, doamnă nobilă etc.

Predoslovie la *Istoria lui Filerot cu a Anthusei* surprinde tocmai această nouă viziune asupra poziției și rolului social al femeii. Exploatând concizia și elocvența discursurilor de escortă, care sintetizează și concentrează mesajul, esențializându-l până la nivelul aserțiunilor de tip apoftegmă, dar și artificiile retorice ale introducerii ce vrea să capteze cititorul și, prinzându-l în text, să-l persuadeze și să-l învețe, să-l modeleze, „predoslovie” poveștii de dragoste a lui Filerot și a Anthusei pare să propună, inițial, același cod de lectură ce incriminează femeia, precum în *Facerea* veterotestamentară, ca origine a tuturor relelor. Într-o rezumare a istoriei lumii, pornind de la războiul troian declanșat de „Elena [...] a lumii frumoasă/.../ Din cea asupra ei fire drăgăstoasă// Încât pentru dânsa o lume să bate/.../ Pentru o fâmeie morți nenumărate [s.n.]” și continuând cu dragostea lui Iason pentru Medeea, insertul metatextual începe, practic, prin a postula, în debutul poveștii, concluzia că pentru toate marile conflicte ale lumii mobilul nefericit pare să fie femeia: „Câte războaie în lume pornite;/ Mai tot pentru mueri s-au văzut scornite;/ Câte țări și cetăți au ars risipite;/ Pentru Afrudita cetitor iubite;/ Istoria lumii toată o adună;/ Gândesc că nu-mi vei afla minciună.” [*La storia...*, 1996:206.]. Și nu orice femeie, ci aceea *frumoasă*, *frumusețea* (nu spirituală, ci, trupească) echivalând, aici, cu ispita. Galeria marilor personaje feminine din istoria lumii și a cuplurilor celebre între care vor fi așezați Filerot și Anthusa continuă: Ariadna și Tezeu, Atalanta și Meleagru, Deidamia și Ahile, Polixenia și Ahile etc. Apare, moralizată, însăși „Semiramisa [...] amoretată”. Deși exemplele focalizează, explicit, nefericirea și suferința extremă (adesea moartea) provocată de dragostea pentru o femeie *frumoasă* – „acest felu de patimi scârbite”, și forța modelului negativ care ar trebui să fie evitat cu înțelepciune de cititorul moralizat insistent („Dar te rog să nu faci oareșice urmare// Și văzând dragostea ce patimi aduce;/ Să te

păzești așa, să nu te apuce;/ Și până nu o începi de vreme-ți fă cruce;/ Cu așa supărări să nu te usuce”), implicit, predoslovia nu face altceva decât să incite, ca orice discurs introductiv cu miză de *captatio benevolentiae*, la asumarea mesajului și a tensiunii istoriei de iubire, la empatie, până la identificarea directă cu personajele. Cu atât mai mult cu cât „cununa” îndrăgostiților va fi acordată lui Filerot, iar finalul predosloviei postulează, inducând-o cititorului, subtextual, ideea exemplarității de urmat: „Cetirea acestii istorii în care;/ În care să coprinde numai dragostea cea mare;/ Eu gândesc că foarte dulce ți să pare”.

De la cadrul amplu al introducerii, istoria se restrânge. Și în *Erotocritul*, și în *Istoria lui Filerot...*, ca în basm, regăsim motivul împăraților fără urmași. Nașterea minunată aduce la lumină nu fii, ci fiice. În *Erotocritul*, „o fată foarte frumoasă, cât fața ei, de frumusețe ce avè, strălucè ca soarele. Și i-au pus numile ei Aritusa, la cari au pus-o și la învățătura cărții elinești și învățând atât de bine, cât au întrecut pe fieștecari fată de împărat sau di filosof la învățătura ce avè” [*Cărțile populare...*, 1963:33]. În *Istoria lui Filerot...*, „o cocoană atât de frumoasă încât îndrăznesc a zice că în toată lumea nu s-au născut asemenea. [...] supuind-o într-o învățătura cărții, îi orându-i tatăl său tot feliul de dascăli și fiind plină de mare duh și supțire la minte, până în vârsta de 10 ani nu-i mai trebuia altă învățătură, că le-au învățat pe toate covârșit, încât și dascălii se minuna de precopseala ei” [212-213]. Dincolo de unicitatea frumuseții (singurul detaliu care în exemplaritatea lui, implică referirea la *corp* deocamdată doar ca o încununare a perfecțiunii binomului *trup-suflet*), accentul cade pe *înțelepciune*, *duh*, *precopseală*. Portretul copilelor de împărat este construit prin similitudine perfectă cu basmele în care este vorba despre un urmaș băiat. În fapt, estomparea diferențelor dintre masculinitatea marcată, până acum, mai ales de attribute spirituale și feminitatea individualizată mai ales prin attribute fizice, unde descrierea începe, întotdeauna, prin focalizarea frumuseții absolute, unice, vorbește, în acest moment, despre un nou ideal uman ce începe să se configureze timid și unde *trupul* este privit, în continuare, doar ca o anexă a spiritului armonios. Portretul lui Erotocrit devine peremptoriu în acest context: „leu la voinicie lui și zgripsor aurit și zugrăvit la fandasie lui, și cuvântul lui

robești inemile omenești și strunelii alăutii lui pui sunt și cântă, iar versul lui, de l-ar auzi cineva, vreun bolnav s-ar însănătoșa; până și zugrav s-au făcut fără de dascălie meștersugului [...]; și acum au învățat și meștersugul doftoriilor, și pre cel rănit îl doftorești, și inimile cele ce sunt vestejite de-a pururi vra să li răureză.” [*La storia...*, 1996:44].

Puterile antice ale lui Apollo (aici, trei din cele patru: purtător de arc, de liră și *medicus* [Dumézil, 1999]) – model exploatat și de Miron Costin în discursul-probă a labirintului la care îl provoca pe domnitorul Antonie Ruset în anul 1676 [Costin, 1963:127-128] – rămân încă de referință în orice tip ideal de umanitate.

Acum accentul cade, însă, pe calitățile orfice ale personajului, pe forța – artistică! – a cuvântului și a imaginii create și „zugrăvite” și, mai ales, pe un element cu totul nou – și revoluționar în contextul perioadei – *fandasia: fantezia*, așadar.

Nici evlavia, nici discernământul nu mai sunt chei de boltă în formarea individului. Ele se păstrează într-o memorie etică, dar primatul se deplasează. Protagonistul exemplar este caracterizat, încă, prin „înțelepciune, precepere și istăciune”, dar semnificativă rămâne capacitatea imaginativă, creatoare: „apoi avea și *dub mult* – notează *Istoria lui Filerot...* despre personajul ei – *că-i năștea capul lucruri* care nu numai că altul învățat nu să pricepea *a le izvodî ...* [s. m.]” [221, 231]. În oglindă, feminitatea ideală se configurează și ea: „Frumusețe, -nțelepciune,/ Vorbă, duh și isteciune” erau atributele portretului absolut al femeii în versurile lui Alecu Văcărescu considerat de Angela Tarantino, așa cum aminteam mai sus, și autorul *Istoriei lui Filerot cu Anthusa* [*Poezii Văcărești*, 1961:333].

De altfel, pe întreg parcursul celor două cărți populare analizate, protagoniste, parcurgând un drum de inițiere și încercate cu proba iubirii, dau dovadă nu atât de înțelepciune (înțelepciunea și iubirea, spune textul, devin incompatibile, pentru că, metamorfozându-se sub impactul dorinței, „amorezatul [...] nebun rățăcește cu fire isteăț”), cât de profunzime a sentimentelor și de ingeniozitate în găsirea soluțiilor pentru împlinirea dragostei.

Pe acest fundal, iubirea se impune ca variantă nouă de căutare de sine, de adecvare la lume și de raportare la celălalt, care nu mai este străinul amenințător, intrusul, sau, eventual, mesagerul, ci, printr-un proces de interiorizare și asimilare, devine ipostază a sinelui ce se vrea, astfel, reîntregit. Așa se explică ardoarea cu care protagoniștii se caută, se doresc, se definesc în fața celorlalți prin alegerea făcută deși nu aveau permisiunea să o facă, asumând-și dragostea care, în fața strictelor norme sociale, devine *hybris*, sfidare a cutumei și a respectului față de ordinea prestabilită. Ca orice timp de criză, iubirea interzisă – motivul *interdicției* este, în ambele texte, megalomania – va crea haos și va impune, până la sfârșit, o nouă ordine, care instituie libertatea individului modern. Până atunci, însă, tinerii îndrăgostiți trebuie să conteste autoritatea parentală și legile cetății.

Analizând documentele epocii, Constanța Ghițulescu notează: „Întreaga politică matrimonială se află în mâinile șefului familiei, iar autoritatea lui se impune, fie că este vorba de fiecele sale, fie că este vorba de fiii săi. Aceștia trebuie să asculte și să se supună alegerii tatălui”. „Fetele se află pe primul loc atunci când este vorba de contestarea autorității paterne [...] Evadarea de sub această tutelă nu se dovedește decât o iluzie de scurtă durată, pentru că societatea este construită în jurul autorității masculine și al supunerii feminine. O fată rebelă nu se bucură de libertatea obținută decât pentru scurt timp, iar sancțiunea și dezonoarea sunt deseori mai grele decât supunerea însăși” [Ghițulescu, 2004:112, 132].

Poveștile Aretusei și Anthusei, însă, istorisesc tocmai despre curajul de a nu ceda în fața presiunilor cutumei sociale, oricât de dure ar fi sancțiunile. Parcursul celor două fete de împărat care, în lupta pentru obținerea dreptului la libertatea de a-l alege singure pe cel cu care să se căsătorească – singurul criteriu al elecției fiind iubirea – recuperează, în fapt, etapele devenirii ca femeie a celor două copile. O feminitate puternică, decisă, sigură pe atributele și forța ei spirituală, căutând să se impună, opunându-se normei absurde și anchilozante, și ca forță socială ce trebuie să înceapă să fie luată în considerare într-o societate unde căsătoria este un contract, o „înțelegere” între părinți la care tânărul urmând să se însoare participă, dar fata este căsătorită fără să i se ceară consimțământul

[Ghițulescu, 2004:130]. Tocmai de aceea, fata care îndrăznește să aleagă singură și să se îndrăgostească este receptată, ca fiind „cea mai desfrânată”, iar „lăsarea cinstei” atrage după sine a ”rămânea de râsul lumii și de batjocura tuturor” [*La storia...*, 1996:349, 354 și 355].

Din această perspectivă văzute lucrurile, *trupul* nu se mai armonizează cu *sufletul* și *mintea*, ci intră, ireconciliabil, în conflict deschis cu ele și, implicit, cu normele spirituale (și nu numai) ale veacului și lumii lui. Indignarea împărătesei Euthalia, care-și moralizează necruțător fiica, Anthusa, invocând opinia publică și „catigoria lumii,” este peremptorie: „cumpănește-ți *mintea* și nu te lăsa să te biruiască amăgirea, nu te supune *poftii*, nici pofti lucruri ce nu sunt nici de vârstă-ți, nici de cinste-ți, ci numai aciasta a pune în gând: când vor auzi celelalte fete de împărați de cele ce faci și din faptele tale, poate să ți să întâmple câtă necinste și rușine vei să aibi; cu adevărat toate vor să te ție de nebună și toate vor să răză de tine, pentru că nu iaste lucru ce-l poate suferi drept greșală, ci este cel mai de rușine, care nici slujnicile tale nu urmează; mai vârtos că pă lângă necinstea ta vom să întrăm și noi în catigoriia lumii, că adecă n-am fost harnici a stăpâni o fată, ci iată și acum îți zic lasă ceia ce ai apucat, că nu sunt bine, vine-ți în simțire și singură te socotește că nu faci bine [*s.n.*]”.

Mintea, a cărei *cumpănire* poate salva *sufletul* și *imaginea* – chiar poziția – *socială*, trebuie să se opună *poftii*, prin excelență ispită de neiertat a *trupului damnat* care, la rândul lui, trebuie mortificat.

Soluția, prezentată, cu o splendidă alegorie, de Ruxandra, însoțitoarea Anthusei: „Numai iarăși măriia ta, ca o înțeleaptă și procopsită ce ești, întinde undița înțelepciunii în gura nălucirii și ca pă un pește înșălătoriu și amăgitoriu trage-l din matca voirii și-l aruncă în groapa părăsirii, ca să nu-și mai poată întinde amăgitoarele aripi în gurile înțelepciunii, că așa te vei tămădui”, [*La storia...*, 1996:328] nu mai este, însă, accesibilă tinerei atinse de „boala” „focului amorului” [205-207] sau de „păcatul că [e] căzută la dragostea lui Filerot” [327]. Fiecare răspuns al fetei interpellate, presupunând definire defensivă în fața acuzatorilor săi, devine act introspectiv, materializându-se în autoportret schițat sub semnul mirării și al neputinței de a schimba ceea ce este conștientizat ca greșală, dar

asumat, totuși, cu seninătatea autosuficientă și orgolioasă a îndrăgostitului: „Ah soro Ruxandra, nu te prinză mirare că ce mă aflu cu toate darurile învățăturii împodobită și cu deplină știință m-am lunecat cu firea așa deodată...” [333] sau „Iubita mea maică și stăpână [...] eu singură cunosc că rea cale am apucat, dar ce să fac? Dragostea m-au orbit, pofta m-au biruit, nădejde de leuire nu iaste...” [351].

În mod evident, totul se reduce la chemarea la apel a spiritului, rațiunii, înțelepciunii, bunei cuviințe, după un cod social al vremii extrem de bine asimilat, unde mântuirea se face prin cultivarea sufletului și mortificarea trupului. În toate citatele anterioare, tot ce ține de *trup* este, încă, prohibit (și va mai fi încă îndelung în istorie) și doar sugerat, nu și numit, precum la prelatul gruzino-oltean, Antim Ivireanul, care nu voia sa „spurce” urechile ascultătorilor săi cu un cuvânt „necurat”. „Nu te supune poftii, nici pofti lucruri ce nu sunt nici de vârsta-ți, nici de cinste-ți” ori „pofta m-au biruit” trimit la *poftatrupului*, dar el nici măcar nu este numit, pentru că numirea presupune luare în posesie, asumare, cu toate slăbiciunile și patimile sale, ori tocmai de aceasta vor să se ferească credincioșii perioadei, aproape negându-i existența.

În mod contrar, cu fidelitate și consecvență, iubirea este asumată de către tinerele protagoniste rebele, fără cale de întoarcere, până la sacrificiul suprem, care este tocmai *sacrificiul trupului*, pentru că el va fi, în cele din urmă, cel care va suporta pedeapsa, spiritul salvându-se prin evadare în sentimentul compensatoriu. Nicio amenințare nu le intimidează pe eroinele noastre, nicio persecuție nu le convinge să renunțe la iubirea lor interzisă și blamată. Ca mijloc de corecție, Aretusa va fi aruncată în închisoare, Anthusa închisă în mănăstire. Rezultatul reclusiunii forțate – intensificarea sentimentului dată nu numai de interdicție, ci și de proba care, în loc să le vulnerabilizeze, le fortifică pe protagoniste, întărindu-le încrederea în ele și în propria decizie. Anthusa pare că se tânguiește în stihuri, dar, „întărită în dragostea lui Filerot”, nu face altceva decât să-și afirme încă o dată opțiunea definitivă: „Că dragostea cu războiul/ M-au rănit, și-l voiu învoi/ Altul nu-mi iaste pă voe;/ Ori dați-mi-l de soție/ Ori tăiați-mă de vie/ Că eu tot sunt în nevoe/ [...] / Ceia ce am hotărât,/ Fie

frumos sau urât,/ Eu de stăpân îl poftesc/ Sau măcar dați-mi o moarte/
Să mă părăsească toate”. Sfaturi, amenințări ori pilde exemplare sunt la fel
de inutile, spune ea: „Iar când voiui mai fi eu vie,/ Istorii să-mi spui o
mie,/ Nu-mi poate da folosire” [356-357]. Cutuma, pare ea să sugereze,
și-a pierdut capacitatea de adecvare la realitatea imediată. Vremurile s-au
schimbat, la fel și eroii lor. Tradițiile trebuie, așadar, schimbate și ele, se
cere instituirea unui nou cod de norme, autoritatea parentală și socială este
înlocuită cu autoritatea sentimentului; plângerea Aretusei pentru Erotocrit
este edificatoare: „Și pentru dragoste ta m-au urgisit tatăl meu și maica-mă,
dar eu pre tine te avem tată și maică, și eu pentru dragostea ta am îmbrăcat
/ sucman; și m-am lepădat de împărăție pentru dragostea ta” [*Cărțile
populare...*, 1963:77-78].

Dacă în realitatea imediată a secolului al XVIII-lea românesc
tinerii îndrăgostiți sunt încă forțați de legile cetății și ale bisericii să asculte
glasul părinților în detrimentul glasului inimii, la nivelul exemplar și
compensatoriu al cărților populare, hotărârea nestrămutată a personajelor,
consecvența, încrederea în puterea iubirii de a schimba lumea și normele ei
osificate înving și impun preeminența sentimentului. Finalul fericit al
ambelor romane de dragoste susține deja zorii mutațiilor sociale și
culturale ale modernității *à venir*.

Mai mult chiar, în manuscrisul românesc nr. 3514, scris în
București de logofătul Ioniță și ilustrat de logofătul Petrache romanul se
termină insistând tocmai pe această mutație, pe caracterul de exemplaritate
al istoriei și pe câștigarea unui nou statut de către protagoniștii fideli iubirii
lor: „Stăpână și mumă s-au făcut Aretuza asupra fiilor săi. Și de acestu
înțelept nu se pierde viața nici de cum de patima lui. Căci copaciul cel cu
bun rod și frumos înflorit, și în măracini se va naște, nimic nu-i strică.
Aceasta este dragostea cea credincioasă, că multe răsplătiri cu nevoi mari
li-au dat și nunta li s-au isprăvit. Și fieștecare unde ce au învățat acum să
cunoască și prin nevoi să nu se piarză, ci totdeauna nădejde să aibă...”.

Manuscrisul ilustrat de logofătul Petrache se remarcă în mod
excepțional și prin miniaturile de extremă valoare cu care este împodobit.
Operă de artă vorbind despre talentul logofătului Petrache, dar și despre

sensibilitatea artistică a perioadei, miniaturile sunt, în același timp, important document de epocă zugrăvind atmosfera sfârșitului de veac al XVIII-lea în spațiul românesc, interioare somptuoase, vestimentație, portrete și raporturi între protagoniștii vremii. Dezvoltându-se din substanța textului, aprofundând hermeneutic semnificațiile acestuia, transpunându-le într-un limbaj alternativ complementar – cel iconografic⁴ – miniatura ce împodobește paginile manuscrisului 3514, vorbește, încă o dată, despre nevoia omului perioadei vechi de a dubla cuvântul prin imagine, concretizându-l și focalizându-i sensurile, anticipând, printr-o reală pasiune a detaliului semnificativ, provocarea vizuală a secolelor următoare⁵. Este ceea ce regăsim și aici. Sunt simptomatice, pentru autohtonizarea poveștii de dragoste a lui Erotocrit, reperele sociale, adecvările la nivel de limbaj și de cadru istoric ale textului, ca și reprezentarea Aretusei (f.2v) într-un decor țărănesc obișnuit, stând pe o laviță așternută cu scoarță colorată, între două urcioare pline cu flori. Ilustrarea scenei „de gen” are, însă, și un detaliu vizual fundamental ce identifică originea împărătească a fetei, dar și spațiul exact căruia îi aparține (recuperând inclusiv plasarea temporală): alături de un simbol heraldic imperial plasat în registrul inferior, în dreapta imaginii apare, în oglindă, simetric, în colțul din stânga, stema Țării Românești cu vulturul bicefal susținând coroana.

Și dacă analizăm în primul rând din perspectiva subiectului nostru, *corpul* tinerei, *expus* privirii în sensul etimologic al termenului, aproape *exhibit*, în poziția în care, parcă, se arată lumii, se cere văzut, se impune,

⁴ Pentru o teorie a imaginii, a receptării și a funcționalității ei în Evul Mediu, vezi și François Garnier, *Le langage de l'Image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982; Michel Dufrenne, *L'Œil et l'Oreille*, Paris, Jean Michel Place, 1991; Georges Didi-Huberman, *Devant l'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990; Régis Debray, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992; Sixten Ringbom, *De l'icône à la scène narrative*, (originalul englez – 1965), Paris, Gérard Montfort, 1997; Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, (originalul german – 1990) Paris, Les Éditions du Cerf, 1998; Hans Belting, *L'image et son public au Moyen Âge*, (originalul german – 1981), Paris, Gérard Montfort, 1998; Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.

⁵ Rămânând în domeniul *relației cavânt-imagine*, semnalez comentariul lui Paul Zumthor, *La mesure du monde: représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, pp. 267-268, care, analizând evoluția ilustrației manuscriselor cuprinzând călătoria lui Marco Polo (dacă cel mai vechi nu este ilustrat, iar următoarele introduc câteva miniaturi în jurul anului 1350, în timp, numărul imaginilor crește vertiginos ajungând, la începutul secolului al XVI-lea, la aproape două sute), nota că ea este destinată „să permită lectorului să opereze transferul de la text la viziune și, prin acest mijloc, să instruiască emoționând”.

sub semnul unei interogații și a unei afirmări de sine pe care miniaturistul, prin excelență atent la detalii, a reușit să o sugereze prin zâmbetul și privirea protagonistei, construiește deja iconologic un tip de feminitate.

Pleine page, reprezentând eroina frontal (**Fig. 1**), în deplina sa maiestate, cu o privire visătoare, proiectată spre un viitor către care privește cu capul îndreptat ușor către stânga, îmbrăcată după moda vremii, portretul are și un detaliu amintind de pictura religioasă: pentru a-i sugera unicitatea și exemplaritatea, personajul este așezat pe o pernă, după modelul „Fecioara Maria tronând” [Popescu-Vîlcea, 1977:pl.7]. Modelul canonic, religios, este, încă, subiacent și la nivel de mentalitate și ofertă de exemplaritate umană și comportamentală, dar și la nivel de imaginar iconografic⁶.

Este imaginea feminității incipiente, asumate, a cărei căutare par să o sugereze brațele deschise în așteptare, detaliul prin care miniaturistul reușește nu doar să transmită o atitudine, dar găsește și o strategie de a salva corpul figurat artistic dintr-un imobilism căruia, altfel, i-ar fi fost, probabil, victimă. De altfel, semnificația gesturilor este extrem de importantă, transpunând sentimente și raporturi între personaje. Din cele peste două sute de miniaturi, ne vom opri la trei care o au ca protagonistă pe Aretuza, singură sau însoțită. În concordanță cu textul, pe care îl ilustrează și, implicit, îl interpretează, transpunându-l într-un alt limbaj artistic, fiecare dintre cele trei miniaturi insistă pe un detaliu al poveștii de dragoste.

În relație directă cu trăirile și statutul tinerei îndrăgostite într-un spațiu social căruia nu-i respectă normele instituite prin tradiție, este interesant de observat că talentul și inteligența artistică a logofătului Petrache găsesc ca soluție de transmitere a sensului tocmai *postura corpului personajelor și gestul semnificativ*.

Imaginea Aretuzei plângându-și singură nefericirea (f.11v.), într-o postură extrem de plastică sugerând și fizic concentrarea asupra propriei persoane, ce se simte agresată de exigența și inflexibilitatea celor din jur susținând respectarea cutumei, atrage atenția nu numai prin faptul că miniaturistul reușește să sugereze starea psihică a personajului, dar și prin

⁶ Reproducerea miniaturilor s-a făcut după G. Popescu-Vîlcea, *Eroticritul Logofătului Petrache*, București, Editura Meridiane, 1977.

gestul semnificativ al tinerei care, deși cu mâna dreaptă își șterge lacrimile cu batista, cu mâna stângă, cu palma ridicată în semn de refuz și de fermă opoziție exprimă încă o dată decizia de a nu ceda presiunilor.

Mai mult chiar, nu putem să nu observăm fluiditatea liniilor corpului, opulența voluptoasă a formelor, figurând, astfel, și un model estetic al epocii, marcând, în fapt, varianta românească a barocului ce se deschide deja spre modernitatea preromantică. În armonie perfectă cu echilibrul cadrului, el însuși ordonat de liniile rotunjite ale baldachinului, corpul tinerei își conturează identitatea feminină în primul rând prin generozitatea coapselor și conturul pântecului, semne ale unei fertilități anunțate și dorite (**Fig. 2**).

Continuând ideea, remarcăm miniatura în care Aretuza se confesează Frosinei, doica ei (**Fig. 3**). Într-un decor maiestuos, unde identificăm exersarea perspectivei de către miniaturist, prin exploatarea detaliului arhitectural al coloanelor sugerând, în același timp, o atmosferă de regalitate, dar și una de taină și, chiar, de separare a personajelor participante la dialog (dublând, astfel, ideea separării și la nivel de opinie), privirea focalizează, din nou, gestul expresiv și semnificativ: de data aceasta, Aretuza înalță mâna dreaptă cu degetul arătător ridicat și îndreptat spre ea însăși, ca răspuns la gestul de interdicție al doicii. Asumarea conștientă și fermă de sine, gestul cu nuanță introspectivă, dar și de „arătare”, de punere în lumină a propriei persoane, decise să lupte cu orice sancțiuni, are un răspuns în miniatura reprezentându-i pe Împăratul Eraclie, Împărăteasa Artemi, Aretuza și Frosina într-un foișor, în timpul turnirului (**Fig. 4**).

Din nou așezat în jilț, corpul fetei îi împrumută majestatea, și se oferă lumii aproape statuar, cu atât mai mult cu cât picioarele se odihnesc pe un potențial soclu, de două ori mai impozant decât cel pe care se sprijină doica sa, și dublând, practic forma și imaginea soclului coloanei despărțind spațiul vizual al reprezentării și, în același timp, cele două lumi antagonice, ale iubirii de-o parte, ale legii inflexibile a cetății de cealaltă parte.

Cu mâna stângă ridicată și atenționând cu degetul arătător, gestul împăratului exprimă, în miniatura amintită, **Împăratul Eraclie, Împărăteasa Aretusa, Aretuza și Frosina într-un foișor**, tocmai

acestelegi ineluctabile ale cetății, obligativitatea respectării lor. Poziția Împărătesei și a doicii este coerentă în context: îndreptate ușor cu fața, corpul și privirea spre împărat, își manifestă acordul deplin cu normele susținute de acesta. Aretuza, însă, privește în direcție opusă, probabil spre locul unde ar trebui să lupte Erotocrit, strângând în mână coroana pe care și-ar dori să o dea tânărului iubit. De observat, din nou, soluțiile picturale ale artistului: *corpul* Aretusei atrage atenția acum nu numai prin postura ce exprimă atitudinea decisă, ci și prin finețea lui, aproape filiformă în comparație cu corpurile celorlalți, deși în celelalte miniaturi această distincție nu există atât de pregnant. Coincidență sau detaliu semnificativ care accentuează încă o dată cum fragilitatea corpului poate înșela și că vulnerabilitatea sau forța nu vin de aici?

Ecartul între cele două planuri este evident: ele nu se pot concilia decât dacă una dintre părți renunță la principiile sale. Atitudinea Aretusei exprimă ferm că nu ea va fi cea care să cedeze. Iubirea adevărată, glosează textul celor două istorii de dragoste, învinge orice vicisitudini. Cele două cupluri de îndrăgostiți o dovedesc.

Miniatura reprezentându-i pe Erotocrit și Aretuza și pe Împăratul Eraclie cedându-le tronul, (**Fig. 5**) o ilustrează și la nivel de imagine plastică. Prezența frontală, așezați pe tronul împărătesc, cei trei protagoniști s-au conciliat. Gestul paternal al împăratului, care îl privește pe Erotocrit, cu mâna dreaptă atingând-i, în semn de recunoaștere, umărul, în timp ce cu stânga îi ține mâna dreaptă în mîna sa, transferându-i puterea, o dovedește. Totul se întâmplă în prezența Aretuzei, martor și protagonist activ, care, mulțumită și fericită, asistă la recunoașterea, practic, nu numai a schimbului de generație, dar și a schimbării concepțiilor anchilozate, a mutației de paradigmă ce impune dreptul la libertate al individului emancipat de sub legile învechite ale cetății.

Ca toate detaliile din întreaga scenă care celebrează iubirea, victoria, mariajul, ereditatea regală, *corpul și reprezentarea lui* participă la această atmosferă festivă și reechilibrată, acum, după stingerea conflictului. Jocul mâinilor și relațiile dintre ele definind relațiile dintre personaje, dublat de sugestiile inspirate ale privirilor din care se naște raportul cu celălalt și de reluarea

corpurilor în maiestate anunță acceptarea și instituirea unei noi ordini. Corpul tinerei, pus în evidență de unduirile veșmântului care lasă generos să se ghicească, din nou, formele voluptuoase, atrage atenția, pe de-o parte, prin detaliile ce vor să sugereze, la nivel incipient, feminitate și, chiar, mai curajos, senzualitate deopotrivă, iar pe de altă parte prin poziția calmă, relaxată, „așezată”, cum însăși situația personajelor și a împărăției este acum.

Pentru că întreaga istorie de dragoste a celor patru protagoniști este legată, direct, de atmosfera în deplină schimbare de paradigmă socială și culturală a sfârșitului de secol al XVIII-lea. Și dacă tema analizelor noastre pune în relație *corpurile de femei* cu *imaginea și timpul*, trebuie să observăm că *timpului de criză* marcat, aici, de iubirea interzisă, îi corespund categorii spațiale simbolice. Spațiul predilect nu va mai fi, ca până în secolele trecute, nici *locul de rugăciune*, ca pentru *ascet, cămările minții*, precum cele ale *înțeleptului*, sau *lumea largă* – scenă a probelor desăvârșirii, cum era în cazul eroului –, ci „*frunzele inimii*”, proiectat ca un fel de *anima mundi* afectivă ce concentrează toate tainele și dorințele universului, chintesență a *corpului*, cu ascendent acum asupra *minții* și *sufletului*, așa cum apăreau ele în concepția medievală.

Dincolo de *loci communes* obișnuite în romanele cavalierești – curtea împăratului, centru ierarhic ordonator și dătător de lege, iatacul fetei dorite – topos al interdicției, turnirul ca loc al elecției și timp al demonstrării virtuților excepționale, versiunile românești, ținând să adapteze cât mai mult istoria la realitățile autohtone, dezvoltă semnificațiile unei arhitecturi simbolice noi, în relație directă cu trăirile tinerilor îndrăgostiți, care par să se definească prin raportarea la această arhitectură reprezentativă pentru epocă: *foișorul*. Deși corespunzând chioșcului oriental și pavilionului occidental, *foișorul* (sinonim, într-o anumită ipostază, și cu cerdacul tradițional) particularizează scrierea românească prin imaginea preluată din domeniul basmului: „în mijlocul grădinii [...] în mijlocul a unui havuz”, construcția are pereți „di cristal zugrăviți”. Centrând de două ori spațiul din jur și protejat de două ori, topos securizant, la rândul său, foișorul lui Erotocrit sintetizează atributele grădinii și apei (havuzului) transformându-

se în adăpost al sentimentului și concretizare a lui în cuvânt – stihurile scrise pe pereți – și imagine – chipul zugrăvit al Aretusei.

Prin excelență cronotop al iubirii, urmând în continuare sensul centripet ce ascunde, în miezul cel mai tainic, comoara chipului reflectat al celei iubite (portretul fetei născut din privirea îndrăgostită a protagonistului este într-un dulap închis cu o cheie de argint, într-un sanducel de aur, „bătut cu rubinuri și diamanturi”, închis, și el, cu o cheie de aur ș.a.m.d.), foișorul este, în fapt, o metaforă a interiorității îndrăgostiților. Exemplul Aretusei este explicit – „fiind atâta de ntemeiat chioșcul acela, adică dragostea lui Erotocrit”, în „inima ce [l]-au răsădit cu atâta bucurie”.

Implicând un *timp al invocării celui alt*, dar și al întoarcerii asupra-și, foișorul devine și un spațiu al lecturii sinelui și al descifrării sensurilor întâmplării erotice.

Fragmentul din *Istoria lui Filerot cu a Anthusei* aduce semnificații noi. Salvat dintr-un naufragiu, dar aruncat la mal într-un „câmp pustiu”, și căutând cu privirea un punct de sprijin, Filerot vede (ocurențele vizualului sunt prezente cu insistență) „că să aleasă un foișor foarte mare și frumos învălit cu aramă și înlăuntru zugrăvit, dar nici într-însul să vedea cinevași, nici împrejurul lui. Deci, întră înlăuntru să vază de cine e zugrăvit și văzu la un loc niște slove, care cetindu-le văzu că iaste făcut de Solomon împărat și fieștecare zugrăveală avea istoria ei, carele prin slovele ce era scrisă arăta și noima istorii.”

Topos care arată „noima istoriei”, activând, cu necesitate, un timp al descifrării ei, noua arhitectură simbolică se construiește, în ansamblul lucrării, ca o *mise en abyme* a întregului text. Iar dacă avem în vedere că *abyme*, în limbaj heraldic, de unde Gide a preluat termenul, desemnează centrul emblemei, sensul fragmentului devine, la rândul său, păstrându-ne în domeniul terminologiei armoariilor, în care *blazon* numește strict formula verbală, cuvântul ce însoțește imaginea, decriptând-o (sau engramând-o)⁷ –

⁷ Pentru detalii privind terminologia și arta armoariilor medievale, vezi și G. J. Brault, *Early Blazon. Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972; R. Viel, *Les Origines symboliques du blason*, Paris, PUF, 1972; A. M. Barstow, *A Lexicographical Study of Heraldic Terms in Anglo-Norman Rolls of Arms (1300-1350)*, University of Pennsylvania Press, 1974; *Genealogica et Heraldica. Recueil du XIV^e congrès international des sciences généalogique et héraldique*, (Copenhague, 1980), Copenhague, 1981; Michel Pastoureau,

blașonul romanului. Pentru că, pe de o parte, pasajul, surprinzând momentul transformării lui Filerot (citind „noimele”, eroul, conștientizându-și, în fapt, sentimentele, se metamorfozează sub influența iubirii – povestea îi schimbă, alegoric, „fața obrazului” din alb în negru –, așa cum, în cealaltă narațiune, Aretusa, văzându-și chipul zugrăvit și înțelegând mesajul stihurilor lui Erotocrit – „s-au aprins în inima ei ca un foc iute arzând [...] și dintr-acel ceas [...] ziua bună n-a mai văzut”) subliniază morala cărții populare: că iubirea modifică individul, ameliorându-l, după o serie de probe ale ritualului erotic. Pe de altă parte, trimiterea la Solomon, înțeleptul autor al *Cântării Cântărilor* – referință canonică supremă a creațiilor de dragoste –, plasează scrierea într-o descendență ilustă în istoria literară a lumii.

Miniatura ce împodobește paginile manuscrisului 4766, B.A.R., București⁸, surprinde exemplar topocronia foișorului ca metaforă a iubirii, unde tânăra îndrăgostită trece print toate tribulațiile impuse de inițierea erotică.

Plasat într-un cerc – spațiu securizant, centrat și perfect într-o temporalitate repetitivă, eternă – „chioșcul” se remarcă în primul rând prin detaliile arhitecturale (**Fig. 6**). Construcție circulară, la rându-i, deschide spre lume ușa – în arcadă, unde așteaptă Antusa – și cele două ferestre, cu obloanele îndepărtate.

Simbolistica ferestrei este exploatată îndelung în Evul Mediu. În *Erotocritul*, logofătul Petrache punctează grafic în mod repetat importanța ei. Cadru de tranziție între exterior și interior, îngrădind sau facilitând conexiunea celor două dimensiuni, fereastra desparte sau apropie spațial ori ideatic, filtrând realitatea în raport cu poziția privitorului⁹. Pentru autorul miniaturii, ea dobândește, însă, și o inedită funcționalitate *temporală*: în partea din stânga a imaginii, dincolo de geam, două ipostaze ale Anthusei,

Traité d'heraldique, Paris, Éditions Picard, 1993; Michel Pastoureau, *Figures de l'heraldique*, Paris, Gallimard, 1996; Michel Pastoureau, *Les Emblèmes de la France*, Paris, Éditions Bonneton, 1998; și Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, La Librairie du XXIe siècle, 2003.

⁸ Rămânând în domeniul *relației cuvânt-imagi*, semnalez comentariul lui Paul Zumthor, *La mesure du monde*, ed. cit., pp. 267-268, care, analizând evoluția ilustrației manuscriselor cuprinzând călătoria lui Marco Polo (dacă cel mai vechi nu este ilustrat, iar următoarele introduc câteva miniaturi în jurul anului 1350, în timp, numărul imaginilor crește vertiginos ajungând, la începutul secolului al XVI-lea, la aproape două sute), nota că ea este destinată „să permită lectorului să opereze transferul de la text la viziune și, prin acest mijloc, să instruiască emoționând”.

⁹ Pentru motivul „privirii filtrate” vezi și Victor Ieronim Stoichiță, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, București, Humanitas, 1995, pp. 252-278.

înregistrând atitudini diferite ale *corpului reprezentat în etape distincte ale ritualului iubirii* și sugerând, astfel, cronologia „fenomenului” (*leșinul* – suferința – și *interdicția*, plasate în trecut pe axa diacronică –, la care se adaugă cea de-a treia scenă – Antusa în *prezent*, așteptând în fața treptelor (alt detaliu semnificativ). Viitorul – fereastra din dreapta – rămâne sub semnul misterului, recuperând, și la nivel de imagine, suspansul).

Marcată de o evoluție, de o desfășurare a întâmplărilor, *iubirea-eros*, pare să spună ilustrația, sfidează legile timpului. Soarele și luna – martorii cosmici – apar concomitent: spațiu al coexistenței contrariilor, al anulării contradicțiilor, dragostea își plasează protagoniștii capabili să nu renunțe niciodată la dragostea lor și făcând imposibilul posibil pentru a fi împreună împotriva tuturor interdicțiilor parentale și sociale, în atemporal, sub specie *in aeternitas*. Tocmai de aceea, ea rămâne soluția ontologică – și gnoseologică – viabilă și probabil, și cea mai expresivă, a veacului, oferind deja perspectiva spre perioada de glorie a romantismului.

În raport cu *iubirea-eros*, *corpul* începe să se diferențieze din binomul *trup-suflet*, și, mai ales în varianta lui feminină, capătă contururi individualizatoare, configurând un nou tip de feminitate ideală, unde accentul nu se mai concentrează doar pe dimensiunea spirituală, simbolizată până acum, în textele literare, mai ales de *ochi* (oglindă a sufletului, cu un *topos* consacrat și clișeizat), ca la modelul inițial al lui Dante.

Perioada modernității își redesenează portretul ideal: o nouă Beatrice, deplasând accentul de pe *credință* și *rațiune* pe *sentiment*, începe să aibă dreptul la imagine și atitudine. *Corpul*, prin *postură* ori *gest*, exhibă tocmai această nouă ipostază, aproape celebrând-o, în text și iconografie, cum istoriile Aretuzei și ale Anthusei o demonstrează.

BIBLIOGRAFIE

- Barbu, Daniel, *Scrisoare pe nisip. Timpul și privirea în civilizația românească a secolului al XVIII-lea*, București, Editura Antet, 1996.
- Barstow, A. M., *A Lexicographical Study of Heraldic Terms in Anglo-Norman Rolls of Arms (1300-1350)*, University of Pennsylvania Press, 1974.
- Belting, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, (originalul german - 1990) Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
- Belting, Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, (originalul german – 1981), Paris, Gérard Montfort, 1998.
- Brault, G. J., *Early Blazon. Heraldic Terminology in the Twelfth and Thirteenth Centuries with Special Reference to Arthurian Literature*, Oxford, 1972.
- Cărțile populare în literatura românească*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu, Vol. II, [București], E.P.L., 1963.
- Costin, Miron, *Opere II*, Ediție critică îngrijită de P. P. Panaitescu; București, Editura pentru Literatură, 1963.
- De l'icone à la scène narrative*, (originalul englez – 1965), Paris, Gérard Montfort, 1997.
- Debray, Régis, *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'Image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.
- Dufrenne, Michel, *L'Œil et l'Oreille*, Paris, Jean Michel Place, 1991.
- Dumézil, Georges, *Cele patru puteri ale lui Apolo și alte eseuri. Douăzeci și cinci de schițe de mitologie*, Traducere de George Anania, București, Univers Enciclopedic, 1999.
- Garnier, François, *Le langage de l'Image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.
- Genealogica et Heraldica. Recueil du XIV^e congrès international des sciences généalogique et héraldique*, (Copenhague, 1980), Copenhague, 1981.
- Ghițulescu, Constanța, *În șalvari și cu ișlic. Biserică, sexualitate, căsătorie și divorț în Țara Românească a secolului al VIII-lea*, București, Humanitas, 2004.
- Ieronim Stoichiță, Victor, *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*, București, Humanitas, 1995.
- La storia di Filerot e Anthusa. Istoria lui Filerot și cu a Anthusei* (ms. 1374 Bar – Bucarest), Éditione critica, introduzione et traduzione a cura di Angela Tarantino, [Roma], Bagato Libri, 1996.
- Lemny, Ștefan, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, București, Editura Meridiane, 1990.
- Pastoureau, Michel, *Figures de l'héraldique*, Paris, Gallimard, 1996.
- Pastoureau, Michel, *Les Emblèmes de la France*, Paris, Éditions Bonneton, 1998.
- Pastoureau, Michel, *Traité d'héraldique*, Paris, Éditions Picard, 1993.

- Pastoureau, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, La Librairie du XX^e siècle, 2003.
- Pintarič, Miha, *Le sentiment du temps dans la littérature française (XII^e s – fin du XVI^e s)*, Paris, Éditions Champion, 2002.
- Poezii Văcărești*, ediție de Elena Piru, București, E. P. L., 1961.
- Popescu-Vîlcea, G., *Erotocritul Logofătului Petrache*, București, Editura Meridiane, 1977.
- Ringbom, Sixten, *De l'icone à la scène narrative*, (originalul englez – 1965), Paris, Gérard Montfort, 1997.
- Rougemont, Denis de, *L'amour et l'Occident*, Paris, Librairie Plon, 1972.
- Viel, R., *Les Origines symboliques du blason*, Paris, PUF, 1972.
- Zumthor, Paul, *La mesure du monde:représentation de l'espace au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

Addenda



Fig. 1 Aretuza

Erotocritul, Logofătul Petrache, B.A.R., Buc., MS. Rom. 3514, 1787



Fig. 2 Aretuza pe gânduri



Fig. 3 Convorbire între Aretuza și Frosina



Fig. 4 Împăratul Eraclie, Împărăteasa Aretusa, Aretuza și Frosina într-un foișor

Erotocritul, Logofătul Petrache, B.A.R., Buc., MS. Rom. 3514, 1787

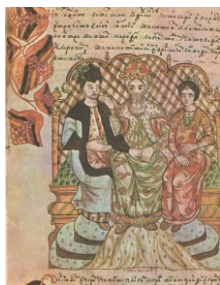


Fig. 5 Împăratul Eraclie cedând tronul lui Erotocrit și Aretusei
Erotocritul, Logofătul Petrache, B.A.R.,
Buc., MS. Rom. 3514, 1787



Fig. 6 Foișorul
Filerot și Antusa, Ilustrator anonim, B. A.
R., București, Ms. rom. 4766, 1829

Laura Lazăr Zăvăleanu

Ménage à trois în infernul interetnic: trupul feminin și privirea celui alt în romanul balcanic recent

Cele câteva tipuri de dezvoltare narativă pe care le îmbracă motivul triumghiului amoros (numit, prin formula franceză care avea să-l impună în diverse areale, printre care cel al teoriei literare, al imaginarului sau al poeziei receptării, *ménage à trois*), detectabile în romanul sud-est european, suferă aici metamorfoze semnificative în raport cu literatura europeană occidentală din pricina marii diferențe tematice care a făcut posibilă înserierea unor autori altfel dificil de clasificat, provenind din Albania, Bulgaria, Grecia, actualele state ale fostei Iugoslavii, Turcia sau România. Aceștia, indiferent dacă aleg să se manifeste în zona epicului, a liricului sau a dramaticului, se arată cu precădere preocupați de *tematizarea istoriei*, motorul scriiturii lor fiind indisolubil legat de moștenirea istorică de la care se revendică: sunt cu toții obsedați, în mod creator, de *problema balcanică*, de problema privitoare la configurația hărții europene a obsedantului Imperiu, care se pune încă din perioada medievală la intersecția Țelurilor expansioniste¹ rusești, austriece și turce, încălcând nevoia de independență a unor popoare mici, creștine, aflate sub dominația ortodoxismului, dar păstrându-și cu greu identitatea culturală și religioasă. Această dilemă istorică reală își află diferite tipuri de soluționare ficțională în alchimia postmodernității; îndeosebi romancierii, conștientizându-și infirmitatea imaginativă, se declară datori să regândească și să rescrie istoria, reconfigurând raportul care s-a bucurat,

¹ Lămuritoare, în acest sens, rămâne cartea Mariei Todorova, *Balkanii și balkanismul*, București, Humanitas, 2000.

recent, de un mare interes din partea literaturii de specialitate, și anume identitate *vs.* alteritate.

Trebuie astfel reținută intervenția unor motive care devin nucleice în literaturile sud-est europene, motive studiate strict de balcanologie², cum ar fi *amestecul etnic* și *coloratura lingvistică*, asupra aceloră căroră, fatalmente, le revine postura secundariatului, cum este, printre altele, și cel pe care-l analizăm în lucrarea de față, vizibil nevoit să se supună problemelor de factură conflictuală, interetnică, dar și faptului că opera însăși a fost *condamnată* cu bună știință de creatorul ei la judecăți de natură ideologică, iar nu (exclusiv) estetică. În acest sens, se dovedește pe deplin demonstrabilă și analizabilă prezența unui *tipar balcanic* modificând percepția asupra așa-numitului motiv al triumphiului amoros în romanele unor autori de secol XX, precum Panait Istrati (*Neranțula*) sau Nikos Kazantzakis (*Viațași peripețiile lui Alexis Zorbas*). Aceștia folosesc erosul doar subsecvențial, ca o avanpremieră a deznodământului cu implicații identitare, în vreme ce diversele mărci ale evoluției ficționale survin din alchimia erotică. Exemplele alese investighează, sub lupa corporalității feminine și a modului în care masculinul decriptează relația de iubire, diferențele și similitudinile articulând, în fapt, uniunea contrariilor care este prezentă în conglomeratul interetnic. În plus, prezentul studiu evidențiază modul în care transpar și devin operante pentru narațiunea propriu-zisă acele mărci ale sinelui feminin care, prin raportarea întotdeauna *conflictuală* la alteritate, la masculinul Celălalt, voaior însă actant, produc o metamorfoză radicală, necesară și suficientă pentru a schimba chipul literaturilor minoritare și conduc la asimilarea lor în canonul literaturii universale.

În aceste condiții, avem de-a face cu o literatură *militantă, tezigă, ideologizantă*, care-și dezvoltă aspirațiile în vecinătatea unor noi problematizări: raportul *centru vs. periferie* capătă noi soluționări din perspectiva opoziției mereu fecunde între *identitate* și *alteritate*. Problematizarea *identității individuale* se instituie ca suport necesar pentru face vorbire despre

² Termen lansat în critica de specialitate de la noi de Mircea Muthu, de-a lungul unei activități de o viață întreagă dedicată acestui subiect, din care ne vom folosi, în excursul nostrum critic, doar de câteva titluri.

identitatea națională sau de grup și pentru a polemiza cu virtualul receptor al textului. Romanele avute în vedere sunt ilustrări de excepție ale temei identității, strâns legată de miza de *restaurare a adevărului istoric*; un alt liant care trebuie luat în calcul este *narațiunea scenică*, mărturisind structural, formal preocuparea pentru romanul individului, dar al unui individ care poartă în sine *efigiile colectivității*. Identitatea este reconstituită potrivit aceleiași scheme narrative moștenite din literatura medievală și care a făcut apoi carieră în *Bildungsroman*: *traseul inițiativ identitar*. Dar, în fiecare dintre ele, această reconstituire se petrece în chip diferit, în funcție de efortul stilistic creator al scriitorului luat în calcul. În *Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas* este pusă în prim-plan identitatea națională, faptul uman grec prin eroul nu întâmplător eponim. În *Neranțula*, text care funcționează la limita dintre nuvelă și microroman, identitatea de familie (și, concentric, de grup) răsare de sub lupa învigorată a scriitorului mereu hoinar, mereu singur: tocmai absența și implicarea unei familii reale determină, credem noi, căutarea cu obstinație a unei familii fictive, alcătuite, dacă altfel nu se poate, din prieteni, dintr-un triunghi amoros la limită reprezentat prin sinonimie cu suferința.

Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas, privit la început cu ostilitate în vechea patrie a umanismului grec și publicat pentru început în limba franceză, în 1947, se articulează pe aceeași schemă cu care ne-a obișnuit Bildungsromanul, mimând, în fapt, actul didactic prin *ironia* (de astă dată, de certă sorginte filozofică) cu care se raportează dubleta de personaje magistru-discipol la „materia” pe care și-o predau reciproc – inversând rolurile de-a lungul narațiunii – și care este, în fond, viața însăși. Iată, într-o variantă sud-est europeană, clasicul cuplu picaresc format din stăpân și slugă, sedimentat pentru totdeauna în Don Juan și Sancho Panza, reluat pentru semnificația sa filosofică în *Jacques Fatalistul*, folosit, în cazul de față, pentru a reprezenta polemic raportul dintre identitate și alteritate. Intelectualul devine aici un personaj de fundal, o cutie de rezonanță a traiectoriei existențiale urmate de asociatul său. Prin devierea de la idealul originar și eșecul final, împreună ajung să simbolizeze însă ceva cu mult

mai important, integrând semnificația tragicului grec într-un context nou, europocentrist.

Scriitorul acuzat public de ateism pune față în față două personaje complet diferite din toate punctele de vedere (de la statutul social până la pregătirea intelectuală, lecturi sau absența acestora, cunoașterea superficială *vs.* cunoașterea profundă, abisală a omului etc.) și inversând raportul de putere dintre ele: deși ambii sunt greci, accentul cade pe Zorbas, aventurierul, seducătorul, dominatorul, simbolic reprezentant al omului mediu, implicit și al identității naționale. Personajul narator, echivalat cu eul auctorial și deci transformând romanul într-o narațiune rezonând autobiografic, nenumit, este doar aparent cel dominat tocmai fiindcă ilustrează parti-pris-ul scriitoricesc: el este expresia confruntării unei lumi arhaice (Grecia, leagăn al civilizației universale) cu o lume nouă, cea a Vestului experimentalist (reprezentat aici prin filosofia duratei a lui Bergson, prin nihilismul nitzschean și filosofia existențialistă). Trecând prin metamorfoze succesive și postulând discipolatul etern îndatorat lumii primitive, căci neîncercănate de lumina aducătoare de îndoială, deci de nesiguranță a erudiției livești, discipolul lui Alexis Zorbas nu face altceva decât să aducă un omagiu pătrunzător lumii elene: „Și, dacă aș vrea să-i disting pe cei ce mi-au lăsat urme mai adânci în suflet, aș reține poate vreo trei-patru: Homer, Bergson, Nietzsche și Zorbas. Primul a însemnat pentru mine ochiul albastru senin, ca discul soarelui, care luminează cu strălucirea lui eliberatoare totul, Bergson m-a scăpat de impasurile filosofice ce mă torturaseră în prima tinerețe; Nietzsche m-a îmbogățit cu noi neliniști și m-a învățat să transform nefericirea, amărăciunea, nesiguranța în mândrie; Zorbas m-a învățat să iubesc viața și să nu mă tem de moarte” [Kazantzakis, 1994:27].

„Cartea este, prin urmare, construită cu un personaj de prim-plan, viziunea de adâncime fiind realizată printr-o suită de siluete de fundal, proiectate pe un peisaj schițat la modul topografic, într-un sumbru decor cretan, atât de bine cunoscut scriitorului încă din copilărie”, notează Romul Munteanu în *Literatura europeană modernă*. Aici, într-o lume constant definită prin tonurile albastre ale Mării Egee, contrastând cu ariditatea

țărmlui pe care casele din piatră albă își profilează frumoasele verande cu flori, conținând tot atâtea invitații la tihnită seducție și așteptată odihnă, fiecare dintre cei doi protagoniști se redescoperă pe sine privindu-se, ogindindu-se mitic în celălalt. Iar marea lecție pe care fiecare o dă și o primește este cea a iubirii, dar a iubirii depline, chiar dacă trăite cu intensitatea maximă doar a unei singure nopți, a unei clipe memorabile prin unicitatea ei, pentru care *eros* și *agapé* sunt doar fețele distincte ale aceleiași monede sau, cum scrie Denis de Rougemont, împreună constituie un avatar al tainei, adică „al tainei celuilalt (...), o a treia formă a iubirii, corespunzătoare misticilor căsătoriei spirituale, numite și epitalamice” [Rougemont, 2000:428]. Căci nu este „*Celălalt*, oricine ar fi el, chiar inaccesibilul, și nu este orice femeie iubită o Isoldă, în ciuda faptului că nici o interdicție morală și nici un tabu nu simbolizează, pentru a satisface necesitățile fabulei și comoditatea romancierului, esența însăși a obstacolului excitant, cel care nu va depinde niciodată decât de ființa însăși: și anume autonomia ființei iubite, singularitatea ei fascinantă?” [Rougemont, 1961].

După ce-l întâlnește pe Zorbas, în călătoria pe o mare zbuciumată, simbolic trădându-i viața lăuntrică și frământările ei narcisiace, *stăpânul*, cum este el numit, deci integrat în lumea celuilalt, își descoperă, rând pe rând, *nepriceperile*, *neștiințele*, slăbiciunile care îi fac sufletul să vibreze „asemenea unui licurici care-și aprinsese felinarul lui erotic – verde-auriu – de sub burtă”. Iar ceea ce-și propune, lăsându-se robit, sedus de puterea persuasivă a vânosului grec este să săvârșească, punctual, o dublă datorie pe țărmul ce-i așteaptă: „a. Să scap de Buddha, să mă descarc în cuvinte de toate grijile mele metafizice și să mă eliberez. b. Să intru, de acum înainte, într-un călduros și direct contact cu oamenii” [Kazantzakis, 1994:78].

Nimic mai potrivit pentru a-i împlini dorințele decât întâlnirea cu femeia în carne și oase, cu femeia cu majusculă, cu femeia care i-a aparținut (și trebuie să-i aparțină pe vecie, în ciuda privirilor pofticioase ale unei întregi societăți masculine, puternic individualizată aici prin virilitatea ei brutală) celuilalt și care a aruncat, o dată cu ecranizarea îndelung mediatizată a lui Costa Gavras, tradiționalismul lumii grecești într-o

virulentă polemică față de libertinismul occidental: *văduva*. Elementul acesta este cu atât mai important cu cât lecția despre *ordo amoris* pe care i-o dă Zorbas prietenului său învățat și slab de înger eludează condiționările sociale specifice modului arhaic de existență al Greciei, ba chiar le încalcă deliberat. Acompaniindu-și povestirile educative de suava muzică a unui santuri pe care îl scoate din pânză „cu gingășie, ca și cum ar fi dezbrăcat o femeie” [Kazantzakis, 1994:97], Zorbas devine porta-vocea unei gândiri mai degrabă balcanice, recuperatoare a spațiului intim și a ritmurilor sale zilnice, pentru care contează doar iubirea în libertate sau, altfel spus, pentru care iubirea înseamnă libertate. Exprimată, desigur, prin formula plastică a învățăturilor neaoșe, fără drept de apel, care se transmit din bătrâni, așadar au un caracter axiomatic și nu pot fi nici contrazise, nici receptate în adevărul lor profund omenesc de lumea occidentală, după cum urmează: „Perechile cinstite sunt ca mâncarea fără sare și piper, zău așa! Ce să zic? Pupătură-i asta, să se uite la tine sfinții din icoană și să-ți dea binecuvântarea lor? Noi avem o vorbă-n satul nostru: *Numai carnea de furat e gustoasă*” [Kazantzakis, 1994:101]. Așa se face că însăși narațiunea se lasă contaminată de gândirea arhaică; personajele se exprimă, nu de puține ori, folosind o vorbire sapiențială; discursul lor este bogat în pilde, dar acestea nu mai respectă morga religioasă, nici nu truchează seriozitatea etică; validează, tindem să credem, mai degrabă un tip de trăire frumoasă, o morală preconstitativă sub semnul lui *carpe diem* pe care Zorbas o exprimă în ceea ce ar putea constitui o sumă de învățături spre folosul tânărului intelectual școlit sub tutela existențialismului francez: „Femeia-i un izvor răcoros, te apleci, îți vezi fața și bei, bei și oasele îți pârâie. Apoi vine un altul care i-e sete și lui, săracu, se-apeacă și el, își privește fața și bea. Și-apoi un altu... Asta va să însemne izvor... asta va să însemne muier, ascultă-mă pe mine”. Prelegerea despre folosul matrimoniului pe care i-o ține apoi, referindu-se la cele două prezențe casnice din viața sa, Sofinca și Nușa, e presărată și ea cu detalii legând tema erosului de spinosul binom identitate *vs.* alteritate, căci Sofinca e rusoaică, iar Nușa e din Caucaz, acolo unde „curge numai lapte și miere (...) Și nu să zici că aveau doar harbuzi și pepeni galbeni, da’ și pește găseai, și unt, și muieri,

toate căcălău. Treci, vezi un harbuz, îl iei, vezi o muiere, o iei. Nu ca aici, cum pui mâna pe o frunză de pepene de la careva, te poartă prin tribunale și cum atingi vreo muiere cu-o floare, gata, sare frat'su cu cuțitul să te facă zob” [Kazantzakis, 1994:103-104].

Desigur, căsnicia nu poate funcționa decât printr-o senină acceptare a compromisului, punând în armonie înclinația spre infidelitate a bărbatului și gingășia seducției feminine, mereu la lucru, chiar și atunci când este condiționată de purtarea unei măști societale definitive. E cazul văduvei, al cărei nume (Maria, Maria văduva), ca și întâlnirea amoroasă dintre ea și protagonistul astfel inițiat erotic ce se produce (*sic!*) în noaptea de Paști, subliniază tocmai fascinația pentru acea paradigmă a reprezentării feminine care se ascunde în spatele modelului mariologic european. Pentru a-și putea oferi această experiență, protagonistul trece prin mai multe stadii care îi trădează subjugarea totală în fața fascinației feminității și mai toate poartă însemnele unei revelații. Fie că vorbim despre o revelație de natură religioasă, precum aceea în care contemplă, cu priviri de fiu îndrăgostit și recunoscător, chipul Fecioarei într-o biserică, în ajunul mării sale inițieri erotice („Sus, pe boltă, Fecioara cu brațele deschise a rugă. O candelă grea din argint ardea în fața ei și lumina tremurândă alunecă blând, mângâietor pe fața lunguiață, chinuită. N-o să uit niciodată ochii întristați, gura rotundă ca un inel, bărbia puternică, vădind îndârjirea. Aceasta este mama pe deplin mulțumită, mă gândeam, fericită, chiar și în cea mai chinuitoare durere, fiindcă știe că din măruntaiele ei vremelnice a zămislit ceva nemuritor” [Kazantzakis, 1994:196]). Fie că vorbim despre întâlnirea din cafeneaua numită *Pudoarea*, pentru a sublinia o dată în plus inocența eroului în cauză, opus societății masculine arhaice pe care nu o dată, de-a lungul paginilor, o înfruntă; întâlnirea genuină și decisivă în care Maria văduva i se arată, lui și mulțimii de doritori a căror sonoră prezență nu face altceva decât să-i accentueze inaccesibilitatea: „Toți priviră spre ușă. Și-n clipa aia, adusă de satana, trecu în goană, cu fusta sumeasă până la genunchi, cu părul revărsat pe umeri, o femeie. Bine legată, cu mers legănat, cu rochia udă lipindu-i-se de trup, ce-i dezvăluia formele

provocatoare, robuste, zbatându-se ca un pește. (...) Ca o tigresă mi se păru, mâncătoare de oameni” [Kazantzakis, 1994:114].

Trecerea celuiilalt prag, atent pregătit și înscenat de scriitor, pragul minunii, se petrece în cadrul unui episod de asemenea îndatorat simbolismului religios, fapt care, la un scriitor care se declara ateu cum este Kazantzakis, nu poate decât să surprindă. Acesta se desfășoară într-un spațiu edenic, livada văduvei, spațiul unui început de lume dar și, în cazul de față, al unei tragedii în pur spirit grec, întrucât Maria văduva este, deși nu prin alegere proprie, ci prin alegerea sorții, antrenată într-un triumphi amoros care îi va aduce sfârșitul (care, spre a spori dramatismul narațiunii, este asociat oprobiului public și uciderii cu pietre) în urma sinuciderii unui tânăr din sat a cărui iubire pentru ea se desăvârșește, ca și la Panait Istrati, prin moarte. Însă scriitorul grec, la fel ca bunul său prieten român, nu insistă asupra acestui posibil *ménage à trois*. Interesul său se îndreaptă, în cheie antropologică, asupra corporalității feminine și a modului în care este ea scrutată și descrisă prin privirea celuiilalt, a bărbatului vânat și, cum se poate lesne înțelege din rândurile următoare, iremediabil sedus. Înainte de a i se arăta, femeia își face simțită prezența, aici ca și în *Neranțula*, prin cântec; ea este aducătoare de armonie și de lumină, abia apoi, când imaginea auditivă capătă vizualitate și corporalitate, răspândește neliniște și trezește la viață instinctul sexual: „În spatele gardului de trestie și de smochini sălbatici un glas de femeie dumnezeiesc fredona încetșor (...) sub un portocal, stătea o femeie îmbrăcată în negru, cu pieptul gata să plesnească sub rochie. Tăia crengi înflorite și cânta; în lumina asfințitului îi zării sânul strălucind prin rochia întredeschisă. Mi se tăie răsuflarea. «Asta-i fiară, mă gândii, fiară și o știe prea bine. Ce făpturi slabe și trecătoare, niște zevzeci, fără pic de rezistență sunt bărbații în fața lor. Precum unele insecte – călușul fecioarei, lăcusta, păianjenul –, îmbuibată și nesătulă, spre zori, îi va mistui și ea pe bărbați». (...) Ochii ei străluciră ca două fulgere; simțeam că mi se-nmoaie genunchii, de parc-aș fi dat ochii, în spatele trestiilor, cu o tigroaică” [Kazantzakis, 1994:226].

Fără a fi idealizat, numai momentul acesta capătă greutate în evoluția lăuntrică a personajului întrucât, grație încărcăturii lui magice,

destinele celor doi se unesc, iar contopindu-se ei recompun, cum ar scrie Mircea Eliade, androginul original a cărui căutare, în fond, se dovedește nesfârșită în cultura europeană. În afară de episodul pe care l-am redat în totalitate, pentru acuratețea demonstrației noastre, totul rămâne în text la nivelul sugestiei, Kazantzakis nu păcătuiește prin descrieri care i-ar putea vulgariza subiectul. Sexul, „cea mai mare forță magică a naturii”, cum scrie Julius Evola, nu interesează sub latura lui vulgară, animalică; important este efectul, importantă rămâne apropierea, prin inițiere erotică, de acționarea aceluia „impuls care prefigurează misterul Unului (...), un reflex al unei *transcendențe trăite* (...), adevăratul fundament al însemnătății pe care dragostea și sexul au avut-o și o vor avea întotdeauna în viața umană” [Evola, 2002:276]. Pasiunea romancierului pentru particularitate, diferență și culoare locală este, de această dată, în chip fericit completată de înclinația sa metafizică, de interesul său manifest pentru filozofia elenistică, readusă la lumină prin resorturile nebănuite ale unei filozofii existențialiste pe care trăirea erotică o revitalizează, trezind-o din inerția și amorteala Vestului. La finalul acestei experiențe, cel care se călește este, surprinzător sau nu, tocmai spiritul, intelectualul cu pricina înțelege și chiar se încredințează *palpabil* (*s.n.*) că „sufletul este și el carne, poate mai mobilă, mai vaporosă, mai liberă, dar carne. Tot carne este și acest suflet, puțin somnoros, obosit de marșurile lungi, împovărat de apăsătoare moșteniri; dar în clipele hotărâtoare se trezește și el, întinzându-și cele cinci tentacule ca niște aripi” [Kazantzakis, 1994:227].

Nu altfel stau lucrurile într-una din scrierile pe care inspiratul scriitor român de expresie franceză, Panait Istrati, avea să le includă în ciclul dedicat adolescenței aceluia protagonist al său, Adrian Zografi, în carnea căruia se ascund atât de adânc și totuși răsar cu violență la suprafața vizibilității obsesiile, misterul, dar și zâmbetul ori ironia calină ale eternului hoinar prin târmuri lingvistice și literare care avea să-și încheie socotelile cu lumea prin faimoasa lui *Spovedanie pentru învinși. Nerațula*, căci despre ea este vorba, reeditează, la scara extinsă a organizării evenimențiale, motivul triumphiului amoros. Punct de plecare al unui destin care devine, în același timp, sinonim cu desfășurarea textului, acesta îi conține și finitudinea,

închizând bucla faptelor care țin cititorul în alertă printr-un deznodământ, ca mai întotdeauna la Panait Istrati, cu totul neașteptat. Trecând prin Alexandria Egiptului, Bosfor și Brăila, dar și din copilărie în maturitate, cei trei protagoniști care își împrumută, aici, ființele de hârtie pentru a ilustra funcționalul tipar de construcție a epicului sunt, înainte de orice, reprezentanții mai multor etnii conviețuind laolaltă pe ulițele periferice ale orașului, adevărat *axis mundi*, atât de drag scriitorului însuși. Marco, Epaminonda și Neranțula aglutinează în intimitatea fiecăruia tot atâtea trăsături diferite câte asemănări i-ar fi putut aduce laolaltă.

La Panait Istrati, poate într-o măsură ceva mai mare ca la alți romancieri care își extrag seva scriiturii din Balcani, personajele devin vectori prin care este investigată *identitatea* unor etnii, dar și mai interesant este faptul că acest lucru se petrece într-o manieră organică, prin spunerea unor povești istorisite de *guri străine*, așadar din interiorul altor culturi și limbi, ca și în cazul de față unde naratorul prim își ia drept partener egal un narator secund, pe principiul boccaccian al povestirii în ramă, care este de o altă naționalitate decât el: „este povestea istorisită de omul pe care l-am descoperit pe o terasă la Ramleh-ul Alexandriei, un om pe care-l iubeam fără să știu pentru ce și care mi-a sfâșiat adesea inima cu acest cântec grecesc, sprintar, a cărui primă strofă ar putea fi tradusă cam așa: *Pe țărmul mării, pe prundiș,/ Neranțula fundoti!/ o fecioară își clătea fusta,/ Neranțula fundoti!*” [Istrati, 1984:351]. Determinant pentru tonalitatea textelor sale se dovedește a fi chiar bilingvismul care precede nașterea lor propriu-zisă, un bilingvism la rigoare autoprovocat, dacă e să ne luăm după mărturiile autobiografice, la care se adaugă și calitatea de scriitor migrant și ni se oferă, pe această cale, tabloul integrator al unui epic în care identitatea, indiferent de gen, se raportează la o alteritate întotdeauna *invazivă*, la prezența mereu *dușmănoasă a Celuilalt*. Desprinzându-se de rigorile canonului *unei literaturi profund* naționale, Istrati își rescrie în fond, obsesiv, propria biografie, autoficționalizându-se.

Și cum altfel ar putea debuta o istorie despre sinele viciat o dată cu trecerea timpului decât reeditând, printr-o amintire suavă, câteva clipe pe care adolescența le fură copilăriei pentru a se proiecta, etern, într-un

moment de fericire extatică? Momentul în care ceata copiilor de pe „ulița ovreiască” din Brăila, murdară și prăfuită, își oprește joaca pentru ca să tragă cu ochiul la „o fetișcană de paisprezece-cincisprezece ani, care se mișca întocmai ca un pește în apa râului” și a cărei trecere este surprinsă cu o minuțiozitate fotografică: „Oacheșă și cu păr bogat, semăna cu o țigancă. Coadă mare, împletită îngrijit. Fața – ovală, foarte serioasă, cu ochi pătrunzători și buze cărnoase – era întotdeauna curată, ca și mâinile și picioarele” [Istrati, 1984:353]. Aceasta este, de fapt, clipa în care se declanșează fascinația, în care portretul feminin, alcătuit de astă dată după legile orientale ale narațiunii (întrucât se insistă pe farmecul exercitat de frumusețea părului și a ochilor), pătrunde, prin ochii privitorului, în chiar inima acestuia, întunecându-i firescul și aruncându-l în acel iureș de împrejurări numit, în poezia trubadurilor, *fin amor*. Căci tot despre iubire, chiar dacă sub toate formele ei, este vorba și în microromanul de față; dar o iubire filtrată printr-o conștiință care valorizează, mai presus de orice, prietenia, în spiritul aceluia tezism cu care literatura lui Istrati ne-a obișnuit deja. Pentru personajul său, fecioara cu trupul învârtoșat de munca mult prea apăsătoare pentru vârsta ei este, înainte de toate, *prietena de neînțeleș* și abia apoi „roua vieții mele care mă întâmpinai în fiecare dimineață cu gălețile tale pline de argint-viu, la tine mă gândesc când rostesc cel mai dulce cuvânt din lume: *copilărie!*” [Istrati, 1984:367].

Femeia capătă, apoi, corporalitate și carnalitate prin spunerea pe nume, moment care echivalează cu înțelegerea deplină, din partea protagonistului, a sentimentului nou care-l încearcă. O dată ce află de la ea că este orfană, *pripășită de un an (s.n.)*, și că e foarte mulțumită să i se spună *sacagița* („cumplita poreclă” prin care i se dezvăluie și ocupația), Marco îndrăznește să intre în universul care până atunci îi fusese complet străin, în lumea celeilalte, a femeii în devenire, care „avea carnea tare ca piatra” și care îl înrobește printr-un „parfum necunoscut, parfumul cărnii iubite” pătrunzându-i, după propria expresie, în sânge și rămânând impregnat în memoria olfactivă „ca mireasma unui fruct exotic pe care-l guști întâia dată” [Istrati, 1984:357-358]. Tot el, ca modalitate de luare în stăpânire, îi dă un nume nou, a cărui explicație, oferită imediat, se dovedește tot un

factor de subliniere a identității etnice: „*Neranțula* înseamnă mic portocal amar; iar *fundoti*: stufos. Ești, deci, pentru mine, mica portocală amară, micul meu portocal stufos! Ești refrenul unui cântec grecesc”.

Motivul triumphiului amoros își află acum o dezvoltare ludică, una corespunzătoare, evident, vârstei protagoniștilor. Iată și pricina pentru care tot ceea ce ei întreprind, cu frăgezimea și fragilitatea propriei inocențe, se întâmplă ca o copie fidelă a lumii adulte; primul dans, prima privire pe furiș sau primul sărut par să-i propulseze deodată într-o maturitate dorită doar pentru a le face posibilă uniunea: „Și mă sărută *ca oamenii mari* (*s.a.*), apoi, spre a mă-mpiedica să-i răspund pripit, își apăsă buzele mele când pe un ochi, când pe celălalt, clipindu-și genele lungi, a căror atingere îmi oprea bătaile inimii” [Istrati, 1984:375-376]. Muzică, dans, parfum și frumusețe își dau mâna pentru a construi miracolul întâlnirii ființei iubite, dar miracolul acesta este repede ruinat de prezența unui terț, numit în microroman cu termenul explicit *Celălalt* (*s.n.*), Epaminonda, un grec de pe Ulița kalimerească la care copila aleargă în fiecare după-amiază doar pentru a se întoarce „veselă, extaziată, roșie ca focul”. Peste ani, reacția memoriei protagonistului la acest episod avea să fie, parcă, împrumutată de la eroul eponim al lui Kazantzakis, reciprocitatea influențelor dintre cei doi scriitori fiind de mult demonstrată în critica de specialitate; o dojană ușoară, transformată aproape într-un zâmbet patern, îi luminează, evocator, discursul: „Mângâiai, Neranțulo, doi îndrăgostiți în același timp și ei se mulțumeau doar să se îmbufneze, în loc să dea foc orașului. Cât despre noi, te simțeam în chip vag femeie, aurora unui soare necunoscut, dar bănuiră cu înflăcărare” [Istrati, 1984:367]. La fel ca în cazul scriitorului grec, totul rămâne la nivel de sugestie, cu excepția portretelor și a sumarelor descrieri punctând gesturile și mimica fapturilor textuale, erotismul dirijează mai degrabă un tip de înțelegere subliminală a textului decât să se lase afișat ostentativ.

Partea a doua a narațiunii ni-i înfățișează pe Marco și Epaminonda rămași singuri pe lume, după moartea părinților, și puși în postura de a vinde portocale și lămâi pentru a-și asigura cele necesare traiului. Bărbați înalți, *oacheși*, cu *barbă și mustăți crețe* (*s.n.*), doar privirile galeșe le mai

trădează asemănarea cu „doi tineri călugări gata să renunțe, cu tristețe, la legământul de castitate”. Ranchiuna și gelozia au dispărut, fiindcă dispărut rămâne și obiectul dorinței: Neranțula, *femeia-prietenă* (*s.n.*) cu „figură neînduplecată și nevinovăție voluptoasă (...) care ne iubea cu o dragoste pe care n-am înțeles-o”, s-a pierdut și pare de negăsit. Totuși, eforturile celor doi sunt încununate de succes, un succes trist, prefigurator al finalului tragic dacă ținem seama de faptul că, aflând-o într-una din mahalalele pe unde nu mai călcaseră niciodată, Șanțul, o „adevărată groapă pentru femeia care aleargă aici ca să-și dea tinerețea ca hrană pântecului pofcios al acestui port dunărean” [Istrati, 1984:389], își dau seama că Neranțula lor s-a transformat în Anicuța tuturor. Și, deși este „înaltă, frumoasă și bine făcută, din creștet până-n tălpi”, cu „sâni de femeie croită pentru ca bărbații să se omoare între ei”, prostituata de acum nu mai păstrează decât vagi ecouri ale drăgălășeniei copilei de-odinioară, ce-și împărțea cu generozitate dragostea la doi: „Înlănțuindu-ne pe după gât, ne dădu la fiecare câte o sărutare pe obraz, apoi începu să sară de pe un divan pe celălalt (...) cântând melodia de neuitat” [Istrati, 1984:394].

Ca pretutindeni în scriitura lui Panait Istrati, fiecare element care se înlanțuie, de-a lungul ghemului desfășurat narativ, de celelalte, este și un factor anticipator al sfârșitului. Așa sunt sărutările și îmbrățișările pe care Neranțula le dăruiește, libertină și nonconformistă, dragilor prieteni din tinerețe, așa sunt gelozia omniprezentă a naratorului protagonist și, din această a doua parte a micromanului, nebunia lui Epaminonda. Nebunia care îl face, la ceasul când Bosforul se-arată tăcut ca un cimitir, să-și ucidă concubina, ucigând, în ritmurile aceleiași melodii trepidante – care funcționează, în final, ca un luntraș al lui Caron – și toată inocența lui Marco, protagonistul-narator sub a cărei mască se ascund toate părerile de rău, adolescente, ale unui scriitor pentru care împlinirea iubirii și desăvârșirea prin aceasta nu au fost posibile. Finalul pe care Panait Istrati ni-l livrează grăbit la pagina 427 a ediției citate, parodiind faptul divers, senzaționalul specific știrii de ziar („Epaminonda îi înlanțui mijlocul și dispăru cu ea în apa neagră. Nu mai reveni la suprafață. De teamă să nu-i fie răpită aleasa inimii”), rezzonează, credem, cu puterea idealului propriu, cu

credința optimistă (a năpăstuitului care locuiește, vremelnice, în lumi ce nu-l reprezintă și care își dorește să se întoarcă acasă, în patria lui, adică în limba română) și nealterată în prietenie, singura capabilă să depășească și să sublimeze neajunsurile abisale ale eului. „Dar poate că se află, în acest final dezgustător al dragostei masculine, ceva din dorința comună de-a voi să realizeze o armonie între pasiunea devastatoare a cărnii și sublima prietenie. Prietenia crește prin statornicie, prin durată și orice necredință este pentru ea de neînțeles (...). Dimpotrivă, carnea este egoistă, atunci când iubește și nu îngăduie pe un al treilea”, atenționează el, doar pentru a oferi, apoi, un adevărat *laudatio* închinat femeii, femeii de pretutindeni și de oricând, pe care o așteaptă la întâlnirea nicicând hărăzită de un destin, în cheia tragicului grec, tot mereu potrivit: „Fii binecuvântată, femeie anonimă care știi să te dai pentru un nimic: pentru un răs cinstit care ți-a plăcut, pentru o vorbă bună care ți-a mers la inimă; pentru o privire înflăcărată care ți-a pârlit ochii! fiți binecuvântate voi, haimanale din Alexandria și Cairo, drăgăstoase, fără mofturi, care ați trecut peste infirmitatea unui tânăr cu inima zdrobită de una din voi și pe care l-ați adăpat cu acea bucurie cristalină, în veci nesperată!... Fiți binecuvântate, femei care nu cereți nimic, femei care dați totul, fără încetare! Și Domnul să vă deschidă, în altă viață, porțile raiului și să vă așeze frumos la dreapta sa, pentru că nu cunosc nimic care să vă întrecă în generozitate!” [Istrati, 1984:420].

Romanul sud-est european aduce – folosindu-se de motive vetuste cum este și acela invocat de noi, al triumphiului erotic – pe scena literaturii universale un *model uman propriu*, surprinzător și atractiv pentru alte spații geo-culturale, care-l vor recepta în profunzime și îl vor promova ulterior, dacă e să ne gândim numai la cele câteva ecranizări celebre ale unor texte balcanice de primă mărime. Încercările de a surprinde acest model uman în coordonatele lui fundamentale au condus la apariția unor sintagme de genul *homo balcanicus*, cum este cea folosită de Antoneta Olteanu [2004] în studiul cu același nume, cercetătorii căzând de acord că linia definitorie pe care o putem trasa pentru a uni diferitele personaje într-o paradigmă de mentalitate a zonei este tocmai „puterea de coabitare a unor stări contrastante, uneori imposibil de imaginat împreună” în interiorul unui

personaj și, prin extensie, în interiorul unei lumi. Aceasta întrucât personajul balcanic debutează și rămâne pe întreg parcursul narațiunii ce-l pune în valoare semnul, marca individualizantă a unei mulțimi, a unei etnii, a unei societăți la un moment dat etc., motiv pentru care acel *modus vivendi* specific omului balcanic trebuie căutat în împletirea dintre contrarii: de pildă între *râs* (formă de defulare a frustrărilor naționaliste) și *agresivitate*, uneori semn al alterității, alteori caracterizând identitatea. Toate aceste semnificative mutații au condus la o receptare, cum s-a văzut începând din anii '60 ai secolului trecut, ceva mai diferită a romanului în raport cu Vestul experimentalist: în Est, el se erijează într-un autentic centru de putere, legat de existența demonstrabilă, astăzi, a unui postmodernism regional de sine stătător [Olteanu, 1996].

În ciuda încetățenitelor moduri de a construi situații narative și personaje de prim-plan, fuga de realitate, dar și lupta pentru „însănătoșirea morală” a unor popoare centrate puternic pe recâștigarea individualității, a libertății și a repoziționării istorice în raport cu centrul sunt la ordinea zilei în literatura secolului XX. Romanul Europei sud-estice devine un spațiu imaginar compozit, artificial [Cârnelci, 1996] și iluzoriu, este rezultatul unui mecanism de sublimare a frustrărilor naționaliste, context în care, evident, și conceptul de *rewriting history*, lansat cu alte mize de Linda Hutcheon [1989], capătă accente polemice noi și o încărcătură semnificativă aparte.

BIBLIOGRAFIE

- Cârnelci, Magda, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Litera, 1996.
Evola, Julius, *Metafizica sexului* (cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu), București, Editura Humanitas, 2002.
Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London & New York, Routledge, 1989.
Istrati, Panait, *Neranțula* (ediție, prefață, traducere și bibliografie de Alexandru Talex), București, Editura Minerva, 1984.
Kazantzakis, Nikos, *Viața și peripeziile lui Alexis Zorbas* (traducere și tabel cronologic de Elena Lazăr, prefață de Petros Haris), București, Editura Rombay, 1994.
Muthu, Mircea, *Balkanismul literar românesc* (vol. I-III), Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2002.

Livia Iacob

Olteanu, Antoneta, *Homo balcanicus*, București, Editura Paideia, 2004 și 1996.

Rougemont, Denis de, *Comme toi-même*, Paris, Albin Michel, 1961.

Rougemont, Denis de, *Iubirea și Occidentul*, ediția a doua revizuită, text integral (traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Cândea), București, Editura Univers, 2000.

Todorova, Maria, *Balkanii și balcanismul*, București, Humanitas, 2006.

Livia Iacob

***Matsugo no me (Privirea din urmă) și frumusețea pură a
Lumii plutitoare (Ukiyo): Yasunari Kawabata,
Frumoasele adormite (Nemureru bijo, 1961)***

*Alive today in this floating world, tomorrow I
may end as sea-wrack on the rough shore...*

Ihara Saikaku (1642-1693)

*Dacă mă reduc pe mine ca om, atunci obțin
trupul meu și sufletul meu sau mă obțin pe mine ca
unitate psiho-fizică, iar în ea obțin eu personal, care
este activ în acest trup și, prin intermediul său, în lumea
exterioară de care este influențat...*

(Edmund Husserl, *Meditații carteziene*)

În 9 ianuarie 1968, campionul japonez la atletism Tsuburaya Kōkichi se sinucide la vârsta de douăzeci și șapte de ani. Biletele sale de adio apar publicate în presa vremii, iar cel adresat părinților, în care le mărturisește nu numai „plăcerea” resimțită alături de ei cu ocazia sărbătorii Anului Nou, ci și oboseala de a mai alerga, atrage în mod special atenția lui Yasunari Kawabata (1899-1972), ce se arată interesat de calitatea estetică [Ueda 1990:198-199] a unei însemnări de amator, pe care o crede superioară propriei scriituri, prin „frumusețe”, „sinceritate” și „tristețe”:

“In the simple, plain style and in the context of the emotion-ridden note, the stereotyped phrase ‘I enjoyed’ is breathing with truly

pure life. It creates a rhythm pervading the entire suicide note. It is beautiful, sincere, and sad.” [Kawabata, apud Ueda 1990:199]

Dincolo de evidențierea meritului literar al biletului de rămas-bun, în comentariul scriitorului japonez se poate regăsi însă și interesul față de „calitățile” privirii celui care s-a hotărât să moară, probabil singura privire ce poate oferi extrema luciditate asupra realității lucrurilor, pe care Ryūnosuke Akutagawa (1892-1927), unul dintre întemeietorii literaturii japoneze moderne, ce s-a sinucis la 35 de ani, o numise „ultima privire” (*matsugo no me*). Simțind cum pierе „animalul” din el sau, altfel spus, puterea de a trăi, Akutagawa redescoperă lumea cu un alt ochi, ultima imagine asupra lumii imprimate pe retina celui ce urmează să o părăsească în scurt timp, pentru totdeauna, devenind adevărata revelație a vieții:

„Trăiesc într-o lume de nervi morbizi, clari și reci ca gheața... Nu știu când mă voi hotărî să-mi iau zilele. Dar natura mi se pare mai frumoasă ca oricând înainte. Nu mă îndoiesc, vei râde de această contradicție, căci aici iubesc natura chiar atunci când contemp lu sinuciderea. Dar natura este frumoasă pentru că apare privirii mele în ultima ei extremitate.” [Akutagawa, apud Kawabata 1970:8]

Observator lucid și est et înnăscut, Yasunari Kawabata își mărturisește deschis atracția exercitată asupra sa de sintagma „matsugo no me” (privirea din urmă) nu numai în eseul de tinerețe *Matsugo no me* (1933), ci și în prelegerea rostită cu ocazia ceremoniei de acceptare a Premiului Nobel pentru literatură, de la Stockholm, din anul 1968, intitulată *Utsukushii Nihon no Watasbi* (Frumoasa Japonie și eu însumi). Kawabata recunoaște că, pentru cei crescuți în credința lui Buddha, concepția despre moarte este total diferită față de cea din Occident, moartea însemnând, de fapt, a trăi, de vreme ce nu există nici o artă care să-i fie superioară: „Printre cei care dau gânduri lucrurilor, este vreunul care să nu se gândească la sinucidere?” [Kawabata 1970:8]. Și, dincolo de orice îndoială, consideră scriitorul japonez, această „privire din urmă” este singura care poate vedea „tristețea” realității cotidiene transformată în cristale

„*Matsugo no me*” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „*Lunii plutitoare*” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „*Frumoasele adormite*” (Nemureru bijo, 1961)

fremătătoare de frumusețe. Nu este astfel deloc întâmplător că Yasunari Kawabata își va dedica întreaga operă „privirii în ultima sa extremitate” și afinității pe care aceasta o poate recunoaște între „tristețe” și „frumusețe”. În romanul *Țara zăpezilor* (Yukiguni, 1935-1937, 1947), spre exemplu, vocea unei eroine se aude „atât de frumoasă până la tristețe”, iar în romanul *Frumoasele adormite* (Nemureru bijo, 1961), un trup feminin emoționează „până la lacrimi” prin „atâta frumusețe”, Kawabata tălmăcind, de fapt, în cuvinte ceea ce estetica japoneză numește *mono no aware* sau „patosul” dat de frumusețea lucrurilor simple și efemere:

“In traditional Japanese aesthetics, ‘pathos’ referred to an emotional impact that emerged when a person was confronted with an immense cosmic power and was sadly made aware of the mutability of human life.” [Ueda 1990:200-201]

Înainte de Restaurația Meiji (1868-1912), standardele intelectualilor japonezi fuseseră reprezentate de studiile clasicilor chinezi, deși n-a întârziat să apară, ca o reacție la acest curent, și o ideologie naționalistă ce l-a avut pe Motoori Norinaga (1730-1801) drept ilustru reprezentant. Motoori Norinaga, considerat ulterior cel mai important savant al „studiilor naționale” (*kokugaku*), încearcă să contrapună un „spirit japonez” (*yamatogokoro*) celui „chinez” (*karagokoro*) și celui „indian” (*hotokegokoro*), prin formula *mono no aware* (frumusețea lucrurilor simple și efemere), ce ar simboliza idealul literar al primului roman japonez *Genji monogatari* (Povestea lui Genji), din secolul al XI-lea, aparținând doamnei Murasaki Shikibu:

«A voir, à entendre quelque chose, on pense que c’est émouvant, triste, etc. Ce mouvement du cœur, c’est précisément éprouver le *mono no aware*. » [Norinaga, apud Karatani, 1989:37]

Aware exprimă în mentalitatea și cultura japoneză nostalgia tranzitoriului, dar devine și răspunsul la impermanența percepției unui sunet, unui gest sau a unui anotimp. Acesta este fundalul elegiac de la care

se revendică întreaga creație literară semnată Yasunari Kawabata [Petersen, 1979:155], singurătatea, moartea și frumusețea acestei „lumi plutitoare” (*ukiyo*) în care îi este dat omului să-și petreacă viața fiind atent explorate de scriitorul japonez și în romanul publicat în anul 1961, cu titlul *Nemureru bijo* (Frumoasele adormite). Kawabata răspunde cu mândrie prezentului folosindu-se de trecut, în încercarea de a transpune în cuvânt „frumusețea misterioasă a lumii” (*yūgenbi*): „At the same time, he can appreciate the visual charm (*en*) of beauty and convey the deepest mystery of *yūgen*.” [Petersen, 1979:187]

Urmând o tradiție care face să fie preferate eufemismele numirilor directe, cum ar fi, spre exemplu, *nakunaru* (a dispărea), preferat în limba japoneză pentru a vorbi despre moarte verbului *shinu* (a muri), sau *kabuki* (歌舞伎), ce s-ar traduce literal prin „arta cântecului și a dansului”, deși semnificația inițială era de „desfrânare” sau „abandon”, considerându-se că femeile seduceau bărbații prin cântec și dans, sau *shunga* (春画), echivalentul japonez pentru stampele erotice (chiar pornografice), a căror traducere literală ar fi, de fapt, „pictura primăverii”, sau *baishunfu* (売春婦), denumire folosită pentru casele de plăceri, dar a cărei traducere literală ar fi „femeia care vinde primăvară”, titlul *Nemureru bijo* al romanului amintit este extrem de ambiguu. Verbul *nemureru* are semnificația „a dormi”, iar *bijo*, compus din două ideograme: 美 (*bi* „frumusețe”) + 女 (*jo* „femeie”), ar avea drept corespondent în limba română substantivul „frumoasă”, or, de vreme ce numele japonez nu poartă categoria gramaticală a numărului și a determinării (hotărâte sau nehotărâte), acesta ar putea fi tălmăcit și prin „o femeie frumoasă”, „niște femei frumoase” sau „frumoasă”, traducerea literală a titlului romanului devenind „frumoasa/ frumoasele care doarme/ dorm”. Dar nu este vorba despre frumoasa din pădurea adormită, aflată sub vrajă, în așteptarea unui prinț, ci trupul tânăr al unei fecioare adormite artificial, lângă care își petrec nopțile, admirându-le sau dormind alături, bătrâni singuratici, plăcerea fizică fiind înlocuită de vis sau reverie.

Eguchi, protagonistul principal al romanului, în vârstă de 67 de ani, vizitează această casă insolită, fără firmă la intrare, ce adăpostește

„*Matsugo no me*” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „*Lunii plutitoare*” (*Ukiyo*):
Yasunari Kawabata, „*Frumoasele adormite*” (*Nemureru bijo*, 1961)

frumoasele adormite, de cinci ori, într-un interval temporal cuprins între sfârșitul unui an și începutul celui următor, frumoasele adormite ajutându-l să conecteze prezentul, prin privire, atingere sau miros, de memoria trecutului. *Nemureru bijo* nu este, prin urmare, o poveste de dragoste, ci, mai degrabă, povestea unui suflet ce-și evidențiază alternativ componentele *animus* (masculin) și *anima* (feminin), prin intermediul reveriei, o reverie fără drame, fără evenimente, fără complicații, ce-i oferă lui Eguchi „repausul femininului” [Bachelard, 2005:28] sau adevăratul repaus. Deși în limba japoneză nu se poate vorbi de „femininul” sau „feminitatea” cuvintelor, numele japonez fiind privat de categoria gramaticală a genului, visul și reveria, visările, iluziile și amintirile par să pună la feminin și stările sufletești ale eroului. În el visează propria lui *anima*:

„Mai mult decât tristețe și singurătate era desertăciunea înghețată a bătrâneții. Apoi acest sentiment s-a preschimbat în duioșie și milă față de fata care răspândea mirosul unei tinereți calde. Poate voia să-și alunge gândul brusc și rece al unei vini. A simțit cum în trupul fetei răsună muzică. O muzică plină de iubire. Ar fi vrut să evadeze, dar privind cei patru pereți ai camerei, toți erau acoperiți de draperie și părea să nu existe nici o ieșire.” [Kawabata, 2006:17]

Reveria nu este pentru Eguchi un vis decăzut, lipsit de mister, ci un eveniment spiritual, prin intervenția conștiinței. Dacă visul nocturn pare legat de cenzurări și refulări, reveria nu anulează luciditatea ce-l face pe Eguchi să-și recunoască faptul că vizita în casa frumoaselor adormite este o poveste pe care nu și-o spune decât lui însuși. Prin reverie ia naștere o lume proprie, în care Eguchi se cufundă atent, dar fără teamă. O lume frumoasă ce-i oferă eului un non-eu [Bachelard, 2005:22] prietenos și apropiat, cu ajutorul căruia eul conectat la lumea realului se eliberează, prin reverie, de funcția realului. Se eliberează asimilând-o, făcându-l pe Eguchi să creeze ceea ce vede: „Oare de aceea în această casă a „frumoaselor adormite” Eguchi vedea camelii înflorite, simțind mâna fetei deasupra ochilor săi?” [Kawabata, 2006:62].

Singurătatea visătoare în care se regăsește îl ajută pe eroul ce se pregătește de moarte să intre într-o reverie cosmică, în care amintirile capătă forma unor tablouri, iar decorurile trec înaintea dramei. Amintirile nu sunt nici triste, nici vesele, ci doar încărcate de aureola melancoliei:

„Fiind pentru a treia oară în această casă, Eguchi înțelesese că, pentru bătrânii care veneau aici, deși nu mai puteau avea o femeie, a dormi în liniște lângă o astfel de tânără fată constituia un mod de a merge pe urma bucuriilor vieții trecute, ceea ce era o dulce consolare. Or fi fost și bătrâni care s-au rugat în taină să adoarmă pentru veșnicie lângă fata adormită? În trupul tânăr al fetei părea că sălășluiește ceva ca o tristețe, care îi face pe bătrâni să se gândească la moarte.” [Kawabata, 2006:69]

Întregul roman se prefăce pe parcursul desfășurării lui în visul din reverie și reveria din vis. Și deoarece trecutul invocat de reverie, nefiind unul „stabil” [Bachelard, 2005:109], nu revine în memorie nici cu aceleași trăsături, nici cu aceleași tușe de nuanțe, trecutul rememorat de Eguchi nu este doar unul al percepției, ci și al imaginației, reveria idealizându-și atât obiectul, cât și visătorul.

Eguchi își trăiește, la finalul vieții, propria reverie, în care prima frumoasă adormită întâlnită, pe care o asemuiește cu „viața însăși”, îi amintește de prima iubire a tinereții, pierdută și regretată, iar parfumul puternic al celei de-a doua fecioare, de fiecele sale și, în mod special, de cea mică, cu care văzuse, în timpul călătoriei efectuate împreună la templul Tsubaki, un copac de camelie de 400 de ani, în care înfloreau amestecate flori de cinci culori. A treia tânără adormită pe care o întâlnește este mică și neexperimentată, sălbatică și needucată, și-i aduce aminte de o aventură extraconjugală, relativ recentă, care-l făcuse să se gândească că ar putea fi ultima sa relație cu o femeie tânără. A patra noapte, pe care și-o petrece în compania unei fete cu miros de parfum dulce, îi rememorează un sărut întâmplat cu patruzeci de ani în urmă, dar îi răscolește și gânduri demonice, iar a cincea și ultima noapte, în care întâlnește două fete, ce redau cumva contrastul lumină-întuneric, una dintre ele fiind mică, cu

*„Matsugo no me” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „Lumii plutitoare” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite” (Nemureru bijo, 1961)*

piele albă, de o frumusețe strălucitoare, iar cealaltă, cu piele închisă la culoare, unsuroasă la atingere și rece, întorcându-i amintirile la moartea mamei, pregătește finalul experienței lui Eguchi în această casă.

Eguchi își luase, și de data aceasta, somniferele, dar, la trezire, constată că fata cu piele închisă era moartă. Chemată imediat, patroana casei neagă fără încetare moartea fetei, cerându-i lui Eguchi să se întoarcă la cealaltă fată, regulamentul casei nepermițând părăsirea locului la o oră atât de matinală. Dar aluziile la moartea ce-ar putea să se manifeste s-au făcut deja în text prin apariția numeralului „patru/*sh*?” (a patra noapte, a patra fată), omofon în limba japoneză cu „moarte”, și prin albul (culoare de doliu la japonezi) fluturelui întrezărit în reveria provocată de compania primei frumoase, a albului florii de camelii în prezența celei de-a doua sau a mulțimii de fluturi în compania celei de-a patra. Mistica armoniei [Chevalier, Gheerbrant, 1982:254] deținute de numărul cinci (cinci culori ale curcubeului și ale cameliilor, cinci simțuri, cinci nopți) însă va îmbogăți simbolistica morții cu care este încărcată cifra patru, iar ceea ce părea viață a căpătat conotația morții și, invers, ceea ce părea moarte s-a transformat în viață.

Reveria lui Eguchi este „ofranda unui ceas” [Bachelard, 2005:70] ce cunoaște plenitudinea spiritului, o reverie ce se hrănește din ea însăși. Or, liniștea de esență feminină întâlnită în casa frumoaselor adormite fără nume se combină cu tristețea „lumii plutitoare”, creând imagini cu amintiri mai vechi sau mai noi, floarea de camelie devenind, la un moment dat, „complementul direct” [Bachelard, 2005:182] al reveriei. Lumea a fost pusă de Eguchi sub semnul acestui obiect, de negăsit nicăieri în altă parte:

„Din tufele de camelii, florile cad de obicei de la vârf și se consideră a fi de rău augur, dar la templul Tsubaki era un copac cu camelii gros și bătrân de patru sute de ani, în care înfloreau amestecate flori de cinci culori, iar acele flori bătute nu cădeau câte una întreagă odată, ci le cădeau petalele pe rând, de unde se părea că le vine și numele de ‚camelii căzătoare’ ”. [Kawabata, 2006:57]

Ukiyo (浮世) sau „lumea plutitoare” devine, în Japonia, temă de interes pentru gravurile pe lemn și literatură în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, aducând în prim-plan curtezane și case de ceai (bordeluri), actori și jucători de *sumo*, comercianți și *ronini* (samurai fără stăpâni), prăvălia, strada, teatrul. Lumea plăcerilor este cea a unei lumi „plutitoare”, neumbrite de preocupări morale sau intelectuale [Hibbett, 1996:10], iar scriitorii și pictorii admiră frumusețea și viața acolo unde ea poate fi găsită, cu precădere în lumea plăcerilor fugare, cu legi nescrise, dar cunoscute celor interesați, ieșite de sub supremația confucianismului sever. *Ukiyo* amintește de scurtimea și incertitudinea vieții, deși la jumătatea secolului al XVII-lea căpătase deja și accepțiunea de „modern”, „la modă” și chiar de „rapid” [Hibbett, 1996:11], bârfele picante fiind numite „povești *ukiyo*”, iar cântecele interpretate de curtezane purtând denumirea de „melodii *ukiyo*”. *Ukiyo* înseamnă, în cele din urmă, o viață de plăceri, acceptată fără gândul la ceea ce ar putea urma. În această lume „plutitoare”, viața este o multitudine de întâlniri și despărțiri, iar Yasunari Kawabata resemantizează termenul în romanul *Nemureru bijo* cu luciditatea amintirilor date de „privirea din urmă”. Lăsându-se purtat de curentul vieții, Eguchi a gustat plăcerile oferite de compania femeilor sau a florilor din jurul său, iar, în ceasul rememorării lor prin reverie, sfârșitul iminent le conferă o altă valoare, recâștigând sensul budist al termenului ce sugerează trecerea întristată a lucrurilor pământești înspre moarte. Deși o atitudine hedonistă, materialistă, orientată preferențial înspre concretețea vieții, sugerată de trupul celor cinci frumoase, pare să fie axul oarecum static al întregului roman, frumoasele adormite se mișcă în somnul lor liniștit sau bântuit de coșmaruri, mișcările lor lascive trădând energie și temperament, chiar impulsivitate, vanitate și timiditate sau cochetărie. Gala experiențelor lui Eguchi rememorate în timpul reveriilor în prezența frumoaselor adormite ocupă durata unei vieți întregi și tocmai moartea ce se apropie pare să le acorde unicitate.

Într-o dialectică a luminii și a umbrei, Eguchi experimentează manifestările umanului, dar, într-o reverie, viață și moarte devin cumva termeni prea direcți, prin urmare, doar metafizica nopții [Bachelard,

*„Matsugo no me” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „Lunii plutitoare” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite” (Nemureru bijo, 1961)*

2005:151] ar putea anula granițele posibile dintre existență și non-existență, dintre eu și non-eu, dintre zi și noapte... Dacă uneori noaptea este doar semnul beznei inimii și al deznădejdiei sufletului singur, fiind opusă zilei, ea se transformă într-un prolog al acesteia, inefabilă și misterioasă, îngăduind amintirilor pierdute să urce înapoi în inimă [Durand, 1977:271], aidoma negurilor înserării, iar somnul ce însoțește noaptea deschide drumul regăsirii căminului matern și al feminității. Dacă lumina favorizează schema ascensională, opacitatea nocturnă face loc coborârii intime, reveria nopții colorând draperiile ce acoperă pereții casei cu frumoasele adormite în vișiniul sângelui, iar amintirile lui Eguchi în culorile curcubeului ce l-a însoțit, cândva în tinerețe, în călătoria sa la Kyoto cu prima fată iubită, amintire cu care debutează, de altfel, șirul rememorărilor în casa fecioarelor adormite.

Toate aducerile-aminte vizuale din aceste vizite la casa fecioarelor adormite se petrec însă pe fundalul dat de vuietul sau tăcerea mării din apropiere, fundal ce amplifică tihna reveriei, conducându-l pe Eguchi spre un psihism al odihnei dat de „binele lui anima” [Bachelard, 2005:76]:

„Zgomotul valurilor din apropiere se auzea ca venind de departe. Probabil pentru că pe uscat nu era deloc vânt. S-a gândit la fundul întunecat al mării noaptea.” [Kawabata, 2006:118]

Marea pare să fie, și în romanul japonez, acel „abyssus feminizat și matern” [Durand, 1977:278], arhetipul coborârii și al întoarcerii la izvoarele originare ale fericirii, deschiderea către lume întâmplându-se, de fapt, în copilărie, printr-o „revoluție a sufletului” [Bachelard, 2005:107]. Reveria nu povestește, doar creează stări călăuzitoare înspre propriul sine, eliberându-l de trecut, așa încât, pentru Eguchi, memoria pare să fie „o îngrămădire dezordonată de amintiri” [Bachelard, 2005:104], care, pe alocuri, trebuie reinventate:

„[...] Merseseră apoi pe firul apei și ajunseseră la o cascadă care se revărsa cu zgomot și făcea bulbuci, strălucind în bătaia soarelui, iar în

mijlocul bulbucilor a stat fata dezbrăcată. Acest lucru nu se întâmplase, de fapt, dar, de la un moment dat, Eguchi începuse să creadă că avusese loc.” [Kawabata, 2006:32]

Dar reveria este și o „polifonie a simțurilor” [Bachelard, 2005:14], prin care se abolește vidul spiritului. Vizual, olfactiv și tactil, Eguchi regăsește memoria unui timp pierdut, asocierea simțurilor conducându-l înspre „un anotimp personal” [Bachelard, 2005:143] care, trăit în casa fecioarelor adormite, îi conferă acesteia statutul unui spațiu privilegiat ce l-a integrat, prin gânduri, amintiri și vise, pe bătrânul aflat în căutarea unui somn asemănător celui al fecioarelor cu care își petrece nopțile.

Echigo își vede mâna care atinge trupul frumoaselor adormite și devine astfel conștient de propria-i corporalitate ca organ perceptiv. Fiind un simț al distanței, văzul nu este însă suficient pentru a conștientiza trupul și doar atingerea, prin apropierea dobândită, o face posibilă. Din străin, corpul a devenit al său, senzațiile au fost localizate, iar casa adăpost, prin miros, a căpătat istorie, asigurându-i parcă vizitatorului o securitate nu numai fizică, ci și morală. Din exterior și invizibil, corpul abstract s-a transformat pentru Eguchi într-un trup concret, interior și vizibil în materialitatea sa. Corpul, realitatea de care omul nu se poate îndepărta, se exprimă, în primul rând, ca trup înzestrat cu câmpuri senzoriale diferențiate (vizual, tactil, auditiv etc.), iar pentru Eguchi, percepând lucrurile din jur prin intermediul propriului trup, în câmpurile sale senzoriale specifice, senzațiile trăite par să se constituie ulterior în însăși trăsăturile lucrurilor.

La rândul lor, fecioarele adormite nu par să posede un trup, ci sunt însuși trupul, devenit chipul celuiilalt, ce oferă noi deschideri limbajului non-verbal prin această „interfață” [Ciocan, 2013:284] a carnalului. Dacă limbajul verbal transmite informații, cel corporal exprimă „atitudinea interpersonală” [Codoban, 2011:21], evidențiind reacția subiectului față de ceea ce spune, ascultă sau simte. Funcția expresivă sau emotivă a corpului ca limbaj este puternic exploatată de reverie, visătorul contemplând lumea prin intermediul simțurilor, fără „distanța” [Bachelard, 2005:179] care marchează lumea percepută în mod real:

„*Matsugo no me*” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „*Lunii plutitoare*” (*Ukiyo*):
Yasunari Kawabata, „*Frumoasele adormite*” (*Nemureru bijo*, 1961)

„A adormi în felul acesta era o fericire dulce, unică, pe care nu o mai gustase până acum. S-a așezat din nou și și-a apropiat încet trupul de cel al fetei. Ca și cum i-ar fi răspuns, fata s-a întors grațios, și-a băgat mâinile în așternut și le-a întins ca și cum l-ar fi îmbrățișat pe Eguchi.”
[Kawabata, 2006:43]

Raportul dintre un trup și celălalt este complex și plurivoc în romanul japonez și, dacă, în general, o întâlnire dintre două trupuri conduce la o relație erotică [Ciocan, 2013:304], privirea unui nud capătând prin excelență o semnificație de acest fel, la Kawabata, prin natura contextului, se instaurează, în schimb, o relație etică, de tip ascetic. Deși, în mod obișnuit, eticul neutralizează sau inhibă erosul [Ciocan, 2013:311], se poate recunoaște la scriitorul japonez un „etic erotizat”, în care nuditatea asociată, de obicei, cu dorința, a fost înlocuită de metafizica morții.

În romanul *Frumoasele adormite*, nuditatea stă sub semnul fragilității și evanescenței, iar femininul prelungește taina unei lumi invizibile cu ochiul liber, dar vizibilă prin intermediul reveriei și al „privirii din urmă”, date de apropierea morții. Nuditatea și noaptea, în mod misterios legate de feminin, aduc în prim-plan reveria și amintirile pe care aceasta le declanșează, deschizându-le în dimensiunile fenomenologice ale fecundității și filialității, maternității și paternității. Provoacă parcă însemnele propriei tradiții, nudurile adormite din romanul japonez exploatează nuditatea în pozitivitatea sa, frumoasele părând să se simtă bine în propria lor piele, deși, prin sinceritatea privirii lui Eguchi, aceste nuduri s-ar putea vedea îmbrăcate cu forma de frumusețe pură a inocenței tinereții. A fi îmbrăcat pare să însemne la Kawabata a fi prins într-o formă văzută, într-un context mundan determinat, de vreme ce, în lume, îmbrăcat, celălalt devine „obiect” [Laqueur, 1998:19] prin veșmântul său, definiția trupului/corpului sfârșind, la scriitorul japonez, în tensiunea unei formulări ce alătură natura și cultura: dacă trupul pare să fie văzut ca o masă de carne fragilă, sensibilă și efemeră (*ukiyo*), corpul pare a fi legat de semnificații culturale (*mono no aware*).

Existența omului este corporală, dar supusă constant unui tratament social și cultural [Le Breton, 2002:5], astfel încât fiecare societate, în cadrul viziunii sale asupra lumii, deține o cunoaștere singulară asupra corpului:

„Noțiunea modernă de corp reprezintă un efect al structurii individualiste a domeniului social, o consecință a rupturii solidarității ce unește persoana cu un colectiv și cu cosmosul printr-o rețea de corespondențe unde totul se leagă.” [Le Breton, 2002:13]

Reprezentând o construcție simbolică și nu o realitate în sine [Le Breton, 2002:11], și în societatea japoneză, corpul nu apare ca un dat indiscutabil, ci ca efectul unei construcții sociale și culturale. Astfel, în cultura japoneză, trupul a fost, vreme de secole, doar suportul pentru îmbrăcăminte, generând cumva o relație asimetrică între suflet și corp. Dacă arta greacă și romană propuneau un ideal de frumusețe legat de nuditatea corporală, artistul japonez s-a simțit nesigur în a trece tridimensionalul în perspectiva bidimensională, chiar și în stampele erotice *shunga*, preferând să îmbrace corpul în nenumărate veșminte, până la dispariția aproape totală a sa, iar fața, ce rămânea neacoperită, era atât de stilizată încât părea o mască [Kato, 1994:11]. Într-o tradiție de etică confucianistă, ce proiecta omul ca fiind deținătorul unei poziții sociale, hainele constituiau primul indiciu în acest sens, iar nudul ar fi părut, cu siguranță, vulgar [Kato, 1994:13] într-un asemenea context social.

Dar absența nudului din arta japoneză mai evidențiază și faptul că trupul n-a fost văzut în această parte a lumii nici ca o formă realizată prin balansul proporțional al părților componente, așa cum s-a întâmplat la greci și romani, nici n-a devenit, transformat în carnal, opusul spiritului și sursa răului, așa cum s-a întâmplat în creștinismul timpuriu, după cum nici nu s-a metamorfozat într-un simbol al sacrului, așa cum a făcut-o în Renașterea italiană [Kato, 1994:160]. Influențată puternic de morala confucianistă, tradiția japoneză a pus accent pe societate mai degrabă decât pe natură, arătându-se de departe mult mai interesată de puterea politică decât de cea sexuală, după cum, pe de altă parte, s-a preocupat mai mult de istorie decât de matematică. Neexistând o motivație care să

„*Matsugo no me*” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „*Lumii plutitoare*” (*Ukiyo*):
Yasunari Kawabata, „*Frumoasele adormite*” (*Nemureru bijo*, 1961)

justifice idealizarea nudului independent de rolul social, modelul ideal feminin (*bijin-ŝo*) ce se conturează sub influența modelului chinez din dinastia Tang (618-907) presupune, în perioada Heian (sec.IX-XII), o față rotundă, cu obraji plini, sprâncene groase, ochi înguști, gură mică și întregul trup arătat [Kato, 1994:165], acoperit de haine multe, de la vârful degetului până la creștetul capului, ce ascund în întregime linia corpului. Astfel, femeia japoneză din rulourile ce ilustrează romanul *Povestea lui Genji* (*Genji monogatari*) din secolul al XI-lea, este îmbrăcată în *junihitoe*, o îmbrăcăminte de ceremonial ce constă în 12 kimono-uri suprapuse, iar fața prezintă expresia stereotipică a stilului *bikime kagibana*, cu nas drept și ochi înguști, desenați prin câteva linii, mâinile fiind foarte ușor expuse. Sunt chipuri feminine ce pot exprima emoții sau sentimente, dar nu sunt deloc chipuri personalizate, idealul feminin al perioadei fiind dat de o persoană fără față, redusă doar la îmbrăcăminte. Dacă budismul nu poate fi însă considerat responsabil pentru o astfel de atitudine, acesta fiind cel ce introduce noțiunea de frumos în trupul omenesc [Kato, 1994:166], atitudinea nu i se poate reproșa nici confucianismului, deoarece doctrina, deși promovează practica abstenenței, va influența societatea japoneză ceva mai târziu, singura explicație care ar rămâne ar fi atunci una de ordin cultural, legată de evidențierea semnificației sociale a îmbrăcăminții. Portretizarea frumoaselor continuă în pictura japoneză cu curentul *Bijinga* („portretul frumoaselor”), ce apare la începutul secolului al XVII-lea și care nu mai are drept personaje principale frumusețile de la curtea imperială, ci soțiile și fiicele comercianților, dansatoare, prostituate sau actori *kabuki* interpretând roluri de femei. Se pregătește, în felul acesta, terenul pentru *ukiyo-e* („pictura, desenul lumii plutitoare”) sau stampa japoneză, produs al culturii perioadei Edo (1600-1868) ce devine popular în toată Japonia în a doua jumătate a secolului al XVII-lea, având drept subiect femeile frumoase și cartierele cu lampioane roșii (cartierele de plăceri), într-o tehnică specială a luminii:

“In terms of color, the use of the tonal shading techniques is absent in *ukiyo-e* prints. Light is emitted from one source and spreads

evenly over the entire picture with no sharp contrast between light and dark tones.” [Kato, 1994:171]

Societatea japoneză pare să fi descoperit, așadar, mai întâi, corpul și abia apoi trupul, preocupări târzii față de individualitatea subiectului conducând la o artă centrată direct pe persoană și pe rafinarea reprezentării trăsăturilor, în care omul ajunge să se închidă în trupul său:

„În societățile de tip comunitar, unde semnificația existenței marchează o fidelitate față de grup, de cosmos, de natură, corpul nu există ca element de individuație pentru că individul nu se distinge de grup, cel mult reprezintă o singularitate în armonia diferențială a grupului. [...] Corpul din modernitate, cel ce rezultă din reculul tradițiilor populare și din apariția individualismului occidental, marchează frontiera dintre un individ și altul, închiderea subiectului în el însuși.” [Le Breton, 2002:21]

Pe acest fundal intervine creația romanescă a lui Yasunari Kawabata ce revitalizează misterul trupului, reactivând dimensiunea corporală ca loc al frumuseții și al morții și nu al unei mașinării sau al unei jucării mecanice. Mai mult, sprijinind perspectiva fenomenologică ce argumentează că omul este inseparabil de trupul său, trupul neputând fi considerat o „posesiune circumstanțială”, de vreme ce acesta întrupează tocmai ființa omului în lume [Le Breton, 2002:150], scriitorul japonez încearcă să probeze, apelând la nuditatea fecioarelor adormite, că existența nu înseamnă a avea un trup asemenea unui atribut, căci, în acest caz, moartea ar însemna foarte puțin, respectiv nimic mai mult decât simpla pierdere a unui bun: „Ambiguitatea din jurul noțiunii de corp este o consecință a ambiguității din jurul încarnării omului: faptul de a fi și de a avea corp.” [Le Breton, 2002:21]. Cu narațiunea lui Kawabata, geografia corpului și a trupului se schimbă în literatura japoneză, iar corpul nu mai privilegiază aici gura ca organ al auidității sau al contactului cu ceilalți prin vorbire, strigăt sau cântec, ci ochii ce devin centrul de interes al trupului. Privirea capătă acum semnificația distanței, autorizând comunicarea, dar și

*„Matsugo no me” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „Lunii plutitoare” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite” (Nemureru bijo, 1961)*

păstrând „atitudinea rezervată” [Le Breton, 2002:39] a interlocutorului. Corpul se transformă în trupul ce devine mediatorul între subiect și lume, participând la cunoașterea senzorială a lumii. Având ochii închiși, frumoasele adormite îl privează pe Eguchi de posibilitatea de a le descoperi. Or, dacă ochii lor nu pot vorbi, nici nu pot fi citiți, le rămâne însă trupul liber să se exprime. Vânător de emoții, Eguchi ar avea nevoie de privire pentru a se ancora în prezența celuilalt, dar acest lucru i se refuză și tocmai de aceea devine cu puțință reveria. Dominația privirii unidirecționale face ca Eguchi să-și poată apropia spațiul înconjurător și lasă loc liber asocierii firești între fecioarele adormite și amintirile vieții. Deși, aparent, nu pare să se întâmple nimic dramatic în desfășurarea intrigii, conflictul intern al textului narativ cade pe raportul vizual – tactil și vizual-olfactiv, în constituirea corporalității protagonistului principal, iar interferența câmpurilor perceptive promovează nu atât certitudinea realității, cât condițiile favorabile reveriei, în experiența prerenexivă a insomniei. Deși fiecare lucru văzut este, concomitent, atins, ce înseamnă oare la Kawabata „a vedea”? A atinge pasiv sau activ? În ce grad de senzorialitate? Intenționat sau nu?

În casa frumoaselor adormite, printr-o atingere ce pare să fie una existențială, privirea se asociază apoi cu mirosul, ca extreme ale ierarhiei senzoriale, mirosul fiind stimulul senzorial ce încearcă să comunice dimensiunea probabil cea mai intimă și mai puțin transmisibilă a trupului. Fecioarele adormite s-au transformat într-un înveliș olfactiv, ce le semnalează prezența în lume. Trupurile au devenit mirosuri sau „partea senzorială a sufletului” [Le Breton, 2002:114], iar senzațiile trăite de Eguchi în prezența lor, emoțiile, gesturile, mimica, atitudinile ce controlează interacțiunile lui cu fecioarele adormite se întâmplă într-o gamă largă de variații. Într-o societate bazată cumva pe absența trupului, unde predomină rituri de evitare (a nu-l atinge pe celălalt, a nu expune nudul, a refuza exprimarea sentimentelor), este de înțeles locul privilegiat pe care-l ocupă privirea, ca semn al distanțării, Kawabata conferindu-i însă o conotație particulară, ce nu înlătură, ci își apropie câmpul senzorial al pipăitului și mirosului. Subiect contemplativ cu o psihologie estetizantă, ce

se bucură de libertatea de a visa, Eguchi recunoaște frumusețea lumii contemplate pe care a ajuns să o cunoască prin intermediul simțurilor:

„Încuind ușa și dând la o parte draperia, Eguchi s-a uitat la fata adormită. Nu se prefăcea doar că doarme, respirația ei era una de somn adânc. Bătrânului i s-a tăiat răsuflarea la vederea neașteptatei frumuseți a fetei. Nu doar frumusețea ei era uimitoare, ci și vârsta ei fragedă. Nu îi vedea decât fața întoarsă spre el, dar părea să aibă sub douăzeci de ani. A simțit cum în piept i se trezea o viață nouă.” [Kawabata, 2006:12-13]

Or, corpul mai pare să fie, la Kawabata, liantul între om și timp, după cum trupul leagă ființa umană de moarte. Într-o altă împrejurare, trupul fecioarelor nu ar putea fi conceput în prezența unor bătrâni neputincioși, dar, întrucât somnul suspendă privirea depreciativă a celuilalt, conștiința personală a îmbătrânirii pare să se mai amâne puțin și bătrânețea se arată a fi, în cele din urmă, un sentiment. Poate somnul fecioarelor este, într-un anume fel, o binecuvântare, trupul consumat de trecerea timpului nefiind expus privirii celuilalt într-o lumină nefavorabilă. Trupul îmbătrânit se retrage în sine, se închide într-un teritoriu propriu, iar relația cu propria îmbătrânire îi amintește lui Eguchi de precaritatea și fragilitatea condiției umane în această lume „plutitoare”. Pentru a evita un sine tot mai restrâns și devalorizat, Eguchi frecventează casa fecioarelor adormite, cu ajutorul căroră, prin intermediul „privirii din urmă”, încearcă să-și mențină treze simțurile. Proust considera ca bătrânețea rămâne, dintre toate realitățile umane, mult timp cea mai abstractă [apud Le Breton, 2002:143], or, în această casă, Eguchi recunoaște trecerea timpului, trupurile fecioarelor adormite revalorizând pentru el, preț de o clipă, consistența vieții, oferindu-i, în același timp, și posibilitatea de a relua, într-un anume fel, legătura cu lumea. Trupul ca atare și trupul constituit discursiv, situate între „a vedea” și „a-și închipui”, își au originea în diferitele obligații ce-i revin observatorului când este pus în situația de a privi (a palpa) și a-și imagina:

*„Matsugo no me” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „Lunii plutitoare” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite” (Nemureru bijo, 1961)*

„Dacă fata s-ar trezi prin atingere, nu s-ar risipi oare misterul acestei case despre care bătrânul Kiga îi spusese că „e ca și cum ai dormi cu o zeiță budistă, interzisă privirii oamenilor”? Cu siguranță fetele adormite erau pentru bătrânii „clienți de încredere” o tentație și o aventură pe care le puteau gusta fără să se teamă. Bătrânul Kiga și alții îi spusese că numai atunci când stăteau lângă fetele adormite mai simțeau că trăiesc.” [Kawabata, 2006:18]

În tradiția europeană, cele două „realități” constitutive ființei omenești, trupul și spiritul, au fost inițial fixate de filosofia grecească într-o strictă ierarhie axiologică și ontologică [Ciocan, 2013:14-15], trupul fiind considerat din optici comprehensive net distincte: metafizică, teologică și științifică. Privit ca „instrument” al sufletului, trupul a fost subordonat ontologic acestuia, în timp ce sufletul (rațiunea, gândirea) trebuia să „stăpânească” trupul și să-l „elibereze” de sub jugul pulsuniilor primare. Mai mult, dintr-o perspectivă ontologică, sufletul a fost văzut ca „ființa veritabilă” eternă, în timp ce trupul reprezenta „ființa trecătoare”, fragilă și perisabilă. Mai târziu, teologia creștină preia dualismul grecesc, dar afirmă „îndumnezeirea” trupului, pentru ca științele biologice și medicale să vadă în trup o mașinărie perfectă creată de natură. Astfel, de la „deprecierea metafizică” a corporalității se trece la o poziție teoretică de paradoxală „reinvestire teologică”, pentru a se ajunge la o „aprofundare” a subiectului din perspectivă biologică și medicală [Ciocan, 2013:16].

În narațiunea lui Yasunari Kawabata însă, dualismul obișnuit nu rupe sufletul de trup, ci le conferă nenumărate ipostazieri, în funcție de împrejurări, nu obiectul „corp” fiind imediata preocupare, ci experiența senzațiilor prin intermediul trupului și conotația existențială pe care ar putea-o primi. Într-o bună stare de funcționare, corpul se transformă în trup fără a se evidenția în mod deosebit. Este nevoie de situații speciale pentru ca acesta să se facă remarcat și una dintre ele ar fi starea de îmbătrânire. Eguchi își descoperă trupul într-un fel particular, nu uitându-se în oglindă sau reprezentându-și artistic trupul, ci prin intermediul privirii trupurilor fecioarelor adormite, trăirile și sentimentele

declanșate de câmpul senzorial vizual fiind combinate cu senzațiile tactile și olfactive. „Privirea din urmă” are suplețea percepției asociate, care îi permite protagonistului să reacționeze la multiplicitatea și la volatilitatea imaginilor din realitatea imediată sau din reverie, integrându-se perfect în mișcarea trupului lui Eguchi sau al frumoaselor adormite, pentru a construi „senzații mai directe” [Kaufmann, 1998:27]:

„Pulsul bătea regulat, îngerește. Respirația liniștită din somn era puțin mai lentă decât cea a lui Eguchi. Pe acoperiș a trecut vântul, dar nu s-a mai auzit vuietul prevestitor de iarnă ca mai devreme. Deși se auzeau încă puternic valurile izbindu-se de stâncă, sunetul lor era blând ca o muzică și părea că ecoul lor urca din fundul mării în trupul femeii, ca un cânt la care se adăuga răsunetul pieptului ei, prin pulsul din încheietură. Sub pleoapele bătrânului zburau, dansând în ritmul acelei muzici, fluturi complet albi. A lăsat mâna fetei. Nu-i atinsese nicăieri trupul. Mirosul gurii, trupului și părului fetei se simțeau ușor.” [Kawabata, 2006:28-29]

Preocupat de corpul său, Eguchi dă trup existenței sale. Redescoperind rezerva de emoții înmagazinată de-a lungul vieții, Eguchi încearcă să risipească o angoasă, raportându-se la celălalt prin date referitoare la trup. Analizează în sfera trăirii sale nu doar *ce* percepe, ci și *cum* anume percepe întâlnirea cu fecioarele adormite. Lumea în ansamblul ei pare să fi dispărut, iar Eguchi, concentrat fiind acum pe modalitatea reflexivă de percepere a propriilor acte și senzații, reușește apropierea de eul personal în cadrul trupului recâștigat ca unitate psiho-fizică. Dar această căutare face să irupă divinul în om [Le Breton, 2002:169], reveria asupra frumosului corporal atrăgând după sine, într-un anume fel, sacralizarea trupului:

„Îi văzuse trupul prima dată în Kanazawa, într-un hotel de pe malul râului. Era o seară în care ningeă cu fulgi deși. Eguchi, foarte tânăr pe atunci, a fost mișcat până la lacrimi de atâta frumusețe. La femeile din zecile de ani care urmaseră nu mai întâlnise o asemenea frumusețe și ajunsese să creadă că frumusețea trupului misterios al acelei fete era de fapt frumusețea din inima ei, chiar dacă încerca să râdă de el însuși

*„Matsugo no me” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „Lumii plutitoare” (Ukiyo):
Yasunari Kawabata, „Frumoasele adormite” (Nemureru bijo, 1961)*

spunându-și că e doar o închipuire, acesta devenise cu trecerea timpului un adevăr și era o amintire de neclintit, chiar și acum, la bătrânețe.” [Kawabata, 2006:29-30]

Eguchi devine conștient de faptul că prezența în lume este determinată de trupul său, că acționează asupra lumii prin intermediul trupului, după cum lumea din jur acționează, la rândul său, asupra sa tocmai prin intermediul acestui trup. Fenomenele trupului ca nuditatea sau bătrânețea determină constant existența umană și configurează modul de a fi în lume. Pornind de la el însuși, trupul redevine, în final, corp, trecând la un nivel de semnificație superior, care ar fi, în cazul scriitorului japonez, cel estetic:

„În această lume, numai Eguchi știa că frumusețea aceea era incomparabilă și se gândea că odată cu moartea lui, care nu era departe, și acest lucru avea să dispară fără urmă din lume.” [Kawabata, 2006:31]

Yasunari Kawabata se sinucide la 16 aprilie 1972, fără niciun bilet de adio. Mister aparent, moartea sa pare să confirme, însă, delicatețea simțurilor asociată cu sensibilitatea la frumos. După cum însuși o afirmă și în prelegerea susținută la Universitatea Hawaii (mai 1969), cu puțin timp înaintea morții, menirea vieții sale, ca om și scriitor, pare să fi stat sub semnul revelării frumuseții „lumii plutitoare” de pretutindeni, ce poate fi întrezărită fie în lumina unei dimineți tropicale, fie în obiectele banale din imediata apropiere:

“And yet I discovered, by means of the morning light, the beauty of drinking glasses on a terrace restaurant. I saw this beauty distinctly. I encountered this beauty for the first time. I thought that I had never seen it anywhere until then. Is not precisely this kind of encounter the very essence of literature and also of human life itself? If I say this, is it too much of a leap, too much of an exaggeration? Perhaps so, but then again, perhaps not. In my seventy years of life until now it

was here that I first discovered and become conscious of this kind of light which is given off by drinking glasses.” [Kawabata, 1969:19]

Subiect contemplativ ce construiește realitatea, un adevăr pururi instabil, prin intermediul literaturii creatoare de semnificații, Yasunari Kawabata recunoaște constant frumusețea întristată a lumii (*mono no aware*) revelată de „privirea din urmă” (*matsugo no me*) asupra căreia aceasta acționează din plin. Dar scriitorul japonez nu numai că vede frumos lumea, ci și prelungește această frumusețe, reunind, prin literatură, toate fragmentările din universul tangibil al „lumii plutitoare” (*ukiyo*) într-un univers al frumuseții eterne (*yūgenbi*)...

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard, Gaston, *Poetica reveriei*, Traducere din limba franceză de Luminița Brăileanu, Prefață de Mircea Martin, Pitești, Paralela 45, 2005.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Édition revue et augmentée, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., 1991.
- Ciocan, Cristian, *Întrupări. Studiu de fenomenologie a corporalității*, București, Humanitas, 2013.
- Codoban, Aurel, *Imperiul comunicării. Corp, imagine și relaționare*, Cluj, Idea Design & Print, 2011.
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Editura Univers, 1977.
- Hibbett, Howard, *The Floating World in Japanese Fiction*, Tokyo, Charles E. Tuttle, 1996.
- Kato, Shuichi, *Japan. Spirit and Form*, with an Introduction by Roger Goepfer, Translated and adapted from the Japanese by Junko Abe and Leza Lowitz, Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1994.
- Kaufmann, Jean-Claude, *Trupuri de femei-priviri de bărbați. Sociologia sânilor goi*, Traducere din limba franceză de Vioeta Barna-Nathan, București, Nemira, 1998.
- Kawabata, Yasunari, *The Existence and Discovery of Beauty/ Bi no sonzai to haken*, Translated by V. H. Viglielmo, Tokyo, The Mainichi Newspapers, 1969.
- Kawabata, Yasunari, *Discurs*, în „Tribuna”, 1970, nr. 36, 37, p.8.
- Kawabata, Yasunari, *Kawabata Yasunari. Romans et nouvelles*, Édition présentée et annotée par Fujimori Bunkichi, Paris, La Pochothèque, 1997.

„*Matsugo no me*” (Privirea din urmă) și frumusețea pură a „*Lumii plutitoare*” (*Ukiyo*):
Yasunari Kawabata, „*Frumoasele adormite*” (*Nemureru bijo*, 1961)

Kawabata, Yasunari, *Frumoasele adormite*, Traducere din japoneză de Anca Focșeneanu,
București, Humanitas, 2006.

Laqueur, Thomas, *Corpul și sexul. De la greci la Freud*, Traducere din engleză de Narcis
Zărnescu, București, Humanitas, 1998.

Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, Timișoara, Editura Amacord, 2002.

Rodica Frențiu

Către condiția postumană a corpului (body) în 1Q84 de Haruki Murakami: De la doliu la nostalgie

Una dintre consecințele revoluției bio-tehnologice, după cum subliniază sociologul Francis Fukuyama, o reprezintă perspectiva unui *viitor postuman*. Pornind de la analiza celor două faimoase distopii ale secolului al XX-lea, *The Brave New World*, de Aldous Huxley și *1984* de George Orwell, Francis Fukuyama argumentează că, în cazul în care bio-tehnologia va fi suficient de avansată încât să *altereze* și să *re-formeze* natura umană (cu tot ceea ce înseamnă *umanul*), atunci se vor face resimțite, mai ales, în plan politic, consecințele negative, *maligne*, asupra semnificației democrației liberale care conține în centrul său ideea de om: “Human nature shapes and constrains the possible kinds of political regimes, so a technology powerful enough to reshape what we are will have possibly malign consequences for liberal democracy and the nature of politics itself.” [Fukuyama, 2002:7]. Francis Fukuyama nu are nicio urmă de îndoială că Aldous Huxley avea dreptate atunci când prevedea o umanitate viitoare, *alterată* de bio-tehnologie: “[...] that the most significant threat posed by contemporary biotechnology is the possibility that it will alter human nature and thereby move us into a ‘posthuman’ stage of history” [Fukuyama, 2002:7].

Francis Fukuyama, filozoful care a declarat *sfârșitul istoriei și al omului*, întrevădea, astfel, un nou stadiu al dezvoltării societății umane, o nouă vârstă, cea a *postumanului*, determinată de dezvoltarea bio-tehnologiei, a ingineriei medicale și a geneticii. Dacă în 2002, data studiului lui Fukuyama, această predicție apocaliptică putea să dea fiori, astăzi, după

mai bine de un deceniu, *dracul nu le mai pare atât de negru* nici măcar celor care, inițial, s-au arătat înfricoșați de *viitorul postuman* prezis.

Deloc înspăimântat de evoluția înspre *condiția noastră postumană*, scriitorul japonez Haruki Murakami pare să întrevadă în aceasta tocmai o posibilitate a ieșirii dintr-o criză prelungită, cronică, a umanului. Astfel, în romanul *1Q84*, al cărui titlu trimite la celebrul *1984* a lui George Orwell, Haruki Murakami, în bună tradiție postmodernă, îl înlocuiește pe *Fratele cel Mare*, o amintire terifiantă, dar reală a societăților totalitare din ultimul secol, cu *Oamenii Mici*, niște ființe despre care nu se știe dacă există în realitate, dar care par mult mai simpatice decât dictatorul lui Orwell. *Oamenii mici* sunt niște creaturi care au capacitatea de a se multiplica sau, în termeni mai noi, de *a se clona*. După cum se știe, în romanul lui Haruki Murakami, anul 1984 se divide în două lumi, cea de-a doua, fiindcă seamănă ca două picături de apă cu prima, va primi numele de 1Q84, unde litera Q provine de la *question mark* [Murakami, 2011:145]. Sau, punând datele problemei celor două luni într-o *ecuație* de tipul Jean Baudrillard, se poate afirma că romanul lui Murakami *1Q84* este “a clone story” [Baudrillard, 2008:73], adică povestea unei lumi scizipare, „reproduse și proliferate prin pură contiguitate” cu lumea dată [Baudrillard, 2008:73]. Astfel, singurul element distinctiv între original, lumea 1984, și duplicat, lumea 1Q84 sunt cele două luni de pe cer care apar numai în lumea *clonată*. În plus, pentru că unele dintre personajele din 1984 au glisat în lumea *clonată* 1Q84, în mod natural, corpurile acestora s-au reprodus (clonat) într-o formă adaptată a noii lumi, respectiv în ceea ce am numit *Qrpuri* sau corpul imaginar.

Plecând de la acest raport dintre *original* și *duplicat*, analizat și de către Walter Benjamin în termeni filosofici, voi insista asupra relației dintre *corp* (1984) și *Qrp* (1Q84), în special, a problematizării conceptului de *Qrp*, care presupune nu atât o nouă ordine, în plan evolutiv, a *umanului* (în speță, a *corpului feminin*), ci o *altă* ordine, exprimată metaforic prin conceptul „crisalida de aer”, un fel de matrice surogat în interiorul căreia se dezvoltă embrionul ale cărui trăsături sau caracteristici, deși nu sunt

încă evidente, poartă cu sine genele unei noi mutații în plan biologic, vestind apariția *condiției postumane* a cQrpului.

În viziune tradițională, *umanul* presupune existența unei condiții la care se raportează orice discurs despre subiect, conceput ca un set complex de principii care determină relația naturală dintre individ și societate, în timp ce *postumanul*, un concept relativ recent, impune, în ecuația clasică a umanului, și termenii bio-tehnologiei sau ai ciberneticii, care vor remodela în viitor noile raporturi ale oamenilor cu tehnologiile cele mai avansate din domeniile biologiei și ale medicinei.

Adoptând, în bună tradiție postmodernă, un ton ușor ironic față de tema studiului său *How We Became Posthuman*, N. Katherine Hayles își situează linia argumentației pe direcția unui gen de interpretare care pornește de la sensul concret al termenilor, *human/postuman*, astfel, prefixul *post* presupunând, ca în cazul modernitate/postmodernitate, existența unui termen deja conceptualizat la care se face raportarea axiomatică, dar, în mod evident, diferit în esența sa față de termenul care-l precedă și care reclamă, prin diferențiere, prefixul *post*:

“Perhaps it will now be clear that I mean my title, *How We Became Posthuman*, to connote multiple ironies, which do not prevent it from also being taken seriously. Taken straight, this title points to models of subjectivity sufficiently different from the liberal subject that if one assigns the term ‘human’ to this subject, it makes sense to call the successor ‘posthuman’ ” [Hayles, 1999:6].

Întrebările de la care pornește N. Katherine Hayles în demersul său au în vedere legătura tot mai strânsă între practicile sociale și culturale, pe de-o parte, și domeniile științelor vieții, pe de altă parte, revigorate de dezvoltarea tehnologiei și de apariția conceptului de *viață artificială* (*artificial life*) sau de cel de *cyborg*, intrat și în circuitul academic prin celebrul manifest al Donnei Haraway. Încercând să identifice pașii prin care s-a produs conceptualizarea termenului de *postuman*, N. Katherine Hayles își pune mai întâi problema *pierderii corporalității informației* (“*how information lost*

its body”), apoi se întreabă cum a devenit cyborg-ul un *artefact tehnologic* și, *implicit, o imagine culturală* (“*how the cyborg was created as a technological artifact and cultural icon*”), pentru ca, în final, să analizeze felul în care *umanul* însuși oferă calea de *constituire a postumanului* (“*the human is giving way to a different construction called the posthuman*”) [Hayles, 1999:2].

În termeni comuni, *postumanul* ar putea fi înțeles și ca rezultatul de ordin social al uniunii sau asocierii corpului omenesc cu mașinile inteligente, în care *mașina* nu mai apare subordonată omului, ci, în special, în procesul schimbului de bio-informații, ca un nou aliat al individului, prin tehnologiile implanturilor de componente „inteligente” impunându-se chiar ca un nou *organ* al corpului. Cele două modalități de asociere, în plan bio-tehnologic și cibernetic, dintre om și mașină, reprezintă, de altfel, nucleul primelor două definiții pe care Donna Haraway însuși le dă termenului de *cyborg* într-o lume ce a depășit dualitatea sexelor “post-gender world” [Haraway, 1991:151]. Celelalte două definiții, mult mai interesante din perspectiva cunoașterii, problematizează imaginea de cyborg în cadrul realității sociale, respectiv a celei ficționale.

În condiția *postumană*, după cum subliniază și N. Katherine Hayles, nu există diferențe sau demarcații absolute între om și computer, între mecanismul cibernetic și organismul biologic, între tehnologie și umanitatea ca proiect: “between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals.” [Hayles, 1999:3]

Problema *condiției postumane* presupune această perspectivă duală; pe de o parte, o disoluție a limitărilor de natură ontologică care privilegiază informația în fața materiei, înțelegând conștiința ca pe un epifenomen, raportându-se la corp ca la un ceva ce poate fi manevrat sau „altoit” cu ajutorul unor componente inteligente și, pe de altă parte, o tensiune care problematizează un conflict tradițional, cel între *Natură* și *Cultură*, conducând spre o nouă viziune a umanului.

“What is the posthuman? [...] First, the posthuman view privileges informational pattern over material instantiation, so that embodiment in a biological substrate is seen as an accident of history

rather than an inevitability of life. Second, the posthuman view considers consciousness, [...], as an epiphenomenon, as an evolutionary upstart trying to claim that it is the whole show when in actuality it is only a minor sideshow. Third, the posthuman view thinks of the body as the original prosthesis we all learn to manipulate, [...]. Fourth, and most important, by these and other means, the posthuman view configures human being so that it can be seamlessly articulated with intelligent machines.” [Hayles, 1999:2-3].

Analizând opera lui Haruki Murakami se poate constata că scriitorul japonez nu este cu totul străin de debaterile curente de sociologie sau de antropologie culturală dedicate postmodernismului, în special, acele debateri care problematizează polaritatea unor termeni greu de dislocat conceptual din mentalitatea unei tradiții culturale seculare. Printre aceste perechi de termeni duali se află și raportul corp-conștiință, precum și raportul feminin-masculin. Dacă Haruki Murakami „nu inventează, ci descoperă lumi posibile” [Frențiu, 2007:111] se pune în mod firesc întrebarea care sunt posibilitățile de translație în lumile nou „descoperite” sau ce se întâmplă, odată cu trecerea în aceste noi lumi a corpului și cum se produce depășirea granițelor corporalității? Se mai poate vorbi, oare, de o dedublare a corpului, în sensul dublului romantic sau, dimpotrivă, este vorba de o duplicare sau chiar *clonare* în sensul biotehnologiilor actuale? În opinia mea, o dată cu romanul *1Q84*, avem de-a face cu o nouă abordare a temei lumilor posibile în universul lui Murakami, etapa interpretării „dublului romantic” în cheie postmodernă fiind depășită de apariția corpului imaginar sau a cQrpului.

În universul reprezentat de Haruki Murakami, dincolo de punerea în evidență a lejerității cu care granițele dintre lumi pot fi depășite, se observă, datorită unui grad ridicat de conștientizare pe care-l adoptă personajele în raport cu lumea *alternativă*, o problematizare permanentă a acestor granițe, a căror dispariție antrenează o serie de consecințe neprevăzute, dar perfect verosimile în cadrul fiecărei lumi. Începând cu romanul *1Q84*, viziunea unor lumi posibile, paralele, distincte și

alternative, care pot să comunice între ele prin diferite canale, ca în *La capătul lumii și în țara aspră a minunilor*, își pierde *sensul* romantic, evazionist, dobândind o nouă valență, cea de lumi „scizipare”, în care cea de-a doua lume crește din altoiul celei dintâi. Interesant este, însă, faptul că, de data aceasta, Haruki Murakami nu oferă prea multe căi de interpretare în privința apariției celei de-a doua lumi. În mod evident, însă, ideea duplicării lumii (reprezentată prin metafora celor două luni de pe cer) trimite la dezbaterile începute în anii ‘90 în legătură cu polemica reproducerii sexuale cu ajutorul ingineriei și tehnologiei de laborator. Adaptarea temei la aceste dezbateri devine cu atât mai transparentă cu cât autorul încearcă să camufleze în poetica lumilor posibile probleme sociale grave cum ar fi: violențele sexuale de tip sado-masochist, violența în familie sau abuzurile sexuale asupra minorilor, dar și problema deontologică pe care începe s-o ridice apariția așa-ziselor *fințe clonate*.

Fără îndoială că problematica corpului, care dobândește, în cele trei volume ale romanului *1Q84*, o pondere remarcabilă, ilustrează toate aceste aspecte, găsindu-și rezolvarea în stilul specific lui Haruki Murakami. Or, nimic nu pune mai bine în evidență corpul decât calitățile fizice și sexualitatea, cele două elemente care fac din problematica corpului (în special, corpul feminin) o temă de maxim interes în romanul *1Q84*.

În anii ‘70, corpul a jucat un rol esențial în mișcările feministe, situându-se în centrul dezbaterilor și a tuturor revendicărilor legislative. Separarea sexualității de procreație, accesul la anticoncepționale și legalizarea avortului au devenit în anii eliberării sexuale principiile de la care, indiferent de orientările ideologice, s-au revendicat toate mișcările feministe. În mod evident, succesul militant al acestor mișcări, pe lângă drepturile obținute în plan legislativ, a avut consecințe și în planul cunoașterii, determinând, dacă nu răsturnări spectaculoase, cel puțin o repunere în discuție a perspectivei unice, privilegiate, a gândirii masculine, precum și o critică a oricărei poziții cu pretenții autoritare. Contextul social și istoric a fost unul favorabil, din acest punct de vedere, schimbările din plan politic, dar și dezvoltarea tehnologiilor informaționale, permițând mișcărilor feministe să iasă din cadrul unui război rece, al sexelor. Afirmția

Donnei Haraway cum că preferă să fie mai degrabă un cyborg decât o zeiță presupune, pe lângă aspectul polemic evident, și o doză de cinism în care descoperirea singurei căi (a ingineriei genetice și a bio-tehnologiei) de a ieși din dualismul feminin-masculin al corporalității nu se impune neaparat ca o soluție în planul cunoașterii, ci ca un eșec ce, la nevoie, poate trece drept și o victorie.

“Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. [...] It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the superavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories. Though both are bound in the spiral dance, I would rather be a cyborg than a goddess.” [Haraway, 1991:181].

Astfel, începând cu anii ‘70, raportul feminin/masculin cunoaște, la rândul său, o transformare sugestivă, în care sexualitatea, atunci când nu se impune ca funcție a reproducerii, își pierde, prin eliberarea sexuală, *aura*, iar atributele care caracterizau raportul dihotomic, tradițional, slăbesc și ele în intensitate, aproape până la disoluție. Pierzându-și din caracterul sacral, conferit de toate societățile tradiționale, tabu-urile legate de sexualitate își pierd vigoarea și se constată chiar o inversare a raportului feminin-masculin (prin inversarea raportului *principiu pasiv-principiu activ*), iar posibilitatea fertilizării asistate face ca figura Mamei și a Tatălui să sfârșească într-o *ars combinatoria* matematică de gene. Faptul că Haruki Murakami nu este străin de dezbaterile privind *condiția postumană* și de raportul actual, tot mai des discutat, dintre corp-tehnologie-reproducere o dovedește și romanul *1Q84*, în care scriitorul japonez camuflează într-o poveste distopică cu final fericit probleme ca violența în familie, abuzurile asupra minorilor sau reproducerea prin fertilizare asistată. Astfel, semnificațiile profunde ale acestui roman nu pot ieși la iveală dacă se ignoră tocmai problematica corporalității, în special, a corpului feminin și a raportului cu sexualitatea care fac din *1Q84* un roman de mare

actualitate. Cum definește, însă, Murakami condiția postumană, în speță, cea postfeminină și unde o plasează între imaginea de cyborg și cea de zeiță, la care se referea Donna Haraway, rămâne de văzut...

Indiferent de perspectiva din care a fost privit, problematizarea acestui raport pătrunde în romanul lui Murakami din două direcții, mai întâi ca o consecință a teoriilor și dezbaterilor culturale postmoderne care nu puteau rămâne fără ecou în literatura sa și, apoi, ca o cerință inerentă viziunii estetice, unde interferența dintre lumile ficționale sau, în *1Q84*, dedublarea lumilor conduc la reconfigurarea frontierelor obiectului în raport cu subiectul, a corpului real în raport cu cQrpul fizic imaginar, a femininului în raport cu o posibilă condiție postfeminină. Astfel, în romanul *1Q84*, acest transfer între cele două lumi se petrece pe două planuri: în plan fizic (calități mentale și trăsături fizice) și în plan sexual (pornind de la raportul feminin-masculin).

În ceea ce privește aspectul fizic, Haruki Murakami insistă mult asupra calităților fizice ale personajelor feminine. Întâlnim, astfel, trei tipuri diferite de corp, în funcție de vârsta protagonistelor: corpul încă nedezvoltat al fetei, corpul athletic al femeii tinere, precum și corpul femeii vârstnice, dar care și-a conservat prin antrenament toate calitățile fizice. Acestor trei modele fizice de corpuri le corespund, în lumea 1Q84, trei modele mentale (imaginare) de cQrpuri: cQrpul fetei, abuzat fizic, cum ar fi personajul Tsubasa, cQrpul femeii-asasin, reprezentat de Aomame și cQrpul femeii-lider, care nu are nume, fiind identificată în roman drept doamna de la Vila de Sălci.

Dintre toate cele trei modele, Aomame este singura care pare să conștientizeze existența celor două lumi și să înțeleagă, implicit, transformarea corpului ei în corpul imaginar *cQrp*. Aomame este o instructoare de stretching, adică un fel de modelatoare a mușchilor trupului, ea însăși având o constituție de atletă impecabilă. În ceea ce privește chipul ei, puțini oameni erau capabili să-l descrie:

„Majoritatea oamenilor nu reușeau să-i rețină trăsăturile feței. [...] Aomame era ca o insectă care se camuflează cu iscusință. Să își modifice

culoarea și forma ca să dispară în fundal, să nu sară în ochi, să nu fie ușor reținută era exact ce își dorea ea. Acesta era mecanismul ei de apărare încă din copilărie.” [Murakami, 2011:17].

În schimb, Aomame și-a dezvoltat niște capacități fizice uluitoare, exersând o tehnică specială de a identifica printr-un simplu masaj acele puncte cheie din trupul omenesc care reprezintă centri importanți de transmitere a informațiilor către creier. Având puterea de a detecta acești centri, știa cum să degajeze circuitele blocate și să refacă echilibrul trupului amenințat de acest blocaj, redându-i buna funcționare. Dar Aomame nu-și folosește această putere excepțională numai în scopuri curative, benefice, ci și pentru a ucide. Este capabilă să identifice un punct esențial din ceafă și, cu ajutorul unei simple dălțițe înfipte acolo, în stilul acupuncturii, să-i ucidă pe cei pe care i se cere să-i elimine. Victimele sale sunt, în special, bărbați violenți, bărbați care au manifestat față de soțiile lor un comportament agresiv, patologic. Își atrage victimele cu ajutorul farmecelor sexuale, sexualitatea fiind cel de-al doilea aspect al problematicii corpului, exploatate intens în textul lui Haruki Murakami.

Un caz aparte îl reprezintă, însă, Fukaeri, autoarea povestirii *Crisalida de aer*, ea însăși o victimă a violenței sexuale infantile. Asupra ei și a altor fete din cadrul unei grupări religioase închise, *Zori de zi*, s-au produs abuzuri sexuale justificate de convingerea fanatică a membrilor grupului, conform căreia una dintre aceste fete va da naștere, din legătura cu Liderul, unui nou conducător care să preia funcțiile simbolice ale Liderului, singurul capabil să asculte vocea forțelor invizibile care guvernează lumea, forțe reprezentate de Oamenii Mici. Fukaeri a reușit să se salveze și să părăsească gruparea, dar una dintre fete, Tsubasa, care ajunge la Vila cu sălcii unde exista un adăpost construit pentru femeile care au fost victime ale violenței în familie, reprezintă imaginea celei dintâi vârste, cea a copilăriei, a ceea ce am denumit corpul imaginar *cȚrpul*. În ciuda faptului că fetița este vizibilă, ceea ce văd atât Aomame, cât și doamna de la Vila cu sălcii nu e decât reprezentarea mentală, un fel de *bologramă* a fetei reale care continuă să trăiască fizic în cadrul grupării.

Imaginea dedublată a acestei fetei care în lumea reală suferă abuzuri sexuale este exprimată metaforic și de cea de-a doua lună de pe cer, o lună mai mică decât cea reală, mai palidă și având o culoare verzuie. Fetița dispare de la Vila cu sălcii la fel de misterios precum a și apărut acolo, fără să lase urme, ca și cum s-ar fi deconectat o anumită sursă de energie care a făcut-o vizibilă.

O altă imagine a feminității, la antipodul fetei lipsite de apărare, este Doamna de la Vila cu sălcii, tipul femeii-leader, independentă prin imensa putere financiară pe care o deține, dar a cărei inteligență o face să se transforme, treptat, într-o divinitate răzbunătoare, al cărei caracter justițiar nu cunoaște decât o unică rezolvare a cazurilor de violență în familie: uciderea agresorului. În acest scop o folosește pe Aomame pe care o convinge să se alăture cruciadei purtate împotriva bărbaților violenți. Aomame întrușipează ca personaj caracterul unei femei care nu știe ce este frica, care știe să se apere singură, fiind plătită, de fapt, chiar să ucidă. Sub trăsăturile feminine se ascund o luciditate de asasin și o forță mentală copleșitoare. Cele două femei se completează, prin urmare, reciproc fără să se anuleze una pe cealaltă, într-un soi de unitate minte-corp, sau *corpul imaginar perfect*.

Desigur, capacitățile fizice de excepție de care dispune Aomame nu sunt numai rodul antrenamentului fizic și a pregătirii sportive, necesare în meseria de antrenoare, ci presupun, în plus, și un antrenament mental riguros. Și totuși, accentul pus mai ales pe capacitățile fizice excepționale ale lui Aomame nu face din acest personaj un caracter stereotip, previzibil în acțiunile sale, având de la început destinații bine determinate. Ceea ce o salvează de la uniformizarea clișeizantă a tipologiei feminine gen „îngerii lui Charlie” este o motivație interioară, de natură personală, a crimelor pe care le execută cu sângele rece al unui asasin plătit și, pe de altă parte, amintirea unei povești de iubire din copilărie pe care nu o poate uita.

În relația imaginară cu Tengo (iubitul din copilărie), privită din perspectiva raportului feminin/masculin, apare o inversare a rolului dintre cei doi. Aomame este principiul activ, cea care pare să știe mai multe decât Tengo, în ciuda faptului că acesta scrie cartea din care fac amândoi parte,

ea preluând astfel un rol pe care, în mod obișnuit, îl deține bărbatul. De asemenea, tot ea este cea care participă la lupta de pe teren, asumându-și toate riscurile, în timp ce Tengo așteaptă ca evenimentele să se întâmple, urmărindu-le de la distanță. Același rol pasiv îl are Tengo și în raport cu Fukaeri, tânăra fată care conduce actul sexual asupra căruia bărbatul nu are nicio putere. Această inversare de roluri pare, însă, posibilă în lumea 1Q84, deși, nici în lumea reală, Tengo nu reprezintă imaginea tradițională a masculinității fiindcă, după cum reiese din amintirile lui, preferința înspre femeile mai în vârstă trădează un bărbat nematurizat sub aspect mental, dornic să fie dominat și nu să domine.

Problematizarea contemporană a corpului și a sexualității a scos în evidență nu numai „caracterul patriarhal și ‘masculinist’ al practicilor culturale” [Hutcheon, 1996:66-67], pe care-l provoacă în permanență mișcările feministe, subminându-l, ci și efectul destabilizator al practicilor culturale postmoderne față de concepția tradițională a masculinității, văzută ca naturală și universală, indivizibilă: “self-evident, natural, universal; above all as unitary and whole, not multiple and divided.” [Buchbinder, 1988:1].

Caracterului unitar al masculinității din viziunea tradițională i se opune unul nou, ambiguu și dezbinat, care, în raport cu noua conștiință a feminității eliberate de inhibiții, adoptă o poziție pasivă, în așteptarea reacției celuilalt partener. Acest rol pasiv al principiului masculin se evidențiază și în raport cu reacția la schimbarea datelor în ceea ce privește dedublarea lumilor și a dobândirii *condiției postumane*. Personajele principale, Aomame și Tengo, reprezintă cei doi poli ai acestei reacții.

Prima, ilustrată de Aomame, constă într-o supralicitare voluntară a limitărilor condiției umane, a celei feminine, atât psihice cât și fizice, ea acceptând, pentru a nu fi lăsată în afara jocului, impulsul, dar și transformarea pe care o aduce cu sine trecerea în altă lume, corpului imaginar *corpul*. Cea de-a doua reacție, ilustrată de Tengo, situată la celălalt antipod, constă într-o respingere a noilor puteri printr-o căutare disperată a drumului înapoi și a recuperării condiției umane, o recuperare care presupune, însă, alți parametri decât cei inițiali. Aceste două tipuri de

reacții, ar putea fi denumite, în primul caz, *acceptarea* și *asumarea* noii condiții, cea *postumană* și, în al doilea caz, *renunțarea* la noua condiție și *asumarea* unui destin uman, dar într-o lume schimbată, *postumană*. Aomame este cea dintâi care realizează schimbarea macazului dintre lumi, dar este determinată, pentru a supraviețui, să-și asume noua condiție fără ezitare. Se antrenează atât fizic, cât și mental pentru a face față noilor condiții de existență. În schimb, Tengo își dă seama destul de târziu de dedublarea lumilor și, în ciuda faptului că întruchipează toate calitățile de *ales*, toate calitățile unui posibil succesor al Liderului unei importante organizații religioase, el preferă să pornească în drumul dificil al recuperării umanului din care i se pare că a glisat, rătăcind, în sens romantic, în orașul pisicilor, de unde nu mai poate pleca.

Evadarea din corporalitate și dobândirea unui statut mental al corpului, *Qrpul*, motivat ontologic de conștiință, se face sub semnul unei nunți alchimice, la limita umanului, a corporalului și a subiectului, într-un paralelism de lumi în care partenerii sunt mental/imaginar schimbați între ei. Prin Aomame, Tengo, Fukaeri și Liderul, procesul de evadare din corporalitate se face prin adâncire în corporalitate, printr-un act sexual real și imaginar, totodată, în care doi dintre partenerii sexuali par să fie un fel de duplicate pentru ceilalți doi. Ajunsă în încăperea Liderului cu scopul de a-l ucide, Aomame întreține cu acesta un fel de sex imaginar, moment ce coincide cu o altă scenă stranie de sex, petrecută între Tengo și Fukaeri, care este nimeni alta decât fiica exclusă din organizație a Liderului. Surprinzător sau nu, din acest act sexual imaginar, Aomame va concepe un copil al cărui tată, printr-un raport de inversare a protagoniștilor este, după toate aparențele, Tengo. Cele două scene de sex care se petrec în paralel în cele două lumi dedublate (clonate), se suprapun într-o manieră imposibil de explicat prin logica tradițională. Această scenă în care Fukaeri reprezintă dublul mental al lui Aomame și întreține relații sexuale cu Tengo, iar Liderul, dublul mental al lui Tengo, având *relații* cu Aomame, fac posibilă uniunea prin intermediul dublului mental, dintre două corpuri fizice, aflate la o oarecare depărtare și, mai mult de atât, fac posibilă fertilizarea și conceperea unui copil. Modul în care se leagă cele două

scene de sex reprezintă cel mai misterios moment al romanului fiindcă, în ciuda explicațiilor pe care Haruki Murakami le oferă întotdeauna pentru a nu-și deruta cititorii, de data aceasta lasă lucrurile vag exprimate. Dacă scriitorul japonez nu și-ar fi dat osteneala să dea formă unei lumi posibile, altoite pe trunchiul celei reale, o lume în care se petrec toate evenimentele importante din viața personajelor, atunci, conceperea unui copil prin intermediul unor parteneri virtuali ar ține de domeniul încă nou al procedurilor medicale legate de fertilizarea in vitro. Și totuși, cadrul narativ în care se desfășoară aventura celor doi eroi nu este lumea reală, ci lumea 1Q84, o lume ea însăși surogat – simulacru – pentru o realitate în care Aomame și Tengo nu pot fi, în mod causal, împreună.

Volumul al III-lea al romanului care se încheie în stil de *romance*, cu un previzibil *happy end*, nu ar fi trebuit să existe. Acest lucru a fost afirmat de către mulți dintre criticii lui Haruki Murakami, deși continuarea poveștii a fost așteptată de fanii din lumea întreagă. Fie că Murakami a cedat presiunii fanilor, fie că a cedat propriei convingeri, volumul al III-lea al aventurii în lumea 1Q84 duce la rezolvarea tuturor conflictelor din text și pare să dezambiguizeze toate situațiile rămase în primele două volume aparent nelămurite.

Convingerea mea este că Haruki Murakami a dorit să confere un sens mai profund poveștii și, în acord cu sfârșitul fericit să exprime o viziune optimistă, numai aparent, neserioasă, față de previziunile pesimiste în privința viitorul postuman al omului, conceput în eprubetă. Nu de puține ori Murakami a fost perceput ca un autor serios care se exprimă într-o manieră neserioasă: “Murakami’s works give one the impression of a serious artist who expresses himself in a distinctly un-serious manner.” [Streicher, 1998:355].

Fără îndoială, însă, Haruki Murakami este un maestru desăvârșit al frontierelor, deținând formula perfectă a configurării în detaliu al acestora, dar și, implicit, al desființării și deschiderii oricăror granițe. De aceea, interpretarea opțiunii pentru finalul fericit trebuie căutată altundeva. Tengo și Aomame s-au întâlnit prima oară la vârsta de zece ani. Tot ce i-a unit atunci a fost o simplă strângere de mână. Ulterior, viața i-a despărțit

definitiv. În universul real, cauzal, era aproape imposibil ca cei doi să se mai regăsească după ce au pierdut toate legăturile. Aventura individuală în care se implică fiecare devine un fel de semnal transmis cu intermitențe în vidul cosmic care separă doi oameni într-o mare metropolă, cu speranța că, într-o zi, acel semnal va fi reperat și va ajunge acolo unde trebuie. Astfel, e posibil ca lumea 1Q84 să fi luat naștere tocmai din dorința de regăsire a doi tineri care par să se fi pierdut pentru totdeauna. Lucrurile se complică, însă, când fundalul real în care cei doi evoluează își pierde substanța, ducându-se, în sensul definit de Baudrillard, ajungând să coincidă cu cel de-al patrulea stadiu al simulacrului realului în care semnul să nu mai aibă nici o legătură cu realitatea, să fie pur *simulacru*: “It bears no relation to any reality whatever: it is its own pure simulacrum” [Baudrillard, 1988:170]. Or, în acest stadiu al simulacrului s-ar părea că nimic n-ar mai fi de făcut. Soluția optimistă, avansată de Haruki Murakami, se prezintă ca o tentativă de *resacralizare prin sexualitate* a unei lumi a simulacrelor, în care orice referință cu realul a dispărut.

Acesta pare să fie și sensul ascuns al ritualului sexual petrecut între cei patru protagoniști și care are ca finalitate conceperea copilului lui Aomame și Tengo, înainte ca cei doi să fi avut vreodată vreun raport sexual. Faptul că există un caracter sacru în sexualitate [Caillois, 1993:188] au demonstrat-o unii antropologi și cercetători ai religiilor primitive, doar că acest caracter s-a estompat sau s-a pierdut în civilizația modernă. Conștient de criza umanului în toate aspectele sale, Haruki Murakami revine la acest caracter primitiv, sacru, al sexualității, forțând ideea unei crize sacrificiale în care Liderul unei organizații religioase (Regele simbolic) se sacrifică, lăsându-se ucis pentru binele comunității, dar nu înainte de a-și transfera genele „speciale” într-o nouă matrice care să asigure supraviețuirea lumii după moartea sa. Astfel, prin dedublarea în *Qrpul* care participă, atât fizic, cât și imaginar, la actul sexual este resacralizat corpul care, devenind un teritoriu al dezbatărilor, și-a aneantizat nu numai caracterul simbolic, ci și-a alterat, datorită noilor posibilități de reproducere, și una dintre funcțiile sale de bază, funcția sexuală. *Regresiunea*

către o formă de reproducere anterioară sexualității, după cum o numește Baudrillard [2008:73], are în cazul lui Haruki Murakami o semnificație mai adâncă.

Acea *unio mystica* a corpurilor fizice și mentale ale celor patru protagoniști, petrecut în spații diferite, la oarecare interval de timp, dar în aceeași noapte cu furtună, resacralizează actul sexual printr-un act violent, criminal, dar care dobândește, în termeni religioși, caracterul unui sacrificiu în care o ordine veche se prăbușește pentru ca una nouă să apară în locul ei [Girard, 1995:51]. În fond, aceasta reprezintă și cheia ecuației tragediei grecești, așa cum a fost ea înțeleasă din perspectiva momentului istoric în care s-au afirmat marii tragici greci, adică un moment de tranziție dinspre o lume arhaică, tribală, spre una nouă, legiferată prin legile orașelor-state.

Și în cazul lui Murakami se poate vorbi de două ordini, dar se pune întrebarea care este ordinea veche și care este cea nouă... Să reprezinte, oare, lumea 1984 lumea veche, iar lumea 1Q84 ordinea nouă și, implicit, viitorul postuman? E o întrebare la care nici Aomame nu are un răspuns. Oricum, finalul romanului îi găsește pe cei doi protagoniști în zorii acestei noi ordini, contemplând o singură lună pe cer:

„Încă nu mi-e clar ce lume e aceasta, își spuse ea. Dar oricum ar fi ea construită, noi aici rămânem. Probabil că are propriile ei primejdii și e plină de riscuri. Și tot atâtea enigme și contradicții. Probabil că vom avea de urmat multe căi întunecate și neștiute. Dar nu-i nimic. Dăm noi piept pe rând cu toate. Eu de aici nu mai plec. Orice s-ar întâmpla, o să rămânem în lumea asta cu o singură lună. Toți trei, Tengo, eu și mica făptură.” [Murakami, 2012:427].

BIBLIOGRAFIE

- Baudrillard, Jean, *Simulare și simulare*, Cluj-Napoca, Idea Design and Print, 2008.
Baudrillard, Jean, *Simulacra and Simulations* în *Selected writings*, Edited, with an Introduction by Mark Poster, Stanford, University Press, 1988.
Buchbinder, David, *Masculinities and Identities*, Carlton, Melbourne University Press, 1988.

Florina Ilis

- Caillois, Roger, *Sexe et sacré* în *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1993.
- Frențiu, Rodica, *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*, Cluj-Napoca, Argonaut, 2007.
- Fukuyama, Francis, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, New York, Farrar Straus and Giroux, 2002.
- Girard, René, *Violența și sacrul*, trad. de Mona Antohi, București, Nemira, 1995.
- Haraway, Donna, "A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", în Donna Haraway *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York and London, Routledge, 1991, p. 149-181.
- Hayles, N. Katherine, *How We Became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999, p. 6
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1996.
- Murakami, Haruki, *1Q84* (vol. I, II, III), trad. de Iuliana și Florin Oprina, Iași, Polirom, 2011-2012.
- Strecher, Matthew C., "Beyond 'Pure' Literature: Mimesis, Formula, and the Postmodern in the Fiction of Murakami Haruki", în *The Journal of Asian Studies*, Vol. 57, No. 2 (May, 1998), p. 354-378.

Florina Ilis

**SCRISORI CĂTRE CORPUL
SÂNZIANEI**

În loc de postfață

Rămân captivată de o imagine și de o poveste peste care nu pot să trec: o fotografie face reportajul momentului în care o naște pe cea de-a doua fiică a ei¹, demonstrând astfel că femeile chiar pot face două lucruri în același timp; sau alte fotografii care fac din alăptat un proiect de sensibilizare a participanților la viața socială. De curând, într-un hotel cu pretenții, o mămică a fost trimisă să alăpteze în toaletă, pentru a nu „altera” imaginea hotelului în lobby. Cam în același timp, în Parlamentul Spaniei, o senatoare reprezentantă a noii forțe politice, Podemos, alăpta în plenul Senatului, revendicând astfel dreptul și frumusețea alăptării pruncilor în spațiile publice.

În același timp, în cu totul altă parte a lumii, femeile luptă împotriva completei invizibilizări sociale: purtătoarele de burka, înveșmântată în negru, ca niște stafii, cu fața acoperită complet, anonimizate, scoase în afara spațiului socio-cultural luptă împotriva mascării și ascunderii chipului femeii. Studentele mele musulmane se întorc la vâlul lor identitar, pe care nu și-l pot scoate în prezența altui bărbat care să nu îi fie tată sau soț, chiar dacă sunt născute în Spania, chiar dacă propria familie le interzice purtarea vâlului, chiar dacă nu l-au purtat niciodată, iar aparența lor vestimentară era până mai ieri absolut occidentală.

În România, femeile își revendică identitatea purtând tradiționalele ii, iar o scriitoare foarte dragă mie, Petronela Rotar Cotoban, îi face cadou altei scriitoare foarte dragi mie, Ana Barton, ia ei de lună de miere, tot așa cum și

¹ Lisa Robinson: <https://es.vida-estilo.yahoo.com/mujer-decidi%C3%B3-fotografiar-parto-resultado-114027128/photo-nuestra-protagonista-es-una-fot-1467819765010.html>

eu i-am făcut cadou modelului meu absolut, Maria Elena Martin Vivaldi, o ie de marchizet, cusută de niște mâini dibace acum 115 ani, la Voroneț.

În tot acest timp, Gina Goia scrie aproape zilnic un poem despre corpuri de femei pe care îl publică, generoasă, pe Facebook. Svetlana Cârstean termină proiectul ei cu Athena Farrokhzad, iar studenții mei se apropie de finalizarea traducerii volumului *Corpuri de femei. 29 de poete din România. Antologie de poezie românească*.

În tot acest timp, Sânziana a crescut și a împlinit 19 ani. Cartea aceasta este compusă, de fapt, din niște scrisori pe care i le dedic ei, niște cărți de învățătură, pe care ar fi trebuit să i le transmit dacă aș fi fost lângă ea. Pentru că ea este corpul meu, după cum corpul meu este ea, mă recunosc în tot ce face și spune, este oglinda mea sublimată. Tocmai de aceea aș vrea să se întâlnească cu corpul ei mult mai devreme decât am reușit eu să o fac.

E frumos să stai la Granada, cu Alhambra așezată la picioare și să vorbești, ezoteric, despre corpuri de femei, mi-ați putea spune. E ușor să stai departe și să ai pretenția că o carte te poate înlocui lângă fîica ta. Nu, nu am această pretenție, sper doar ca depărtarea mea să fie completată de aceste cărți și nu justificată de ele. Iar la Granada, eu sunt ceea ce sunt: pentru colegii mei de aici, o româncă universitară; pentru românii din țară, o căpșunară intelectuală. Nu mă mimetizez nici acasă, nici la Granada. Sufăr și acasă și la ceastalaltă casă.

Între toate aceste momente individual subiective și viitorul luminos pe care vrem să îl construim, încap toate abuzurile bestiale comise asupra corpului de femeie, pe unele le-am trăit direct, altele ne-au fost provestite, pe altele le-am citit ca oribile mărturii a nedreptăților milenare. Sunt realități împotriva cărora trebuie să lupte toată suflarea, atât bărbați, cât și femei. Toate prejudiciile vă așteaptă să le demolați și apoi să le ignorați, voi, copiii și vecinii voștri. Între aceste momente încap, știrile de la ora cinci, o presă absolut genocidă în ceea ce privește violența de gen, dar încap de asemenea, legi, telefoane de ajutor, alături de mesajele cu amenințări, mai încap violuri comise de șapte indivizi pe care îi apără apoi un sat întreg, încap infernal de multe crime, case de protecție pentru victime, încap femei și copii maltratați fizic și psihic, încăpem noi toți

pentru că tolerăm și neimplicându-ne acceptăm. Începe un destin care transformă o nou-născută într-o potențială victimă și un nou-născut într-un potențial maltrator. În absența unui stat care să își asume apărarea femeilor ca politică de stat, trebuie să ne protejăm singuri. Să nu ne fie indiferentă realitatea. Să fim empatici cu ceea ce ne este alături.

De aceea poate, am sensibilități exagerate față de corpuri. Mai ales față de prea încercatele corpuri de femei. Prea exploatatele corpuri ale bietelor femei. Am un respect și o venerație fără margini față de aceste corpuri atât de puternice, atât de hotărâte, atât de infinite. Corpuri atât de performante, atât de adaptate la muncă, la rezistență, la extenuare, care se recuperează rapid și fără mari eforturi. Corpuri atât de sănătoase...

Cartea aceasta este despre multe corpuri și toate sunt într-un fel, ale mele. În multe feluri. În tot atâtea feluri sunt și ale Sânzianei, care citind-o, poate să învețe tot ce nu am învățat-o, pentru că nu eram lângă ea. Sau eu, nefiind lângă ea, am pierdut ocazia de a afla mai repede secretele pe care le-am aflat atât de târziu.

Vorbesc mult despre Sânziana și prea puțin despre Mihnea, fiul meu, pentru că Mihnea *e cel mai fericit om din lume*, așa cum se definește singur. El este împreună cu tatăl lui și își ia de la acesta tot ce are nevoie ca să crească. Mihnea este senin și elegant, are pasiuni fantastice și le devorează, are trupă și cântă la tobe, are motocicletă și merge pe dealuri, are schiuri și snowboard și tot atâtea alte feluri de aripi cu care poate zbura. Și Sânziana le are. Dar îi sunt ude, pentru că Sânziana locuiește într-un lac foarte transparent și foarte adânc. Poate că e chiar Baikalul. Sânziana... nu e cea mai fericită fată din lume. Dar cea mai înțeleaptă, cu sigurnăță că e. Sânziana ar fi avut nevoie de mine. Cred. Sau poate că și mai mare nevoie, aș fi avut eu de ea. Mihnea nu știu câtă nevoie avea de mine, dar eu fără el, uit să fiu veselă.

Mihnea m-a învățat să fiu mamă. Cu Sânziana am învățat să fiu mamă din cărți. Pe Mihnea și corpul său fără limite, l-am menționat prea puțin. Normal, din moment ce vorbim despre corpuri de femei. Și totuși, lui Mihnea îi vine rândul acum, și asta nu pentru că e monosilabic în răspunsuri (aș putea spune esențial, ca să induc o evaluare pozitivă) și nu

pentru că, atunci când l-am născut am avut epifania maternității absolute. Nu pentru că este, totuși, bărbatul care mă iubește cel mai frumos din lume. Nu pentru că mi-a spus atât *bruneta lumii*, cât și *bătrânico*. E drept că la interval de zece ani. Nici măcar pentru că este ființa care mă face să râd cel mai mult de pe planeta asta.

Lui Mihnea trebuie să îi mulțumesc pentru că îmi este reper tot timpul. Pe orice mare, de pe orice navă, eu îl văd pe Mihnea făcându-mi semn. Mihnea este malul meu, țărmul meu, portul meu. Lângă Mihnea e liniște, tihnă, calm, e lumea mea *zen*. Mihnea este Ithaca mea, pe care o iau în cărcă atunci când plec în urma *odiseilor* mele. E Sancho al meu, care mă face să văd lumea așa cum e, nu așa cum vreau eu să fie.

E vesel Mihnea, și eu lângă el. Mihnea e o linie dreaptă, sau o infinitate de linii drepte care se pot trage printr-un punct. Sânziana este o infinitate de spirale care se pot naște într-o, sau dintr-o elipsă. Pe Mihnea l-am născut să fie fericit, cu corpul lui infinit cu tot, de fapt el este un băiet infinit în toate.

Îi mulțumesc lui Mihnea pentru că a fost o încântare să îl nasc, să îl cresc, pentru că mi-a făcut viața ușoară și calmă. Mihnea mi-a adus un calm pe care nu l-aș fi avut niciodată fără el. De la el învăț să pot trăi depară de el și de sora lui, de la el am ascultat înțelepciunile cele mai decente și mai la îndemână din toate bibliotecile. Pentru că în ciuda faptului că ne despart 30 de ani și niște biblioteci, el este mai înțelept decât mine. Și în tot cazul, are un corp mult mai fericit.

Îi mulțumesc pentru analizele intuitive pe care le face. Mihnea, acum când m-am mai așezat și eu, mi-a spus: *mama, tot o leoaică ai rămas, numai că acum ești o leoaică într-o cușcă de aur!*

Îi mai mulțumesc pentru grija și răspunderea cu care își asumă această viață, pentru că a ieșit la revoluție în această toamnă, la Humor, la minus 18 grade, pentru că e cel mai bun prieten al meu, cel mai *one man show*, rockerul meu preferat, pentru că, deși e baterist, îmi cântă la chitară *Nothing else matters*, pentru că m-a transformat în fanul lui numărul unu, pentru că este înțeleptul și antropologul meu preferat, profesorul meu de snowboard și de schi, instructorul meu de motocicletă, coordonatorul

În loc de postfață

carierii mele de mamă. Pentru că, râzând într-o zi cu gura până la urechi, am decis să îi fiu direct bunică, pentru a avea o relație lipsită de conflictele intergeneraționale.

Să fii, dragă Mihnea, măcar la fel de mândru de tine, cum sunt eu.

Redau în paginile următoare un schimb de scrisori, Sânziana către mine și un răspuns al meu, către ea. Un schimb reciproc avantajos de dureri.

Oana Ursache

Răspuns la tăcerea ta, mamă

Visele mele triste sunt iluzii într-o viață ideală

Da mamă,
demult n-am mai vorbit
între timp am plâns
și am suferit chiar mai mult
nu o să îți placă tema de azi
azi, mamă, vorbim despre

Vreau doar să știi că ura nu există,
o consider dispărută,
moartă
nu o mai găsesc
azi, mamă, vorbim despre

Nu te mint! Nu te aburesc!
Nu e șantaj sentimental!
Ești o depărtare pentru mine,
și nu știu dacă faptul că eu plătesc scump
zâmbetul zilnic
este strâns legat de depărtarea ta
Eu nu citesc nici în cafea, în bani nici atât
În sânge citesc eu, mamă!
și în carnea mea

În carnea mea ai scris pagini incomplete
în carnea mea incompletă ai lăsat pagini albe
pe care le citesc, le completez, le șterg,
paragrafe întregi șterg, capitole întregi scriu

În ce limbi scriu eu, mamă?
În limbile mele materne, mamă,
sunt limbile tale,
română, English, español,
în chiar această ordine
fără ajutorul tău le-am învățat, mamă!
Limbile mele materne le-am învățat singură, mamă!
Nu de la tine!
Sau poate le-ai depozitat tu în mine înainte de a pleca.

Lecturile mele, mamă, au prețul imens al vieții,
mii de cuvinte împletite
și moarte
pentru că nu le ascultă nimeni
și nu le citește nimeni.

Sânziana Covaliu

Răspuns la poemul tău, Sânziană

*visele tale triste sunt iluzii într-o viață ideală
corpul meu trist are o maternitate exemplară
într-o viață ideală*

Da, Sânziana¹,
nu te-am sunat demult,
am plâns și eu
mult,
suferința *is my middle name*
nu îmi place tema de azi care
îmi spui că este despre

Știu despre ce este
Despre tăcere este!
Despre plecări este!
despre absență, non-existență, despre #afisauanufi – iată-întrebarea
este
despre a nu vorbi, despre liniște, despre libertate și independență
este

Mă bucur că nu mai există ura!

¹ Eu nu știu să scriu fără note de subsol, și în nota asta tocmai doream Sânzica să te întreb dacă știi cum traduce google-ul numele tău, cică “verano de oro”, adică vara de aur, sigur că are și google limitele lui, de pildă despre tine nu știe că te-ai născut într-o zi de februarie în care, în mod surprinzător, înfloreau ghiocicii de casă.

Mă doare totul și nimicul pe care îl simți și îl spui
Prețul zâmbetului tău, lasă că îl plătesc eu
Așa cum plătesc eu pentru toate

Vreau să plătesc eu prețul lecturilor tale,
să fac credit la bancă, să mă împrumut de la cămătari
vreau să plătesc eu, Sânziană, prețul lecturilor tale,

Să scriu eu paginile tale lipsă
Nu le-am lăsat eu albe,
doar că ai crescut tu când nu eram eu
Să scriu eu paragrafele lipsă
Să pun diacriticele capitolului tale,
Să editez eu volumele tale,
Să fac munca de jos,
Sânziana
Ai învățat limbile mele și le-ai făcut ale tale
română, English, español,
exact în această ordine
ai dreptate
le-am depozitat în tine înainte de a pleca!

Lecturile tale, Sânzica mea dragă,
au prețul imens al vieții!
Ai dreptate!
Al vieții mele, Sânziana,
al libertății mele, draga mea copilă,
mii de cuvinte împletite pe care le ascultă toți,
toți copiii altor mame, toți studenții altor patrii,
mai puțin tu.

Oana Ursache

BIONOTE

Marina RĂDULESCU SALA este cercetător științific principal I doctor la Sectorul de gramatică al Institutului de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti” de la Academia Română, cu o bogată experiență în realizarea unor prestigioase lucrări de specialitate (articole publicate în revistele „Limba română”, „Studii și cercetări lingvistice” etc., studii apărute în volume colective). Ultimele contribuții notabile sunt reprezentate de capitole integrate în *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic*, apărut la Editura Univers Enciclopedic, București, 2005 (literele C, G, M, Ș, Ț, W, Introducere VI, Abrevieri și simboluri), *Gramatica limbii române*, Editura Academiei, București, 2008, *Gramatica de bază a limbii române*, Editura Univers enciclopedic Gold, 2010.

Rodica NAGY este profesor univ. dr. la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării. Este conducător de doctorat (14 doctoranzi, 6 teze susținute și validate) și director al Bibliotecii USV. În calitate de coordonator de masterate (*Tendențe actuale în limba și literatura română* - 2008-2009, și *Limba și comunicare* – 2011-prezent), predă disciplinele *Comunicare la nivelul culturii majore*, *Comunicare verbală și nonverbală*, *Sintaxă afectivă*, *Forme și funcții ale cuvintelor*. A fost decan al Facultății de Științe ale Educației, cu un program de licență (*Pedagogia învățământului primar și preșcolar*) unde a inițiat două programe de master (*Managementul instituțiilor educaționale* și *Comunicare didactică*). A publicat nenumărate volume, studii și articole în volume colective: *Determinare completivă și determinare circumstanțială în limba română*, Editura Universității „Ștefan cel Mare”, Suceava, 2002; *Sintaxa limbii române actuale*.

I, Editura Universității „Ștefan cel Mare“, Suceava, 2002; *Sintaxa limbii române actuale*. II, Editura Universității „Ștefan cel Mare“, Suceava, 2004; *Sintaxa limbii române actuale. Unități, raporturi și funcții*, Institutul European, Iași, 2005; *Dictionar de Analiza Discursului*, sub tipar. Volume în colaborare: *Istoria limbii române literare. Epoca modernă*, Editura Universității „Ștefan cel Mare“, Suceava, 2002; *Dicționar de genetică literară*, Editura Institutul European, Iași, 2005; *Elemente de gramatică în Dicționar universal ilustrat al limbii române*, Editura Litera, vol. XII, București, 2011; coordonator volum (în colab.) *Discurs critic și variație lingvistică, Perspective europene*, Editura Universității, Suceava, 2012; *Omagiu lui C. Dimitriu la 80 de ani*, Editura Universității, Suceava, 2013.

Claudia COSTIN este conferențiar la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, specialistă în epoca medievală a literaturii române, folclor literar și mitologie românească și în Antropologie culturală. A publicat volumele *Structuri mitice și simboluri dominante în dramaturgia lui Lucian Blaga*, Editura Universitas XXI, Iași, 2003, *Repere în istoria literaturii române medievale. Partea I*, Editura Universității Suceava, 2005, *Folclor literar românesc*, Editura Universitas XXI, Iași, 2007. A fost invitată la nenumărate universități din țară și din străinătate pentru a ține cursuri și conferințe despre cultura tradițională românească: *Muzeele satului în România*, *Elemente de mitologie română. Tradiție, mentalitate și socializarea identității*, *Elemente multietnice în Bucovina*, *Dansul Călușarilor*, *Rolul femeii în societatea tradițională românească*, etc. Este coordonator al Colocviului Internațional „Omul și mitul”, care se desfășoară la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava, din care s-au organizat deja șase ediții.

Elena-Tia SANDU este lector de română la „Juhász Gyula” Facultatea de Educație de la Szeged în Ungaria, fiind titular la Departmentul de Studii Românești de la Universitatea de Vest din Timișoara. A susținut, în 2007, doctoratul cu tema: *Vocabulary of Journey and Road Trip in Romanian Language. Inherited Latin Elements*. Este interesată de caracterul romanic al limbii române, etimologia elementelor latine împrumutate, formarea cuvintelor,

evoluție semantică. A predat cursuri de *Limbă și literatură latină, Latină medievală și patristică, Predarea limbii latine*. A publicat: *Traducerile din latină în română. Posibili algoritmi* (2001), *Seneca. Epistulae morales* (2002), *Metric and Prosody Notions* (2002); semnează articole și recenzii în *Annals of West University of Timisoara*, revistele „Orizont”, „Paralela 45”, „Reflex” etc.

Laura LAZĂR ZĂVĂLEANU este lector de limba română la Universitatea Sorbonne Nouvelle Paris 3 și la Facultatea de Litere, din cadrul Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Este specialistă în literatură română veche, calitate în care semnează nenumărate studii și articole despre “the chronotope architectures in the ancient Romanian literature and on the relation between the literary text and its iconographic representations”.

Livia IACOB este traducătoare și redactor la editurile Polirom și Institutul European din Iași, iar în prezent este lector dr. la Catedra de Literatură Comparată și Estetică „Al. Dima” a Universității „Al.I. Cuza”, Iași, specializarea literatură universală și comparată. Tema doctoratului a fost *Parodia în roman: creație și/sau critică?*. Volume (selectiv): *America mea. Scriitori în context. Dicționar*, Editura Demiurg, 2008; *Concepte în mișcare. Studii despre stadiul actual al criticii și istoriei literare românești*, Editura Academiei, București, 2010; *Dicționar de francofonie canadiană*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 2011; *Omul biblic. Schiță tipologică*, Editura Institutul European, Iași, 2011.

Rodica FRENȚIU este directoarea Departamentul de limbi și literaturi asiatice, din cadrul Facultății de Litere, de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca. Rodica Frențiu un putea fi decât specialistă în literatura și cultura japoneză, cu care, cred, are o înfinitate de afinități. Domeniile sale de cercetare sunt poetică japoneză, semiotica culturii, și caligrafia japoneză. Publicații (selectiv): *Speriat din vis de vântul boinar... Studii de semiotică a culturii și poetică japoneză*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2004; *Haruki Murakami. Jocul metaforic al lumilor alternative*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2007; *Clar-obscur, vag și ambiguitate... Avataruri ale*

literaturii japoneze contemporane, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010; *Japanese Calligraphy: the Path between Eye and Spirit*, Editions Universitaires Européennes, Sarrebruck, 2011.

Florina ILIS este prozatoarea mea preferată. Din toate literaturile tuturor timpurilor. Deocamdată. Numai că Florina nu a venit la Granada ca autoare, ci ca profesoară de literatura japoneză. În lumea corpologică feminină cultura japoneză este fundamental să participe. Doctor în literatură și lector în cadrul Departamentul de limbi și literaturi asiatice, al Facultății de Litere, de la Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, domeniile de cercetare ale Florinei Ilis sunt: poetica postmodernă și literatura japoneză. Menționez între publicațiile ei (selectiv): *Deschideri postmoderne înspre literatura science fiction*, în „Echinox”, 36 nr. 1-2, 2004, pp. 26-28; *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005; *The Theme of Spirit Possession: Murasaki Shikibu, Zeami and Yukio Mishima*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai”, Vol. 1/2013, pp. 45-57.

Sânziana COVALIU este elevă în clasa a XII, în România, după ce a studiat un an în Chile, ocazie cu care a învățat limba spaniolă și un pic de italiană pentru că era la un institut cu predare în această limbă, un alt an în Alicante, unde a învățat un pic de valenciană, doi ani la Granada. A ales să se întoarcă în România. Pasiunile ei sunt limba engleză, pe care a învățat-o singură din filme și din muzică, frigul, desenul și verdele din Bucovina. Traduce din română în spaniolă mai bine decât mulți traducători profesioniști.

Oana URSACHE este profesoară de literatură comparată la Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava. A fost *visiting fellow* la Universitatea din Alicante timp de doi ani și din 2011 este profesor asociat la Facultatea de Traducere și Interpretariat și Facultatea de Filozofie și Litere, de la Universitatea din Granada, unde predă cursurile de limbă și civilizație română. Oana Ursache este specialistă în culturologie, literaturile Antichității și literaturile spaniolă, sudamericană și prehispanică. Are o

mare pasiune pentru studiile de gen, și traduce din când în când, ca datorie morală, opere din literatura română. Coordonează atelierul de traduceri *Rumano a tu mano*, înființat la Alicante în 2008, care reunește studenții de la cursul de română. Pasiunea și fascinația pentru Panait Istrati o face să se considere o *istratiană* chiar după ce a obținut distincția *cum laude* la susținerea publică a tezei de doctorat. Cu aceeași pasiune s-a îndreptat spre corpologia feminină, inițind la Universitatea din Granada un ciclul de dezbateri despre corpul feminin. Coordonează proiectul *Studiilor interdisciplinare de corpologie*, care cuprinde în total nouă volume, în limbile română, engleză, spaniolă și franceză. Este președinta *Rețelei Internaționale de Studii Românești (RIER)*.