

Rodica Grigore
Literatura universală și comparată

Coperta: Patricia Pușcaș
Ilustrația copertei: Umberto Boccioni, *Cal și călăreț și clădiri* (1914)

Copyright © Rodica Grigore, 2008

Descrierea CIP

Director: Mircea Trifu
Fondator: dr. T.A. Codreanu
Redactor șef: Irina Petraș
Tehnoredactare computerizată: Alina Felicia Bădescu

Tiparul executat la Casa Cărții de Știință
400129 Cluj-Napoca; B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel./fax: 0264-431920
www.casacartii.ro; e-mail: editura@casacartii.ro

RODICA GRIGORE

LITERATURA UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

Puncte de reper în evoluția romanului universal

– Note de curs –

Casa Cărții de Știință
Cluj Napoca, 2008

ROMANUL ANTIC GREC. LONGOS, *DAPHNIS ȘI CHLOE*; HELIODOR, *ETIOPICELE*

ROMANUL. ORIGINI ȘI EVOLUȚIE

De cele mai multe ori, studiile dedicate romanului încep prin a discuta o serie de aspecte legate de originea acestei specii literare, fără a pierde, însă, din vedere, însăși denumirea sa, precum și alte probleme, oarecum subordonate, între acestea mai cu seamă datele reprezentative ale evoluției acestei forme literare, precum și numele primilor săi reprezentanți. În acest sens, trebuie să menționăm de la bun început că, în textele datând din secolul al XII-lea, unde apare pentru prima dată, cuvântul „roman” are două accepțiuni: pe de o parte, el desemnează dialectul vorbit în nordul Franței iar pe de alta denumeste povestirile în versuri, în limba franceză, care începuseră să circule în epocă. Abia odată cu secolul al XIV-lea, cuvântul va începe să desemneze și povestirile în proză, cu toate că, pe parcursul secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, acest termen va continua să trimită la acele texte în versuri, povestind aventuri fabuloase dar, cu toate acestea, începând să-și consolideze sensul actual, acela de „operă de ficțiune în proză, destul de lungă, care prezintă și dă viață unor personaje considerate a fi reale și care evoluează într-un anumit mediu, înfățișându-ne psihologia, destinul, aventurile lor”, ca să repetăm definiția din *Le Petit Robert*.

Apărut și consolidat destul de târziu ca formă literară a culturii occidentale, romanul este, apoi, după cum demonstrează Gilles Philippe, „singurul gen cu o evoluție aproape întotdeauna însoțită de o producție critică importantă”. Căci, la o analiză atentă, vom constata, într-adevăr, că, încercând să ne apropiem de esența acestei forme lite-

rare cu adevărat proteice, vom avea de-a face, pe de o parte, cu numeroase reflecții ale romancierilor înșiși, deoarece, pentru ei, textul romanesc are statutul de proiect, fiind vorba, aici, de încercarea lor de a-și defini locul în istoria genului și de a impune un ideal estetic. Pe de altă parte, vom constata că aceste texte sunt dublate de altele, reprezentând reflecția cercetătorilor, pentru care textul romanesc este un obiect ce trebuie descris, drept pentru care vor încerca să-și precizeze cât mai atent metodele de analiză și să aibă în vedere un întreg ansamblu de probleme, printre care limitele externe și interne ale romanului (definiție, apariție, tipologie, tehnici de compoziție povestire, personaj, punct de vedere narativ, lumea descrisă de text).

În încercarea mereu reluată de teoretizare a genului romanesc, textele-program datorate chiar romancierilor au dominat, o vreme, producția literară, cu toate că primele tratate – incipiente, desigur – sunt contemporane cu aceste texte-program. Gilles Philippe vorbește, în acest sens, despre o adevărată „preistorie a prefetei”, fiind vorba, aici, de acele prezentări ale „scopului operei” pe care le întâlnim mai ales în cazul istoricilor antici. De altfel, scopul romanului și dorința ca, în paginile sale, să fie respectată veridicitatea se vor dovedi a fi principalele preocupări ale celor care s-au ocupat, de-a lungul timpului, de aceste aspecte. Desigur, una dintre controversile cu privire la viabilitatea estetică a acestei forme literare provine de la faptul că specia în sine nu apare în clasificările făcute de Aristotel în *Poetica* sa, astfel încât eforturile teoretice din secolele următoare va trebui să rezolve această problemă și să suplinească această lipsă. Cu toate acestea, artele poetice din perioada Antichității au neglijat romanul – așa cum era el constituit pe atunci – iar prima scriere teoretică dedicată în exclusivitate romanului va apărea abia în anul 1669, în Franța și îi aparține lui Pierre-Daniel Huet, fiind intitulată *Tratat despre originea romanului*. Această primă sinteză încearcă, desigur, să dea legitimitate genului romanesc, căci Huet (1630 – 1721), care încercase el însuși să scrie un roman, va începe prin a demonstra vechimea care se considera, până atunci, că i-ar lipsi romanului. Astfel, el evocă modul cum, la sfârșitul epocii de

glorie a Imperiului Roman, „întâlnirea dintre spiritul barbar și civilizație a făcut posibilă apariția unei noi forme literare”. Huet dă și o definiție care, deși suficient de empirică și neprecizată la nivelul termenilor, merită, totuși, reținută: „Numim romane pretinsele istorisiri ale unor aventuri amoroase, scrise în proză, cu pricepere, pentru plăcerea și instruirea cititorilor.” Această definiție, a cărei miză este evidentă (textul românesc este narativ, fictiv, literar, lucrează cu un material propriu) pune, prin ea însăși, o problemă: de ce pretinsele istorii fac plăcere cititorilor? Răspunsul lui Huet este, oarecum, de natură antropologică, el considerând, după cum și afirmă, că „toți oamenii au o anume înclinație spre născociri, astfel că toți vor găsi satisfacție într-un roman”: oamenii simpli datorită aspectului plăcut al textului iar oamenii culti pentru profunzimea pe care o pot găsi aici sau pentru înnobilarea pasiunilor. Dar, va spune Gilles Philippe, „și criteriile sociologice trebuie luate în considerare”: dacă romanul se dovedește a fi „un gen francez”, acest lucru era explicat de Huet pornind de la premisa că noua formă literară ar fi destinată îndeosebi femeilor și, cum femeile se bucurau în Franța de o putere și o libertate pe care nu le dețineau în alte țări, pentru a le face plăcere, bărbații au început ei înșiși să citească și să scrie romane.

Observăm, așadar, că, pe lângă disputele referitoare la însăși denumirea acestei specii literare, au existat, de-a lungul vremii, și o serie de controverse legate de scopurile sale, precum și de publicul cărui i s-ar adresa. Tocmai de aceea, în lipsa unei definiții unanim acceptate, criticii literari mai apropiați de zilele noastre au propus numeroase ipoteze contradictorii pentru a explica, totuși, vechimea și proteismul indiscutabile în cazul romanului. S-a pornit, cel mai adesea, de la premisa că, în istoria literaturilor occidentale, după o perioadă de coexistență, romanul pare a se substitui sistematic epopeii, fiind identificabile unele înrudiri între cele două forme de „ficțiune narativă”, așa cum au fost ele denumite. Georges Dumézil este autorul unui important studiu, *Du mythe au roman* (1970), care pune în discuție tocmai aceste aspecte. Autorul consideră că „povestirea mitică” este cea dintâi formă narativă ates-

tată istoric, fiind caracteristică „unor societăți slab organizate, fără istorie consemnată și, adesea, fără scriere”. Epopeea, pe de altă parte – primul exemplu ar fi *Epopeea lui Ghilgameș*, text sumerian datând din mileniul al II-lea î.e.n. – ar fi specifică „societăților bine organizate dar menținând forme autoritare și inechitabile”. Trecerea de la epopee la roman ar corespunde mai degrabă schimbărilor din planul valorilor sociale decât înnoirii formelor literare, căci, comparând scrierile în stil epic și românesc inspirate din același motiv tradițional, Dumézil subliniază că povestirile mitice sau epice dovedesc o puternică insistență pe elementul religios și individual. Evoluția formelor literare marchează, deci, o adaptare a tehnicilor la condiții de producție și conținuturi noi. Concluzia studiului citat este că, tocmai de aceea, putem vorbi despre „două nașteri românești fundamentale pentru Occident, cea a romanului grec alexandrin și cea a romanului medieval francez.”

În legătură cu romanul antic grec, Gilles Philippe constată, însă, alte câteva probleme, analizând, global, corpusul de texte considerate „romane”, care au în comun „prezentarea unor personaje simple, prinse în complicate aventuri amoroase, cu intrigi facile dar cu situații neașteptate”, elemente care se vor regăsi, mai târziu, în romanul baroc. În primul rând, am avea de rezolvat – din nou – problema statutului literar al formei narative în sine, părerile specialiștilor fiind extrem de diferite, mai ales pentru că argumentele multora au pornit de la faptul că, în limba greacă, nu există un cuvânt care să denumească acest tip de texte, rezultând, de aici, întrebarea: cum pot fi ele percepute ca un tot unitar în lipsa unei definiții comune? În plus, o serie din tehnicile considerate reprezentative pentru acest gen de literatură pot fi întâlnite – iar acest lucru a fost demonstrat – și în opere neîncadrabile în tiparele românești, dacă ar fi să amintim, aici, doar numele lui Herodot. Cu toate acestea, textele în discuție, se situează în afara genurilor și speciilor deja cunoscute și consacrate, împrumutând de la fiecare câte ceva, deși, nu o dată, fac acest lucru în cheie satirică, fiind, însă, aproape întotdeauna considerate drept niște „derivații decadente ale mării epopei homerice”.

Încercând să sistematizeze aceste păreri contradictorii, Eugen Cizek, în studiile sale din *Evoluția romanului antic*, pornește de la premisa că „romanul, ca, de altfel, atâtea specii și genuri ale literaturii, n-a apărut în Evul Mediu sau chiar mai târziu, ci în Antichitate, și anume în cadrul oferit de civilizația și de cultura greacă.” La rândul său, în *Istoria culturii și civilizației*, Ovidiu Drimba consideră că „romanul apare în Grecia antică, în epoca elenistică”, adăugând că ceea ce se va numi „roman grec” și ale cărui începuturi datează din secolul I e.n. „este un gen hibrid, în formula căruia aventura miraculoasă fuzionează cu povestirea erotică, retorica cu geografia mai mult sau mai puțin fantastică și elegia cu poezia pastorală”. Într-adevăr, la o analiză atentă, genul romanesc înregistrează, totuși, o serie de succese notabile în Grecia antică în epoca elenistică, dezvoltându-se concomitent cu destrămarea vechilor forme de organizare a vieții social-politice elene. Referindu-se la geneza acestui tip de roman antic, Eugen Cizek afirmă că „în câmpul simplificat, uneori aproape gol de răspunderi și implicații colective în care se simte plasat, omul societății elenistice este divizat interior între amplificarea, extrapolarea interesului său spiritual pentru inedit, pentru curiozități și noutăți geografice, etnografice și mai ales morale, pe de o parte, și limitarea, concentrarea atenției asupra vieții familiei sale și chiar a propriului eu.” În aceste condiții, în sfera preocupărilor spirituale pătrund și experiențele unor oameni de condiție modestă, considerate ca total neinteresante și, oricum, lipsite de importanță, în vechiul „polis”.

Denumirea epocii elenistice, epoca lui Alexandru Macedon, provine de la „eleniști”, nume care se dădea, în vreme, orientalilor elenizați. Ea reprezintă o perioadă cu o configurație culturală originală, sensibil diferită de cea anterioară, clasică. Din punct de vedere cronologic, această epocă este situată între anul 323 î.e.n., data morții lui Alexandru Macedon, și anul 30 î.e.n., data sinuciderii ultimei regine a Egiptului elenistic, Cleopatra. Caracteristicile sale sunt bine definite în studiile de istorie a culturii, fiind

enumerate ca atare și de Ovidiu Drimba. Astfel, în locul „polis”-ului apare statul, de multe ori imens ca teritoriu și ca populație, „supusul ia locul cetățeanului iar palatul regal înlocuiește Adunarea Poporului. De asemenea, acum, tradiționala distincție între greci și barbari nu mai are niciun sens” și e privită ca fiind lipsită de relevanță. Pe de altă parte, tot în această perioadă, limba și cultura greacă se răspândesc până în îndepărtate colțuri ale Orientului dar și știința și numeroase aspecte culturale orientale devin cunoscute iar unele dintre ele chiar vor exercita o puternică influență asupra culturii grecești, căci oamenii de știință, filosoffii, scriitorii și artiștii care însoțeau armata cuceritorului Alexandru contribuie la difuzarea, în ambele sensuri, „a bunurilor culturale”, după cum aflăm din *Istoria culturii și civilizației*. Nu întâmplător, „legenda lui Alexandru Macedon va ajunge să fie cunoscută din Grecia până în China, din Asia Centrală până în Africa iar cele peste optzeci de variante ale *Alexandriei*, faimosul roman relatând viața lui Alexandru, atribuit lui Pseudo-Callisthenes, va fi tradus în aproape treizeci de limbi.”

În același timp, însă, se produc o serie de modificări la nivelul modului în care sunt percepute formele literare consacrate. Astfel, acum, tragedia și comedia, vechile specii practicate și apreciate până atunci, nu mai pot reprezenta totul, fiind considerate ca prea legate, chiar exclusiv legate, de trecut. Acum, mitul însuși tinde să se umanizeze și să piardă din implicațiile sale eroice, ajustându-se după noile norme spirituale. Iar în ultimă instanță el va trebui să cedeze în fața unui nou tip de literatură, reprezentată mai ales de un tip de proză poetică adaptată modelelor antice, în cadrul (și în cadrele) căreia să se recunoască trăirile omului societății elenistice. Desigur, adaptându-se acestor noi necesități spirituale, romanul de început avea, mai cu seamă și înainte de toate, menirea să amuze publicul. Era, am putea spune folosind clasificările lui R-M. Albérès, un „roman-istorie” sau, eventual, cel mult un soi de incipient „roman-evenimential” și nicidecum un „roman-recherche” („roman-căutare”). Se întâmplă așa deoarece cele dintâi romane erau bazate pe o aglomerație de evenimente reale sau miraculoase, structurate, de

cele mai multe ori, sub forma unei călătorii – cu implicații inițiatice evidente – plină de aventuri de tot felul și de întâmplări neașteptate. Încă de la început trebuie precizat faptul că aceste scrieri folosesc masiv vechile scheme narrative, în primul rând pe cele ale eposului homeric, mai cu seamă ale *Odiseei*, considerată, de altfel, de mulți cercetători, ca având o formulă compozițională specific romanescă în numeroase din punctele ei esențiale. De asemenea, este importantă, pentru cele dintâi scrieri romanești, și contribuția furnizată de relatările de călătorii reale sau fictive, precum și cea venită pe filiera teatrului. De aceea, unele scrieri de acest tip au, oarecum, un caracter melodramatic, artificial și lipsit de naturalețe iar personajele sunt lipsite de măreția eroilor homerici.

Romanul grec rămâne, desigur, cu toate bunele intenții ale autorilor, departe de complexitatea oricărei forme romanești moderne. Pe de altă parte, romanul grec este inferior ca valoare și capacitate de dezvoltare structurală romanului latin din Antichitate, genul romanesc fiind domeniul în care romanii i-au depășit, în mod incontestabil, pe greci. Cu toate acestea, formele și regulile de bază ale însuși genului romanesc sunt de găsit tocmai pe teritoriul romanului grec, considerat de Eugen Cizek „părintele genului”. Cu toate acestea, autorii greci n-au încercat să creeze un termen unic și precis pentru a denumi acest gen proteic și proteiform și prin care să-l diferențieze net de celelalte forme literare ale vremii, alegând să penduleze între numeroase denumiri: „dieghema”, „mythos”, „historia”, „erotikon drama”, în vreme ce romanii vor folosi pentru a defini romanul un alt termen și anume „fabula”, care servea, de fapt, pentru a denumi modalități literare foarte diferite, de la povestire la piesa de teatru. Această imprecizie terminologică se datorează, după cum menționam deja, faptului că romanul apare și se consolidează ca formă literară abia după elaborarea teoriei genurilor literare a lui Aristotel, deci încercarea de a impune un metalimbaj comun cu privire la noul tip de literatură care marca epoca elenistică s-a lovit și de lipsa unui teoretician de un prestigiu care să poată fi măcar comparabil cu faima lui Aristotel. Astfel încât, în ciuda largii circulații și a

succesului incontestabil pe care romanul grec îl are mai ales la unele categorii de cititori – tinerii și femeile – el va fi considerat mult timp un gen „modest, umil”, pus mereu în opoziție cu speciile literare caracterizate de stilul înalt și solemn, ceea ce va determina, desigur, ignorarea lui în continuare de către teoreticienii vremii.

Analizând mecanismele care au dus la apariția romanului în Grecia elenistică, unii cercetători, între aceștia mai cu seamă Pierre Huet, citat de Eugen Cizek, au considerat că romanul ar fi apărut mai întâi în Orient, de unde ar fi fost, ulterior, împrumutat de greci. Opinia aceasta poate fi pusă, desigur, sub semnul întrebării, așa cum s-a și întâmplat mai ales în ultimele decenii dar este incontestabil că grecii cunoșteau, în perioada de început a romanului, o serie de producții literare orientale, mai ales egiptene, pe care le-au folosit ca surse de inspirație, textele originale fiind, de altfel, chiar traduse în limba elenă. Acesta este cazul *Visului lui Nectanebos*, comparat de critica literară cu un soi de „*Alexandrie* egipteană”, deoarece textul relatează viața ultimului faraon egiptean și călătoria acestuia în Macedonia, unde ar fi devenit tatăl lui Alexandru Macedon, cuceritorul de mai târziu al Orientului. Desigur, textul e succint și schematic, ca și altele de acest fel dar trebuie să reținem, totuși, că unele narațiuni egiptene oferă primilor autori greci de romane un important punct de plecare și, deopotrivă, o sursă de inspirație. Totuși, povestirile acestea venite din Orient nu pot fi considerate romane, deoarece sunt dominate de o mentalitate situată în zona de influență a mitului iar în plus, unele texte reiau tiparele basmului, de care se și apropie, prin semnificații și mod de rezolvare a conflictului epic. Critica literară a numit, uneori, aceste texte „preromane”, ținând seama de importanța lor în constituirea ulterioară a noii specii literare.

Romanul grec va apărea, în adevăratul sens al cuvântului, abia în secolul al II-lea e.n., odată cu creșterea influenței romane în zona bazinului Mării Mediterane. Acum, preocupările grecilor se vor îndrepta, din ce în ce mai accentuat, către zone neexplorate anterior, mai cu seamă sufletul omenesc și aspirațiile oamenilor obișnuți

în contextul noilor realități sociale și economice ale vremii. De aceea, pe bună dreptate s-a spus că împlinirile fericite ale pasiunii erotice sau ale aventurilor întâmpinate de călători, happy-end-ul romanelor grecești ar funcționa ca un veritabil *catharsis*, rezolvând, la nivel epic și ficțional aspirațiile umane ale epocii, căci citorii acestor texte manifestă tendința evidentă de a se identifica cu protagoniștii întâmplărilor, găsindu-și, în acest fel, o mulțumire dincolo de realitățile concrete cu care se confruntau în viața de zi cu zi.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm că, pe tot parcursul Antichității s-a dezvoltat o „literatură de frontieră, cvasiromanescă”, după cum o numește Eugen Cizek, deci premergătoare romanului grec, literatură care ar putea fi numită, în momentele sale de reușită estetică, „preroman grec” dar nu neapărat în sens cronologic, ci, mai degrabă, structural. Un exemplu în acest sens este reprezentat de *Cyropedia* lui Xenofon, text axat pe relatarea anilor de tinerețe ai marelui Cyrus, întemeietorul Imperiului medo-persan. Personalitatea eroului este, desigur, modificată în sensul evidențierii exemplarității iar în textul cadru sunt incluse numeroase episoade ce prezintă aventuri nemaipomenite, neajungându-se, cu toate acestea, în nici unul din momentele scrierii, la o intrigă care să se poată susține prin ea însăși și care să țină de domeniul ficționalității, autorul alegând să utilizeze doar datele oferite de textele istorice ale epocii.

Treptat, însă, se va trece la o altă etapă în dezvoltarea romanului, esențiali fiind, acum, alți factori, între aceștia mai ales creșterea influenței elementelor culturale în cadrul Imperiului Roman, în epoca de apogeu a civilizației antice, identificată, nu de puțini critici, cu domnia lui Traian. Astfel, se observă chiar și la o privire fugară creșterea numărului de cititori de romane dar și, pe de altă parte, diversificarea acestui public, în funcție de teme tratate de noua specie literară. Apoi, în această perioadă, numeroase elemente ce țin de destin și de importanța sa vor fi incluse în cadrul romanelor, devenind chiar un factor determinant al acțiunilor în care sunt implicate personajele. Nu trebuie să ignorăm nici importanța tot mai mare a sofisticii, care va influența, la

rândul ei, categoriile din ce în ce mai bine structurate ale romanului grec. Căci, dacă, la început, în Grecia antică se practică mai ales romanul de dragoste, celebre fiind până azi *Daphnis și Chloe* de Longos sau *Etiopicele* lui Heliodor, cu timpul va apărea și romanul istoric. În romanul de dragoste, sentimentul erotic este întotdeauna neprihănit, atotstăpânitor și exaltat peste măsură. În rest, schema în sine este extrem de simplă: la un moment dat, tihna unei idile perfecte este întreruptă de relatarea unor aventuri surprinzătoare, îndrăgostiții sunt despărțiți de una sau mai multe întâmplări neprevăzute – naufragiu, răpire, act de piraterie etc. – și se vor regăsi abia în final, evident, unul fericit. Personajele sunt schematice, „plate”, putem spune folosind formula impusă de E. M. Forster în *Aspecte ale romanului*: astfel, eroina are drept trăsătură principală frumusețea desăvârșită, a se vedea, în acest sens, cazul lui Chloe iar eroul este curajos, viteaz, onest cum nu s-a mai văzut. Evident, dorind mai cu seamă să amuze și să instruiască, romanul pune accentul, în această fază a dezvoltării sale, mai ales pe factorul educativ și spectaculos, de aceea personajele nefiind cu adevărat credibile și cu atât mai puțin „creditabile” ca naratori. Trăirile lor sunt minate de o retorică excesivă, de exemplu Heliodor, în *Etiopicele* sale, mărturisind el însuși, în acest sens, ca autor, că unul din momentele culminante ale romanului său nu ar fi altceva decât „o scenă teatrală”. Eugen Cizek consideră, pe bună dreptate că, în aceste condiții, personajele nici nu pot să fie altfel decât „schematice și simplificate” iar monotonia psihologică ajunge, uneori, să obosească cititorul. Astfel, urmând exemplul Haricleei din *Etiopicele*, va lua naștere o lungă serie de personaje feminine de o castitate dusă până la extrem, modelul proliferând neașteptat și succedându-se, de altfel, secole de-a rândul în literatura universală.

Romanul istoric al acestei epoci, însă, este de un tip aparte, esențial fiind că el nu mai poate fi confundat cu preromanele istoriografice ale perioadei anterioare, în primul rând deoarece, acum, autorii nu mai încearcă să clarifice, pentru cititori, vreun proces istoric sau să tragă niște concluzii moralizatoare, ci doar să configureze numeroase – cât mai numeroase – istorisiri care să reflecte

într-un mod spectaculos o serie de aventuri atribuite unor personaje istorice dar cu accentuate note legendare, din trecut. Ca atare, vor apărea, ca urmare a acestei noi orientări, două scrieri dedicate războiului troian, ale căror subiecte, însă, se delimitau clar de Homer și de faptele prezentate în *Iliada*, fiind inspirate din unele legende care circulaseră în zona Greciei. Un alt exemplu edificator în acest sens este *Romanul lui Alexandru*, scris în secolul al II-lea e.n. și atribuit lui Pseudo-Callisthenes. Autorul, este clar acest lucru, pornește de la deja citatul *Vis al lui Nectanebos* și povestește viața lui Alexandru Macedon, nerespectând, însă, deloc, desfășurarea istorică a evenimentelor. Suntem, după cum afirmă Eugen Cizek, „pe teritoriul romanilor istorie iar viața personajelor e profund influențată de vise”, de oracole, scriitura fiind, în consecință, excesiv retorică și încărcată cu numeroase podoabe de stil, nu o dată inutile și care sunt de natură a îngreuna lectura și înțelegerea semnificațiilor textului.

O altă direcție de dezvoltare a romanului grec, manifestată tot în secolul al II-lea e.n., este reprezentată de textele „umoristic-parodice”, care vor declanșa, în cele din urmă, o adevărată reacție antiromanescă, aceste scrieri punând în discuție și chiar atacând, adesea, tocmai iluzia realității propusă de romanele anterioare. Exemplul cel mai semnificativ pentru romanul umoristic grec este cel al *Istoriei adevărate*, aparținându-i lui Lucian din Samosata, text punând în fața cititorilor, pentru prima dată, o operă literară impregnată de note de fantezie comică, prezentând o călătorie fantastică, ce ajungea până dincolo de granițele lumii locuite de atunci. Naratorul, pe nume Lucian, pornește la drum și ajunge pe o insulă necunoscută iar apoi pe lună și în Elizeu, unde înfruntă nenumărați monștri înspăimântători. Textul ajunge, nu o dată, la note de un comic de-a dreptul grotesc, Lucian putând fi, astfel, înscris, într-o serie celebră de opere literare, care ajunge până la *Călătoriile lui Gulliver*, marea carte a lui Jonathan Swift. De altfel, toate scrierile lui Lucian sunt apreciate până în ziua de azi. În general, el preferă textele de dimensiuni mici, redactate mai ales sunt forma dialogurilor, în spiritul comediilor vremii. În fond, ele sunt, în

marea majoritate, pamflete caustice împotriva filosofilor, cu excepția lui Epicur, a retorilor prețioși, a scriitorilor și geografilor pedanți, a religiozității transformate în simplu misticism. Inteligența și verva fină, apreciate de numeroși critici, dialogul antrenant și ironia subtilă, analizate și de Ovidiu Drimba fac din Lucian „marele satiric și pamfletar al Antichității grecești” sau, după cum au spus alți comentatori, toate aceste caracteristici îl transformă „într-un fel de ziarist militant și fantezist, într-o vreme când jurnalismul propriu-zis nu exista.”

Cu toate acestea, tot romanul de dragoste rămâne cel mai important, aici existând, în fond, și cel mai vast corpus de texte din întreaga istorie a romanului grec. Se pare că primul astfel de text romanesc a fost *Efesiaca (Aventurile Anthiei și ale lui Habrocomes)*, scris de Xenofon din Efes, în prima jumătate a secolului II e.n. Cartea începe printr-o intervenție a lui Habrocomes, cel care se declară dușmanul lui Eros și afirmă chiar că nu va ține niciodată seama de puterile acestei zeități. Dar, în scurt timp, personajul o întâlnește pe frumoasa Anthia și toate argumentele sale pălesc în fața frumuseții neasemuite a fetei de care se îndrăgostește pe dată. Dar cei doi vor fi despărțiți, vor trece prin nenumărate aventuri, care mai de care mai spectaculoase iar în cele din urmă se vor regăsi, în Rhodos, de unde se vor întoarce împreună acasă, unde vor trăi fericiți. Tot în secolul al II-lea e.n., Achilleus Tatios scrie *Aventurile Leukippe și ale lui Cleitophon*, considerat, nu o dată, drept „unul dintre cele mai bune și mai inteligente romane grecești”. La fel ca și în cartea lui Xenofon din Efes, cei doi tineri se întâlnesc pe neașteptate, se îndrăgostesc unul de celălalt, or porni într-o călătorie pe mare dar vor fi despărțiți în Egipt, reîntâlnindu-se abia la sfârșitul cărții, după ce își dovedesc fidelitatea și dorința de a-și petrece tot restul vieții împreună.

Din această epocă, secolul al II-lea e.n., datează și cel mai cunoscut roman grec, *Daphnis și Chloe*, scris de Longos. Cartea se constituie într-un excelent roman pastoral axat pe tema dragostei dintre doi tineri din insula Lesbos. În acest roman, „aventura rămâne mereu pe un plan secundar, în schimb, admirabilele descrieri de natură,

adevărul scenelor de viață rustică și mai ales analiza psihologică de mare finețe (nu lipsesc, în relatarea experiențelor amoroase ale tinerilor, momente picante) fac din *Daphnis și Chloe* capodopera prozei narative a epocii elenistice”, după cum afirmă Ovidiu Drimba.

Cei doi, Daphnis și Chloe, fuseseră abandonăți, imediat după naștere, de părinții lor naturali și adoptați de doi păstori vecini, crescând, astfel, împreună. După ce descoperă că se iubesc, tinerii vor fi siliți să depășească numeroase obstacole ivite în calea pasiunii lor iar în cele din urmă, părinții lor naturali, oameni foarte bogați, îi vor recunoaște și îi vor lua din nou acasă, recompensându-i pe bunii păstori care îi crescuseră. În final, Daphnis și Chloe rămân împreună, binecuvântând forța lui Eros și șansa de a se fi găsit unul pe celălalt. În romanul lui Longos, iubirea și nenumăratele ei complicații – dar și forme de manifestare – rămân factorii cu adevărat determinanți. De altfel, narațiunea în ansamblu este dedicată lui Eros, prima parte a romanului încheindu-se chiar cu imaginea păstorului Daphnis uimit și, deopotrivă, înspăimântat de forța dragostei. Interesantă este, însă, modalitatea pe care scriitorul o găsește pentru a prezenta, într-un mod mereu proaspăt, misterele erotice și felul în care acționează tinerii protagoniști sub imperiul iubirii. Cu toate acestea, nu se poate spune că s-ar atinge, în aceste pagini, pragul meditației filosofice, cu toate că, uneori, cultul lui Eros presupune, după cum au afirmat unii critici, „o fervoare religioasă”. De asemenea, cartea lui Longos prezintă o serie de realități ale vremii în care a fost scrisă, între acestea, poate, mai ales fenomenul oligantropiei, căci oamenii bogați nu vroiau să mai păstreze în casa lor decât câte un copil, abandonându-i, nu o dată, pe ceilalți născuți, pentru a nu se împărți averea. În plus, Longos demonstrează o perfectă cunoaștere a naturii și a ritmurilor acesteia, a obiceiurilor animalelor de pe lângă casa oamenilor. Astfel, anotimpurile, prezentate în succesiunea lor, de la primăvară la toamnă, reprezintă o paralelă la sentimentele celor doi tineri, de la înflorirea iubirii și până la împlinirea ei. Căci îndrăgostiții se înscriu, ei înșiși, într-o lume a naturii, condusă de puterea dragostei, în care, însă, își găsesc locul și succinte (dar pregnante)

descrieri ale muncii oamenilor simpli. S-a spus, nu o dată, că personajele lui Longos ar fi bune, chiar neverosimil de bune, tinzând spre perfecțiunea neconvingătoare la nivel estetic, așa cum alți eroi, de aici sau din alte romane ale epocii, sunt neverosimil de răi. Cu toate acestea, trăirile celor doi îndrăgostiți sunt bine surprinse, în toată simplitatea și puritatea lor. Cartea rezistă și pentru că idealizările peste măsură sunt evitate cu grijă, Longos are, totuși, acest merit, căci nici măcar fidelitatea tinerilor nu este absolută și, cu atât mai puțin, puritană, Daphnis fiind inițiat în arta iubirii de o femeie cu experiență iar Chloe nerefuzându-i altui tânăr un sărut. Astfel că, deși caracterizările personajelor rămân, în acest roman, la nivelul stereotipiilor de limbaj și de situație, totuși, descrierea primei lor experiențe erotice cucerește prin simplitate și emoționează cititorul chiar și astăzi. Tocmai de aceea, autorul reduce la maxim întâmplările care nu au o legătură directă cu pasiunea celor doi tineri iar răpirile și călătoriile acestora sunt succint expuse în carte, nu o dată aceste elemente, care țin, desigur, de modelele consacrate ale genului, fiind cumva exterioare temei centrale a cărții: Daphnis e prins de pirăți dar aceștia se îneacă imediat, Chloe e răpită și readusă acasă pe dată și așa mai departe. Esențială rămâne doar călătoria în timp, marea noutate și extraordinara intuiție a lui Longos, căci el nu este interesat de detaliile aventurilor exterioare, ci are în vedere evoluția sentimentului erotic, pus mereu în legătură cu trecerea anotimpurilor. O altă subtilă intuiție a scriitorului constă în modul în care introduce în text o serie de narațiuni semi-independente, acestea fiind, aproape de fiecare dată, relatate de Daphnis, fie că e vorba de povestea guguștiucului sau de cea a nimfei Echo. În plus, chiar la începutul romanului, sunt descrise pe larg, parcă în spiritul artei rafinate și a sofisticii, chipurile sculptate ale nimfelor din peștera unde se retrag, din când în când, păstorii. În ceea ce privește limbajul, Longos recurge mereu la resursele spontaneității verbale, ale echilibrului, având grijă ca tonul să fie în consonanță cu mesajul idilicei sale cărți.

Pe de altă parte, romanul lui Longos a fost, uneori, analizat din perspectiva elementelor livrești pe care le

conține, face acest lucru și Petru Creția, în prezentarea pe care o realizează pentru ediția în limba română a acestui roman antic. Astfel, criticul subliniază că „însăși originalitatea cea mai izbitoare din *Daphnis și Chloe*, situarea acțiunii în mediu pastoral, nu este decât reluarea, în proză, la distanță de câteva sute de ani, a idilei pastorale în versuri, așa cum căpătase, în secolul al III-lea î.e.n., formă clasică în opera lui Teocrit.” În plus, modul de structurare a acțiunii, care începe cu găsirea unor copii abandonati și se rezolvă prin regăsirea lor de către părinți, este împrumutat din „comedia nouă”, de unde provin, de altfel, și câteva personaje episodice, Lycainion, Astylos, Gnathon. În plus, critica de specialitate a regăsit în acest text, o spune tot Petru Creția, „o fină textură de reminiscențe, de parafraze, de imitații, de ecouri din epopeea homerică, din Anacreon, din Safo, din Teocrit și alți alexandrini.” Apoi, romanul acesta, împărțit în douăsprezece părți, n-ar fi putut fi salvat de uitare în absența unei „intuiții poetice centrale” dar intuiția aceasta există, în cazul lui Longos și chiar este în afara oricărei îndoieli. Tocmai prin intermediul acestei fine intuiții poetice, Longos a reușit să evite pericolele pastorale: convenția, dulcegăria, candoarea exagerată. Luându-l pe Teocrit drept model, scriitorul grec a știut cum să se detașeze de acest spirit tutelar, cum să preia o influență fără, însă, a imita la nivelul unei simple contrafaceri. Pentru că, așa cum spuneam și ceva mai de vreme, la o lectură atentă, se va dovedi că nu totul este livresc în *Daphnis și Chloe*, deoarece, în multe pagini se simte vibrația observației spontane și directe iar descrierile pe care le face Longos anotimpurilor și modul în care știe să exprime și, nu o dată, doar să sugereze, trecerea timpului nu reprezintă doar un exercițiu de retorică sau imitarea caligrafică a unui stil anterior. Tocmai de aceea, epocile ulterioare vor porni, nu o dată, de la modelul prozei lui Longos, mai ales dacă avem în vedere exemple reprezentate de Bernardin de Saint-Pierre, profund influențat de autorul grec în scrierea romanului său *Paul și Virginia*. De asemenea, Corot și Ravel au găsit surse de inspirație în *Daphnis și Chloe*, ca să nu mai pomenim de preferința marcată a întregii epoci a Rococoului pentru tonalitatea idilică a lui Longos.

Ceva mai târziu, la sfârșitul secolului al II-lea, Heliodor va scrie un alt roman grec celebru, și anume *Etiopicele (Teagene și Haricleea)*. Structurat în zece cărți, cartea este cel mai lung roman care s-a păstrat din această epocă. Acțiunea începe brusc, în delta Nilului, unde un grup de tâlhari descoperă urmele unui măcel cumplit și găsesc doi supraviețuitori, pe Teagene și pe Haricleea. Căpitanul bandei de hoți se îndrăgostește de Haricleea dar ea îi va rămâne credincioasă lui Teagene. Pe parcurs, aflăm că frumoasa Haricleea era fiica regelui Etiopiei dar fusese abandonată la naștere, deoarece avea pielea albă. Găsită, mai târziu, de oameni miloși și crescută de aceștia, fata se îndrăgostește de Teagene, împreună cu care fuge în Egipt. După numeroase peripeții, cei doi tineri ajung din nou în Etiopia iar aici Haricleea este, în cele din urmă, recunoscută drept fiica regelui iar împreună cu Teagene, cu care se și căsătorește, va rămâne la templul Soarelui. Interesant rămâne, în cazul acestui roman, mai cu seamă modul în care autorul reușește să surprindă nașterea iubirii, acel „coup de foudre” dar și influența pe care îndrăgostiții o exercită unul asupra celuilalt, acțiunile lor fiind mereu determinate de pasiunea care îi domină. În plus, *Etiopicele* a fost considerat adesea „cel mai religios roman erotic grec”, căci nu întâmplător cartea se încheie cu cei doi tineri eroi devenind reprezentanții unei teocrații, scrierea în sine reprezentând un elogiu adus cultelor solare. Din punctul de vedere al analizei stărilor sufletești ale protagoniștilor, cartea lui Heliodor este superioară narațiunii simple a lui Longos. Acum, sugerarea sentimentelor se îmbogățește și devine mult mai complexă decât în textele anterioare, cititorul având, nu o dată, de-a face chiar cu rudimente de analiză psihologică. Cu toate acestea, multele acțiuni și declarații melodramatice ale personajelor nu fac decât să întunece aceste intuiții și să scadă nivelul estetic al textului salvat, e adevărat, prin arta suspansului pe care, să recunoaștem, autorul știe s-o manevreze cu succes, dozând bine întâmplările relatate și menținând viu interesul lectorului. Desigur, ca structură, *Etiopicele* sunt îmbogățite prin procedeele narativ al încadrării în narațiunea cadru a unor întâmplări conexe,

acestea având, nu o dată, funcții importante pentru conflictul principal, unele astfel de momente, cum ar fi aventurile lui Cnemon și Calastris, reprezentând adevărate nuvele. Se observă, deci, că Heliodor preferă, spre deosebire de Longos, scriitura emfatică, complicațiile textuale, vocabularul încărcat de cuvinte rare și de neologisme. Tocmai pentru această adevărată „exuberanță a fabulației”, cum a fost ea numită în studiile critice, autorii renascentiști au admirat textul lui Heliodor, pe care l-au și luat, nu o dată, ca model, Shakespeare și Cervantes delectându-se cu lectura *Etiopicelor*, carte care i-a servit și lui Dimitrie Cantemir ca sursă de inspirație pentru structurarea *Istoriei ieroglifice*.

Romanul grec, cu toate imperfecțiunile sale, reușește, așadar, să se impună ca o formă literară viabilă din punct de vedere estetic, dovedindu-se, astfel, perfect reprezentativ pentru epoca în care a apărut și s-a impus. O epocă, cea elenistică, despre care s-a vorbit adesea în termeni elogioși, Ovidiu Drimba considerând chiar că am putea analiza „modernitatea” ei, esențială pentru fundamentele de mai târziu ale culturii moderne. Căci prestigiul cu dimensiuni de mit al lui Alexandru Macedon însuși, figură intrată rapid în lumea legendelor populare dar și în literatura cultă prin difuzarea, pe scară largă, a romanului vieții sale, a influențat profund nu doar evoluția romanului grec, ca specie literară, ci și răspândirea sa.

ROMANUL LATIN. PETRONIUS, *SATYRICON*. SATIRĂ, PARODIE, PICADESC

ORIGINILE PROZEI LATINE

Proza latină, constituită în descendența directă a celei grecești, este ilustrată, trebuie însă să precizăm de la bun început acest lucru, în primul rând de istorici. Aducând în sprijinul acestei afirmații o serie de argumente ce țin de caracterul general al romanilor, unul practic, rațional și lucid, Ovidiu Drimba subliniază, de asemenea, în studiile sale din *Istoria culturii și civilizației*, că „lucrările și tratatele de istorie au reprezentat mult timp aspectele cele mai caracteristice ale prozei latine.”

Desigur, orice exemplificare și / sau enumerare începe cu Caius Iulius Caesar (102 – 41 î.e.n.), autorul celebrelor comentarii *Despre războiul civil*, ca și al unei adevărate capodopere, *Despre războiul gallic*, în care cele 7 cărți corespund celor 7 ani ai acestui război și în care Caesar se remarcă prin stilul rapid, concis și sobru. Alte nume care se cer amintite sunt cele ale lui Titus Livius (59 – 17 î.e.n.), cel care a scris *De la întemeierea Romei*, Sallustius (85 – 35 î.e.n.), cel care, în *Conjurația lui Catilina*, prezintă istoria drept o operă a unor personalități singulare și copleșitoare, ca produs al pasiunilor și faptelor acestora. De asemenea, de reținut sunt *Istoriile* lui Tacitus (55 – 120 e.n.), precum și Suetonius (75 – 160 e.n.), acesta din urmă aparținând deja, la modul cel mai clar istoriei literaturii, mai cu seamă prin cărțile sale *Despre oamenii iluștri și Viețile celor 12 Cezari*. Pe autor nu-l mai interesează exclusiv circumstanțele istorice ale unei întâmplări sau ale unui fenomen, ci, mai ales, pitorescul ambianței și viața privată a figurilor istorice care

apar în carte și care tind să devină, în acest fel, adevărate personaje literare.

Dincolo de aceste opere și de autorii menționați, în legătură cu care se poate vorbi mai mult sau mai puțin despre o reală „intenționalitate artistică”, trebuie să precizăm că evoluția prozei latine este evidentă mai cu seamă odată cu perioada de decădere evidentă îndeosebi în epoca Imperială târzie. Acest lucru se vede foarte bine în romanul de aventuri al filosofului și prozatorului Apuleius (125 – 170 e.n.) intitulat semnificativ *Metamorfozele* dar mai cunoscut drept *Măgarul de aur*. Aici, fragmentele de un realism pitoresc alternează cu numeroase elemente fantastice, mistice și magice, autorul realizând, astfel, un adevărat cadru narativ pe fundalul căruia se desfășoară acțiunea foarte agitată și plină de momente neașteptate pe parcursul desfășurării sale.

PETRONIUS, *SATYRICON* PREZENTARE GENERALĂ

Dar Petronius (~27 – 66 e.n.) rămâne, fără îndoială, adevăratul maestru al romanului latin, odată cu scrierea cărții sale *Satyricon*, considerată, nu o dată, drept opera cea mai originală, cea mai ciudată și de o factură s-ar putea spune chiar modernă din istoria întregii literaturii latine, în orice caz, printre cele mai moderne opere din corpusul de texte antice care s-au păstrat până azi. Nu întâmplător, marele cineast italian Federico Fellini și-a intitulat un film celebru, care și pornește, de altfel, cel puțin parțial, de la o serie de momente din romanul lui Petronius, *Il Satyricon*. Cartea, foarte citită și apreciată de marii scriitori ai perioadei Imperiului, a ajuns la noi doar într-o formă incompletă, din care reies însă, cu maximă claritate, pe lângă tabloul epocii lui Nero, și moravurile, precum și o concepție bine definită în ceea ce privește personajul literar și mijloacele de construcție, multe dintre ele cu adevărat novatoare și care acționează nu o dată la nivelul textului însuși.

Adesea, de-a lungul secolelor, critica literară nu a ezitat să vorbească chiar despre „enigmele *Satyricon*-ului”.

Enigme în care este inclus până și autorul său. Cercetări recente au reușit, însă, se demonstreze să autorul cărții este Titus Petronius Niger, consul la Roma în anul 62 e.n., pe care îl menționează chiar Tacit sub numele de Gaius Petronius, renumit „arbitru al eleganței”. Iar epoca în care opera a fost redactată a fost, de asemenea, stabilită, mai cu seamă pe baza numeroaselor aluzii prezente în text și care aduc în discuție o serie de realități din epoca lui Nero, ca fiind cuprinsă între anii 61 – 66 e.n. Autorul cărții a fost o persoană publică, om admirat la curtea lui Nero, cunoscut pentru eleganța și rafinamentul lui, factor de echilibru în epocă, mai ales în ceea ce privește atitudinile sale, diametral opuse celor care îl adulau fără rezerve pe Nero și încurajau aspirațiile pseudo-artistice ale acestuia. Un personaj de acest gen este chiar evocat și în romanul *Quo vadis* al lui Sienkiewicz.

Discutat (și disputat) a fost însă și titlul însuși al cărții, acesta apărând sub diferite forme în manuscrisele care l-au transmis până azi. *Satyricon*, afirmă Eugen Cizek, este prescurtarea formei „cărți de satire”, (în latinește, „satyricon libri”). Cu mult umor, Petronius a făcut, în acest fel, aluzie la specia *satirei*, constituită nu de mult. Avem de-a face, de asemenea, cu o carte care cuprinde un amestec voit al genurilor și speciilor literare, autorul practicând cu succes alternarea versurilor cu proza și cu fragmentele teatrale, tocmai pentru a evidenția modul de viață al personajelor cărții: o existență liberă și frivolă dar agitată, mereu aflată sub semnul amenințărilor de tot soiul. Forma sub care a ajuns romanul până în contemporaneitate este fragmentară, cu numeroase lacune care întrerup desfășurarea acțiunii. Unii exegeți au stabilit că ceea ce s-a păstrat până azi din cartea inițială reprezintă cam 10% din original, fapt ce dovedește că această carte ar fi fost un adevărat roman-fluviu, lucru neobișnuit în perioada antică, când predominau discursurile romanești de dimensiuni reduse.

Subiectul însuși al cărții este neobișnuit pentru respectiva epocă, deoarece în *Satyricon* sunt povestite, la persoana întâi, numeroasele peripeții prin care trec Encolpius, naratorul, și prietenii săi, toți reprezentând,

așa cum s-a afirmat nu o dată, adevărate personaje pica-rești „avant la lettre”. În ceea ce privește semnificația noțiunii de proză picarescă, *Dicționarul enciclopedic* precizează că aceasta reprezintă „un tip de literatură caracterizată prin critica moravurilor și a relațiilor sociale, apărută și dezvoltată în Spania secolelor XVI – XVII, în principal ca urmare a condițiilor social-economice determinate de zdruncinarea economiei feudale. Eroul acestui tip de literatură, scrisă, de obicei, la persoana întâi, face parte din mediul lumii de jos dar se distinge printr-o inteligență vie, o mare capacitate de adaptare la situațiile cele mai diferite.” Aceste trăsături îi caracterizează și pe eroii lui Petronius din *Satyricon*.

În edițiile moderne, textul este împărțit în 141 de capitole, în general considerate ca făcând parte din *trei secțiuni*: primele 25 de capitole reprezintă aventurile lui Encolpius, naratorul care cutreieră prin diferite locuri și medii sociale (o școală de retorică, un bordel, o petrecere deșuchetă). Centrul de greutate al romanului este reprezentat de ospățul lui Trimalchio, capitolele 26 – 82. Trimalchio este un libert îmbogățit peste noapte, care organizează un banchet fastuos dar lipsit de bun gust și de orice măsură, la care ajung să fie invitați și Encolpius, însoțit de prietenii săi, Giton, Ascyltos, precum și profesorul de retorică Agamemnon. Primele două părți sunt plasate, ca loc de desfășurare, în Italia meridională, mai precis în provincia Campania, nu departe, au stabilit cercetătorii pe baza indicațiilor textului, de orașul Napoli de azi. Ultima parte a cărții este reprezentată de aventurile lui Eumolpus, un bătrân poet rătăcitor, care alege să-i urmeze pe Encolpius și pe prietenii acestuia. După o furtună pe mare, cei trei, Eumolpus, Encolpius și Giton ajung la Crotona, unde vor reuși să trăiască regește o bună bucată de vreme, speculând credulitatea vânătorilor de testamente care, crezându-l pe Eumolpus un om foarte bogat, le fac celor trei tot felul de servicii, cu speranța unei recompense substanțiale care să fie stipulată în testamentul pe care bătrânul Eumolpus promite să-l redacteze în cel mai scurt timp. Fragmentele care s-au păstrat se încheie fulminant, cu adunarea pretendenților la averea lui

Eumolpus pentru a asculta testamentul acestuia; iar el declară că își va lăsa iluzoriile avuții numai celor care, după moartea sa, îi vor mânca trupul, în prealabil tăiat în bucăți în fața tuturor cunoscuților...

Se poate spune, așadar, că, în forma cunoscută astăzi, romanul *Satyricon* reprezintă o adevărată „saga” umoristică a Antichității; de asemenea, incluzând și o serie de elemente care reușesc să se structureze într-o adevărată retorică parodică, se poate afirma chiar ca autorul pune în discuție literatura epocii neroniene în ansamblu, act de mare curaj, dus până la capăt de Petronius cu aplomb și cu o stăpânire deplină a mijloacelor artistice. Cât despre discursul romanesc în sine, acesta se articulează într-o narație cadru în care sunt inserate povestiri relatate de diferitele personaje ale cărții. Avându-se în vedere modul de structurare a materialului narativ, precum și intenționalitatea parodică evidentă a autorului cărții, *Satyricon* a fost considerat, nu o dată, drept primul mare roman din istoria literaturii universale. În primul rând pentru că, dintre exemplele literaturii antice, acest text corespunde perfect mărcilor recunoscute ca definitorii pentru discursul romanesc: include o narațiune de întindere mai mare decât o nuvelă, relatarea, rămânând pe teritoriul evident al ficționalității, cuprinde, totuși, și elemente care o plasează în sfera cotidianului. Tocmai de aceea, René Martin a demonstrat convingător că, asemenea lui *Don Quijote* sau altor opere romanești moderne, cartea lui Petronius ilustrează, în egală măsură, și o „criză a eposului”, căci oamenii își pun mereu întrebări la care nu găsesc întotdeauna răspunsuri și, de asemenea, își problematizează mereu căutările care se dovedesc a fi, adesea, extrem de ambigue; pe când, în cadrul eposului, eroii de epopee nu au nevoie să-și pună întrebări, deoarece în lumea lor există doar răspunsuri. Tocmai de aceea, personajele eposului clasic acționează solidar cu membrii comunităților din care fac parte și, fără excepție, fac aceasta în virtutea imperativelor ce decurg din chiar statutul lor definit de stilul înalt și solemn. René Martin consideră chiar că, spre deosebire de romanele grecești, cele care țineau de istorie și / sau eveniment, *Satyricon* este cel dintâi „roman-recherche” în adevăratul sens al cuvântului, fiind, cel puțin în egală măsură, și un roman problematizant, un roman al condiției umane „avant la lettre”.

Intenția parodică este o altă carte pe care Petronius o joacă cu succes, deoarece regăsim în *Satyricon* majoritatea clișeelelor „romanului-istorie” impus de tradiția prozei elenistice încă din secolul II î.e.n. Iar tiparele romanelor grecești erotice pot fi lesne recunoscute ca parodie în numeroase pagini ale cărții lui Petronius, unde întâlnim toată recuzita acestora: călătorii, furtuni pe mare, întâlniri neașteptate și neprevăzute, despărțiri și reconcilierii ale îndrăgostiților etc. Chiar cuplul, nu o dată, comic Encolpius – Giton parodiază, la nivelul homosexualității, iubirile lacrimogene din romanul grec iar frecvențele infidelității ale personajelor lui Petronius le parodiază pe acelea ale eroilor cărților grecești. Astfel încât putem afirma că această carte reușește performanța cu adevărat remarcabilă pentru acea vreme de a constitui un alt și un altfel de model narativ: unul parodic, în stare de a deconstrui de-a dreptul ludic majoritatea modelelor anterioare de comportament ale personajelor romanești dar și un nou tip de scriitură, încadrându-se perfect în epoca în care a fost scrisă (oglundind-o chiar), o epocă diferită, care reclama o schimbare de orizont estetic la nivelul structurii și procedeele folosite de autorii de proză latină. Iar Petronius, la rândul lui, a reacționat atât împotriva sentimentalismului lacrimogen din literatura romanescă elenă, cât și împotriva tipului de proză practicat până atunci la Roma, o proză în care se pune accentul pe moralizare iar ficțiunea era aproape exclusă din discursul romanesc.

În *Istoria literaturii latine*, Eugen Cizek consideră chiar că, până la un punct, *Satyricon* ar fi „un epos degradat”, deoarece motivul mâniei unei divinități, cel pe care îl utilizează și Petronius, provine, fără îndoială, din epopee. De asemenea, diferitele ipostaze în care este prezentat Encolpius parodiază, succesiv, imaginile lui Ahile, Enea și Ulise. Desigur, în aceste puncte, autorul a fost influențat și de farsa populară și de gustul publicului pentru spectacolele comice cu mimi. Iar în egală măsură, romanul face uz de procedeele satirei menipeene, așa cum o ilustraseră anterior Seneca sau Varro. De aici provine amestecul de versuri și proză, precum și privilegierea unei compoziții voit dezordonate, plină de sinuozități, prezența proverbe-

lor și a citatelor menite să illustreze situațiile în care sunt prezentați protagoniștii. De asemenea, un rol important revine, în economia cărții, și povestirilor incluse pe parcursul desfășurării acțiunii și care sunt relatate de unele personaje. Aceste povestiri, care ne duc cu gândul la tradiția celor *O mie și una de nopți*, sunt numite „nuvele” (sau „novele”) „mileziene”, („fabulae Milesiae”), după numele speciei literare introduse în literatura latină de Cornelius Sisenna. Aceste fabule sunt scurte povestiri care pun accentul pe gustul publicului vremii pentru elementul spectaculos și licențios, satirizând o serie de atribute sau trăsături de caracter. Mai cu seamă două astfel de nuvele sunt importante în *Satyricon* și anume povestea băiatului din Pergam și cea a matroanei din Efes, în aceasta din urmă satirizându-se așa zisa credință pe care matroanele romane o păstrau soților lor decedați ... În plus, Petronius a recurs și la modelele consacrate ale povestirilor de călătorie, venite mai cu seamă pe filieră grecească. Chiar narațiunea la persoana întâi se pare că ar descinde tot din această sursă. Pentru că, dacă e să căutăm o temă în stare să asigure unitatea discursului romanesc din *Satyricon*, aceasta ar fi, fără vreo urmă de îndoială, cea a călătoriei în Italia meridională iar personajele marcante din acest roman au, foarte frecvent, reacții de veritabili călători și nu ezită niciodată să se deplaseze.

Poate că ar mai trebui menționat și faptul că, după cum se vede, autorul se dovedește pe deplin capabil să topească tot felul de forme narrative non-romanești în tiparele romanului și să creeze, în acest fel, o veritabilă operă de pionierat. Căci, a demonstrat critica literară de specialitate, pentru Petronius, romanul se constituie efectiv ca un „anti-gen” literar, văzut ca fiind pe deplin independent de orice reguli și canoane, cu excepția, poate, a acelor pe care le creează, la un moment dat, chiar autorul său și care funcționează perfect doar la nivelul acestei cărți.

Discutând modul de structurare a materialului romanesc în opera lui Petronius, unii cercetători au considerat că scenariul romanesc se realizează prin două procedee esențiale, ambele putând fi comparate cu procedeele folosite în romanul *Candide* al lui Voltaire. Pe de o parte încadra-

rea în narațiunea-cadru a unor povestiri ale personajelor – tehnică denumită, în franceză, „enchasement” – iar pe de altă parte, înlănțuirea episoadelor – tehnică denumită „enchainement”. Cât despre structura de adâncime a acestei mari cărți, s-a considerat adesea că este identificabilă și o opțiune filosofică ce constă într-un epicureism fundamental, căruia autorul îi conferă, cu o îngăduitoare ironie, un sens hedonist, spre care, de altfel, această filosofie chiar tindea în epoca Imperială. Personajele, desigur, nu fac decât să accentueze aceste atitudini, chiar Eumolpus îndeamnă la o trăire epicureică a clipei prezente. Este un alt prilej pentru autor de a parodia zeitățile și miturile și de a elogia viața simplă și retrasă, liniștea. În sensul acesta, se poate afirma că *Satyricon*-ul reprezintă și un alt fel de călătorie, de această dată una care parcurge câteva orientări filosofice practicate în vremea respectivă. Călătoria inițiată pe care o întreprind personajele este, așadar, dublată de o alta, în cultura timpului.

PERSONAJELE ROMANULUI *SATYRICON* – MODALITĂȚI DE CONSTRUCȚIE ȘI CARACTERIZARE

Criticul francez René Martin vorbea, în legătură cu romanul lui Petronius, despre „o criză a valorilor”, despre un anumit „decepționism” care ar fi resimțit de personaje, accentuând astfel, o dată în plus, situarea lor la marginea societății, așa cum se va întâmpla mai târziu cu eroii prozei picarești, precum și ambiguitatea lor socială și psihologică, nu o dată punându-se chiar problema amoralității iar nu a imoralității acestor personaje. O notă aparte este și permanenta problematizare evidentă la nivelul personajelor care, în permanență, au probleme și (își) creează probleme. Nu o dată – oricât de surprinzător ar putea să pară acest lucru – de natură psihologică, încă o dovadă a marii arte a autorului. De aici ar proveni, s-a spus, „permanentă fugă a eroilor”, această atitudine fiind considerată uneori chiar una dintre structurile de bază ale acestei cărți. Numai că trebuie remarcat și faptul că personajele din *Satyricon* aleg soluția fugii din fața obstacolelor de

care se lovesc tocmai pentru a căuta ceva. Ce anume caută ei prin această rătăcire permanentă? În primul rând și la cel dintâi nivel de interpretare, mijloace de subzistență. Apoi, după ce această nevoie primară este satisfăcută, aventuri erotice. Protagonistii se mai caută, de asemenea, și între ei dar, la fel de important, și fiecare în parte pe sine. Uneori, par a se găsi sau regăsi doar pentru a se pierde din nou. Dar cu toții mai caută și sensul lumii și al lucrurilor din jur, caută un mod de viață care să li se potrivească, nimic altceva, în fond, decât semnificația condiției umane, chiar dacă, cu toate eforturile depuse, nu par a o afla cu adevărat vreodată. Nu o dată se ajunge chiar la un soi de „refuz al realului” sau, și mai grav, la osteneală în fața vieții, atitudine de descurajare care apare, simptomatic, tocmai după o adevărată „furie” de a trăi. Dar pentru că totul duce, la Petronius, spre parodie și, în aceste situații, căutările se termină în răs, în caricatură, în deriziune. Iar această reacție, cea prin răs, constituie, cu adevărat, cel de-al doilea nivel al textului romanului în discuție. Un nivel care, nu o dată, tinde să se transforme într-unul metatextual, căci cel mai adesea personajele sunt conștiente că ele însele joacă o parodie, că nu fac altceva decât să reia, în registru derizoriu, atitudini caracteristice tragediei sau epopeii... În acest sens, se poate spune că *Satyricon* reprezintă și o anumită atitudine subversivă îndreptată mai cu seamă împotriva vechilor mentalități și concepții, împotriva vechilor forme de scriitură. Pentru că, pe câtă vreme în scrierile mitice desfășurarea subiectului era predestinată în vederea realizării unui anumit obiectiv, aici predomină, dimpotrivă, acțiuni imprevizibile, suspansul întâlnit la tot pasul.

Pe de altă parte, căutarea permanentă în care sunt angrenate personajele lui Petronius implică, este evident acest lucru, și o descriere a lumii, o adevărată frescă a acesteia, pe care autorul însuși o considera absolut necesară. El alcătuiește astfel, în egală măsură, și un remarcabil roman de moravuri, pentru că universul cărții include o serie de subiecte ce țin de viața reală a Romei imperiale din secolul I e.n. Se poate spune, așadar, pe bună dreptate, că această carte reprezintă și un foarte valoros

material documentar cu privire la societatea epocii dar și asupra mentalităților ei. În plus, această frescă a epocii și a moravurilor vădește o vocație evident cinematografică din partea autorului, desigur și ea „avant la lettre”: oamenii sunt surprinși mereu în mișcare iar scriitorul știe întotdeauna cum să-și adecveze mijloacele artistice la cerințele acestui atât de modern mod de abordare.

Interesant este și faptul că *Satyricon* aduce în prim plan nu doar personaje care se pricep la retorică și literatură, ci știe să observe cu atenție – și să redea cu fidelitate – și modul de a vorbi sau de a se comporta al libertților, până atunci excluși din literatura latină, ca și pe acelea ale oamenilor considerați ca aflându-se la marginea societății. Lumea romanului în sine este extrem de pestriță, e chiar „interlopă” am putea spune, folosindu-ne de un termen al zilelor noastre: proaspăt îmbogățiți, sclavi de curând eliberați, intelectuali perversi, matroane desfrânate – cu toții sunt prezentați în mișcare, fie în case elegante sau în pinacoteci, fie în bordeluri, hanuri și piețe. Toate viciile par a se concentra în orașul Crotona, odinioară „cel dintâi între orașele Italiei”, ce pare a semnifica acum, prin simbolurile cu care e înzestrată, întreaga lume romană a sfârșitului Imperiului. Această Crotona este un spațiu unde locuiește o matroană numită deloc întâmplător chiar Circe, care se va îndrăgosti de Encolpius, naratorul cărții, intrat și el, așa cum precizam mai înainte, împreună cu Eumolpus și Giton, în jocul complicat și periculos al vânătorilor de testamente. În plus, tot la Crotona se spune că trăise marele filosof Pitagora iar intenția parodică și satirică a lui Petronius ieșe din nou la iveală, el dorind, astfel, să pună în opoziție epocile pe care cetatea respectivă le-a traversat, precum și oamenii pe care i-a văzut trăind între porțile ei.

Dincolo de toate acestea, se cuvine să menționăm și faptul că observația lui Petronius devine extrem de acută și de bine pusă la punct mai cu seamă atunci când prezintă statutul libertților. Trimalchio, mai ales, întrunește toate semnele caracteristice pentru un libert asiatic înavuțit peste noapte. Desigur, cariera sa e deosebit de semnificativă și – interesant – este reluată, printr-un procedeu de simbolică reflectare, de cariera și viața tânărului sclav

Massa, un Trimalchio în devenire. Cât despre treptele devenirii lui Trimalchio, acesta evoluează de la statutul inițial de tânăr sclav pletos la acela absolut obligatoriu de intendent, pentru a atinge apoi apogeul ca mare latifundiar și cămătar. Prietenii lui sunt și ei, în marea lor majoritate, tot liberti extrem de bogați, între care domnește, de altfel, o concurență acerbă, ei nedându-se în lături de la nimic – șantaj, violență, chiar crimă – la adresa unuia din grupul lor pentru a-și menține supremația materială. Simptomatic este faptul că acești liberti își recunosc deschis și foarte frecvent obârșia umilă, tocmai pentru a nu suferi de complexe și, în același timp, își afirmă ori de câte ori se ivește prilejul, disprețul pentru intelectuali, dorind, totuși, să pară cultivați ei înșiși. În acest sens, este edificatoare scena în care se recită, chipurile, din opera lui Vergiliu dar Encolpius, malițios, precizează că a fost prima și singura dată când versurile acestuia i-au zgâriat auzul... Deși permanenta goană după bani îi face să atingă, nu o dată, pragul dezumanizării și chiar al alienării, o parte dintre aceste personaje din categoria libertilor sunt salvate – măcar parțial – prin afecțiunea deosebită pe care o nutresc pentru copiii lor, pe care, cu toții îi visează deveniți aristocrați autentici. Trimalchio este, privit în ansamblu, un personaj burlesc și, cu toate astea, un foarte abil om de afaceri al vremii sale. Încă de la început, aspectul său fizic stârnește râsul tinerilor intelectuali aventurieri și îl caracterizează perfect pe bogatul și viciosul libert. Astfel, el se îmbracă pretențios, nepotrivit și este foarte urât, vorbind cu extrem de grave defecte de pronunțare și dezacorduri gramaticale sau logice. Cu toate acestea, el caută să treacă mereu drept altceva sau altcineva decât este, de aici râsul pe care îl determină din partea celorlalți. În plus, el rămâne până la sfârșit construit doar pe baza acestor dominante și se menține, deci, în sfera caricaturalului: recită versuri vergiliene, deși nu cunoaște foarte bine limba latină cultă, comite impardonabile gafe culturale, de exemplu vorbind despre un „Hannibal” care ar fi cucerit Troia, spunând, în cele din urmă, în chip de concluzie: „priceperea mea în asemenea lucruri de cultură n-aș vinde-o nici pentru tot aurul din lume...” Trimalchio vrea, pe

de o parte, să pară el însuși altfel și altceva decât este iar pe de altă parte le servește oaspeților săi feluri de mâncare care își propun să treacă drept altele. Exemplul cel mai la îndemână este, probabil, momentul în care se aduce pe masă un porc uriaș despre care gazda afirmă că sclavii au uitat să îl prepare, lăsându-i măruntaiele înăuntru. Dar, atunci când carnea este tăiată, se va vedea, că, de fapt, în loc de măruntaie, purcelul avea înăuntru tot felul de specialități culinare.

Încercând să prindă, într-o analiză finală esența marelui banchet organizat de Trimalchio, unii critici au afirmat chiar că acest episod ar fi, într-un fel, un corespondent al celebrelor coborâri în Infern pe care le făceau personajele epopeilor antice, mai cu seamă Enea, personajul principal din opera lui Vergiliu, *Eneida*. Această interpretare a fost susținută mai cu seamă prin argumentul că întreg discursul lui Trimalchio este plin de aluzii sau de referiri directe la moarte și la lumea de dincolo, precum și prin aceea că, la intrarea casei sale, Trimalchio are desenat un uriaș câine, care reușește, chiar nefiind viu, să sperie pe unii dintre invitați și care amintește de celebrul Cerber cu trei capete, care păzea intrarea și ieșirea din Infern. Mai mult, când doresc să plece mai repede de la deșănțatul ospăț, Encolpius și prietenii săi sunt oprți de un alt câine – de astă dată adevărat – care latră la ei și astfel ei sunt siliți să-l urmeze în continuare pe acest arbitru al prostului gust, Trimalchio... Sau, într-o altă interpretare, marele banchet al libertului îmbogățit peste noapte ar avea tocmai rolul de a prezenta o imagine a Curtii lui Nero, pentru că de multe ori se subliniază lipsa de măsură a gazdei, precum și risipa care se face la aceste ospete – de exemplu, orice vas care cade pe jos, chiar dacă este din argint, nu este ridicat, ci e aruncat pe loc.

În altă ordine de idei, trebuie amintit și faptul că Petronius acordă, în *Satyricon*, o mare importanță dezbatărilor teoretice și problemelor culturii. Astfel, romanul, așa cum s-a păstrat, începe chiar cu o dezbatere dintr-o școală de retorică, afirmându-se, cu această ocazie, căderea elocinței, picturii, filosofiei și poeziei în epoca lui Nero. Cu toate acestea, Encolpius și Agamemnon ajung la

un soi de consens, deși exprimă puncte de vedere diferite mai cu seamă în ceea ce privește tipul de retorică ce ar trebui adoptat. Astfel, Encolpius, este cu totul de acord cu opțiunile clasicizate intransigente care reprobau retorica iar Agamemnon, profesorul său, e mai aproape de concepțiile asianiștilor și de condamnarea gustului general. Fără îndoială, dincolo de aceste păreri, exprimate de personaje, Petronius pune în discuție, subtextual dar extrem de serios, polemica – celebră în epocă – dintre Lucan și Seneca, pe de o parte, și el însuși, ca „arbitru al eleganței”, polemică ce a reprezentat una dintre trăsăturile literare esențiale ale secolului I e.n.

Din punctul de vedere al construcției personajelor, trebuie să precizăm că aceasta ilustrează perfect complexitatea discursului romanesc în sine: pentru că fresca socială despre care aminteam înainte se constituie numai prin și pentru personaje, devenite, de la un anumit punct, adevărați antieroi, fapt ce demonstrează capacitatea de analiză psihologică a autorului antic. Căci Petronius își urmărește personajele pretutindeni, asemenea unui reporter modern, încercând să surprindă toate experiențele acestora, fie ele erotice sau sociale. Fideli concepției lor epicureice, eroii dovedesc, întotdeauna, și o mare doză de rafinament – aproape modern, am putea spune, rămânând mereu legați de credința lor frecvent exprimată în prețul clipei prezente. Și, oricât de surprinzător ar putea să pară acest lucru, la o lectură atentă el se dovedește, totuși, a fi foarte adevărat: unele personaje sunt afectate, în anumite momente ale desfășurării epice, de o veritabilă criză de identitate. Pentru că lumea în care le este dat să trăiască le aparține dar, în egală măsură, îi și respinge, dovedind, astfel, încă o dată vocația lor de eroi picarești. Astfel, Encolpius și Ascyltos se definesc, în repetate rânduri, drept oameni liberi – născuți liberi – și temeinic instruiți în retorică și literatură. Ei rămân însă, cu toate acestea sau pentru toate acestea, personaje problematizante și frecvent ambigue. Nu declasați sau aflați la marginea societății, ci efectiv neclasificabili. Asta pentru că nu pot fi clasificați printr-un singur epitet caracterizant, așa cum se întâmpla în cazul eroilor homerici, pur și simplu deoarece scapă oricărei încercări de a fi definiți succint.

Eugen Cizek, analizând evoluția personajelor din *Satyricon*, afirmă chiar că Encolpius, cel mereu pe fugă și pus pe deplasări de tot felul, ar recompune traseul unei adevărate *Odisei* parodice, ca revers comic al lui Ulise, campionul întoarcerii acasă. Dar ar fi și un adevărat „beatnik” „avant la lettre”, fiind, ca și reprezentanții celebrei „Beat Generation” din Statele Unite ale Americii din anii ‘60, un tânăr intelectual trăind deliberat la marginea societății, călătorind pentru a fugi, oarecum, și de el însuși. Sau, cine știe, poate tocmai pentru a reuși să se regăsească în cele din urmă... De asemenea, Encolpius caută mereu, pe lângă mijloacele de trai, și un cod propriu al existenței, nereducându-se, deși narator al romanului, la simplul statut de „raisonneur”, mai cu seamă deoarece experiențele pe care le trăiește ni-l dezvăluie, cel puțin în egală măsură, ca și pe personajele pe care le întâlnește sau le descrie. S-a discutat adesea dacă Encolpius e doar un soi de lichea simpatică sau devine, pe parcursul cărții, un adevărat intelectual contestatar al ordinii sociale sau chiar un spirit romantic mereu în căutarea iubirii ideale. Pentru că, de evoluat, Encolpius evoluează în mod evident de-a lungul întâmplărilor pe care le trăiește în *Satyricon*. Are, altfel, spus, o individualitate profundă, puternică și bine definită, precum și o serie de măști care îi ascund sau îi dezvăluie adevărul ființei: e talentat discipol de retorică și oratorie al profesorului Agamemnon, comentator malițios și fin al banchetului organizat de Trimalchio, ghinionist în dragoste în relația cu frumoasa și vicioasa Circe... În plus, și numele său, ca și al celorlalte personaje are o conotație ironică și licențioasă, deoarece în limba greacă „enkolpios” înseamnă „cel ocrotit la sân, scumpul, draguț”; „askyltos” înseamnă „neobositul în ale dragostei”; „gheiton” – „vecinul, amantul”; „eumolpos” – „melodiosul”.

Acest Eumolpus este și el, un personaj problematic și greu de prins într-o caracterizare sumară. De la început, e prezentat ca fiind un poet rătăcitor și definitiv ratat, corupător de minori și șarlatan adesea. Cu toate acestea, el se ridică nu o dată împotriva decăderii evidente a moravurilor vremii... Pe de o parte pervers iar pe de alta, plin de iluzii cu privire la virtuțile artei sale, Eumolpus se

crede un al doilea Vergiliu, cu toate că nu are talent poetic. Nu i se poate, totuși, nega talentul de povestitor, el fiind cel care rostește, în acest roman, o serie de povestiri intercalate în text sub forma „fabulelor mileziene” și chiar devine, pe alocuri, un soi de inedit purtător de cuvânt al opiniilor autorului însuși. În plus, el reușește mereu să scape și nu doar să-și salveze pielea, ci chiar să trăiască pe picior mare, la Crotona, de pe urma credulității vânătorilor de testamente, pe care el îi înșeală cu bună știință.

Strategia pe care o folosește Petronius este cu adevărat remarcabilă, cu atât mai mult cu cât avem în vedere epoca în care romanul a fost scris. Astfel, prin intermediul narațiunii la persoana întâi, care îi aparține lui Encolpius, Petronius reușește să se sustragă, cu o extraordinară detașare romanescă, discursului pe care naratorul său îl rostește. Joel Thomas, analizând strategiile narrative ale acestei unice cărți, a descoperit patru modalități fundamentale de organizare a discursului romanesc:

1. viclenia sau mascarea intențiilor reale (așa cum se întâmplă mai ales în cazul relațiilor complicate și mereu fluctuante dintre Encolpius, Ascyltos și Giton);
2. deghizarea, (cazul lui Eumolpus travestit în negustor bogat naufragiat lângă coasta Crotonei);
3. quiproquo-ul;
4. manipularea celorlalți prin intermediul jocului limbajelor.

Evident, peste toate acestea domnește umorul, adesea împins până la grotesc. Rolul acestor elemente comice este, în fond, tocmai acela de a asigura contrastul între structura de adâncime și cea de suprafață a acestui roman. Interesant rămâne și faptul că, de cele mai multe ori, efectul de contrast comic ia naștere din chiar desfășurarea intrigii. Astfel, indignat de trădarea venită din partea prietenilor săi, Giton și Ascyltos, Encolpis pleacă prin oraș în căutarea lor, cu gândul să-i omoare pe loc pe amândoi. E foarte pornit, pe față i se citește furia. Dar o întâlnire neașteptată cu un tâlhar care vrea să-l jefuiască îi frânge tot curajul și viteazul nostru Encolpius aruncă pe dată sabia la o parte la cea dintâi somație, fugind să-și salveze propria piele, nemaifiind interesat câtuși de puțin de răz-

bunarea pe care o pusese la cale... Sau, salvat de la naufragiu, același Encolpius vede plutind pe mare un cadavru al unui pasager mai puțin norocos. Gândul îi se îndreaptă spre perisabilitatea și vulnerabilitatea ființei umane în acest univers ostil în care îi este dat să trăiască. Dar, când își dă seama că acel cadavru este al dușmanului său Lichas, uită tot ceea ce tocmai spusese și începe să se bucure zgomotos.

Desigur, intenția autorului este, din nou, parodică. Pentru că, prin acest tip de comic eliberator pe care îl practică pe tot parcursul romanului său, el urmărește, în fond, să distrugă o ordine prestabilită, pe care o consideră chiar mai mult decât desuetă, el realizând, în mod frecvent, un adevărat contrapunct în cheie parodică al epopeilor antice, mai cu seamă a celei a lui Vergiliu, *Eneida*. Parodia desacralizantă dă astfel, un răspuns propriu situațiilor epice esențiale pe care le consacrase și le practicase cu succes veacuri de-a rândul eposul eroic. Și, într-adevăr, chiar scriitura din *Satyricon* apare structurată în asemenea fel, încât declanșează în mod frecvent procedeele comice. De un extraordinar efect se dovedesc, în acest sens, invențiile lingvistice sau, mai cu seamă, jocurile de cuvinte. Astfel, un exemplu de calambur burlesc avem în față atunci când Trimalchio susține că doar el e singurul care mai posedă, în Roma, autentice vase de Corint – considerate, în Antichitate, drept cele mai bine realizate – pentru simplul motiv că le cumpără de la un negustor care se numește Corinthus. Puțin mai târziu, același Trimalchio strigă slujitorilor: „Taie!” („Carpe!”), folosind același cuvânt și pentru a-l chema pe sclavul care avea datoria de a tăia carnea mistrețului pentru invitații săi la masă dar și pentru a indica acestuia acțiunea pe care acesta trebuia s-o realizeze, „Carpe” fiind și vocativul numelui propriu „Carpus” dar și imperativul verbului „carpo-ere”, adică „a tăia”. În felul acesta, Petronius indică subtextual faptul că banchetul lui Trimalchio dobândește, deodată, două dimensiuni, una culinară, pe de o parte dar pe de altă parte și una evident ludică. În plus, criticii literari au afirmat nu o dată că Petronius s-ar folosi în principal de două modalități de structurare a mesajului și a textului său,

modalități care ar putea fi cu adevărat numite strategii narrative. Iar acestea ar fi, pe de o parte teatralitatea – evidentă mai cu seamă în episodul cinei lui Trimalchio dar nu numai acolo iar pe de altă parte, mai cu seamă ca procedeu de caracterizare a personajelor, vorbirea cu dublu înțeles iar exemplul cel mai clar este, probabil, acel „Carpe” din discursul aceluiași Trimalchio.

În romanul *Satyricon*, comicul de limbaj servește și la caracterizarea fiecărui personaj în parte. Admirator declarat al marilor clasici latini, Petronius pornește de la ideea necesității unei limbi literare bine cristalizate, însă nu pierde niciodată în vedere, la nivelul discursului său romanesc, exprimarea familiară, tocmai în scopul de a crea un limbaj variat, voit eteroclit, pentru a sugera de la bun început esența personajelor sale. Tocmai de aceea, dacă în ceea ce privește banchetele organizate de diverse personaje ale *Satyricon*-ului Petronius a fost comparat cu Scott Fitzgerald și petrecerile prezentate în *Marele Gatsby*, în ceea ce privește stăpânirea perfectă a mijloacelor lingvistice de care se dovedește capabil prozatorul latin, singura apropiere posibilă, păstrând proporțiile, desigur, este cea de James Joyce și de romanul său, *Ulise*.

Analizând pertinent romanul la mai multe din nivelurile sale, Eugen Cizek concluzionează spunând că, în fond, se poate chiar afirma că *Satyricon* este, înainte de *Don Quijote* de Cervantes, cel dintâi „roman problematizant din istoria literaturii universale și chiar și primul roman al condiției umane avant la lettre”, neîncetând nicio clipă să fie și o extrem de plăcută lectură. Pentru toate acestea, Petronius poate fi considerat, cu adevărat, drept întemeietorul de fapt și de drept al acestei specii literare – romanul latin. Pe urmele sale va merge, în scurtă vreme, Apuleius, scriind *Măgarul de aur*, axându-se pe un subiect preluat, în mare măsură, de la Pseudo-Lucian și prezentând, în detaliu, aventurile lui Lucius, un tânăr transformat în măgar. După numeroase aventuri în cheie burlescă, măgarul va redeveni om, cartea, în sine, fiind compusă, pe lângă firul epic principal, din multe episoade cvasi-independente (între care se remarcă mai cu seamă basmul *Amor și Psyche*, care concentrează,

de fapt, sensurile esențiale ale cărții), nuvele milesiene și fragmente de-a dreptul dramatice. Eugen Cizek descoperă chiar secvențe de natură să transforme *Măgarul de aur* într-un veritabil „roman negru”, cu toate că noutatea cea mai importantă pe care o găsim la Apuleius este reorientarea intrigii spre o semnificație filosofică și religioasă, platonice și isiacă. Este, deci, clar, că și dincolo de exemplul cărții lui Petronius, vechiul roman grec devine, încetul cu încetul, roman esoteric, inițiativ și moralizator. Iar dacă Petronius cultiva mereu, în *Satyricon*, la nivel etic, o morală care pe drept cuvânt a fost numită „immanentă”, alegând să nu judece niciodată faptele personajelor sale, Apuleius susține un soi de „morală transcendentă”, criticând moravurile din punctul de vedere al ideilor platonice și dovedind, prin aceasta, afilierea la o estetică diferită de retorica nesofisticată a lui Petronius, recuperând vechea tradiție retorică și conferindu-i o strălucire neașteptată.

Din punct de vedere al modului în care a fost recepțat *Satyricon* de-a lungul secolelor, trebuie să precizăm că, deși privit la început ca făcând parte dintr-un gen umil, romanul acesta a fost apreciat încă din ultimele secole ale Romei Imperiale. În Evul Mediu, este cunoscută și apreciată povestirea referitoare la matroana din Efes, pentru ca, în secolul al XV-lea să fie descoperit fragmentul celebru al cinei lui Trimalchio, impulsivând brusc interesul pentru această mare carte a Antichității latine, fragmentele găsite fiind traduse în scurt timp în numeroase limbi europene. Prima ediție tipărită a cărții lui Petronius datează din anul 1664.

Se pare că Scarron s-a inspirat din *Satyricon* în realizarea propriului său roman comic. Iar marii realiști ai secolului al XIX-lea, mai cu seamă Balzac și Stendhal, l-au apreciat pe Petronius în care alegeau chiar să vadă un adevărat precursor. Mai târziu, Marcel Proust sau Joyce au intrat în complexe relații de interdiscursivitate cu cartea lui Petronius iar despre Céline s-a afirmat nu o dată că ar fi realizat un *Satyricon* modern în romanul său *Mort à crédit*. În literatura română s-au stabilit o serie de rela-

ții de similitudine structurală între Petronius și Nicolae Filimon, cu romanul său *Ciocoii vechi și noi*, mai ales în scenele dedicate prezentării ospetelor organizate de personajele parvenite sau cu unele pagini din opera lui I. L. Caragiale sau Mateiu Caragiale, mai ales avându-se în vedere deșucheatele petreceri conduse de Pirgu în *Craii de Curtea-Veche*.

**ROMANUL CHINEZ: ÎNTRE SIMBOLIC ȘI EPIC.
WU CHENG-EN,
CĂLĂTORIE SPRE SOARE-APUNE;
CAO XUEQIN, VISUL DIN PAVILIONUL ROȘU**

CIVILIZAȚIA CHINEZĂ. SCURT ISTORIC

Civilizația chineză este, alături de cea indiană, printre puținele care au reușit să supraviețuiască până în ziua de azi, păstrându-și, în linii mari, nealterate caracteristicile esențiale. În timp ce, în mai toate celelalte civilizații, vechiul organism social a dispărut, în China încă se mai păstrează în cel mai viu mod cu putință tradiții și forme de cultură ce-și au rădăcinile în epoci foarte îndepărtate de zilele noastre. Se poate vorbi, așadar, despre o adevărată „soluție de continuitate” – sintagma îi aparține lui Ovidiu Drimba – care poate fi urmărită, în evoluția sa, de-a lungul a aproape patru milenii.

Pentru că în China, tradițiile și obiceiurile considerate, în alte locuri de pe Glob, drept „inactuale” continuă să existe, în modalități de expresie evolute, desigur dar asemănătoare celor arhaice. Se întâmplă așa deoarece pentru chinezi tradiția reprezintă un izvor cultural activ și este privită, ca atare, drept un element germinativ și chiar, nu o dată, catalizator. Civilizația întemeiată în mileniul II î.e.n. în valea Fluviului Galben prezintă, încă de atunci, trăsături distincte, fundamental chinezești, identificabile până în zilele noastre în cele mai diverse compartimente ale vieții sociale sau culturale. Identificabile sunt – din păcate, desigur... – chiar și o serie de atitudini negative devenite deja de mult celebre. Astfel, în timpul guvernării Qin, mai precis în anul 212 î.e.n., este emis un celebru decret imperial care cerea la cel mai imperativ mod cu putință distrugerea tuturor cărților considerate a fi în

dezacord cu ideologia și cu politica regimului. Ulterior, textele cărților distruse cu acel prilej au fost reconstituite din memorie de către învățați, dovada acestui fapt fiind că, în ultimele decenii, cercetătorii au descoperit, în unele morminte vechi, texte datând din secolele IV – III î.e.n. care atestă autenticitatea celor refăcute din memorie.

Literatura chineză începe cu cele 5 opere considerate fundamentale, presupuse a fi fost compilate de însuși Kong-zi, (Confucius), cel care a antologat scrieri transmise până atunci pe cale orală din generație în generație și despre care se spunea că ar reprezenta suma înțelepciunii celor vechi. Astfel, *Cartea Documentelor* adună fragmente, unele dintre ele anterioare anului 1000 î.e.n., în care faptele narate aparțin în mare parte legendei dar care au exercitat o puternică influență asupra dezvoltării instituționale a Chinei, aici apărând pentru prima dată formularea „mandatului ceresc” ce ar fi deținut de împărat. *Cartea Primăverii și a Toamnei* este redactată chiar de Kong-zi și reprezintă o cronică a evenimentelor petrecute în secolele VIII – V î.e.n. iar autorul formulează principiul corespondenței continue care există între viața cerească și cea pământescă. *Cartea Schimbărilor* este un adevărat manual de divinație în care semnele sunt interpretate în raport cu schimbările din cadrul perfect ordonat al naturii, conform unui simbolism dezvoltat ulterior de daoism. *Cartea Riturilor* cuprinde texte compuse de discipolii lui Kong-zi și care sunt, în fond, norme de comportare a oamenilor la toate nivelurile sociale.

În fine, *Cartea Cântecelor (Shijing)* este opera fundamentală și, totodată, primul punct cu adevărat reprezentativ din evoluția literaturii chineze. Această carte este o antologie compusă din 311 poezii selectate de Kong-zi dintr-un corpus de aproximativ 3000 de texte cunoscute în epoca sa. Cele mai vechi se presupune că ar fi fost scrise încă în secolul IX î.e.n. Temele poemelor din *Cartea Cântecelor* sunt extrem de diverse, de la incantații ritualice la poeme descriptive, și de la fragmente satirice la idile sau cântece de război. Cum China nu a creat mari poeme epice, din fragmentele incluse în *Cartea Cântecelor* se pot reconstitui momente din viața oamenilor de acum câteva mii de

ani. În același timp, cartea aceasta a fost privită, de la bun început, ca reprezentând tradiția cea mai de preț și mai autentică, ea exercitând, ca atare, o mare influență asupra poeziei chineze care se va scrie în secolele următoare.

De aici se va inspira, în mare măsură și Li Bo (Li Tai-Pe) (701 – 762 e.n.), considerat drept poetul chinez cel mai cunoscut și mai popular în Europa. El adoptă o varietate de stiluri și de teme literare pe care le ilustrează perfect, dovedind măiestria la care ajunsese, încă de atunci, poezia chineză. Cu toate acestea, chinezii tind să-l considere drept cel mai mare poet al lor din toate timpurile pe Du Fu (712 – 770). Cu adevărat, el se dovedește a fi superior tuturor contemporanilor săi prin vibranta profunzime a sentimentelor care îi însușește textele, precum și prin mijloacele de expresie folosite cu o perfectă adecvare la temele abordate. Criticii literari au afirmat chiar, comparându-i pe cei doi mari poeți că, „geniu mai puțin spontan decât Li Tai-pe, Du Fu îi este mult superior acestuia, deoarece obișnuința vieții de mizerie l-a învățat să observe și să simtă suferința altora.” Ca atare, multe din poemele sale sunt tablouri în care se percepe cu claritate durerea oamenilor simpli. Celebre în acest sens sunt mai ales textele din ciclul *Satul Ciang*, unde războiul și nedreptatea la care erau supuși oamenii îl determină pe creator să atingă înălțimi nebănuite ale expresivității poetice.

În ceea ce privește proza chineză, trebuie să precizăm că începuturile acesteia datează din perioada dinastiei Tang, acum fiind scrise, în paralel cu o serie de lucrări care imită modelele clasice, primele opere literare în limba vorbită curent. Primul roman chinez este considerat a fi *Peștera zânelor* de Ciang Tzu, autor care a trăit între anii 657 – 730 iar scrierea aceasta a devenit foarte populară și în Coreea și Japonia. Cu toate acestea, marile romane chineze, disprețuite de aristocrație și de critica literară a vremii mai ales deoarece erau scrise în limba vorbită de popor, datează din epoca Ming iar cele mai importante sunt *Pe țarmul fluviului* (secolul al XV-lea), *Romanul celor trei regate*, (secolul al XV-lea); de asemenea, se cer menționate romanul de moravuri *Floarea de prun în vasul de aur* (din secolul al XVI-lea) și *Călătorie spre Soare-Apune*

de Wu Cheng-en. În perioada manciuriană, producția de romane crește, mai ales că acum se răspândește și imprimăria. Domină intrigile complicate și acțiunile arborescente, precum și includerea în carte a numeroase personaje – adesea chiar până la câteva sute. Cel mai celebru este *Visul din pavilionul roșu* al lui Cao Xueqin, o superbă carte de dragoste ce include și note de roman de familie, scris în secolul al XVIII-lea, precum și romanul satiric *Soarta oglinzii și a florilor*.

Pentru o mai bună înțelegere a literaturii chineze și, mai cu seamă, a direcțiilor principale de dezvoltare a romanului din această parte a lumii este absolut necesară o cât de succintă trecere în revistă a gândirii religioase a poporului chinez. Astfel, cele trei mari religii ale Chinei au fost și au și rămas până astăzi confucianismul, daoismul și buddhismul.

Confucianismul adoptă acest nume chiar de la cel al întemeietorului său, cunoscut mai ales în Occident drept Confucius, forma latinizată a numelui lui Kong-zi (551 – 479 î.e.n.). Confucius nu s-a considerat niciodată un fondator de religie în sens strict, mai ales deoarece el nu a urmărit să creeze o instituție religioasă și nu a afirmat niciodată altceva despre sine însuși decât că este un simplu transmitător al unor idei ce țin, în fond, de cea mai adâncă tradiție culturală a Chinei. El a avut rolul de a apropia de rațiune gândirea religioasă prin eliminarea unora dintre superstițiile care o marcase până atunci în mod definitiv. Apoi, pentru el, principiul suprem nu era divinitatea mitologizată a Stăpânului Suprem (Împăratul), ci Cerul, considerat a avea o voință proprie și a da oamenilor viață și înțelepciune, recompensându-i sau dimpotrivă, pedepsindu-i pentru faptele lor. Se poate spune, totuși, că esența religiei confuciene nu constă în relația omului cu divinitatea, ci în perfecționarea etică a relațiilor între oameni, deoarece ceea ce l-a preocupat în cel mai înalt grad a fost funcția religiei de a urmări să stabilească raporturi sociale cât mai corecte din punct de vedere moral. Abia după un timp, lui Confucius i s-au ridicat temple iar mulți oameni au început chiar să-l considere un adevărat zeu.

Diferit de confucianism este daoismul, o religie și, în același timp, o importantă școală filosofică fondată în secolul IV î.e.n. de către Lao-zi, cărui i se atribuie una dintre operele fundamentale ale întregii gândiri chineze și anume *Dao de jing*, (*Cartea Căii și Virtuții*), „Dao” însemnând „calea de urmat”, „cărarea virtuții”. Trebuie însă precizat de la bun început că „Dao, Calea de urmat”, nu este o categorie etică, ci o categorie universală, cosmică, echivalentă întrucâtva *logos*-ului heraclitian. Este, așadar, rațiunea universală care, la nivel social, devine etica. Este ființa și totodată realizarea ei finită. Este, dacă am încerca să punem problema în termeni metaforici, în același timp apa și curgerea apei. Spre deosebire de Confucius, pentru care ritualurile și rugăciunile interesau comunitatea, individul existând doar în funcție de această comunitate din care făcea parte, Lao-zi predică renunțarea la viața socială, retragerea în sine, perfecționarea individului printr-o serie de practici specifice cum ar fi diete sau exerciții de respirație. Daoismul îl va chema, așadar, pe om să revină la starea naturală mai cu seamă prin reprimarea instinctelor. De asemenea, Lao-zi considera că oricine poate ajunge la nemurire, indiferent de categoria socială sau de mediul din care provenea. Daoismul este, de asemenea, în mare măsură mistic, reactualizând vechiul patrimoniu de mituri specific chinezești, spre deosebire de raționalismul confucian.

Buddhismul a ajuns în China în secolul I e.n. venind din India, fiind considerat, tocmai de aceea, drept singurul element străin din cultura chineză care a pătruns în toate clasele sociale și care a fost receptat ca o parte esențială a civilizației naționale. Au existat, de-a lungul timpului, mai multe doctrine buddhiste care au cunoscut o largă difuziune iar dintre acestea, poate că cea mai pur chineză este școala Tien Tai, influențată, în mod evident de confucianism. Pentru buddhiștii chinezi, calea salvării nu mai este, ca în India, de exemplu, cea a unei vieți contemplative, ci dimpotrivă, aceea a ajutorării oamenilor, idealul nemaifiind suprimarea dorinței și eliberarea de propriile suferințe – *Nirvana* –, ci o viață activă dedicată operelor de caritate. Idealul este acela de a deveni un „bodhisattva”, adică un viitor „Buddha Iluminat” dar unul care renunță la starea sa

de beatitudine tocmai pentru a putea să-i ajute pe cei din jurul său și, mai cu seamă, pentru a-i ajuta pe aceștia să se elibereze. Concentrându-se asupra practicii carității și profesând iubirea între oameni – care sunt idei de evidentă influență confuciană – buddhismul chinez a fost repede îmbrățișat de marile mase și a exercitat o puternică înrăurire asupra gândirii chineze în ansamblu.

Iar alături de aceste trei mari religii care, adeseori, se întretaie și se întrepătrund, poporul și-a făurit și și-a cultivat propriul panteon de zeități dintre cele mai diferite, continuându-se, astfel, practicarea vechilor forme religioase și îmbogățindu-le mereu, în funcție de epocă și de curentul de gândire dominant.

WU CHENG-EN, *CĂLĂTORIE SPRE SOARE-APUNE* – TEMATICĂ, STRUCTURĂ, PERSONAJE

Toate aceste aspecte ale vieții și gândirii religioase chineze se oglindesc extrem de clar în producția literară a acestei țări, încă din cele mai vechi timpuri și, mai cu seamă, încă din primele romane care s-au scris aici. De asemenea, ele se regăsesc plenar și în romanul lui Wu Cheng-en, *Călătorie spre Soare-Apune*, carte redactată în secolul al XVI-lea. Astfel, aici, Împăratul Jad, divinitatea daoistă supremă este ajutat tocmai de Buddha să-l domolească și chiar, la un moment dat, să-l întemnițeze pe Regele Maimuță pentru aroganța și excesiva încredere în sine a acestuia.

Wu Cheng-en s-a născut în orașul Huaian în jurul anului 1500 într-o familie modestă și a trăit în acest loc până la moartea sa, petrecută în jurul anului 1580. Deși extrem de cult, inteligent și înzestrat cu numeroase talente și calități intelectuale, Wu Cheng-en a fost respins ani în șir la examenele pentru ocuparea posturilor publice, mai cu seamă din pricina temperamentului său independent și a neputinței de a accepta și de a se încadra în rigiditatea probelor și a birocrației aferente acestor examene. A fost considerat și un poet de seamă al vremii sale, unele dintre versurile lui fiind chiar incluse în *Antologia poeziei din pe-*

rioada Ming iar romanul *Călătorie spre Soare-Apune* cuprinde frecvent pasaje în versuri de o rară frumusețe și expresivitate. Înainte de a scrie celebra *Călătorie spre Soare-Apune*, el creează încă o carte și anume *Trepiedul Împăratului Jad*, o colecție de povestiri, în prefața căreia afirmă o concepție asupra creației literare surprinzător de modernă pentru acele timpuri: „Din copilărie mi-a plăcut să citesc povești stranii și fantastice. Căutam cărți romantice și scrieri istorice neoficiale pe la negustorii de cărți și, de teamă să nu fiu certat de tatăl meu care de multe ori îmi lua cărțile, mă ascundeam în locuri retrase pentru a le citi. [...] Poveștile înmagazinate în mintea mea le-am dat cu timpul uitării, cu excepția a o mie și ceva de istorioare care au refuzat să fie uitate și pe care le-am așternut în această carte. Mi se pare foarte ciudat că am izbutit, deoarece nu eu am vrut să le scriu, ci ele au cerut să fie scrise.”

Proza lui Wu Cheng-en este, așadar, influențată de specia literară a povestirii și, mai ales, de culegerile de povestiri care circulau în China vremii sale. Scriitorul chiar va folosi o serie de procedee care țin de acest tip de povestire, mai cu seamă permanentul recurs făcut la procedee ce țin de oralitate. Pentru că, după cum se știe, aceste povestiri, grupate în general tematic, circulau mai ales oral, fiind relate de numeroși povestitori profesioniști. Iar aceștia, dorind să-și adune cât mai mulți ascultători și, mai cu seamă, să nu intre în povestirea principală înainte ca publicul să se fi adunat pentru a-i asculta, începeau, adesea, cu unul sau două poeme sau cu o istorioară scurtă, care avea rolul unui soi de prolog. Apoi, în timpul povestirii propriu-zise, când acțiunea ajungea la un punct culminant, ei se opreau adesea, rostind formule de genul: „Și, dacă vreți să știți ce s-a întâmplat mai departe, reveniți și ascultați capitolul următor...” De asemenea, pentru a ține trează și mereu încordată atenția ascultătorilor pe parcursul relatării acțiunilor, ei întrebau uneori: „O să mă întrebați, dragii mei ascultători, de ce s-a întâmplat așa?...” Toate aceste procedee se regăsesc, desigur, mult rafinate și în scrierile lui Wu Cheng-en, mai cu seamă în romanul său *Călătorie spre Soare-Apune*, redactat în epoca Ming (1368 – 1644), pe drept cuvânt numită, în istoria literaturii chineze, drept „epoca de aur a romanului”.

Cartea este scrisă pe fundalul unei importante dispute teoretice purtate de autorii vremii, dispută care poate fi comparată, în numeroase din momentele sale, cu celebra „Ceartă dintre Antici și Moderni” din Academia Franceză din secolul al XVII-lea. Astfel, în China secolului al XVI-lea, adepții „Curentului de Renaștere a Antichității” promovau deviza conform căreia „Proza trebuie să fie asemenea celei din epoca Qin (246 – 207 î.e.n.) și Han (206 î.e.n. – 220 e.n.) iar poezia să urmeze linia celei scrise în epoca Tang (618 – 907 e.n.)”. Cei care susțineau această orientare cereau raportarea permanentă la opere elaborate în epoci culturale anterioare, dorind chiar copierea formei acestora – considerată idealul de perfecțiune – precum și împrumutul, din aceste opere, a unor cuvinte, expresii sau chiar fragmente întregi atunci când contextul ar fi cerut-o. Pe de altă parte, adepții celeilalte orientări, cei care, de altfel, au și luat poziție față de această încercare de reînviere a unei epoci considerate apuse, cereau cu vehemență libertatea stilului și o cât mai mare independență de gândire în literatură. Wu Cheng-en și-a scris romanul pe fondul acestei dispute, afirmând, implicit, independența sa de gândire și evidentă sa apropiere față de cei care susțineau „Noul Curent”. Acest fapt i-a permis să manifeste o extremă libertate față de subiectele alese, precum și o extraordinară independență față de variantele populare care povesteau viața celebrului Rege Maimuță, devenit și protagonist al cărții sale și un personaj literar în adevăratul sens al cuvântului. De altfel, trebuie să precizăm și faptul că cel dintâi traducător al cărții în limba engleză și cel care, astfel, va mijloci pătrunderea acesteia în circuitul valorilor universale, celebrul sinolog Arthur Waley, dă versiunii sale chiar acest titlu, *Monkey* sau, în edițiile ulterioare, *Monkey-King*, accentul punându-se, de la bun început, tocmai asupra acestui personaj atât de drag locuitorilor Chinei.

Călătorie spre Soare-Apune este, asemenea altor mari cărți ale omenirii și așa cum se vede încă de la titlu, relatarea unei călătorii. La fel se întâmplă și în *Epopoea lui Ghilgameș*, în *Odiseea* lui Homer, în numeroase din fragmentele păstrate din *Satyricon*-ul lui Petronius

ș.a.m.d. De asemenea, la fel ca și în *Don Quijote* al lui Cervantes, scris cam în aceeași perioadă în Spania Secolului de Aur, care, pe lângă latura aceasta, a relatării unor călătorii mai are și o importantă notă de ironie și parodie, cartea lui Wu Cheng-en citește și interpretează în felul ei – și, desigur, prin ochii autorului său – lumea în mijlocul căreia acest scriitor a trăit și pe care o cunoștea atât de bine. În felul acesta, scrierea autorului chinez se dovedește a fi neașteptat de modernă și de actuală, o lectură plăcută, un text pe nedrept trecut adesea cu vederea în marile antologii sau istorii ale literaturii realizate mai ales de criticii literari occidentali.

Romanul are ca punct de plecare călătoria reală întreprinsă de călugărul chinez Suen Džang, despre care există, de asemenea, confirmate, numeroase date reale, între anii 629 și 646 e.n. în India, pentru a studia buddhismul la izvoarele sale și pentru a aduce compatrioților săi textul autentic al sutrelor, învățăturile sfinte ale acestei religii. Desigur, în contextul acelei epoci, o astfel de călătorie era considerată – și chiar era – cu adevărat o aventură la limita posibilului și o ispravă fără de pereche, fapt care a făcut ca în jurul ei să se nască o serie de povestiri mai mult sau mai puțin fantastice ce au îmbrăcat-o, treptat, într-o haină mitologizantă. Desigur, toate piedicile apărute în calea bunului călugăr nu puteau fi depășite fără ajutorul unei făpturi miraculoase, înzestrate cu puteri supranaturale iar aceasta este Maimuța (sau Regele Maimuță), figură ce străbate folclorul chinez și credințele panteonului popular.

Cartea începe printr-un interesant recurs pe care autorul îl face la cosmogonie, în varianta chinezească a acesteia, descriind, adică, miraculoasa apariție pe lume a Maimuței, făptură de la bun început extraordinară, chiar și numai prin datele nașterii sale sau prin isprăvile nemaipomenite pe care le săvârșește ea din clipa ce urmează zămislirii sale. Astfel, dovedindu-se cu adevărat extraordinară, ea crește foarte repede și, ajungând regele tuturor maimuțelor, își dorește să cunoască tot mai mult, chiar să devină un inițiat în tainele religiei. Va deveni, astfel, discipolul unui pustnic și va învăța foarte multe lucruri, chi-

ar și arta de a lua, după dorință, diferite înfățișări, după plac și din nevoia de a se adapta mereu situațiilor – adesea complicate – în care va fi pus. Treptat, Regele Maimuță ajunge tot mai celebru și mai temut printre regii lumii obișnuite, își învinge vecinii, pedepsindu-i amarnic pe aceia care încearcă să i se opună iar în cele din urmă este el însuși pedepsit de către Marele Buddha pentru excesiva sa încredere în sine. Pedeapsa este foarte grea, astfel Regele Maimuță va fi întemnițat sub „Muntele Celor Cinci Elemente” unde va trebui să stea vreme de cinci sute de ani, fiind hrănit doar cu fiertură de fier și cocleală, pentru a înțelege necesitatea de a fi și umil în această lume, mai ales atunci când circumstanțele o cer. În cele din urmă, eliberarea mult așteptată se produce, salvatorul fiind tot o zeităte buddhistă, Bodhisattva Guan-in, cu condiția de a-l însoți pe călugărul Suen Džang în India și de a-l ajuta să aducă de acolo sutrele. Desigur, pe parcursul călătoriei se vor ivi tot soiul de piedici de netrecut pentru oameni iar acum Regele Maimuță își va dovedi curajul, forța și inteligența, contribuind în mod decisiv la depășirea acestora și la succesul expediției.

Trebuie să precizăm de la bun început faptul că personajele importante din această carte sunt extrem de cunoscute în China, mai cu seamă deoarece, chiar înainte ca Wu Cheng-en să le fixeze pentru totdeauna în literatura cultă, ele au circulat, secole de-a rândul, în folclorul chinez, desigur, fiind privite ca simboluri ale binelui și ale răului iar acțiunile lor au fost adesea socotite drept manifestări ale luptei dintre aceste principii și porniri antitetice ale naturii umane. Personajele esențiale ale cărții sunt, astfel, Maimuța, Prea-cuviosul Râtanul Opt-Porunci, Părintele Nisip și călugărul Suen Džang, numit pe parcursul romanului și Tripitaka, adică „Trei Coșuri”, în sanscrită, după cele trei coșuri cu sutre pe care le va primi în final de la Buddha.

Desigur, personajul principal al cărții este Maimuța, numită, mai cu seamă la început, și „Regele Maimuță”. Ea este curajoasă și foarte pricepută la cele mai diverse și neașteptate treburi. Tocmai pentru că dispune de mari puteri supranaturale, ea este foarte mândră și extrem de impulsivă, adesea nestăpânită. Ea este personajul care va

învinge toate duhurile rele și dragonii iviți în calea expediției sfinte, tocmai pentru că avea această experiență a luptei împotriva forțelor cerești încă de dinainte, pe când era regele maimuțelor și se ridicase contre tuturor vecinilor săi. Are, în acest sens, și o armă magică, numită „Toiagul împlinirii năzuințelor” și, în plus, după cum spunem mai înainte, stăpânește perfect și arta transformărilor, fiind capabilă să ia 72 de forme diferite. Cu toate acestea, atunci când mândria și încrederea nelimitată în sine ajung s-o stăpânească peste măsură, tinzând spre nesocotirea adversarului și disprețuirea acestuia, Buddha, fiind chemat în ajutor de Împăratul Jad, îl va pedepsi strașnic pe Regele Maimuță, întemnițându-l sub un munte. Condiția cu care va fi eliberat de către Guan-in este de a-l ajuta pe bunul călugăr să aducă sutrele în China. Dar, pentru a fi sigură că Maimuța nu se va mai răzvrăti în niciun fel, zeița îi va pune la gât o cordeluță vrăjită ce provoacă dureri cumplite și cu care călugărul poate s-o strângă după plac atunci când se va arăta neascultătoare sau își va depăși atribuțiile. Desigur, folosindu-se de pretextul acestor puteri supranaturale, autorul cărții reușește să prezinte, subtextual, și poziția omului în univers, precum și sfera complicată a relațiilor și condiționărilor existente între ființa umană și latura cosmică. Unii critici literari au afirmat chiar că, în acest roman, ar fi vorba și despre o adevărată dramă a cunoașterii umane, limitată în mod fatal de granițele ființei și înțelegerii omeneste, de dorința de depășire permanentă a necunoscutului iar că, în acest context, vitejia și dăruirea maimuței la cauza călugărului călător ar simboliza încercarea de afirmare a supremației voinței umane în lupta cu stihiiile naturii, Maimuța devenind, nu o dată, chiar voința personificată a călugărului Suen Dzang. Alte apropieri care au fost făcute sunt comparația cu Prometeu, cel care a fost, de asemenea, pedepsit de zei pentru dorința sa de a-și depăși condiția și de a ușura viața oamenilor sau cu Hercule, la nivelul abnegației de care Maimuța dă dovadă din plin.

Un alt personaj al cărții, foarte iubit și apreciat în spațiul cultural chinez este Purcelul, numit oficial „Prea-cuviosul Râtanul Opt-Porunci”. Acesta a fost odi-

nioară mare căpitan în oștirea cerească, unul dintre duhurile bune, mereu favorabil oamenilor. Dar, într-o zi, la o petrecere, aflat fiind sub influența băuturii, s-a purtat mult prea îndrăzneț și, în acest fel a ofensat-o pe Zeița Lunii. Atunci, Împăratul Jad, l-a pedepsit să se reintrupeze sun forma unui purcel. În schimbul promisiunii solemne că i se va ierta vina și i se va dărui, în cele din urmă, nemurirea, Purcelul devine și el discipol al călugărului plecat în căutarea sutrelor. În acest roman, el întruchipează trăsăturile omului obișnuit, fiind simplu în gândire dar întotdeauna cinstit, respectându-și mereu cuvântul dat, deși uneori stăpânit de cele mai diverse poftes fizice, chiar grosolan, lipsit de subtilitățile de gândire și de acțiune ale Maimuței dar, cu toate acestea, genul de om pe care te poți bizui la necaz, gata să îi ajute pe ceilalți la greu, punându-i chiar înaintea nevoilor sale. Dispune și el de o serie de puteri supranaturale, evident și ele mai mici decât acelea ale Maimuței dar pe care le pune mereu în slujba călugărului Suen Dzang. Cu toate acestea, el este, în mare măsură și un extraordinar personaj comic, deoarece, ca să rătădă pe seama simplității sale, Maimuța îi joacă adesea tot felul de feste, care de care mai amuzante pentru cititorul cărții dar de care Purcelul își dă seama întotdeauna prea târziu... Atunci, nu o dată, el încearcă să se răzbune dar, evident, nu va reuși prea bine în această încercare. În plus, el își dă seama întotdeauna că încercările sale de răzbunare ar putea periclita expediția sau ar putea pune serioase probleme Maimuței iar atunci renunță, înțelegând că adevăratele priorități ale călătoriei pe care ei o întreprind sunt de natură spirituală, reprezentând, pentru fiecare în parte, și un drum către sine, către descoperirea adevăratei identități și valori la care să se raporteze în continuare.

Un alt personaj al cărții, e adevărat că mai puțin conturat decât cele despre care am discutat până acum, este Părintele Nisip. Și el a fost tot căpitan în oastea cerească și izgonit de acolo de Împăratul Jad. Este tipul omului supus, liniștit, mereu sincer și deschis. E adevărat că are și el o serie de puteri supranaturale dar acestea sunt mai mici decât ale Maimuței sau ale Purcelului, fiind,

așadar, al treilea în această ierarhie a discipolilor călugărului călător.

Suen Dzang, numit și „Tripitaka” sau „Călugărul adus de ape”, este pelerinul buddhist ales de trimișii cerului să vină pentru a lua cărțile sfinte ale învățaturii buddhiste. El este un personaj istoric real, desigur, înveșmântat în această carte de o aură legendară. Interesant este că, spre deosebire de cei trei însoțitori ai săi, gata în orice moment să înfrunte monștrii iviți în calea lor și înzestrați cu puteri supranaturale, pe Suen Dzang autorul îl prezintă drept un om nu o dată șovăitor, temător chiar în fața pericolelor pe care această călătorie i le ridică în față. Deși aceste trăsături stârnesc nu o dată mânia Maimuței celei curajoase, trebuie să înțelegem că Suen Dzang reprezintă aici omul contemplativ, cel care gândește mereu și mereu își pune tot felul de probleme, încercând mai cu seamă să nu primejduiască niciodată viața însoțitorilor săi.

CAO XUEQIN, *VISUL DIN PAVILIONUL ROȘU* – VIZIUNE SIMBOLICĂ, EPICĂ, FILOSOFICĂ

Cao Xueqin este scriitorul care marchează, fără doar și poate, întreaga istorie a literaturii chineze, mulți critici literari asiatici sau occidentali considerându-l chiar cel mai mare romancier al Chinei din toate timpurile iar cartea sa *Visul din Pavilionul Roșu* fiind interpretată de voci importante ale culturii chineze drept cel mai bun roman scris vreodată în această țară.

Autorul provine dintr-o familie veche și nobilă din orașul Jiangning, aflată, pentru mult timp, în foarte bune relații cu Casa domnitoare în China. Treptat, însă, din cauza numeroaselor intrigi de la Curte, familia Cao își va pierde influența și mare parte din bogății, mai mult chiar decât atât, tatăl viitorului scriitor fiind decapitat în urma unor acuzații destul de vagi formulate la adresa sa și rămase nedovedite. Acest fapt îl va marca profund și pentru totdeauna pe tânărul Xueqin iar, pe de altă parte, va avea consecințe importante asupra întregii familii, nevoite să trăiască, de atunci încolo, în condiții dintre cele mai mo-

deste, într-un cartier sărac din Beijing. Descendentul unei atât de vestite familii, nu va avea, astfel, nicio dregătorie, ci va fi silit să-și formeze singur o vastă cultură și să-și cultive numeroasele talente, deoarece în afară de pasiunea pentru literatură – nu doar pentru proză, ci și pentru poezie – el este și un foarte bun pictor care, cu toate acestea, nu va accepta să decoreze apartamentele regale ale Împăratului care îi nedreptățise atât de grav tatăl.

Romanul *Visul din Pavilionul Roșu*, considerat adesea drept piatra de hotar a prozei culte chineze și cel dintâi mare roman în adevăratul sens al cuvântului din acest spațiu cultural, este o carte cu un destin singular nu doar în China, ci în contextul literaturii universale în ansamblu, având ceea ce s-ar putea numi o adevărată istorie, deloc lipsită de zăbucium. Astfel, imediat după moartea lui Cao Xueqin, în mediile cultivate din Beijing începe să circule un manuscris cu autograful scriitorului, intitulat *Istoria pietrei nestemate*. Manuscrisul are 80 de capitole și produce o extraordinară impresie asupra cititorilor, atât prin tema abordată, inedită pentru acea vreme, cât și prin profundele implicații simbolice și filosofice ale textului. Acest roman va fi publicat pentru prima dată în anul 1770 sub titlul de *Visul din Pavilionul Roșu*. Discutam, cu un alt prilej, despre enigmele *Satyricon*-ului lui Petronius și iată că acest gen de probleme nu sunt străine nici literaturii chineze, mai precis cărții lui Xueqin. Pentru că problemele legate de opera sa însă încep exact din acest moment, deoarece această versiune poartă două semnături, pe lângă cea a lui Cao Xueqin existând încă una, și anume cea a lui Gao E, cunoscut om de litere și înalt demnitar din dinastia Qing (manciuriană). Se știe despre acest Gao E că a fost un om bine intenționat, suficient de cultivat, însă net inferior ca talent literar lui Cao Xueqin. Cu toate acestea, el adaugă variantei inițiale încă 40 de capitole și schimbă titlul manuscrisului pe care îl va publica, apoi, pe cheltuiala sa. Cercetătorii chinezi și nu numai au considerat, pe bună dreptate, că aceste capitole adăugate sunt cu mult inferioare primei părți a cărții, deși rămâne demnă de apreciere dorința sa de a continua textul lui Cao Xueqin, pe care îl considerase cu adevărat remarcabil, precum și faptul că a intuit de la bun început marea valoare a manuscrisului ră-

mas în urma contemporanului său și a făcut tot posibilul pentru a-l introduce în circuitul literar.

Romanul acesta ridică o serie de probleme de receptare, mai ales cititorului nefamiliarizat cu mentalitatea și cultura chineză, de aceea fiind necesare de la bun început o serie de precizări. Astfel, trebuie să ținem întotdeauna seama de permanenta dualitate prezentă până și în cele mai mici și aparent neînsemnate manifestări de cultură din această parte a lumii, reprezentată de cele două principii opuse și complementare: „yin” (feminin) și „yang” (masculin), privite drept o expresie estetică a celor două principii primordiale. În plus, încă din primele pagini ale romanului *Visul din Pavilionul Roșu* se fac trimiteri esențiale la cele trei mari religii care au marcat cultura chineză și la care, de altfel, ne-am și referit anterior, confucianismul, daoismul și buddhismul. Astfel, în fața cititorilor este pusă o conversație extrem de interesantă din această perspectivă între un călugăr buddhist și unul daoist cu privire la piatra de jad și la posibilele sale virtuți sau semnificații mai ales pentru persoanele care vor ajunge, într-un fel sau altul, în contact cu ea. În orice caz, amândoi consideră, în cel mai chinezesc mod cu putință, că doar învățătura este calea eliberării omului de sub domnia fricii și a îndoielilor determinate de neștiință. De asemenea, este subliniată, de câteva ori și ideea conform căreia individul ce alege să urmeze calea normelor și învățăturilor confucianiste va deveni un tip activ, mereu animat de dorința respectării obligațiilor sociale și în primul rând a celor de familie. Cartea aceasta este lipsită de avantajele dar și de dezavantajele unui narator pe care Wayne C. Booth îl numește, în studiul său *Retorica romanului*, „narator credibil”, extrem de prezent în cadrul literaturii occidentale. Rolul și locul acestuia sunt preluate de un extrem de complicat dar și de bine pus la punct sistem de transmitere a informațiilor esențiale prin intermediul discuțiilor iar uneori, de ce nu, chiar al bârfelor, purtate între personaje aparent minore ale romanului dar care devin, astfel, extrem de importante din perspectiva funcției lor, mult timp ignorată de critica literară vestică.

„Cultura milenară a Chinei”, afirmă Lucian Blaga într-unul din studiile sale, „se înfățișează unei priviri ge-

nerale ca o lume aparte care, poate, în orice caz, să ridice pretenția de a fi judecată imanent, potrivit acelor criterii care, conștient sau nu, au fost active chiar în procesul ei de creație, deoarece spiritul chinez este dominat întotdeauna de propriile sale linii de forță și de propriile sale valori”, ea fiind, astfel, imposibil de înțeles și / sau de judecat la justa sa importanță în conformitate cu o serie de principii ale culturii occidentale care îi sunt și îi vor rămâne străine pentru totdeauna. În acest sens, s-a vorbit nu o dată și despre „dialectica noțiunilor de vid și plin”, perfect aplicabile culturii chineze. Adesea, acesta a fost considerat un mare paradox, și, cu toate acestea, singurul mod de a explica până la capăt gândirea chinezească tradițională în esența sa, precum și felul propriu chinezilor de a observa și de a se raporta la lumea exterioară obiectivă. Astfel, de exemplu, roata poate fi folosită numai datorită golului dintre spițele sale, vasele sunt utilizabile doar datorită golului din ele, la fel, în case se poate locui numai în spațiul dintre zidurile lor. Se vede, e vorba în toate aceste cazuri despre spațiile goale. Iar această extrem de subtilă și de neobișnuită dialectică a vidului și a plinului este prezentă în contextul gândirii chineze încă din Antichitate. Astfel, pentru chinez, plinul este ceea ce se poate vedea sau închipui, pe când vidul, golul, este partea nevăzută a ceea ce se poate vedea sau închipui. Plinul e reprezentat de munți, ape, coline, pe când vidul este reprezentarea abstractă, mentală a acestora. Aceste categorii sunt perfect aplicabile lumii românești prezente în *Visul din Pavilionul Roșu*, unde raționamentele extrem de complicate și parabolele prezente la tot pasul sunt chiar condiția complexității și profunzimii acestei cărți. S-a vorbit chiar de prezența, la nivelul literaturii chineze, de o categorie aparte, și anume aceea a ambiguității, prezentând o gamă extrem de largă de nuanțe, mergând de la simpla tulburare până la paroxismul spaimei, categorie literară întrucâtva asemănătoare fantasticului, atât de prezent în literatura occidentală.

Trebuie, de asemenea, în lectura acestei cărți cu adevărat unice, să ținem seama și de atitudinea filosofică a chinezilor în fața realității, atitudine plasată și ea, de-

sigur, sub semnul celor două forțe tutelare yin și yang. Astfel, din ele iau naștere cele cinci elemente fundamentale ale culturii chineze: focul, apa, metalul, lemnul și pământul. La început se nasc focul și apa care, acționând unul asupra celuilalt dau naștere metalului, lemnului iar în cele din urmă pământului. Ulterior, din acestea se vor forma cele 10.000 de lucruri ale lumii materiale, fiecare având atașată, în panteonul chinez, și o reprezentare a unei zeități. Se vede, așadar, cum concepția chinezilor despre viață este duală, permițând, de asemenea, substituirea concretului cu figurativul, a obiectului cu semnul sau emblema sa, a realului cu imaginarul.

Romanul *Visul din Pavilionul Roșu* începe, ca și *Călătorie spre Soare-Apune*, cu o imagine cosmogonică, de data aceasta episodul fiind plasat în negura vremii și legat de generația matriarhală a zeiței Nu Wa. După ce prezintă pe larg mitul creației originare, autorul expune și contextul cu totul special al nașterii personajului central al romanului, Baoyu, cu o piatră de jad cu puteri magice în gură. Este evident, încă din acest punct, că scriitorul raportează cele două momente unul la celălalt și le privește interpretându-le printr-un complicat proces de reflectare reciprocă. Urmează o serie de considerații cu privire la visul minunat referitor la această piatră nestemată înzestrată cu puteri neobișnuite, încă de pe acum, visului, ca temă predilectă a daoismului și a buddhismului conferindu-i-se, de asemenea, puteri nelimitate, deoarece visul este principalul vehicul între Lumea Iluziei și Lumea Pământeană, reprezentând și modalitatea de prevestire a întâmplărilor reale. Desigur, cei care visează sunt cei aleși, între aceștia mai ales Baoyu și frumoasa Daiyu, în cazul lor, visul având și marcate caracteristici inițiatice. Iar locul în care are loc visul este și el cu totul special, cum este cazul deja celebrului Pavilion Roșu. S-a vorbit mult – mai cu seamă în studiile critice aparținând exegeților occidentali – despre surprinzătoarea apariție a temei visului în literatura chineză, aproximativ în aceeași perioadă în care, de exemplu, în literatura spaniolă a Secolului de Aur, Pedro Calderón de la Barca impunea în Europa celebra temă a vieții ca vis prin intermediul piesei sale cu același titlu.

Romanul în discuție este un text literar extrem de vast, edițiile complete actuale numărând aproximativ 700 de pagini, încă o piedică în calea cunoașterii sale complete mai ales de către cititorul occidental, mai puțin obișnuit, poate, cu o asemenea vastitate a materialului narativ. În ceea ce privește tema generală a romanului, se va vedea că și aici dificultățile sunt numeroase. În primul rând din cauza volumului, fiind evident că e greu să vorbim despre o încadrare exactă a acestei cărți într-un ipotetic „pat al lui Procust” al canonului critic occidental. Căci *Visul din Pavilionul Roșu* este, deopotrivă, un extraordinar roman de dragoste – dragostea tragică dintre Baoyu și Daiyu – dar și un roman de familie – având în vedere decăderea mării familii Jia – precum și un roman de moravuri, un Bildungsroman, mai ales dacă îi avem în vedere pe tinerii Baoyu și Daiyu. Totul desfășurat într-un adevărat cadru baroc, am putea spune folosind un termen al culturii occidentale și ne referim aici la numeroasele grădini impozante, la eleganța excesivă a saloanelor și a pavilioanelor, la toaletele personajelor feminine.

Influențat profund de daoism și buddhism, înțelese și interpretate mai cu seamă drept atitudini esențiale în perceperea realității, Cao Xueqin a creat, astfel, o carte impresionantă și ea având o structură bivalentă extrem de marcată, un roman cu adevărat exemplar, dacă avem în vedere chiar și numai forța sa de a dăinui și de a impresiona generații întregi de cititori din toată lumea. Iar unul dintre mesajele cărții poate fi considerat, în acest sens, și acesta: că modalitățile de existență a civilizației moderne nu sunt, în fond, nimic altceva decât expresia unor structuri și forme străvechi de cultură, a căror geneză și evoluție, aflate într-o prefacere neîntreruptă, pot fi urmărite, mai ales în China, de-a lungul mileniilor. În acest context, iată ce propune Cao Xueqin prin intermediul demersului său narativ din *Visul din Pavilionul Roșu*: în primul rând, esențiala sustragere de la canoanele înțelese ca piedici în afirmarea originalității umane, el creând, astfel, cea dintâi aspirație de asemenea și bine articulată din punct de vedere artistic, la nivel epic, spre sintezele fundamentale.

Scriitorul pune, în termeni artistici, și problema sincerității în artă, un adevărat nucleu în jurul căruia se

desfășoară mare parte a ceremonialului epic al acestei cărți, totul fiind prezentat mai ales pe fundalul reprezentat de tema iubirii sau, mai bine zis, a iubirilor care marchează esențial existența numeroaselor personaje – câteva sute, multe dintre ele extrem de pregnante și bine conturate, chiar dacă sunt doar episodice – din acest roman. Desigur, iubiri prezentate în toate variantele posibile iubirea filială, cea paternă respectiv maternă, a cuplului mai vechi sau a celui în formare. În plus, apar gelozii inevitabile: unele reale, altele doar presupuse sau chiar autoinduse. Totul desfășurat pe fondul fastuos al banchețelor, petrecerilor în grădini sau în pavilioane, procesiunilor, spectacolelor de tot felul, romanul reușind să creeze, citit din acest punct de vedere, și un extrem de interesant și complet tablou al epocii, al lumii secolelor al XVI-lea și al XVII-lea din China Imperială.

Și încă un amănunt extrem de important: *Visul din Pavilionul Roșu* este un roman în care domină personajele feminine, nu o dată Cao Xueqin prezentându-le printr-un subtil recurs la procedeele analizei psihologice, el dovedindu-se, în acest sens, un excelent cunoscător și observator al sufletului feminin, cu toate nuanțele și notele sale caracteristice. Astfel, o adevărată „Mater familias” se dovedește a fi bunica Jia Mu, în vârstă de 83 de ani la încheierea cărții. Ea reprezintă, fără vreo urmă de îndoială, autoritatea absolută. Desigur, autorul este influențat, în crearea acestui personaj, de cultul ancestral al venerării părinților și bătrânilor, încărcat de sensuri confucianiste. Jia Mu este puternic subiectivizată, devenind nu o dată de temut pentru mai tinerii sau mai tinerele membri ai familiei. Cu toate acestea, deși e păstrătoarea vechilor tradiții, manifestate și prin numeroasele bijuterii extrem de vechi pe care le poartă în cele mai diverse ocazii, Jia Mu, ajunsă la apusul vieții, prezintă, nu o dată, modificări inexplicabile de temperament, precum și mari oscilații în convingeri, chiar și în ceea ce-l privește pe Baoyu, nepotul preferat. Personajul feminin cu care e prezentată adesea în opoziție bunica Jia Mu este nora sa, Wang Xifeng. Aceasta e bogată, frumoasă, versatilă, geloasă și nesinceră, respectul ei față de Jia Mu fiind doar formal, ea încercând, în

fond, să-și adjudece, în cele din urmă, rolul de adevărată stăpână a casei. Este aspru pedepsită de soartă, deoarece recursese la tot felul de intrigi pentru a-l ucide pe un tânăr îndrăgostit de ea. Astfel, conform dictonului confucianist „Nu face altuia acele lucruri care ție îți displac”, ea va muri de o moarte violentă și neașteptată.

Dintre personajele feminine reprezentante ale generației tinere, Lin Daiyu este perfecțiunea întruchipată, idealul de frumusețe chinezească emblematică. Ea apare drept o adevărată expresie sintetică, rafinată până la sublim, a multiplelor personaje feminine celebre din trecutul cultural al Chinei, astfel explicându-se numeroasele comparații pe care le face scriitorul pentru a o prezenta cât mai convingător. Extrem de frumoasă, fragilă și delicată asemenea unei piese de porțelan scump, Lin Daiyu are serioase dificultăți în a se adapta la noua sa familie, Jia, unde ajunge după moartea prematură a mamei sale, fiica cea mai iubită a lui Jia Mu. Pentru că aici domină ipocrizia și prefăcătoriile de tot felul, atitudini cu care ea nu fusese obișnuită înainte. Desigur, Lin Daiyu este configurarea perfectă a unei concepții estetice plină de sensuri metafizice profunde. Astfel, tânăra fermecătoare reprezintă întruparea pământeană a Mărgăritarului Purpuriu, o plantă fermecată ce crește doar pe malul Râului Sufletelor de pe „tărâmul celălalt”, reprezentat în cultura chineză de Lumea Iluziei. Și trăiește, mereu, sub un evident semn și sens al tragicului. În Lumea Reală, ea este îndrăgostită de Baoyu, tânărul născut cu magica piatră de jad în gură. Baoyu este, la rândul său, întruparea pământeană a unei pietre celeste, „Cristalul Sclipitor”, cel care, în existența cerească anterioară, udase în fiecare zi fragila floare a „Mărgăritarului Purpuriu”, care îi promisese, la un moment dat, că într-o altă viață îl va răsplăti pentru acest gest prin lacrimile unei fete în care Mărgăritarul se va întrupa și care îl va iubi nemăsurat. Fapt care se și întâmplă, semnificativ fiind și amănuntul că, la prima lor întâlnire, cei doi, Lin Daiyu și Baoyu au impresia că se cunosc foarte bine, parcă dintr-o altă viață... De aceea, este evident că sunt sortiți unul altuia, mai cu seamă că Baoyu e considerat de întreaga familie – în afară de buni-

ca Jia Mu – drept extrem de ciudat, pentru că preferă compania fetelor, despre care spune că sunt curate și pure precum apa limpede de izvor, pe când băieții îi par parcă întrupați din noroi. Doar cu Daiyu poate comunica perfect Baoyu, aproape telepatic uneori, ei fiind, de asemenea, și foarte frecvent bolnavi, pe rând sau în același timp, fapt ce dovedește, o dată în plus, apartenența lor spirituală la o altă lume, superioară celei pământești.

Dar această minunată poveste de dragoste este stricată prin apariția unui alt personaj feminin, Xue Baochai, o rudă mai îndepărtată a familiei Jia, venită să locuiască și ea, la un moment dat, în castelul Rong. Frumoasă și ea, îi este însă net inferioară lui Daiyu, mai ales deoarece principala ei strategie este nesinceritatea iar principalul scop în viață, acela de a parveni. De aceea, familia sa, profitând de naivitatea fetei, o convinge că, așa cum Baoyu are un talisman magic, piatra de jad, așa are și ea un lănișor de aur menit să-l apere pe cel sau cea care îi va purta și să-i mențină veșnica tinerețe. Iar simbolismul este evident pentru orice cititor familiarizat cât de cât cu simbolistica și imaginarul chinezesc, unde jadel și aurul, la fel ca și purtătorii lor, sunt elementele supreme, perechea simbolică perfectă și investită cu atribute regale. Astfel, ea va interveni prin tot felul de intrigi în cuplul aproape format al lui Baoyu și Daiyu, reușind, cu concursul familiei, să-l păcălească pe tânărul Baoyu să se căsătorească cu ea. Crezând că mireasa va fi Daiyu, băiatul acceptă dar, constatând înșelătoria pusă la cale de toți membrii familiei sale, hotărăște să urmeze un alt drum în viață, profund dezamăgit de lipsa de cuvânt și de principii pe care o dovediseră cei în care crezuse până atunci. Lin Daiyu moare chiar în clipa nunții celor doi iar aflând și această îngrozitoare veste, Baoyu decide să se înscrie la examenele anuale de promovare în dregătorii, unde, spre surprinderea tuturor membrilor familiei sale care îl considerau un tânăr extrem de superficial, preocupat doar de laturile decorative ale existenței, ocupă unul dintre primele locuri. Cu toate acestea, în cele din urmă, el hotărăște să se retragă din lume, devenind călugăr buddhist. Plecarea lui din mijlocul acestei familii care a refuzat să-l înțeleagă și

să-l prețuiască și dincolo de aparențe nu reprezintă însă nicidecum un final forțat, acest ultim capitol scris de Gao E și adăugat ulterior manuscrisului lui Cao Xueqin fiind, poate, cel mai în acord cu liniile care au condus acțiunile acestui personaj în prima parte a cărții. Baoyu părăsește, în acest fel, o lume destrămată, plină de vicii și aflată sub stăpânirea desfrâului dar peste care se mai văd strălucind – inutilă mască a zădărniceii lumii – blazoanele aurite ale fostei mari familii Jia din conacul Rong.

Dincolo de tulburătoarea poveste de dragoste sfârșită atât de tragic a celor doi tineri, comparată uneori cu finalul din *Romeo și Julieta* de Shakespeare, *Visul din Pavilionul Roșu* este, în egală măsură, și un real roman enciclopedic, precum și un mare roman de familie, o carte care descrie decăderea progresivă a lumii familiei Jia, textul fiind comparabil, din acest punct de vedere, cu capodoperele lumii occidentale cum ar fi *Casa Buddenbrook* de Thomas Mann sau *Forsythe Saga* de John Galsworthy. Faptul se datorează, mai cu seamă, lipsei din ce în ce mai evidente a valorilor la care membrii acesteia ar trebui să se raporteze și pe care ar fi indicat să le respecte ei. Astfel, familia e marcată, din ce în ce mai frecvent, de trădări, încăierări chiar între rudele apropiate și marcante, înșelătorii pe care ei le pun la cale, neezitând să meargă chiar până la crimă pentru a-și atinge scopurile, adesea insignifiante.

**UTOPIA ȘI IMPLICAȚIILE SALE LA
NIVELUL FORMELOR ROMANEȘTI.
THOMAS MORUS, *UTOPIA*;
FRANÇOIS RABELAIS,
*GARGANTUA ȘI PANTAGRUEL***

„UTOPIA” – SENSURILE TERMENULUI,
ORIGINI ȘI EVOLUȚIE

Termenul „utopie” a fost creat de umanistul englez Thomas More (Morus fiind numele său latinizat), în anul 1516, cuvântul reprezentând chiar titlul cărții sale ce va impune, după cum au afirmat numeroși interpreți și teoreticieni, o nouă specie literară sau chiar, după părerea unora, un nou gen literar. Termenul în sine este remarcabil prin forța de sugestie, el având să rămână, de altfel, în conștiința cititorilor până în zilele noastre. Cartea lui Morus a fost scrisă în limba latină, fiind tradusă în engleză în anul 1551, de către Ralph Robinson.

Titlul inițial al scrierii lui Morus a fost *Nusquam*, de la adverbul latinesc „nusquam” însemnând „nicăieri”, autorul optând, în final, pentru denumirea de origine grecească alcătuită din adverbul de negație „ou” („nu”) și substantivul „topos” care înseamnă „loc”, „ținut”. Dar semnificațiile termenului vor fi îmbogățite printr-un alt cuvânt, asemănător, prezent în prologul cărții lui Morus și pus tot în legătură cu „o insulă fericită, de dincolo de mări: Eutopia”. Se vor combina, astfel, înțelesurile din termenul „utopia” („ou-topia”, adică „loc inexistent” și „eu-topia”, „locul fericit unde totul este bine”), insula Utopia din cartea lui Morus fiind, deci, deopotrivă un loc imaginar și un spațiu unde domnesc fericirea și binele. „A trăi într-o lume fericită dar imposibilă: iată esența utopiei”, au concluzio-

nat criticii. Termenul de „utopie” a avut o largă circulație, cunoscând numeroase variante de traducere, cum ar fi englezescul „nowhere”, germanul „nirgendwo”, franțuzescul „nulle part” sau, la noi, „locul de nicăieri”, însă varianta construită pe baza cuvântului grecesc spune mult mai multe decât traducerea sa. Acestea rețin sensul de bază (care implică determinarea spațială a genului), însă pierd determinarea calitativă existentă în asocierea „eu-topos” și pe care utopia, ca specie literară, nu numai în definiția detaliată, ci și în formula denominativă o presupune drept element esențial. Astfel că implicațiile lui „ou-topos” („locul de nicăieri”) și „eu-topos” („locul cel mai bun”) se întrepătrund în chip fericit în inspirata soluție a învățatului renașcentist englez.

Spiritul utopic însoțește omenirea din „negurile preistoriei sale”, după cum s-a spus nu o dată și pe bună dreptate. Basmelor în care eroul ajunge, după nenumărate aventuri, pe un tărâm al „tinereții fără bătrânețe și al vieții fără de moarte” conțin „enclave utopice rezultate din eforturi de imaginație săvârșite într-un trecut imemorial”. Un prim exemplu în acest sens ar fi chiar *Epopoea lui Ghilgameș* (cca. 3500 î.e.n.), unde găsim o descriere a unui paradis terestru, numit „grădina fermecată a plăcerilor”.

O bună parte din manifestările acestui spirit utopic au în vedere mitul „Vârstei de Aur a omenirii”. Mitul va fi preluat, peste secole, de către reprezentanții Renașterii, folosit adesea combinat cu cel al Arcadiei; în acest sens, îl amintim pe Jacobo Sannazaro (1458 – 1530), cu poemul *L’Arcadia* (1504). Regăsim, apoi, motivul în toate literaturile renașcentiste occidentale: la spaniolul de origine portugheză Jorge de Montemayor, în *Diana enamorada* (1542), la francezul Nicolas de Montreux, în *Les Bergeries de Juliette* (1598); la englezul Philip Sidney, într-o scriere publicată postum, *The Countesse of Pembroke’s Arcadia* (1590) și, desigur, la mulți alții.

Tot în Occident, pe lângă Vârsta de Aur și mitul Arcadiei mai întâlnim și imaginea Paradisului iudeo-creștin. „Reprezentarea istorisirii biblice despre Adam și Eva în grădina Edenului s-a impus ca descriere clasică a Vârstei de Aur, mai ales datorită desenelor și

picturilor unor artiști ca Dürer, Bosch sau Cranach. Alte imagini renumite ale Paradisului pot fi găsite în *Divina comedie* a lui Dante și în *Paradisul pierdut* al lui Milton. Însă mitul paradisiac nu este doar o reflectare a Vârstei de Aur. Noul Testament e cel care redeschide poarta Paradisului iar pentru un bun creștin speranța renaște și, astfel, fericita lume pierdută se imaginează chiar deasupra lumii terestre, nașterea Bisericii reprezentând o cale de acces spre „luminatul univers celest”.

Milenarismul are o doctrină esențial colectivistă, vorbind despre viața de care se vor bucura credincioșii, adunați într-o comunitate a oamenilor sfinți. Există, de asemenea, și un milenarism islamic care stă, în fond, sub același semn ca și cel creștin, însă Mesia este numit Mahdi, „Cel condus de Allah”. „Dacă principala contribuție a creștinismului la gândirea despre societatea ideală a fost milenarismul său, cea a gândirii antice păgâne a fost cetatea ideală”, s-a afirmat în studiile critice. Iar dacă poezii au creionat Paradisul și Vârsta de Aur iar credincioșii vorbesc despre Noul Mileniu, filozofii au închipuit, la rândul lor, o imagine a „cetății ideale”. Aceștia au încercat să reproducă armonia cerească prin clădiri, legi, instituții, pornind de la premisa că nu doar în mit, ci și în istorie întâlnim figuri întemeietoare legendare, cum ar fi Solon pentru Atena sau Lycurg pentru Sparta.

Odată cu Renașterea, discursul utopic avea să se schimbe, va deveni mai amplu, mai sistematic. Odată cu acest moment important, care a fost Renașterea, au apărut numeroase utopii. Lungul șir de texte utopice începe cu Thomas Morus (1578 – 1535), a cărui primă scriere, „utopică” (1516) „fixează reperele esențiale ale domeniului”, după cum s-a afirmat. Exemplul dat de Morus demonstrează că forma utopiei este mult mai elaborată decât o simplă istorisire didactică. Un alt exemplu este *Relox de Principes (Ceasornicul domnilor, 1527)* scris de Antonio de Guevara, unde capitolele XXXIII – XXXV propun o utopie propriu-zisă, plasată în timpul lui Alexandru Macedon.

Putem spune că valoarea utopiei constă mai ales în relația ei cu un posibil viitor iar rolul ei este de a transmite condițiile realității imediate și de a descrie alte

realități a căror dezirabilitate evidentă ne atrage ca un magnet. „Tocmai în această calitate a utopiei de a fi vizionară și <<inaccesibilă>> se găsește puterea ei”. De multe ori s-a vorbit despre autorul de utopii ca despre un vizionar, un adevărat profet al viitorului, viitor care poate fi luminos sau, dimpotrivă, poate să se transforme în viziune complet desacralizată, în imagine a mizeriei și nefericirii umane, fapt evident în cazul distopiilor care au marcat proza secolului XX, dacă e să amintim aici doar exemplele reprezentate de romanele lui Aldous Huxley, *Minunata lume nouă* și George Orwell, *1984*.

THOMAS MORUS, *UTOPIA* PREZENTARE GENERALĂ

Anul 1516 reprezintă o dată importantă în istoria literaturii universale, căci acum își publică Thomas Morus lucrarea de căpătâi, *Utopia*. Acesta alege să-și scrie cartea în latină, pe atunci limbă de propagare a culturii, pentru ca apoi textul să fie tradus, după cum spuneam deja, în engleză, în anul 1551. Geneza cărții implică o serie de amănunte pe care merită să le amintim aici, chiar și pe scurt. Astfel, aflându-se în Anglia și fiind chiar oaspetele lui Thomas Morus, în reședința acestuia de la Bucklesbury, Erasmus de Rotterdam, cunoscutul umanist olandez, a scris, în anul 1509, celebrul text *Elogiul nebuniei sau cuvântare spre lauda prostiei*, dedicându-l chiar lui Morus, căruia îi intuise marele talent și rara erudiție. Cartea lui Erasmus va fi publicată în 1511, la Paris, reprezentând, după cum au afirmat numeroși critici literari, un exemplu și, deopotrivă, un stimul pentru demersul scriitoricesc pe care avea să-l întreprindă în scurtă vreme Morus însuși. Căci, fiind trimis într-o misiune diplomatică în Flandra, el va scrie a doua parte a *Utopiei* (prima urmând a fi elaborată, ulterior, în Anglia) o lucrare de ficțiune, singura de acest fel din opera lui, text în care el se dovedește nu doar un bun discipol al lui Erasmus, ci și al lui Platon, cartea respectivă exprimând și numeroase din preocupările sale referitoare la „statul ideal”.

Morus nu este primul autor care scrie o utopie, acest gen are rădăcini și izvoare bine determinate și care pot fi identificate încă în unele texte ale Antichității. Dar umanistul englez este cel care a creat și a impus termenul de „utopie”, termen care va duce, finalmente, la conștientizarea unui nou gen literar, scrierea utopică. După cum spune Ion Acsan, în prefața la *Utopia*: „Fiica spirituală a lui Thomas Morus a devenit mama unui gen literar, nou numai ca nume, fiindcă el a fost cultivat încă din Antichitate, care l-a anticipat.” Înainte de a-și scrie în latină *Utopia*, Morus a folosit creator toate izvoarele antice în sinteza lui, care va avea un ecou larg nu doar în Anglia, ci în toată Europa, gășind rapid nu doar admiratori, ci și imitatori. A inspirat în mod direct trei celebre utopii: *I Mondii* (1553), a lui Anton Francesco Doni, *Christianopolis* (1619), de Valentin Andreae și *Cetatea Soarelui* (1623) de Tommaso Campanella iar succesul acestor texte a contribuit la impunerea utopiei ca specie literară distinctă.

Utopia lui Morus fixează reperele esențiale ale domeniului dar ea nu se rezumă la o simplă teorie aridă, ci rezistă mai cu seamă prin narațiune. Când întâlnim o utopie, în cele mai multe cazuri avem de-a face cu o poveste întemeietoare, o poveste încercând să se deosebească de lumea ficțională a altor forme ale societății ideale și de alte teorii sociale sau politice și care reușește să rămână, în primul rând, o ficțiune. Utopia a fost considerată, ulterior, poate că tocmai din acest motiv, o specie a literaturii de „science-fiction”. Dar ea va rămâne, întotdeauna, o poveste despre „un ținut neobișnuit și nemaipomenit, care va permite naratorului realizarea unor descrieri artistice ale secvențelor pline de dinamism, precum și a faptelor extraordinare prin simularea necunoașterii și prin construirea de comparații”, după cum a afirmat Mircea Oprîță în studiul său dedicat acestor aspecte.

Thomas More, abil politician și scriitor umanist de marcă al Renașterii engleze, își leagă numele latinizat, Morus, de lucrarea: *Libellus vere aureus de optimo reipublicae statu, deque nova Insula Utopia* (*Cărticica de aur despre cea mai bună organizare a unui stat sau noua Insulă Utopia*). Acest volum de dimensiuni restrânse con-

ține cea de-a doua parte a lucrării, întrucât autorul a scris „prima” parte mai târziu iar traducerea în engleză a lui Ralph Robinson cuprinde întreaga lucrare publicată abia după moartea tragică a autorului, în 1551. Ca principală sursă de inspirație putem identifica, în primul rând, tratatul lui Platon, *Republica*. Deși mare admirator al *Republicii*, Morus este mândru, după cum susține un poem „în limba utopiană”, că a dat naștere „unui oraș filosofic fără filosofie” – adică fără a avea nevoie de ajutorul unui sistem filosofic abstract. Poetul utopian Anemolius vorbește despre natura utopiei, o elogiază pentru capacitatea de a fi depășit stadiul și semnificațiile orașului lui Platon: „*Utopia* mi-au zis cei vechi, că-s rară-n lume,/ Rivala de acum a *Statului* lui Platon,/ Stând mai presus de el (căci ce-a schițat acesta/ Prin vorbe,-am împlinit prin propria-mi putere,/ Cu avuții și legi ce sunt cu mult mai bune); S-ar cuveni, pe drept, să mă numesc *Eutopia*.”

După cum a afirmat critica de specialitate, „utopia a apărut pe pământ grecesc”, existând o recunoaștere generală a importanței lui Platon, el fiind considerat „progenitorul geniului”, elaborând „planul de bază după care au fost realizate celelalte utopii”. Morus s-a simțit inspirat dar, deopotrivă, provocat de *Republica*, fiindu-i imposibil să creeze o societate ideală fără să facă referiri la ideile lui Platon. Dar utopia lui Morus nu se limitează la crearea unei societăți ideale, căci cetatea lui se distanțează vizibil de modelele anterioare. În toate utopiile Antichității, întâlnim masa de lucrători, care în mod normal nu participau la viața perfectă. Aristotel observă această limitare a viziunii lui Platon, diferența vizibilă între două clase sociale – gardienii și lucrătorii – iar această diferență va duce la „nemulțumiri și disensiuni”. Krisham Kumar a vorbit chiar despre un anumit „<<comunism>>”, înțeles ca o formă de ascetism și abnegație”, care s-ar putea identifica în textul filosofului antic. „Dacă ar fi agonisit pământuri, bani sau case proprii”, spune Platon despre locuitorii *Republicii*, „ar fi devenit gospodari și soți, în loc de gardieni” iar această remarcă trasează foarte vizibil linia între ideologia *Republicii* și cea a *Utopiei* lui Morus, unde toți oamenii sunt și soți și gospodari. Este un tip de viață

caracteristic societății utopice iar *Utopia* reflectă mai mult creștinismul lui Morus decât „clasicismul său, reflectă devotamentul său față de raționalismul platonice”. Acest lucru diferențiază utopia lui Morus de societățile ideale din Antichitate. O altă sursă de inspirație pentru Morus a fost textul *Despre Cetatea lui Dumnezeu*, al Sfântului Augustin. Creștinismul lui Morus este mai mult decât evident, acesta încurajează familia și nu impune restricții asupra religiei. O altă sursă este „manualul” de filozofie practică, *Educația unui principe creștin*, scrierea lui Erasmus.

Acestor surse de inspirație li se adaugă și povestirile geografice. Epoca însăși e cea a marilor și numeroaselor descoperiri geografice iar povestirile marinărești servesc scopului autorului de utopii. Odată cu textul lui Morus, povestea călătorului, indiferent sub ce formă – povestiri, relatări ale misionarilor – s-a instalat rapid „drept cea mai populară formă literară de descriere a utopiilor. Mai târziu se vor adăuga călătoriile în timp și călătoriile în spațiu. După cum spune Krishan Kumar, utopia, ca specie literară, a găsit forță și credibilitate „imitând literatura de călătorie”, acest lucru fiind posibil datorită călătoriilor făcute de Columb, Amerigo Vespucci și alții. În acest sens, se cuvine să menționăm că, poate, una din cele mai importante surse de inspirație pentru textele utopice este cea referitoare la uimitoarea lume a incașilor, Morus însuși construindu-și societatea pornind de la o serie de date care se cunoșteau, în epocă, despre cultura și civilizația incașă.

În partea întâi a cărții, autorul își rezervă un rol de personaj, alături de un marinar „portughez”, Raphael Hythloday (Hythlodæus, în versiunea latină) sau „Raphael Nonsense”, cum îi spune atât de sugestiv, Paul Turner, care joacă rolul „martorului utopic”. El este călătorul care vizitează Lumea Nouă, ca însoțitor al lui Amerigo Vespucci. Acesta descoperă întâmplător insula Utopia și, evident, societatea ideală existentă aici. Thomas Morus folosește un ton ușor ironic, aducând în discuție la modul satiric societatea europeană din acel timp, subliniindu-i părțile negative: nobili paraziți, curteni slugarnici, regi corupți și avari, legi nedrepte pentru cei săraci. Toate acestea sunt trecute în revistă în prima parte a

Utopiei. Această idee de a „umili Europa” este vizibilă în textul lui Thomas Morus, Europa e văzută drept un continent vechi, decăzut și corupt în comparație cu Lumea Nouă, proaspăt descoperită, un tărâm virgin, neatins de răutate și de alte vicii omenești.

În partea a doua a utopiei ne este prezentată „o societate sănătoasă și organizată rațional”. Construită pe baza democrației, ea desființează proprietatea personală, privită ca principala cauză a corupției. Din acest punct de vedere, Morus a fost considerat, de către unii critici, „protocomunist”. Discutând aceste aspecte, André Prévost consideră, în studiul său *Thomas More și criza gândirii europene*, că în paginile *Utopiei* este prezentat un Stat liberal și nu unul totalitar, pentru că nu trebuie să uităm că, aici, toți cetățenii au posibilitatea de a accede la cele mai înalte funcții, se bucură de gratuitatea culturii și de libertatea religioasă și politică, „Libertatea fiind principiul care animă constituția utopiană”. Pe când, consideră autorul studiului citat, „în *Republica* lui Platon totul este subordonat societății”, privită ca etalon absolut. Odată eliminată proprietatea privată, belșugul se „revarsă neîntreput asupra insulei utopice” – cum spune Mircea Opriță. S-au rezolvat în acest fel și problemele legate de clasele sociale. Peste tot domnește o riguroasă disciplină, dovadă codul gerontocratic stabilit în privința alimentației: „Mai întâi sunt serviți – cu mâncărurile cele mai bune – bătrânii, care-și au locurile lor însemnate. Apoi toți ceilalți meseni, unul la fel ca altul. Bătrânii însă împart vecinilor de masă – după bunul lor plac – bunătățile primite, a căror câtime n-ar fi îndestulătoare pentru toți mesenii. Astfel, pe de o parte, se dă vârstei respectul cuvenit iar, pe de altă parte, fiecare se alege cu același folos ca în caz de împărțire egală”.

Există și o altă categorie socială și anume sclavii, aceștia provenind mai ales din rândurile imigranților, prizonierilor de război sau chiar dintre locuitorii Insulei Utopia care au săvârșit acte imorale sau îndreptate împotriva statului. Pe aceștia îi vom întâlni încătușați în lanțuri de aur și purtând coliere masive, fiind priviți cu dispreț de toți ceilalți locuitori, ei iubind simplitatea și viața

cât mai naturală. Dar și aceștia trebuie să-și înfrângă unele porniri, mai ales pe acelea îndreptate spre călătoriile ilegale: „Dacă un cetățean vrea să se ducă la un prieten care locuiește în alt oraș sau dacă are dorința să vadă vreun loc, se călătorește în grup, în temeiul unei scrisori de încuviințare a principelui, în care se arată ziua plecării și se statornicește ziua întoarcerii. Cine cu de la sine putere trece olatul hotarului său, fiind prins fără țidula principelui, e socotit răufăcător și e dus înapoi ca fugar, fiind totodată muștrat cu asprime. Dacă mai cutează încă o dată aceeași faptă, își pierde libertatea.” Inteligența lui Morus este binecunoscută iar în scrierea sa apar multe ambiguități, „priza ironică induce în text conotații speciale”, acesta fiind motivul pentru care Morus și-a scris cartea în latină, expunându-se astfel la interpretări limitate.

În cartea a doua a *Utopiei*, Morus prezintă amănunțit insula, bineînțeles prin vocea lui Hythloday. Acesta descrie orașele Utopiei: „cine cunoaște unul dintre orașele lor le cunoaște pe toate”. Orașul Amauroton e cel mai vrednic să fie descris, fiind „oraș de scaun al senatului”. Un alt subcapitol este închinat descrierii magistraților, care sunt aleși prin vot – iată în ce constă esența democrației lor. Familia este celula primordială, de bază, a societății utopiene; există și o limitare a numărului de copii permis în familie iar acolo unde sunt prea mulți tineri, aceștia sunt luați și dați în grija familiilor mai puțin numeroase. Este o societate patriarhală, bărbatul este autoritatea supremă în familie. Utopienii formează o mare familie, unde părinții au autoritate asupra copiilor. Robii nu sunt brutalizați asemenea sclavilor din Antichitate. Utopienii detestă războiul și orice formă de violență, dorind să evite pierderile inutile de vieți omenești dar nu fac asta din lașitate, ci dintr-o mentalitate superioară, o mentalitate rațională și nu una impulsivă. Toleranța religioasă nu cunoaște limite, fiecare este liber să aibă propria credință. Dar, când au aflat utopienii de învățătura lui Christos și de religia creștină, majoritatea s-au simțit atrași, părăsindu-și deșartele credințe anterioare. Așadar, avem în față o societate „perfectă” din majoritatea punctelor de vedere.

Utopia lui More a fost considerată adesea drept un tip aparte de roman, ea contribuind în mod evident la evoluția formelor romanești iar odată format pe deplin, „romanul a alimentat utopia prin lărgirea ariei și posibilităților sale”. *Utopia* și-a dovedit, apoi, modernitatea și prin spiritul său democratic. În ea, însă, există prea puțin loc pentru știință, marele simbol al lumii moderne. *Utopia* lui Morus este, desigur, relativ statică din punct de vedere tehnologic și limitată economic, așa cum sunt majoritatea utopiilor lumii antice. În fond, atâta timp cât nevoile primare sunt satisfăcute, locuitorii din Insula Utopia nu doresc să acumuleze bogății, căci, pentru ei, „adevărata fericire constă în cultivarea minții și a spiritului.”

Putem spune că Morus ne-a oferit „modelul” iar cartea lui a reprezentat o sursă de inspirație și un suflu nou pentru literatura din acele vremuri. Dacă Morus n-ar fi scris prima carte a *Utopiei*, arătându-și indignarea față de societatea cotidiană, relatarea din cartea a doua, în ansamblu, o dezaprobare a vieții din Anglia acelor timpuri, ar fi fost nefondată. Un lucru poate face un spirit utopic, au considerat cei care au studiat aceste aspecte și anume el poate arăta o alternativă, poate face un pas înainte, poate promova un vis, poate oferi o speranță într-un viitor mai bun. Textul lui Thomas Morus a rămas, în fond, cartea de căpătâi a literaturii utopice universale, modelul clasic și puntea de legătură între spiritele utopice ale Antichității și cele ale erei moderne. Dar, pe de altă parte, marele umanist englez a fost socotit și „părinte” al socialiștilor utopici, cei care au influențat, la rândul lor, numeroși scriitori și unele orientări literare sau ideologice.

INFLUENȚA LUI THOMAS MORUS ASUPRA

UTOPIILOR RENASCENTISTE.

FRANÇOIS RABELAIS, *GARGANTUA ȘI PANTAGRUEL*

Renașterea a însemnat, pe plan european, o extraordinară explozie de energie, de vitalitate, o reafirmare a valorilor culturale clasice și, în același timp, o epocă de răsturnare a falselor valori morale impuse în acea vreme de

dogma rigidă a catolicismului. Se remarcă, acum, îndepărtarea din ce în ce mai evidentă de modelele „întunecate” de gândire ale Evului Mediu, perioadă marcată de boli necruțătoare și superstiții absurde născute din profunda ignoranță a omului comun. Am putea vorbi chiar despre o Renaștere culturală a întregii omeniri, o veritabilă re-naștere ce reprezintă, în primul rând, reafirmarea omului și, în special, a valorilor umane. Omul devine acum figura centrală a Universului, un om ce poate fi considerat chiar a fi de esență divină dar nu în sens dogmatic și îngust, ci în sensul în care omul, ca „măsură a tuturor lucrurilor”, ca să repetăm formularea lui Protagoras, era privit în Antichitatea greacă și va ajunge să fie privit și în contextul Renașterii europene, ținându-se seama de propriile sale trăiri, slăbiciuni, dorințe și aspirații. Dar, când vorbim despre epoca renaștărească, vorbim, implicit, și despre zorii modernității și nu trebuie să uităm că utopia, ca formă literară specifică, s-a născut, în fond, odată cu modernitatea. Așa cum spune Krishnam Kumar în aplicatul său studiu, utopia este „produsul acestei explozii de gândire și acțiune cunoscută sub numele de Renaștere, ea îmbinând raționalismul elenic, emblema gândirii renaștărești, cu impulsul democratizator al creștinătății vestice”.

Gargantua și Pantagruel (1532 – 1552), carte scrisă în prima jumătate a secolului al XVI-lea, este, după cum s-a afirmat nu o dată, cea mai reprezentativă operă literară a Renașterii franceze. François Rabelais, autorul său, se numără printre umaniștii Renașterii care au încercat să elibereze gândirea umană de falsele valori impuse de Catolicism. Cartea sa este extrem de complexă iar critica literară nu a ezitat să afirme chiar că, odată cu ea a luat naștere o nouă lume, tot ce reprezenta trecutul devenind ținta unei satire ce nu cruță nici religia, nici societatea, în general, atât de afectată de sistemul mărginit al gândirii dogmatice medievale. Rabelais însuși a fost un om cu o cultură extrem de vastă, a fost preot, renunțând apoi la cariera monahală pentru medicină. Este un scriitor erudit iar acest lucru este resimțit la toate nivelurile operei sale.

Romanul este compus din cinci cărți: prima carte este *Preînfricoșata viață a marelui Gargantua, tatăl lui*

Pantagruel, cea de-a doua se intitulează *Pantagruel, regele dipsozilor, înfățișat așa cum a fost și cu isprăvile lui înfricoșate* (dar, din punct de vedere cronologic, aceasta este prima parte scrisă de autor), urmează *A treia carte despre faptele și pildele mari ale bunului Pantagruel* (continuând-o pe precedentă), *Cartea a patra* și *Cartea a cincea*. La o lectură atentă, vom observa că episoadele au o autonomie proprie, autorul însuși sugerând mai multe niveluri ale receptării operei: am avea, astfel, de-a face cu un nivel superficial al textului, unul care stârnește râsul și un al doilea mult mai profund, constituindu-se, aproape pe neașteptate, într-o scriere ce poate fi comparată cu acele casete din vechime care, sub capacele cu înscrisuri hilare, ascundeau lucruri de preț sau cu Socrate, a cărui înfățișare comună contrasta cu marea sa înțelepciune. În epoca Renașterii, râsul, în forma sa universală și „voioasă”, după cum spune Mihail Bahtin, a intrat în literatură venind din adâncurile culturii populare; multă vreme, el a jucat un rol deosebit de important în crearea unor capodopere ale literaturii universale cum sunt: *Decameronul* lui Boccaccio, romanul lui Rabelais, romanul lui Cervantes, unele dintre comediiile lui Shakespeare și exemplele ar putea continua.

Putem spune, tocmai de aceea, că umorul popular a intrat, în adevăratul sens al cuvântului, în literatură, odată cu epoca Renașterii. „Burla” înfloarește în Renaștere, e drept dar glumele și vorbele de duh se întâlnesc încă din cultura Antichității, umaniștii renaștărești revalorificându-le și dându-le sensuri nemaintâlnite până acum. Râsul apare, din această perspectivă, drept forma cea mai bună pentru a contracara acele reguli extrem de stricte impuse de Biserica Catolică dar și ca o formă a omului superior care dovedește, astfel, că poate face față tuturor greutăților vieții. Râsul este o însușire firească a omului, ea îl deosebește de animal și izvorăște dintr-o profundă încredere în sine, care, însă, poate vindeca până și unele boli. Cu această intenție în parte, se pare, a fost scrisă și opera lui Rabelais. Râsul face oamenii să-și poată reprezenta lumea exterioară într-o altă lumină, aceasta devine, dintr-o dată, o lume mai veselă, ființa umană putându-se elibera, în acest fel, de numeroasele cenzuri

impuse artificial, din afară. În plus, pentru Rabelais, „râsul este acela care elibera omul de emoțiile ce-i întunecau înțelegerea vieții. Simțul comicului și rațiunea sunt cele două atribute ale naturii umane”, după cum consideră, pe bună dreptate, Mihail Bahtin.

Pornind de la aceste considerații, Zoe Dumitrescu Bușulenga va afirma, la rândul ei, că „ceea ce ne izbește la prima întâlnire cu lumea Renașterii sunt bufonii, mășcăricii.” Bufonul reprezintă o parodie extrem de semnificativă, o parodie a persoanei, a eului, care dezvăluie dualitatea fiecărei ființe și propria sa atitudine față de mășcărici. El reprezintă cealaltă față a realității, cea pe care situația dobândită o pune în umbră, dând-o în același timp la iveală. Una din caracteristicile bufonului este de a exprima pe un ton grav lucruri anodine și pe un ton glumeț lucruri dintre cele mai grave. El este întruchiparea conștiinței ironice și trebuie înțeles ca un dublu al sinelui, un factor de progres și de echilibru, mai ales atunci când ne descumpănește, căci ne silește să căutăm armonia interioară la un nivel de integrare superioară. El nu este pur și simplu un personaj comic, ci devine expresia multiplicității intime a persoanei și a discordanțelor sale ascunse iar dacă respingem bufonul, respingem, în fond, o parte din noi înșine. Cei mai iubiți și cunoscuți bufoni ai epocii au fost Gonella, nebunul Curții din Ferrara, Dolcibene apreciat de Carol al IV-lea, mășcăriciul Triboulet, cel pe care-l găsim și în paginile cărții lui Rabelais. Minciuna care stârnește râsul este des întâlnită în epocă, aceasta încântându-l și pe autorul lui *Gargantua și Pantagruel*. O altă caracteristică a burlei este păcăleala, un exemplu elocvent în acest sens fiind, în romanul lui Rabelais, păcăleala administrată vânzătorului de oi de către Panurge. Și înclinația spre caricatură a scriitorului este suficient de puternică, făcând ca foarte puține lucruri să nu fie atinse de fantezia burlescă ce-i domină paginile.

Fiecare „carte” a romanului lui François Rabelais începe cu un prolog iar aceste cinci prologuri reprezintă, așa cum spune Mihail Bahtin, „adevărate exemple de publicistică renescentistă bazată pe genurile populare ale pieței publice”. În prologul la *Gargantua*, „cuvântul pieței” se îm-

bină cu elemente de evidentă erudiție umanistă, dacă avem în vedere că găsim, aici, chiar și un pasaj din *Banchetul* lui Platon dar și un inedit portret al lui Socrate, precum și comparația făcută acestuia cu silenii: „Prea-iubiții mei, luați aminte la ce am să vă spun, căci vouă vă sunt închinată scrierile mele: în dialogul intitulat *Banchetul*, al filosofului grec Platon, Alcibiade, vestitul general atenian, laudând pe dascălul său Socrate, fără îndoială cel mai mare dintre filosofi, îl asemena, printre altele, silenilor. Pe vremuri, li se zicea silenii unor cutiuțe care aveau desenate pe capace tot felul de comedii și de prăpăstii cum ar fi: zgripturoaice, fauni, găște cu zăbale, iepuri cu carne și alte asemenea mîzgăleli, ticluite anume ca să-i facă pe oameni să râdă. Dar înăuntrul cutiuțelor se păstrau lucrurile cele mai de preț ca: balsam, chihlimbar, scorțișoară.”

Și în celelalte prologuri limbajul pieței joacă un rol foarte important, la fel și „strigatele Parisului”, acestea făcând parte din „marea utopie a ospățului epocii”. Rabelais vedea în aceste așa-numite strigăte „tonurile utopice ale ospățului pentru tot poporul”. Acest limbaj popular, atât de colorat cu blesteme, înjurături și tot soiul de jurăminte plastice reprezintă o caracteristică a stilul rabelaisian, în acest fel fiind generat „limbajul absolut vesel, neînfricat, slobod și sincer, indispensabil lui Rabelais pentru a duce cu succes atacul întreprins împotriva întunerului gotic”, ca să-l cităm din nou pe Bahtin.

Nu putem afirma că întreg romanul *Gargantua și Pantagruel* este o utopie dar există, în paginile sale, un episod care se înscrie în sfera preocupărilor noastre, este vorba despre fragmentul numit, în studiile critice, „L'Abbaye de Thélème” din cartea dedicată lui Gargantua, el fiind și cel care o întemeiează. Aceasta Abație este tocmai modelul utopic propus de Rabelais. Numele abației provine din limba greacă și înseamnă „dorință”. Întreaga construcție utopică este pusă, aici, sub semnul „fă ce-ți place”, constituindu-se, astfel, o societate a libertății depline, ai cărei membri trebuie să se supună doar unei singuri legi, aceea de a face numai ceea ce le place. Acest lucru este suficient pentru a garanta o bună înțelegere între oameni și chiar urmărirea tuturor intereselor comune. Această neo-

bișnuită abație, pe care Fratele Jean des Entommeures o introduce în universul patronat de el însuși, este un spațiu fără ziduri, fără un program prestabilit, fără constrângeri sociale de niciun fel. Imaginația autorului sugerează, însă, și atitudinea sa de protest față de anumite realități ale lumii contemporane lui: denumeste „mănăstire” această construcție utopică care poartă amprenta clară a arhitecturii Renașterii Italiene, în aceasta abație locuiesc laolaltă atât bărbați, cât și femei, lucru imposibil de realizat într-o mănăstire veritabilă. Cât despre locuitori, ei au schimbat austera rasă monahală cu haine somptuoase, pe care le-ai putea întâlni doar la curțile regale. Slujbele, rugăciunile și celelalte activități strict religioase sunt înlocuite cu altele, fundamental diferite, cum ar fi reuniunile mondene, jocurile de tot felul, muzica. Toate tradițiile vieții monahale sunt răsturnate iar modul de viață este unul diametral opus față de cel veritabil monastic. Așa cum spune Mircea Opriță, avem de-a face, în aceste pagini, cu „alternativa poznașă a utopiei”, căci aici bucuria, fericirea, plăcerea nu sunt idealuri, ele sunt realizabile, ba chiar realizate, sunt reale și prezentate într-un mod extrem de amuzant. Această societate este una total diferită de cea reală din acele timpuri, nu mai există constrângeri de niciun fel, nu există o ierarhizare a participanților, domnește armonia pretutindeni iar oamenii sunt eliberați de patimi și de toate gândurile egoiste. Aici găsim originea multor utopii viitoare, cititorul având în față esența tuturor aspirațiilor de acest fel. Iată cum își imaginează Rabelais cetatea perfectă: „Clădirea era în formă de hexagon, având în fiecare unghi câte un turn rotund, de șaizeci de picioare diametru, între turnuri fiind un spațiu de trei sute doisprezece pași. Întreaga clădire avea șase caturi, frumos boltite, cu arcuri, tencuite cu ghirlande și cu ornamente de ghips. Zidirea cuprindea nouă mii trei sute treizeci și două de locuințe alcătuite, fiecare, dintr-un iatac, o cămăruță, un fel de odăiță de ținut haine și un paraclis, o aripă a clădirii cuprindea o minunată și uriașă bibliotecă, împărțită pe caturi, după deosebita limbă în care erau scrise cărțile: grecește, latinește, ebraică, franțuzește, italienește, spaniolește. Locul unde-și duceau thelemiții viața era numai

podoabă și frumusețe.” Așadar, pe lângă bijuteria arhitecturală, atât de specifică Renașterii Italiene, Rabelais se preocupă și de viața spirituală a personajelor sale, cât și de formația lor intelectuală, pledând cu hotărâre pentru atingerea stadiului de om complet, armonios din toate punctele de vedere, cu preocupări intelectuale – altfel spus, umanistul desăvârșit.

Însă pe cât de perfectă și armonioasă este Abația Thelemită, pe atât este ea de ireală, căci totul rămâne doar la stadiul unui model imaginar și neviabil. Aici lipsește munca de orice fel, deci nu există producători de bunuri materiale, activitățile oamenilor mărginindu-se doar la cele artistice și de divertisment. Mănăstirea Thélème rămâne, astfel, doar o dorință, un vis frumos al unui suflet sensibil, aproape de poet, expresie a nostalgiei după un univers paradisiac dar de neatins. Această abație reprezintă și un simbol al artelor și științelor umaniste iar Rabelais încearcă o reformare a învățământului empiric, de factură medievală, scriitorul fiind adeptul unui sistem de învățământ laic, cu baze științifice și, desigur, de factură umanistă. Chiar în prima carte a romanului, Rabelais vorbește de inutilitatea educației medievale. Astfel, Gargantua învață toate scrierile vechi lipsite de conținut și nocive, rezultatul fiind că simpaticul uriaș „se stricase la cap, vorbea numai în bobote cu gândul aiurea și se năucise de tot”. Luând în considerare metoda istorico-alegorică ce-l are ca inițiator pe Pierre-Antoine Le Motteux, fiecare imagine, personaj sau întâmplare are o bază istorică autentică, în acest sens considerându-se, de obicei, că Gargantua îl întrușchipează pe regele Francisc I, cartea conținând și alte asemănări mai mult sau mai puțin valabile din punct de vedere istoric sau estetic.

Influența lui Thomas Morus se resimte profund în multe din paginile cărții lui Rabelais, aceasta e evidentă, poate, mai cu seamă odată cu căsătoria lui Gargantua, uriașul ajuns la vârsta de patru sute optzeci și patru de ani, cu Badebec, fiica regelui Amauroților din Utopia. Acest regat al Utopiei este exact cel creat de Morus și impus în literatură prin cartea sa. Astfel, Rabelais creează o extraordinară paralelă între cele două opere, timpul ima-

ginar fiind același în *Utopia* lui Morus și în *Gargantua și Pantagruel*. Apoi, Gargantua îi va trimite scrisori uriașului său fiu tot din ținutul Utopiei. Însa să nu uităm că, în fond, Rabelais însuși a denumit de la bun început țara uriașilor săi, Gargantua și Pantagruel, „o utopie”, ideea și termenul fiind preluate, în mod evident, din opera lui Thomas Morus, cel care și publicase cartea cu șaisprezece ani mai devreme. Rabelais îi datorează foarte multe lui Morus, poate mai multe decât oricărui alt contemporan care și-a lăsat amprenta asupra operei rabelaisiene, căci Morus este și primul care utilizează motivul „țării îndepărtate”, una din marile teme ale Renașterii fiind aceea a descoperirii unei lumi noi, care contrastează cu vechea civilizație europeană, decăzută din punct de vedere social și moral. Această temă este foarte des întâlnită la scriitorii renascentiști, fie că scena desfășurării acțiunii este plasată în acea „Lume Nouă”, cum se întâmplă la Morus, fie că e vorba de introducerea unor personaje din noua lume în societatea contemporană, desigur, uimită de naivitatea și inocența acestora. Rabelais va atinge și el această problemă dar fără a o adânci prea mult.

Rabelais a creat o lume ficțională extrem de convingătoare la nivel literar și anume țara unde trăiesc uriașii săi, o lume utopică în adevăratul sens al cuvântului. Dar această țară nu este o utopie doar cu numele, ci, mai ales, prin modul de viață adoptat – toți oamenii trăiesc în pace și în respect iar din punct de vedere politic, religios și pedagogic pretutindeni domnește liniștea și buna înțelegere. Caracterul utopic al acestei așezări este dat, în principal, de filozofia umanistă de viață a lui Gradgousier, a cărei expresie plenară se vede într-o scrisoare adresată fiului său, Gargantua: „Gândul meu nu e s-ațâț, ci e să-mpac; nu să lovesc, ci să apăr; nu să cotropesc, ci să-mi păzesc supușii credincioși și avutul din moși-strămoși”. Așadar, cartea lui Rabelais nu doar se numește „utopie”, ci reușește să și exprime pe deplin caracteristicile esențiale ale unui discurs utopic bine structurat, fiind, apoi, o utopie și în ceea ce privește imaginea unui bun conducător dar, în ultimă instanță, a ființei și condiției umane.

Din punct de vedere politic, Rabelais îl urmează pe Morus, mai cu seamă în ceea ce privește dezaprobarea

războaielor, amândoi scriitorii fiind pacifiști convinși. Cei doi au, în fond, o experiență comună din acest punct de vedere, căci fiecare a trăit și slujit la Curte iar în acest fel au putut asista la războaie inutile dar și la luarea unor decizii politice greșite. Rabelais, în calitate de raportor al Consiliului de Stat, a fost martorul unei politici brutale și războinice, ale cărei manifestări nu vor întârzia să apară și care vor fi concretizate în patru războaie. Acest joc inconștient între Carol Quintul, rege al Spaniei, și Francisc I, regele Franței, va marca profund conștiința scriitorului. Iar jocul politic, cu toate procedeele sale caracteristice, va fi relatat de autor, în *Gargantua și Pantagruel*, în episodul comical război picrocolin, unde cititorul va avea în față opoziția clară între pretențiile absurde ale invadatorului Picrocol și cauza dreaptă a bătrânului monarh pacifist, Grandgousier. Acesta, caracterizat fiind printr-o judecată rațională, dreaptă și sănătoasă care vrea cu tot dinadinsul să păstreze pacea și armonia în Utopia sa, de aceea ezită implicarea în război dar va trebui, cu toate acestea, să-și apere teritoriul.

Ideile pedagogice joacă un rol foarte important în utopia zugrăvită de Rabelais. Astfel, într-o primă fază, este prezentat sistemul educațional închis, mărginit, în contrast cu cel umanist, cu deschidere către ceea ce este nou. Uriașii practică atât o educație intelectuală, cât și una fizică, numai în acest fel dobândesc ei un echilibru interior. Prin educația multilaterală, uriașii corespund cerințelor lui Castiglione și vor putea fi caracterizați, fiecare în parte, drept „uomo universale”, întruchipând, în adevăratul sens al cuvântului, idealul de om universal. Utopia lui Rabelais se aseamănă cu cea lui Morus și prin faptul că aceste secțiuni ale cărții sunt plasate într-o țară îndepărtată, recent descoperită în Orientul Îndepărtat, deși, așa cum spune Erich Auerbach, „ea pare să poată fi găsită chiar în mijlocul Franței”.

Zoe Dumitrescu Bușulenga vorbește despre „dubla perspectivă asupra oricărui lucru sau întâmplare” pe care o are Rabelais, fapt datorat atitudinii filozofice adoptate. Există două direcții filozofice esențiale din acest punct de vedere, cea a lui Platon, pe de o parte, și cea a lui

Democrit și Epicur, pe de alta. Dacă urmărim ideile lui Platon, atunci în operă găsim numeroase mituri, „arhetipuri de existență”. Dacă-i urmărim în gândire pe Democrit și Epicur, râsul și „diminuarea burlescă a faptelor și obiectelor” joacă un rol important în operă. Astfel, în capitoul XXVII al cărții a doua, cronologic prima carte scrisă, găsim aceste două moduri de gândire alăturate, „două viziuni complementare asupra lumii”. Pantagruel este anunțat de către tatăl său că un rege vecin a invadat Utopia iar Pantagruel își întrerupe călătoria pentru a salva regatul amauroților care fusese invadat de către dipsozi. Are loc o bătălie de proporții, unde scriitorul parodiază stilul home-ric înalt și solemn din *Iliada*, în care eroul se luptă cu sute de cavaleri pe care-i zdrobește, pentru ca în final, într-o luptă colosală, să-l învingă în duel pe uriașul Vârcolac ca o încununare supremă a vitejiei sale. Pantagruel iese învingător din lupta cu dipsozii, drept pentru care va înălța un monument în cinstea victoriei, punând să se scrie pe el vorbe „de glorioasă aducere aminte”, făcând referiri la Scipio și Fabius. Alături de acest monument, Panurge „cel care seamănă ca două picături de apă cu Marguette al lui Pulci”, ridică, la rândul lui, un soi de ofrandă, mai exact un „monument burlesc”, construit în cinstea iepurilor și scrie pe el o închinare amuzantă, o parodiare a vorbelor glorioase ale lui Pantagruel: „Panurge atârnă pe o țeapă lungă, mai întâi coarnele căpriorului, pielea și copitele pe dinainte; pe urmă urechile a trei iepurași. Apoi, imitând versurile lui Pantagruel, scrise și el o deviză la trofeul lui, pe-aceleași rime.”

Observăm, mai ales prin intermediul acestui episod, faptul că Rabelais duce discursul utopic mai departe, depășește stadiul lui Morus și realizează, după cum s-a afirmat, o utopie mai realistă, care nu este invincibilă; astfel, tocmai uriașii lui Rabelais sunt cei care îi apără și îi protejează pe utopienii lui Morus. Se proclamă, implicit, o oarecare superioritate a utopiei rabelaisiane asupra celei a lui Thomas Morus. Pantagruel va deveni, de atunci încolo, conducătorul utopienilor dar și regele Dipsodieii pe care tocmai o învinsese, ceea ce îl va determina să colonizeze acest regat cu utopieni, adică cu oameni superiori din

toate punctele de vedere. În acest fel, Pantagruel încearcă să răspândească un mod superior de viață în întreaga lume cunoscută.

Așa cum afirma Mihail Bahtin în studiul său consacrat lui François Rabelais, „exagerarea, hiperbolismul, excesul, redundanța sunt unanim considerate atribute fundamentale ale stilului grotesc”. În acest sens, nu trebuie să uităm nicio clipă faptul că eroii acestui roman sunt uriași. De la Grandgousier, cel care reprezintă un stadiu inițial de evoluție („stadiul narativ-oral al culturii populare”), se trece la Gargantua (deci, trecerea de la o cultură orală la una a textelor scrise), apoi la Pantagruel (reprezentantul ultimului nivel de desăvârșire, aceea prin cultură). Putem spune că această concepție grotescă a trupului culminează în romanul lui Rabelais, deoarece în cartea sa, „trupul grotesc se îmbină cu motive cosmice, social-utopice, istorice și, în primul rând, cu motivul succesiunii epocilor și înnoirii istorice a civilizației”.

Pantagruel nu este într-un tot doar invenția lui Rabelais, numele său îl găsim chiar în cultura populară, unde denumește un drăcușor care provoacă sete, în special bețivilor, aruncându-le sare pe gât. Mai desemnează și o boală de gât care se manifestă prin pierderea glasului, din cauza excesului de băutură. Se știe că, în epoca în care Rabelais și-a scris romanul, Franța și alte țări europene erau bântuite de o secetă cumplită iar micul drăcușor Pantagruel era frecvent invocat de oamenii simpli. De altfel, Pantagruel, cuvântul în sine, înseamnă, după părerea a numeroși interpreți, „atotînsetatul”, lucru adevărat și în cazul uriașului lui Rabelais, întrucât primul său cuvânt a fost „beau”. După cum consideră Mihail Bahtin, „uriașul constituie prin esență o imagine grotescă a trupului”. Iar Rabelais nu a creat doar un uriaș, ci un adevărat univers propriu, singular, de care nimeni nu știa, până atunci, nimic. Putem cita, în sensul acesta, episodul în care, în timpul unei ploii torențiale, Pantagruel acoperă o întreagă armată cu limba sa. Apoi personajul Alcofribas – care este, de fapt o imagine a autorului însuși, se rătăcește în gura deschisă a uriașului. Imaginea gurii deschise apare frecvent de-a lungul întregului roman, astfel că am pu-

tea spune că reprezintă chiar figura centrală a operei. „Asimilarea stihilor cosmice în stihiiile trupului”, atât de bine analizată de Mihail Bahtin, s-a realizat cu precădere în epoca Renașterii. Alcofribas descoperă o nouă lume (nimic altceva decât Lumea Nouă într-o formă grotescă) în gura lui Pantagruel dar nu găsește acolo făpturi fantastice, ci doar oameni obișnuiți, cu o societate și o economie bine dezvoltată. Această grotescă exagerare este preluată de Rabelais atât din principala sursă, cartea populară despre Gargantua, cât și din *Istoriile adevărate* ale lui Lucian din Samosata. Dar lucrul care ne uimește îndeosebi „este că acea lume interioară nu este diferită de a noastră, ci la fel, poate chiar superioară”, așa cum afirmă Zoe Dumitrescu Bușulenga, pentru că această lume are cunoștința de realitatea exterioară, pe când oamenii adevărați, cei făcând parte din această lume exterioară, nu reușesc s-o perceapă întotdeauna.

În contrast cu imaginea grotescă a unei lumi plasate în interiorul gigantului Pantagruel și cu descoperirea Lumii Noi – două motive extrem de importante pentru întreaga Renaștere –, ne este înfățișat și primul om cu care ia contact Alcofribas, un țaran european care planta verze. Nimic mai obișnuit pentru un țaran francez. Numai că, în acest moment, Rabelais găsește momentul potrivit pentru a introduce un alt element, oarecum șocant pentru cititorul de azi și anume motivul ciumei. Se pare ca acel ținut era bântuit de ciumă iar oamenii mureau „cu carul”. Observăm, aici, amestecul de stiluri, atât de caracteristic lui Rabelais. Numai că acum ciuma nu este altceva decât usturoiul ingerat, la masă, de Pantagruel, mister elucidat până la urmă și de Alcofribas. Încă o dată, avem de-a face cu identificarea unui fenomen patologic extrem de grav cu o simplă indigestie a uriașului nostru, Rabelais știind, ca nimeni altul cum să asimileze stihiiile naturii sau chiar epidemiile cu imagini sau manifestări caracteristice corpului omenesc. Un alt element, de asemenea realizat în cheie grotescă, ce caracterizează existența acelei lumi este modul de a câștiga bani și anume dormind, sforăiturile puternice fiind plătite în plus. Așa cum spune Zoe Dumitrescu Bușulenga, curiozitatea descoperitorului unei lumi

noi, „al microcosmosului reprezentat de trupul omenesc”, piere atunci când descoperă doar lucruri obișnuite. Toate acestea ne conduc, desigur, la ideea „omului ca lume în sine”, omul care merită a fi explorat la fel ca o adevărată lume nouă, complet necunoscută și, desigur, minunată.

Bineînțeles, acest episod este plin de o serie de amănunte ușor incoerente iar călătoria de întoarcere în lumea reală este extrem de rapidă, lucru imposibil de realizat într-o gură de asemenea dimensiuni care adăpostește atâta populație... În plus, faptul că uriașul îl observă abia apoi pe Alcofribas și îi adresează cuvântul, acesta povestindu-i o parte din întâmplările vieții sale este greu de imaginat într-o lume reală. Numai că reflectarea credibilă a realității l-a preocupat suficient de puțin pe Rabelais, mai ales în episoade de genul acesta... În final, pentru a se sublinia încă o dată bunătatea și altruismul gigantului, acesta e prezentat manifestând interes pentru bunăstarea prietenilor și a supușilor săi, aprovizionându-i doar cu mâncăruri și băuturi de cea mai bună calitate. Concluzia care se desprinde este, desigur, aceea că uriașii lui Rabelais au devenit umaniști, că ei urmăresc, mai presus de orice, impunerea binelui și a dreptății pe lume. În acest fel, parodierea eposului cu giganti devine „o parodie filozofică și grotescă în același timp a *Utopiei*” (construită după modelul, perfect cunoscut de către Rabelais, al cărții lui Thomas Morus). Acest lucru s-a putut realiza tocmai acum, pentru că, să nu uităm, Renașterea a fost mișcarea culturală care a destrămat vechiul tablou ierarhic al lumii iar de acum încolo, noțiunile de înalt sau jos nu vor mai fi absolute, ci relative. Această transpunere a lumii într-un singur plan s-a realizat, după cum demonstrează Mihail Bahtin, „în jurul trupului uman, care a devenit centru relativ al cosmosului. Dar acest cosmos nu se mai mișca de jos în sus, ci înainte pe orizontala timpului, din trecut spre viitor”.

Approape toți reprezentanții filosofiei renascentiste, dacă ar fi să-i amintim, aici, pe Pico della Mirandola, Pomponazzi, Campanella, Porto sau Paracelsus, au manifestat tendința de a găsi în om întregul univers și, bineînțeles, de a căuta esența acestui univers interior care realizează

o apropiere și, poate, chiar o identificare a omului cu universalul, cu forțele sale benefice, acest lucru realizându-se la toate nivelurile lui. Pentru Rabelais, fapt evident în *Gargantua și Pantagruel*, „trupul omenesc reprezintă forma perfectă de organizare a materiei”. Dar, în această carte, proporțiile trupului uman sunt întotdeauna exagerate, personajele sunt uriași. În plus, are loc și exagerarea frapantă a dimensiunii alimentelor, căci în acest roman apar alimente în număr impresionant, sunt descrise cine fabuloase sau câte o „gustare” care ar sătura sute de oameni obișnuiți. Această exagerare a proporțiilor meselor și a hranei poate fi interpretată și ca o veritabilă paralelă cu utopia populară a săracilor, „Cucania săracilor”, țara cu munți de friptură, râuri de lapte și miere și multe alte asemenea bunătăți. Mâncarea joacă un rol extrem de important în romanul scriitorului francez. În contrast cu modul ascetic de viață propus de Biserică în Evul Mediu, Rabelais vine cu o cu totul altă perspectivă asupra vieții, susținând ideea că mâncarea și băutura ajută la crearea unei senzații de împlinire, de satisfacere a dorințelor materiale ale vieții. Personajul rabelaisian pare că se gândește, adesea, doar la propria bunăstare, lucru obținut, în primul rând, prin satisfacerea celor mai firești impulsuri și dorințe.

Pantagruel este, în acest sens, omul deplin al Renașterii, exact așa cum și-l imagina Rabelais: inteligent, cinstit, drept, plin de virtuți și, mai ales, dornic de cunoaștere, o cunoaștere totală, echilibrată. Este uriașul bun, prietenul poporului, conducătorul pe care oamenii simpli se pot bizui în vreme de restriște. Dar și omul care nu se dă niciodată în lături de la bucuria unei mese îmbelșugate. În fond, Pantagruel poate fi considerat, în numeroase puncte ale cărții, o personalitate utopică, întruchiparea tuturor virtuților, personaj care poate fi inclus în tipologia eroilor lui Thomas Morus dar care o și depășește din anumite puncte de vedere. Trebuie să ne amintim că personajele din *Utopia* lui Morus nu erau individualizate, nu erau prezentate ca ființe umane caracterizate de un complex de slăbiciuni, dorințe și excese atât de caracteristice omului. Rabelais face, în acest sens, un uriaș pas înainte, dă utopiei noi accepțiuni, își depășește modelul și va rămâne în istorie ca un scriitor enciclopedic

care și-a lăsat o amprentă, destul de profundă în istoria utopiei ca formă literară. Pantagruel este, din multe puncte de vedere, întruchiparea perfectă a acestei viziuni. Rabelais numea, tocmai de aceea, atitudinea caracteristică a acestui personaj dar și pe aceea a prietenilor săi, „pantagruelism”: adică, stăpânire de sine, cumpătare, judecată dreaptă, optimism nemăsurat, seninătate și, în special, curiozitate și sete nepotolită de cunoaștere, toate, caracteristici ale omului superior, ale omului universal al Renașterii, totul fiind, în plus, bazat pe o „nețărmită bucurie de a trăi”. Acestea pot fi considerate trăsăturile fundamentale ale pantagruelismului, o adevărată filozofie întemeiată pe încrederea în puterile nelimitate ale omului, o încredere care a lipsit cu desăvârșire în Evul Mediu și care s-a dezvoltat și a înflorit în Renaștere. Corpul uman este o creație a naturii, nu mai este „nomina odiosa” iar acest lucru dă libertate exprimării, așadar se poate vorbi liber și deschis despre cele trupești. Această franchețe poate șoca la prima vedere dacă nu privim lucrurile în profunzimea lor. Așadar, s-a produs, în cultura europeană, o „liberalizare a limbajului” iar Rabelais vorbește nestânjenit despre urină (Pantagruel, fiind bolnav din cauza urinei sale fierbinți, a creat câteva izvoare termale iar de aici observăm sensul creator al unei simple necesități umane), despre fecale, cu sensul lor fertilizator, despre organele sexuale și tot ce are legătură cu „josul trupesc” așa cum se exprimă, atât de sugestiv, Mihail Bahtin. Așadar, natura este cea care imprimă sensul existenței umane și numai acela care trăiește în conformitate cu legile ei se poate bucura de o libertate deplină.

Adepti ai „filozofiei pantagruelismului” sunt și prietenii lui Pantagruel: Panurge, care este foarte simpatic și plin de farmec, un prieten devotat, un mare șmecher. Acesta reprezintă o completare a personalității lui Pantagruel, un soi de veritabil complement al acestuia. Panurge joacă un rol extrem de important, acela de a evidenția trăsăturile negative ale oamenilor din jur. Episodul elocvent în acest sens este cel în care îl păcălește pe ciobanul Dindenault, acesta fiind tras pe sfoară și murind pentru că nu se poate schimba și, mai ales, pentru că nu vrea să se adapteze la noul stil de viață, „mărginit fiind, în

neghiobia și grandomania sa, aleargă orbește cu capul înaintea, ca Picrochole”. Această mărginire și incapacitate de a se adapta sunt, din punctul de vedere al lui Rabelais, după cum spune Erich Auerbach, „niște vicii care trebuie combătute și eventual eliminate”, aceasta fiind forma de prostie pe care o satirizează cel mai frecvent autorul.

Toate aceste momente ce stârnesc râsul, fie prin procedee ce țin de grotesc, fie prin tehnica exagerării proporțiilor, la fel ca și concepția asupra corpului omenesc, lipsa de falsă pudoare, sunt elemente pe care le găsim și în perioada anterioară Renașterii, însă noutatea din *Gargantua și Pantagruel* constă în modul în care aceste aspecte sunt augmentate și combinate, rezultând, astfel, un „amestec absolut nou”. Pentru Rabelais, omul modern este acela care urmează întru totul natura, în acest sens fiind construită și Abația Thélème, care reprezintă întruchiparea tuturor convingerilor sale. Aceasta contopire a omului cu viața naturală, „triumful caracterului animalic-creatural” ne permite să analizăm „termenul de individualism”, ce trebuie, desigur, pus tot în legătură cu Renașterea.

Un alt adept al pantagruelismului este Epistemon (numele său sugerează, evident, cunoașterea), alt prieten al lui Pantagruel, care este ucis în lupta cu uriașii. Moartea sa este un prilej extraordinar pentru parodierea imaginii consacrate a Infernului. Îl putem interpreta, chiar, într-o oarecare opoziție cu secvența utopică prezentată anterior, dacă avem în vedere punctul de vedere clasic asupra Infernului, mai ales cel din tradiția catolică. Însă în cartea lui Rabelais nu este vorba de un Infern propriu-zis, unde să domine suferința, agonia, tortura. Așa cum subliniază Mihail Bahtin, „infernul, în sistemul rabelaisian de imagini, este nodul unde se încrucișează principalele magistrale ale acestui sistem – carnavalul, ospățul, bătaia și loviturile, înjurăturile și blestemele”. Tot Bahtin identifică sursele antice care i-au oferit lui Rabelais inspirația pentru realizarea acestei imagini a infernului: *Odiseea* lui Homer, *Statul* de Platon, *Visul lui Scipio* de Cicero, *Eneida* lui Virgiliu și *Menipp*, textul lui Lucian din Samosata. Rabelais cunoaște perfect marile texte antice care îi furnizează motive, nu o dată chiar o

serie de anecdote și multe alte elemente de care avea nevoie. Putem spune, de aceea, despre Infernul lui Rabelais că se situează la polul opus celui descris de Biserică. Căci iată ce aflăm, ca cititori ai acestui fragment: după ce este reînviat de către Panurge, Epistemon va aduce știri din Infern unde „s-a întâlnit cu diavolii și a stat la taifas cu Lucifer, ospătându-se pe săturate”. Așa cum spune Mihail Bahtin, „Rabelais aduce în prim plan imaginile ospățului și caracterul carnavalesc al infernului.” În stilul său caracteristic, autorul nu se putea limita la a descrie doar o serie de imagini utopice, ci s-a văzut nevoit să introducă, în carte, și imaginea infernului, cu numeroasele sale implicații. Dar va fi o variantă diferită a Infernului, oarecum poznașă, căci Rabelais alege să descrie un altfel de infern, cu semnificații deosebite decât găseam la alți autori ai epocii respective. În viziunea autorului, lumea de dincolo este „o lume pe dos în care se răstoarnă valorile pământului, ale istoriei și mitologiei, în scopul restabilirii dreptății, al atribuirii de recompense fiecărui personaj după ceea ce reprezintă în realitatea tablei de valori umanistice”. (Mihail Bahtin)

Putem chiar spune că asistăm la o împletire a imaginilor infernului cu cele ale paradisului, pentru că, la Rabelais, cei care au comis crime și nedreptăți nu sunt pedepsiți în mod asemănător cu modul în care acționau și funcționau pedepsele unui Dante, de pildă. În *Gargantua și Pantagruel*, Alexandru Macedon cârpește încălțări vechi, Xerxes vinde muștar, Cyrus e văcar, Cicero e tăietor de lemne, Ahile a devenit tăbăcar, Agamemnon e ajutor de bucătar, Ulise este coș, Cavalerii Mesei Rotunde sunt hamali, Traian pescuiește broaște, Paris e cerșetor, Nero e lăutar și așa mai departe. Însă cei care au suferit în viața reală sunt răsplățiți în așa zisul infern: Diogene se plimbă măreț cu un sceptru în mâna dreaptă, Epictet petrece mereu și e foarte bogat iar exemplele ar putea continua. În acest infern parodic găsim și reprezentați ai Bisericii, atât de criticați de autor iar aceștia își îndură pedepsele alături de oamenii obișnuiți: Papa Iuliu al II-lea este plăcintar, Bonifaciu al VIII-lea e ciorbagiu, Papa Alexandru al VI-lea Borgia vânează șoareci (o aluzie foarte transparentă făcută

la otrăvurile folosite de acesta). Cu toții suferă o decădere de la rangul de reprezentanți ai lui Dumnezeu pe pământ, la oameni de cea mai joasă categorie. Meseria și îndeletnicirea sfântă a clerului a fost, deci, înlocuită cu simplele meșteșuguri. Astfel, pe lângă profunda nemulțumire față de reprezentanții Bisericii pe care a manifestat-o Rabelais, acesta îi și parodiază pe clerici, exprimând această nemulțumire extrem de sugestiv și în această cheie.

Nici femeile nu scapă spiritului satiric al autorului, acesta parodiază și marile figuri feminine ale mitologiei și istoriei antice. Astfel, Cleopatra este vânzătoare de ceapă, Elena e codoasă la slujnice, Didona este și ea vânzătoare dar de ciuperci. La prima vedere, am putea spune că viziunea autorului este una mai degrabă misogină, dacă avem în vedere și faptul că femeia ocupă un loc secundar în societatea rabelaisiană, nefiind individualizată din punctul de vedere al caracterului. Femeile sunt mame iar acest lucru reprezintă principalul atribut feminin. Însa unele dintre ele sunt puse și în legătură cu adulterul, cu aventurile pasionale, cu bolile necruțătoare, nu o dată femeia fiind văzută și ca o pedeapsă dată bărbatului: Pantagruel însoară un personaj cu „o lampagioaică bătrână”. Femeia este pusă, apoi, și în relație cu instituția căsătoriei, Panurge însuși vrea să se căsătorească dar este extrem de temător. Dorința sa de a se căsători poate fi interpretată și ca o încercare de regăsire a „jumătății pierdute a ființei umane”, lucru extrem de dificil, care poate fi realizat doar prin cunoașterea profundă și adevărată. Așa se justifică imbarcarea eroilor noștri și pornirea lor într-o călătorie inițiatică. Ținta lor este oracolul „Sfintei Butelci” iar călătoria are mai ales un sens spiritual, acela al cunoașterii de sine dar și de cunoaștere a adevărului suprem. Templul unde ajung protagoniștii este subteran, închinat lui Bachus – cui altcuiva... – și reprezintă, de fapt, o imagine sintetică a întregului univers. Acest drum are o dublă semnificație, fiind implicate, la Rabelais, cunoașterea lumii și cunoașterea de sine iar rezultatul final este punctul unde aceste două tipuri de cunoaștere se vor suprapune. Preoteasa acestui templu le relevă pelerinilor adevărul suprem: „Bea!” La o lectură su-

perficială, putem interpreta acest cuvânt ca pe o altă farsă, însă îndemnul ascunde un înțeles cu adevărat profund. Cuvântul face, desigur, referire la vin iar acesta are, după cum se știe, o semnificație spirituală. Putem pune alături, din acest punct de vedere, vinul și cartea și putem „traduce” îndemnul după cum urmează: „Ridică aceasta carte și soarbe tălmăcirea ei!”, nimic altceva decât sfatul dat de Bacbuc lui Panurge. Ființa umană are nevoie atât de mâncare și băutură, cât și de hrană spirituală iar odată cu împlinirea acestor necesități vitale, se va putea manifesta în om sentimentul plinar al bucuriei de a trăi, impulsul creator și înțelepciunea.

Rabelais și-a construit romanul având în vedere o multitudine de surse antice, mituri clasice, personaje fantastice populare, influențe contemporane, utilizând un limbaj „de o savoare păstoasă”, așa cum spune Mircea Opriță, și întemeindu-și întregul demers literar pe foarte multă ingeniozitate, chiar pe numeroase note de lirism – cartea sa pare, nu o dată, un veritabil poem în proză, mai ales prin modul inovator de a combina cuvintele – și dovedind, la tot pasul, o cunoaștere foarte bună a societății contemporane și a oamenilor. Thomas Morus a exercitat, desigur, o influență enormă asupra operei rabelaisiene, acesta nu i-a furnizat doar un concept autorului francez, utopia, ci și o serie de personaje, obiceiuri și situații. Asistăm, așadar, în *Gargantua și Pantagruel*, la o combinație inedită de stiluri, limbaje și de forme literare, căci secvențele utopice se îmbină perfect cu notele realiste, mitul se împletește cu amănunte extrase din actualitate, astfel că putem spune că romanul lui Rabelais s-a născut din chiar frământările epocii renascentiste, devenind o operă de factură ce poate fi numită pe drept cuvânt universală și care își va găsi rapid atât imitatori, cât și continuatori, dacă e să amintim, aici, doar numele autorului german Fischart, care a publicat, în anul 1575, o adaptare după *Gargantua*.

Putem afirma că principalul obiectiv urmărit de Rabelais era „să distrugă tabloul oficial al epocii și al evenimentelor ei, să le privească printr-o nouă prismă, să tălmăcească tragedia ori comedia epocii din punctul de

vedere al corului popular care râde în piața publică”, ca să-l cităm din nou pe Mihail Bahtin. Obiectiv realizat cu ajutorul unui „limbaj muzical”, ridicând „pe faimosul uriaș-năzdrăvan al imaginației populare și romanul peripețiilor sale, la noblețea unei ode a gloriei vieții.” Înălțarea de la cartea populară până la pantagruelism reprezintă, trebuie să recunoaștem, un extraordinar pas înainte în dezvoltarea acestei formule literare.

**ROMAN PICARESC – PERSONAJ PICARESC.
LESAGE, *GIL BLAS*;
DANIEL DEFOE, *MOLL FLANDERS***

PROZA PICARESCĂ.

APARIȚIE, DEFINIȚII, SEMNIFICAȚII

În studiul *Aspecte ale romanului*, E. M. Forster insistă, analizând legătura între structura de ansamblu a romanului universal și protagoniștii săi, pe substanța lor și pe semnificațiile acestei legături pe care, de-a lungul timpului, au mizat numeroși autori: „Romancierul creează niște mase de cuvinte prin care se descrie, în mare, pe sine, dă acestor mase nume și sex, le înzestrează cu gesturi plauzibile, le face să vorbească între semnele citării și să se comporte credibil. Aceste mase de cuvinte sunt personaje”. Criticul definește, astfel, personajele, printr-o identificare între „viața” lor și textul literar, prin stabilirea unor punți de legătură analogice, sub raportul condiției socio-istorice umane sau a problematicii morale. Este, de asemenea, foarte cunoscută clasificarea pe care a făcut-o E. M. Forster personajelor, împărțindu-le în „flat or round characters” (personaje „plate” sau „rotunde”): „Criteriul potrivit căruia apreciem dacă un personaj este <<rotund>> constă în capacitatea acestuia de a ne surprinde în mod convingător. Dacă nu ne surprinde niciodată, el este <<plat>>. Existența lui constituie un risc, datorită predestinării și fatalității iar ca personaj întrupează o idee sau, mai degrabă, o schemă a psihicului uman și este un erou exemplar”.

Aceste disocieri devin, însă, aplicabile pe de-a-ntregul la nivelul literaturii mai cu seamă odată cu impunerea romanului picaresc, căci, de acum încolo, eroul însuși va prezenta o nouă semnificație. Celebru „pícaro”

se construiește după un alt tipar narativ. Acest personaj literar se metamorfozează în funcție de evenimentele care îi marchează existența, recurgând la mască pentru a dobândi mijloacele necesare care să-i permită să-și depășească umila condiție socială.

Referindu-se la semnificația noțiunii de proză picarescă, *Dicționarul enciclopedic* precizează că este vorba despre un „gen de literatură caracterizată prin critica moravurilor și a relațiilor sociale, apărută și dezvoltată în Spania secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, ca urmare a condițiilor social-economice create de zdruncinarea economiei feudale sub loviturile celei bănești și agravate de masivul import de aur din coloniile americane. Eroul acestei literaturi (scrise de obicei la persoana întâi), recrutat din mediile interlope (cerșetori, vagabonzi, aventurieri, escroci, oameni împinși la periferia societății), se distinge printr-o inteligență vie, o mare capacitate de adaptare la medii și situații diferite, printr-un acut spirit de observație, ca și prin verva satirică și umorul cu care privește viața”.

Mirela Roznoveanu, în *Civilizația romanului*, consideră că personajul picaresc este un „anti-cavaler sau anti-curtean aruncat de destin în cele mai nenorocite aventuri, în cele mai jenante posturi”. Ea completează, în continuare, imaginea pícaro-ului cu câteva trăsături: „naiv, simplu, între golănaș și hoț, când valet sau slugă cinstită, când escroc de nevoie”. Iar pentru Ion Alexandrescu, eroul picaresc este „recrutat dintr-un mediu interlop, fiind un tip inteligent, ușor adaptabil, cu vervă, cu simț satiric și cu umor”, exprimând, prin toate aceste calități, condiția sa socială umilă dar și încercarea, prin diferite mijloace, de a o depăși. La rândul său, Marian Popa numește acest tip de personaj „personaj în mers sau cinetic”, deplasând, astfel, accentul pe raportul dintre context și personaj: „Personajul pícaro clasic este tipul individului declasat, produs de criza economică a Spaniei de după apogeul Secolului de Aur; prin condiția sa, el va avea posibilitatea de a lua contact cu cele mai variate situații sociale posibile. El poate fi un individ aruncat printr-un complex de împreriuri în viața dinamică sau o poate face deliberat”.

Romanul picaresc a fost privit, în general, drept o specie literară distinctă, mai cu seamă în virtutea formei

și a viziunii specifice asupra realității. A fost considerat ca aparținând unui timp trecut iar o viziune picarescă în era modernă a fost posibilă utilizând potențialul înțelegerii întregii tradiții picaresce. Noutatea acestui gen de roman a constat în depărtarea interesului cititorilor de la literatura cavaleriească de factură veche și satisfacerea nevoii ontologice de iluzie a publicului prin ficțiuni credibile, în care accentul va cădea pe critica moravurilor și a relațiilor sociale. Romanele picaresce sunt alcătuite, în mai toate cazurile, dintr-un număr mai mare sau mai mic de episoade, alese astfel încât să ofere cititorului o imagine a cât mai multor medii și grupuri sociale, să schițeze o frescă exactă și cât mai completă a societății. Se justifică, de asemenea, înlocuirea eroilor nobili cu protagoniști de cele mai multe ori de origine umilă sau nobili scăpătați, care, în lupta lor pentru existență, nu se mai bazează pe o viziune a vieții plină de miraculos, ci pe perceperea realității așa cum se înfățișă și, mai ales, pe nevoia acută de adaptare la această realitate. Lumea se schimbă, așadar se cerea și re-creată, la nivelul prozei, de un nou gen de literatură, realistă prin substanță și manieră narativă, influențată și de înțelepciunea populară dar și expresie a reacției maselor față de agresivitatea privilegiatilor unei societăți ostile adevăratelor valori.

O altă trăsătură importantă a romanului picaresc este unicitatea perspectivei narative. Există un singur punct de vedere, o singură persoană prin prisma căreia percepem realitatea. Aceasta conduce la exagerarea diferențelor între realitate și aparență, ficțiune și fapt adevărat. Astfel se explică și dilema pícaro-ului: contradicțiile din comportamentul lui și schimbările care au loc în cadrul relațiilor dintre oameni nu par să afecteze unitatea de bază a romanului picaresc, pentru că toate elementele sunt prezentate dintr-un punct de vedere comun. Orice s-ar întâmpla în decursul povestirii, naratorul este unul implicat, niciodată unul imparțial. Detalii banale sau fapte nesemnificative sunt integrate în această imagine panoramică, uneori părând mai importante decât povestirea în sine. Acest efect solicită o consistență a stilului. Mai mult decât atât, încrederea în romanul picaresc este dobândită prin îndoiala, ne-

siguranța și cinismul pícaro-ului, adică, în fond, a naratorului însuși. Cu ajutorul calităților sale unice, eroul picaresc este capabil să se ridice deasupra tuturor, să rădă în tăcere, pe seama ipocriziei și a falselor pretenții. Această atitudine critică a părut mai multor scriitori moderni periculoasă și nefondată. Dar romanul picaresc este cu atât mai original, cu cât este, aparent, mai limitat ca perspectivă, deoarece această unicitate a abordării acțiunilor se va dovedi a fi de mare efect la nivel estetic.

Singurătatea personajului picaresc, o caracteristică despre care s-a discutat mult în studiile critice, nu este datorată slabei sale capacități de comunicare. Ea exprimă, în fond, tocmai singurătatea omului în lume, cel mai adesea în mijlocul unui univers ostil. Personajul picaresc nu este un pustnic sau un inadaptat, el este, însă, total izolat de societate și despărțit de orice element de siguranță: familie, bani, prieteni sau poziție socială, astfel că, pentru el, viața pare a fi un drum lung, de-a dreptul fără sfârșit. De altfel, „singurătate”, „confuzie”, „eșec”, „nefericire” sunt câțiva din cei mai utilizați termeni care descriu situația generală a oricărui pícaro. Acest tip de personaj nu este remarcabil nici în eroism, nici în imoralitate, ci este, pur și simplu, pus în fața unor probleme care se cer urgent rezolvate: hrană, adăpost, căldură. El trebuie să supraviețuiască, să reușească să se mențină mereu pe linia de plutire.

În ceea ce privește strategiile de care se folosește orice personaj picaresc, trebuie să menționăm, de la bun început, că acestea se dovedesc a fi, la o lectură atentă și la o analiză atentă la nuanțe, de o extremă modernitate. Căci protagoniștii prozei picaresce nu ezită să recurgă, ori de câte ori împrejurările o cer, la mască și la nenumărate deghizări și travestiuri, toate acestea sfârșind, desigur, prin a configura, în cazul textelor picaresce, o adevărată strategie a dublei intenții, aflată, parcă, în perfect acord cu tacticile utilizate de inteligența subtilă a unui Baltasar Gracián. În conformitate cu definițiile de dicționar, masca este o „înfățișare falsă”, o expresie neobișnuită a feței (provocată de o emoție, de un sentiment puternic), „dispozitiv care acoperă parțial sau total o persoană, un animal, un obiect, pentru a le proteja, a le ascunde vederii” iar

termenul „disimulare” este asociat cu alți câțiva, înrudiți, cum ar fi „camuflare”, „mascare”, așadar semnifică acțiunea de a ascunde adevărata față a unui lucru, a unei situații, dându-i o aparență înșelătoare. Elementul comun al acestor termeni trebuie căutat în tentativa de a ascunde realitatea, de a-i da o altă înfățișare decât cea obiectivă, pentru a răspunde dezideratelor, impulsurilor sau intereselor de moment ale persoanei implicate.

Masca este recunoscută, în primul rând, drept un simbol al teatrului, pentru că ea „reușește să întrupeze chiar esența spectacolului: actorul se maschează, în primul rând, pe sine, dăruindu-și însăși ființa sa personajului dramatic interpretat”. Dar mascarea este, de fapt, rezultatul unui proces mai profund, de revelare, după cum afirmă Jean Chevalier și Alain Gheerbrant în *Dicționarul de simboluri*, pentru că, prin construirea unor personaje ce recurg la mască și la dedublare, cititorul este invitat să se recunoască pe sine în ceea ce are el mai caracteristic, împărțindu-și existența între tragic și comic. Disimularea și implicațiile măștii au adus în prim-plan două motive des întâlnite, de-a lungul secolelor, în literatură, teatrul lumii și parada măștilor. Ambele presupun o față ascunsă a lucrurilor, o realitate distorsionată, teatrul lumii întemeindu-se pe o conștiință extrem de lucidă, care face din omul-actor și un spectator al propriului său destin, deci îl transformă în rol.

Personajul picaresc este primul tip de personaj din literatura universală care, pe de o parte, se deghizează, recurge la mască pentru a-și ascunde intențiile sau adevărul caracter iar pe de altă parte, are până la capăt „conștiința acestei reale strategii de viață, pe care tot el reușește, și absolut deloc întâmplător, să o transforme, evident, în una de disimulare”. În acest sens, înțelegem că disimularea este, pentru personajul picaresc, un mod de existență, el având conștiința activă a faptei și suportând consecințele care decurg firesc din strategiile sale. Universul său narativ se desfășoară, astfel, pe alte dimensiuni, modalității umane i se adaugă, prin contribuția acestui mod de existență, o serie de aspecte inedite, viața și experiența sunt îmbogățite cu tipuri și întâmplări ce oferă povestitorului

prilejul de a le investiga varietatea și ineditul. Pervertiți sufletește de o societate incapabilă să conceapă virtutea, nicidecum s-o mai și practice, eroii picarești caută soluții viabile pentru ieșirea din criză iar masca se dovedește a fi una dintre cele mai bune modalități de evitare a eșecului. Ion Frunzetti precizează: „Oricât de diverși ar fi eroii romanilor picarești, oricât de diferită le-ar fi originea, dezvoltarea și felul specific de a reacționa în situații totuși tipice, ei au multe puncte comune. Mentalitatea lor este aceeași în trăsăturile mari. Aceeași este și schema desfășurării aventuroaselor lor existențe”. Aceste puncte comune despre care vorbește cercetătorul pot fi identificate mai ales în strategiile de supraviețuire pe care personajele picarești le adoptă, între acestea, în mod special, disimularea. Funcția fanteziei nu se mai rezumă doar la captarea interesului cititorilor prin apelul la imaginația brută, aglomerarea de întâmplări îndeplinește o altă funcție decât în scrierile eroice sau galante. Aceste întâmplări și personajele care le trăiesc și le înregistrează sunt subordonate unei anumite viziuni asupra lumii, înlănțuirea dintre fapte fiind, de astă dată, de domeniul verosimilului.

O adevărată mască formală și de gen este folosită și de romancier, care are menirea să definească atât poziția lui față de observarea vieții, cât și poziția față de punerea în lumină a acestei vieți. Tocmai aici măștile personajului picarelesc, transformate, desigur, în mod diferit, vin în ajutorul romancierului. Aceste măști nu sunt inventate, ele au vechi și profunde rădăcini populare, „legate de popor prin privilegiile consacrate ale neparticipării mășcării la viață și ale intangibilității discursului său, legate de cronotopul pieței publice și de estradele teatrale”. Toate acestea sunt extrem de importante pentru genul românesc. Prin folosirea măștii a fost simbolizată însăși existența omului – participant la viață dar care, de fapt, nu ia parte întru totul la ea, veșnică iscoadă a acestei vieți și factor reflectant al ei, identificându-se totodată formele specifice ale reflectării vieții: punerea ei în lumină (punerea în lumină a vieții și a sferelor ei specific private, de exemplu a celei sexuale, constituie una dintre cele mai vechi funcții ale măștii). În legătură cu aceasta, un element important

il constituie sensul indirect, figurat, al întregii imagini a omului, caracterul ei în întregime alegoric. Acest element este, desigur, legat de metamorfoză. Potrivit părerii lui Mihail Bahtin, personajul picarelesc „constituie metamorfoza regelui și a divinității care se află în infern, în moarte (elementul analog al metamorfozei divinității în saturnaliile romane și în patimile creștine)”. Aici, omul este prezentat alegoric. Iar această stare alegorică are o importanță uriașă pentru construcția romanului picarelesc.

Toate acestea capătă o însemnătate deosebită, pentru că, de acum încolo, una dintre sarcinile cele mai importante ale romanului devine aceea a demascării oricărei convenționalități, mai ales a convențiilor ce guvernează ansamblul tuturor relațiilor umane. Apariția și evoluția romanului picarelesc au fost marcate, se știe, de această convenționalitate viciată, care a impregnat viața umană și care au fost, în primul rând, orânduirea feudală, ideologia feudală cu disprețul ei față de tot ceea ce era bine definit din punct de vedere uman și spațio-temporal, în același timp. Ipocrizia și minciuna au pătruns în toate relațiile umane. Funcțiile sănătoase, „firești”, ale naturii umane se realizau în mod primitiv, fiindcă nu erau consacrate de vreo ideologie. Aceasta a introdus în viața umană falsitatea și duplicitatea. În romanele picarești se dă întotdeauna o luptă cu contextul feudal și cu convenționalitatea viciată, cu minciuna care a pătruns în toate relațiile umane. Acestea le este opusă ca forță demascatoare, inteligența lucidă, veselă și șireată a pícaro-ului (în chip de țăran hâtru, de mic meseriaș orășean, de tânăr cleric hoinar, în general, în chip de vagabond declasat). Minciunii grave și sumbre îi este opusă păcăleala veselă a protagonistului, falsității și ipocriziei – simplitatea dezinteresată și neînțelegerea sănătoasă a prostului iar convenționalității, în general – forma sintetică (parodică) demascatoare. Lupta împotriva tuturor acestor convenții o va continua romanul picarelesc al epocii moderne dar pe o bază mai profundă. În acest sens, prima linie, linia transformării autorului folosește figura pícaro-ului (care nu înțelege convenționalismul naivității). Aceste măști capătă o importanță excepțională în lupta împotriva inadecvării (pentru omul ade-

vărat) și sunt o expresie a tuturor formelor de viață existente. Ele oferă o mare libertate, în primul rând pe aceea de a nu înțelege, de a încurca, de a hiperboliza viața, libertatea de a trece viața prin ambianța intermediară a estradelor teatrale, de a înfățișa viața ca pe o comedie și pe oameni drept actori, libertatea de a smulge măștile altora, de a profera vorbe de ocară (dar cu sens aproape ritualic), în sfârșit, libertatea de a face de domeniu public viața particulară, cu ascunzișurile ei cele mai neașteptate.

Modelul genului l-a dat primul text din istoria literaturii universale care poate fi numit picaresc și anume *Satyricon* de Petronius. Dar cel dintâi roman care se încadrează întru totul în tiparele prozei picaresce a fost *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (*Viața lui Lazarillo de Tormes. Bucuriile și suferințele sale*). Publicată în 1554, fără vreo precizare, oricât de sumară, privitoare la identitatea autorului, cartea continuă să stârnească discuții și în ziua de azi. Ne aflăm, în cazul lui *Lazarillo de Tormes*, în fața unui enunț narativ relatat la persoana întâi, atât de caracteristic pentru proza picarescă. Autorul se suprapune, deci, personajului central, anunțând, astfel, formula romanului auctorial. Prin intermediul povestitorului, care-și deapănă firul amintirilor, cititorul este plimbat prin cele mai variate medii sociale și află despre diferitele aspecte de viață înregistrate de protagonist în decursul celor șapte capitole ale cărții, reconstituindu-se astfel imaginea lumii dintr-o anumită epocă.

Naratorul, al cărui nume este Lazarillo, își istorisește experiențele, mai mult exterioare decât lăuntrice, începând cu obârșia și copilăria lui umilă și până la maturitate, când ajunge om „așezat” prin căsătoria cu slujnica unui cleric. Fiu al unui morar care, în meseria sa, se preta la mici furțișaguri, având ghinionul să fie trimis, drept pedeapsă, pe front, unde își găsește sfârșitul, Lazarillo rămâne de mic în grija mamei sale, devenită spălătoreasă. Se vede luat în derâdere de concetățeni, deoarece mama lui avusese o legătură cu un negru iar de pe urma acestei relații se născuse un copilăș mulatru, femeia păcătuind astfel împotriva „purității sângelui”, la mare preț în societatea spaniolă a vremii, așa încât Lazarillo e oarecum

mulțumit când este angajat, drept slugă și călăuză, de un cerșetor orb. Din cale-afară de zgârcit, acesta îl ține mereu înfometat. Constatând pe propria-i piele asprimea vieții, Lazarillo se înrăiește tot mai mult, îl fură pe orb și apoi îl părăsește, pentru a se tocni la un preot, spre ghinionul lui tot atât de hapsân, dacă nu cumva și mai și: îl hrănește cu câte o ceapă la patru zile și cu oasele rămase de la prânz. Trece apoi în slujba unui „escudero” (scutier) foarte sărac dar de origine nobilă, orgolios și făcând eforturi să imite stilul de viață al celor bogați, fără a dispune de mijloacele necesare. Al patrulea stăpân e un călugăr din ordinul Mântuirii, următorul e plasator de bilete de iertare a păcatelor și mare escroc. După ce mai stă un timp la un „alguazil” (un fel de agent de ordine), îl părăsește repede, căci slujba era primejdioasă. În sfârșit, dornic să se așeze la casa lui, dobândește o „slujbă de rege”, mai precis, devine „pregonero” (crainic oficial) și se căsătorește cu slujnica unui arhiepiscop, ducând-o bine de acum înainte, datorită sprijinului Sfinției-Sale. Își astupă urechile ca să nu audă ce trâncănesc gurile rele pe seama nevastei sale, trăind împăcat cu lumea, acceptând viața așa cum este. În *Impresii asupra literaturii spaniole*, G. Călinescu consideră că, „din punct de vedere istoric-literar, principalele romane picaresce sunt simple satire sociale.” Cu toate acestea, nu le putem nega verva, precum și reala plăcere a fabulației care, de altfel, au și determinat interesul constant al publicului cititor pentru acest gen de texte.

De cu totul altă factură este Guzmán de Alfarache, protagonistul romanului cu același titlu al lui Mateo Alemán. Acesta este de la bun început un individ înrăit, care se complăce, ba chiar preferă să trăiască în atmosfera viciului. Cu el, personajul picaresc atinge una dintre formele sale definitive, reluate apoi, în nenumărate variante, până în zilele noastre. Cartea a apărut între anii 1599 (prima parte) și 1604 (cea de-a doua), bucurându-se de un răsnet remarcabil. Popularitatea ei e atestată, între altele, de faptul că, în primii șase ani după apariție, se tipăresc alte 26 de ediții și că denumirea de „el pícaro”, sub care devine cunoscută scrierea (în *Lazarillo* cuvântul nu apăruse încă), impune termenul cu sensul de „om de ni-

mic”, „aventurier”, „șmecher”. Eroul sau, mai bine zis, antieroul cărții lui Alemán, scrisă și ea la persoana întâi, este cel mai caracteristic dintre toți „pícaros” spanioli. Ca bastard al unei femei de moravuri îndoielnice și al unui tată provenit dintr-o familie înnobilită, primise o educație aleasă și începuse să vagabondeze prin lume, nu atât împins de nevoie, ca Lazarillo, ci mai mult din dorința unor senzații tari. Se declasează, deci, voit. Veșnic flămând și mare ghinionist, își istorisește peregrinările care îl duc prin toată Spania și Italia și-l pun să practice cele mai diferite meserii: când slugă de hangiu, când cerșetor, când soldat, când marinăr sau ajutor de bucătar dar consecvent în practicarea „profesiunii picarești”: e mereu gata să fure și să înșele, răzbunând astfel suferințele îndurate din cauza altora, mai escroci decât el. Cunoaște bogăția dar pierde repede averea, din cauza viciilor sale și necinstei altora. Are meritul de a nu încerca să-și găsească scuze pentru lipsa de simț moral, atribuită de el unei lumi pervertite, unde totul e afectat de minciună și ipocrizie. Ajuns la galere, își privește retrospectiv viața, cu ostilitate și dorință de răzbunare împotriva unei lumi imorale. E, în fond, o victimă (deși nu stârnește compasiune) și servește autorului pentru stigmatizarea unor neajunsuri ale vremii.

O altă figură caracteristică pentru romanul picaresc spaniol apare pe scena literară odată cu publicarea cărții lui Vicente Espinel, *Viața lui Marcos de Obregón* și anume studentul. Este adevărat, Marcos e un simplu aventurier simpatic dar studenții erau, pe vremea aceea, o categorie socială situată, mai mult sau mai puțin, în afara legilor. Romanul, apreciat de G. Călinescu pentru sensibilitatea de-a dreptul „romantică”, ce lasă cititorului impresia că textul ar fi fost scris cu cel puțin două sute de ani mai târziu, demonstrează, într-adevăr, o intuiție artistică neașteptată pentru epoca apariției sale. În plus, după cum aflăm din *Impresii asupra literaturii spaniole*, romanul acesta poate fi considerat o carte „a existenței instabile, a boemei intelectuale alternante cu aventură militară.” Se întâmplă așa pentru că, e convins G. Călinescu, „autorul se zugrăvea pe sine în linii generale, căci fusese student, soldat, capelan.”

Romanele picarești scrise în Franța au fost adaptări până la compilație ale romanului picaresc spaniol.

Alain-René Lesage stăpâna temeinic limba și literatura spaniolă și a trebuit chiar să apere paternitatea romanului său *Gil Blas* (apărut între anii 1715 – 1735), considerat în epocă o traducere sau adaptare după un original spaniol pierdut. În *Lămurirea din partea autorului*, se specifică, de altfel, că scriitorul nu a vrut decât „să potrivească după moravurile noastre moravurile spaniole”. *Gil Blas de Santillana* începe, firește, cu prezentarea familiei, a nașterii și educației protagonistului, urmând plecarea sa în lumea largă. Imaginea acestei lumi, practic, a cadrului de desfășurare a acțiunilor, suferă o transformare de la concepția geometrică întâlnită în romanul curtenesc sau platonician, la lumea ca labirint, imprevizibilă, imposibil de înțeles. De altfel, personajul picaresc se dovedește în permanență a fi nu deasupra lumii, ci dominat de ea, nu o dată până la maltratarea psihică și fizică. Cu toate acestea, în cazul romanului lui Lesage, stilul vioi, ironic, familiar farmecă cititorul de la bun început, la fel ca și considerațiile personajului, ce merg de la naivitate spre reflexivitatea amară, moralizatoare.

Multe istorii intercalate (unele se și intitulează „Nuvelă”, cum e *Căsătoria din răzbunare* iar povestea lui Don Rafael poate fi socotită chiar un mic roman în roman) în șirul de pățanii prin care trece Gil Blas, reflecțiile eroului pe marginea mediilor traversate (unele foarte rafinate și înalte) aduc în fața cititorului unele dintre cele mai diverse teme și întâmplări, preluate din romanul grec, cavaleresc și pastoral. Adeseori, stilul relatărilor și al narațiunii înclină mai mult spre tehnica *Decameronului*, în sensul că primează aventura și voluptatea rostirii ei, nu comentariul erudit al faptei. Vorba de duh descinde și ea, parcă, din Rabelais. Se păstrează însă iureșul amețitor al schimbării, viteza înaintării eroului în acea aventură circulară care îl aduce permanent în starea nenorocită din care a plecat, exceptând, firește, finalul, care îl arată pe Gil Blas ajuns la bunăstare și mai ales fericit, grație unei căsătorii nesperate. Și la Lesage, ca la Mendoza sau Mateo Alemán, ceea ce cucerește la nivel epic este forța speculativă, reflexivitatea personajului cu aplecare spre aventuri, care își relatează experiența la persoana întâi. Aventura apare, deci, ca mobil al exercitării puterii spirituale.

Istoria lui Gil Blas de Santillana a fost scrisă de Lesage în prima jumătate a secolului al XVIII-lea iar acțiunea cărții este plasată în Spania. Intenția autorului a fost să îmbogățească un gen literar celebru, creație tipic spaniolă, romanul picaresc. Eroul picaresc al lui Lesage, Gil Blas, ajuns la bătrânețe, își povestește aventurile, zugrăvind totodată și mediile sociale pe care le-a traversat, de la o bandă de tâlhari până la casa oferită de un nobil. Povestind, el filozofează asupra întâmplărilor al căror erou a fost, atât pentru a trage învățăminte morale, cât și pentru a blama societatea vremii în care nu se putea trăi, sărac fiind, decât dacă linguseai și înșelai pe puternicii zilei sau le slujeai patimile cele mai josnice. Lesage scrie un roman francez după rețetele picareshti spaniole și, totuși, atât de „clasic” ca stil și compoziție și atât de „parizian” cu toate moravurile puse pe socoteala oamenilor Madridului.

Lesage a știut să organizeze logic o materie densă, înlănțuind coerent episoadele, dezvoltându-le pe cele mai importante și așezând intenționat în lumină, alături de eroul principal, numai acele personaje care tipizau o categorie socială. Metodele curative ale doctorului Sangrado, viața ușuratică a tinerilor madrileni, mediile actoricești, curtea unui înalt prelat, casa unui mare senior prădat de valeți, secretariatul unui prim-ministru sunt înfățișate în *Gil Blas* de-a lungul unor capitole întinse, cărora întâmplări mai mărunte le sunt subordonate. Legătura dintre momentele narațiunii rămâne, ca în orice roman picaresc, pe seama neprevăzutului. O întâlnire, o ceartă, o gafă, o imprudență și Gil Blas își schimbă stăpânul sau o pornește spre alt oraș. Se păstrează, totuși, perspectiva unică a povestirii, ea fiind pusă în seama personajului central ajuns, în cele din urmă, la un liman și aluziile, care stârnesc interesul cititorului.

Romanul este structurat în douăsprezece „cărți”, subdivizate în capitole. Cartea întâi se deschide cu prezentarea lui Gil Blas de Santillana, încă de la naștere. Crescut și educat de un unchi, Gil pleacă la Universitatea din Salamanca. Pe drum este răpit, însă, de o bandă de tâlhari. Acesta este primul episod dintr-un șir lung de aventuri care îl transformă pe naivul Gil într-un pícaro

veritabil. După o încercare eșuată, reușește să fugă, eliberând-o în același timp și pe dona Mencia de Mosquera, o doamnă din înalta societate, prizonieră și ea a hoților. Recompensa pentru fapta sa a fost substanțială, Gil fiind răsplătit cu o pungă de bani. Aflat la începutul drumului formării sale, se lasă, însă, repede păcălit: o femeie îi fură banii, lăsându-l din nou pe drumuri. Aflat în această situație, eroul este angajat de un preot bolnav, acesta fiind și momentul când intră în scenă doctorul Sangrado, personaj caricatural, care îl „îngrijește” pe preot într-un mod barbar, provocându-i, în scurt timp, moartea. Gil se vede în situația disperată de a-și căuta, din nou, un stăpân. Îl găsește chiar în persoana doctorului, care-l transformă în câteva minute, prin câteva explicații sumare, într-un medic „veritabil”. Urmând indicațiile maestrului, Gil Blas omoară, prin neștiința sa, mulți oameni iar acest episod îl transformă într-un personaj cinic, fără scrupule. Numărul ridicat de cazuri medicale eșuate îi înfurie cumplit pe locuitorii din Valladolid și îl determină pe Gil să ia hotărârea de a părăsi orașul. Astfel, aventurierul ajunge la Madrid, unde intră în slujba unui senior, unde atribuțiile îi erau extrem de restrânse, provocându-i o satisfacție deplină dar, din întâmplare, Gil se întâlnește prin oraș cu căpitanul Rolando, seful bandiților, este văzut de stăpânul său și concediat. Următoarea slujbă este în casa unui nobil arogant și cu calități intelectuale extrem de reduse. Aici, Gil Blas învață să fie lingușitor pentru a-și atinge scopurile. Don Matias de Silva moare iar tânărul se angajează într-o companie de teatru. Apoi, Gil ajunge intențent în casa lui don Vicente de Guzman, unde ia parte la povestea de dragoste a fiicei stăpânului, Aurora, cu don Luis Pacheco. Sunt prezentate, apoi, poveștile unor personaje secundare, cu care Gil intră în contact. Lesage radiografiază, astfel, și cele mai mici detalii ale unei societăți aflate în declin moral. Cu timpul, Gil Blas devine favoritul arhiepiscopului de Grenada, apoi administrator al averii contelui Galiano. Într-un exces de demnitate și cinste, tânărul se dovedește loial stăpânului, sancționându-i aspru pe slujitorii care îl furau dar intențiile lui bune sunt răsplătite cu ingraturitudine și indiferență, fiind concediat

imediat atunci când se îmbolnăvește din cauza muncii febrile. Fortuna își spune, totuși, cuvântul și Gil Blas va ajunge în slujba ducelui de Lerma și devine favoritul acestuia, bucurându-se de o atenție specială la curte, numai că ascesiunea lui e curmată de intrigile îndreptate chiar împotriva ducelui. Ca urmare a poziției pe care a ocupat-o, Gil Blas se vede aruncat în închisoare, aici este vizitat doar de slujitorul lui credincios, Scipion dar prin linguşeală și disimulare, reușește să-i câștige încrederea directorului închisorii. Regele însuși aude povestea lui Gil Blas și îl grațiază, apoi eroul are ocazia să se întoarcă în locurile copilăriei, unde își arată generozitatea față de părinții săi, asigurându-le o rentă anuală. Se îndrăgostește de Antonia, cu care se căsătorește, stabilindu-se la casa lui și ducând o viață liniștită dar Antonia moare iar Gil Blas cade în cea mai neagră deznădejde. Se întoarce la Madrid, unde ajunge omul de încredere al unui ministru, ajunge în culmea gloriei, bucurându-se de mari onoruri. Finalul romanului îl prezintă pe Santillana la maturitate, fiind obsedat și plictisit de viața agitată de la curte, așa că hotărăște să se întoarcă definitiv la castelul lui, se căsătorește cu Doroteea, o fată de nouăsprezece ani iar ultimul paragraf al cărții are în centru un Gil Blas mulțumit, reflectând la întâmplările care l-au format ca om dar, mai ales, fericit de viața simplă pe care o duce acum.

Înainte de asocierea sa cu nobilii, Gil Blas este un incontestabil pícaro. Din acel moment, el este înălțat în rang, ajungând secretar de prim-ministru, ceea ce îi aduce chiar un titlul nobiliar. După plecarea din Granada, nu se mai află în compania aventurierilor iar contactul cu lumea bună îi șlefuieste caracterul dar îl face și înfumurat. Povestirea pierde din pitoresc, fiindcă Lesage, excelent cunoscător al mediilor citadine prin care evoluase până atunci Gil Blas, nu se mai simte în largul lui când își propune să ne înfățișeze Curtea Regală sau birourile înalților demnitari. Caracterul personajului central ne apropie, prin trăsăturile sale, de romanele realiste. Întâmplările din adolescență l-au făcut să ajungă în tagma aventurierilor, anii îndelungați petrecuți în slujba de valet i-au creat o mentalitate de slugă și, totuși, adaptarea lui la

orice mediu corupt nu-i întunecă spiritul critic. *Gil Blas* se dovedește, astfel, a fi cel mai reușit roman al genului picaresc, atât din punct de vedere al unui crescendo al întâmplărilor și, implicit, al suspansului, cât și din cel al compoziției ingenioase și al farmecului stilului narativ.

Romanul englez începe să ia în serios elementele picarescă abia odată cu Daniel Defoe. În *Moll Flanders* (1722), ca și în *Colonelul Jack* (1722), se întâlnesc tehnici ale romanului picaresc în zugrăvirea straturilor de jos ale societății. Sursa de inspirație pentru aceste romane este preocuparea lui Defoe pentru problemele morale și religioase ale clasei de mijloc, în locul tradiției picarescă. Printre romancierii englezi ai secolului al XVIII-lea, Tobias Smollett și Fielding s-au situat, de asemenea, în apropierea unei tradiții pe care o putem numi picarescă. Pentru Smollett, acest tip de proză a reprezentat posibilitatea pe care el, ca scriitor, a găsit-o de a pune față în față un erou nobil cu influența coruptă a lumii. Capacitatea personajului de a rezista tentației l-a transformat într-un erou care merită încrederea cititorului. Smollett a dat prozei picarescă o semnificație opusă celei din romanele spaniole timpurii. Pe de altă parte, publicat în anul 1722, romanul *Moll Flanders* de Daniel Defoe a fost unul dintre primele texte bine structurate până la capăt din literatura engleză. Respectând tradiția picarescă, narațiunea se face la persoana întâi, având pretenția să fie o „relatare adevărată”, de vreme ce ideea unei opere pur ficționale era prea nouă încă. Deși Moll este un personaj excepțional, din punctul de vedere al vieții extraordinare, problemele cărora eroina le face față sunt adânc înrădăcinate în societate. În ciuda acestor dificultăți și pericole, imaginea pe care Defoe o creează Angliei secolului al XVII-lea, nu este întunecată cu totul, oamenii par să iubească viața, bucuria lor fiind, adesea, frenetică.

Moll Flanders este pseudonimul protagonistei, care, fiind căutată de poliție, nu vrea să-și descopere identitatea adevărată. S-a născut în închisoarea Newgate, mama ei fiind trimisă în Virginia la scurt timp. Rămasă singură, este luată de un preot și dată în grija unei doici. La paisprezece ani devine servitoare în casa primarului, bucurându-se de aceeași educație ca și fetele acestuia, fiul

cel mare o seduce iar ea se căsătorește cu cel mai mic, deși nu îl iubea. Soțul moare iar cei doi copii rezultați din această căsătorie rămân în grija bunicilor. După o perioadă în care Moll își ajută o prietenă să recâștige omul iubit, se căsătorește cu un domn din Virginia, pretinzând că are o avere considerabilă, soțul a descoperit că este săracă și se mută în Virginia. Aici, Moll își întâlnește mama, care se dovedește, din nefericire, a fi și mama soțului, descoperire care o determină pe Moll să-și părăsească familia, revenind în Anglia. După mai multe aventuri și căsătorii pasagere, rămasă din nou pe drumuri și nu destul de tânără să atragă un nou soț, Moll se hotărăște, în cele din urmă, să intre în tagma hoților, devenind chiar o hoată de succes. Are multe peripeții, folosește tot felul de tehnici inteligente pentru a fura argint și haine. Tovarășii ei erau prinși destul de des dar ea rămâne liberă, chiar prosperă. Totuși, ajungând să fie întemnițată la Newgate, Moll își va aștepta pedeapsa cu moartea, numai că în închisoare îl întâlnește pe unul din soții ei iar împreună, ei reușesc să mituiască autoritățile și să obțină deportarea în Virginia, unde vor intra în posesia unei plantații de tutun, apoi, cu mare precauție, vor reveni în Anglia, sub nume false, ca să-și trăiască ultimele zile aici.

Daniel Defoe spera ca romanul *Moll Flanders* să fie perceput ca o poveste adevărată. El explică modul cum a îmbunătățit stilul de a vorbi al lui Moll, deoarece limbajul ei nu era potrivit pentru o carte și cere cititorilor să ia romanul ca o lecție de morală, să considere răutatea descrisă numai o modalitate de a ilustra declinul unei societăți. Trebuie să avem în vedere, însă, adevărata motivație a autorului și anume dorința de a-și face scrierea cu atât mai atractivă, dorind, fără îndoială, și ca unul dintre scopurile cărții să fie ridicarea morală a cititorilor, cu toate că, în epocă, romanele erau considerate ca având o influență negativă asupra publicului iar o carte ca *Moll Flanders* era în mare pericol de a fi condamnată.

SEMNIFICAȚIILE CĂLĂTORIEI ÎN ROMANUL PICARESC

Mihail Bahtin, în *Probleme de literatură și estetică*, introduce conceptul de „cronotop”, definindu-l drept „conexiunea esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură”. Pornind, în mare parte, de la considerațiile lui Bahtin, Daniel-Henri Pageaux analizează, în studiile sale din volumul *Literatura generală și comparată*, o serie de semnificații ale călătoriei, afirmând: „Călătorul este, în același timp, dinamic și static, principiu și finalitate a povestirii românești. Întâlnirile lui cu străinătatea, reacțiile și surprizele sale imprimă ritmul general al romanului. Chiar împotriva voinței lui, el trebuie să permită dezvoltarea unui suspans îndelung și unic, acesta neexistând decât în funcție de tribulațiile previzibile sau nu, ale călătorului, fie el observator, aventurier filosof, războinic, solitar, monden, optimist sau dezamăgit”. Călătoria înseamnă, deci, un răspuns, o trecere de la necunoscut la cunoscut; este o interogație, o imagine răsfrântă asupra universului referențial al călătorului. Apoi, călătoria romanescă este, mai întâi, dovada unei dorințe cvasi-nelimitate de aventuri în care se angajează protagonistul, erou și călător deopotrivă.

În proza picarescă, fiecare popas, fie că e vorba de un han, o casă, o vilă sau un castel, fiecare întâlnire sentimentală, comică, insolită, dramatică, fiecare țară străbătută și fiecare pătură socială cunoscută vor contribui la elaborarea textuală a romanului și la formarea morală și intelectuală a eroului. În desfășurarea romanului, se vor întâlni viața fictivă a eroului-călător și evocarea „decorurilor” noi; observarea obiceiurilor, a particularităților morale întâlnite în locurile vizitate este strâns legată de succesiunea mai mult sau mai puțin liberă a epizoadelor și ciclurilor de aventuri. În *Gil Blas* și *Moll Flanders*, succesiunea călătoriilor devine adevărată „teorie a aventurii” iar obstacolele își află expresia și consistența într-un spațiu străin, solicitat mereu, antrenând simultan aparenta

dezordine a romanului și deterritorializarea cititorului. Lesage își construiește romanul tocmai pe acest principiu. *Gil Blas* este un lung șir de călătorii, aventuri, peripeții, care mențin un ritm alert al povestirii și definesc un topos cultural ușor de recunoscut: adaptarea omului la lumea exterioară, forța mereu afirmată a omului asupra lumii, capacitatea sa infinită de a descrie și înțelege lumea, de a se considera stăpânul ei, de a paria neîncetat pe posibilitatea de a transforma necunoscutul în cunoscut. *Gil Blas* este un roman picaresc și prin exploatarea din plin a temeii călătoriei. Episoadele discursului narativ sunt rareori legate printr-o înlanțuire logică, de genul cauză – efect. Desfășurarea cronologică este, în general, factorul ordinator al episoadelor. Și deoarece există numai evoluție, nu o dezvoltare reală a personajului, acest potențial factor unificator este aproape absent. *Gil Blas* se află într-o permanentă călătorie, răspunzând dezideratului creatorului său de a reprezenta viața așa cum este iar nu așa cum și-ar dori-o el. *Gil Blas* este un microcosmos, o frescă a Franței din timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Fără a fi creat un roman „realist” în sensul acordat astăzi acestui termen, Lesage introduce permanent figuri din cele mai variate straturi sociale, prin intermediul diverselor situații întâlnite de-a lungul călătoriei. De la peștera tâlharilor până la iatacul marchizei de Chaves, din dormitorul atrăgătoarei Laura până în cabinetul ducelui de Olivares, vizităm fiecare tip de locuință omenească, ne întâlnim pe drum cu actori, doctori, poeți, avocați, oameni de stat, valeți, arhiepiscopi și o mulțime de alți exponenți ai „comediei umane”. *Gil Blas* își începe călătoria la o vârstă fragedă, are doar șaptesprezece ani, acesta fiind și punctul în care își începe inițierea în tainele lumii. Naivitatea, ingenuitatea, simplitatea specifice vârstei îl conduc pe *Gil* pe un drum periculos, presărat cu obstacole, pe care, de multe ori, le consideră de netrecut. Urmărind destinul personajului din punctul de vedere al oscilării continue dintr-un spațiu în altul, observăm o evoluție sub aspectul accentuării capacității lui de adaptare la orice situație, chiar dacă aceasta implică disimulare, minciună, șantaj, ignoranță. *Gil Blas* creează în jurul lui microuniversuri speciale și,

desigur, figuri cronotopice speciale. Personajul acesta aduce cu sine, în primul rând o legătură foarte importantă cu estradele din piețele publice, cu măștile spectacolelor din aceste piețe, este legată de o funcție specială, foarte importantă, a vieții publice. Iată cum își începe personajul călătoria: „Am plecat din Oviedo și în drum spre Pennafior, singur-singurel, stăpân pe faptele mele, pe un catâr rablagit și pe patruzeci de ducați tot unul și unul, fără să mai socotesc câțiva reali pe care îi șterpelișem de la preacinstitul meu unchi”. Încă de la început, totul este lăsat în seama Fortunei iar existența propriu-zisă a eroului nu are un sens propriu, ci unul figurat: înfățișarea lui, tot ceea ce face și vorbește nu are un sens direct, ci unul figurat, uneori contrar, care nu poate fi înțeles literal, nu este ceea ce pare a fi. Prima aventură cu care este confruntat eroul are loc în compania unor tâlhari. Ajuns în peștera acestora și sub influența lor, *Gil* ajunge să jefuiască la drumul mare, să amenințe cu sânge rece un preot. Printr-o întâmplare fericită, *Gil* reușește să fugă din peșteră și o salvează și pe dona Mencia de Mosquera. Începe să învețe să profite de orice situație, devine o marionetă a circumstanțelor iar răsplata oferită de dona Mencia îi întărește încrederea în sine și convingerea că drumul pe care a pornit este cel bun. Aflat într-o permanentă căutare, *Gil* pornește spre Valladolid. Aici norocul îl părăsește și se vede depozitat de mica avere pe care o acumulase. Toate aceste episoade îl marchează pe *Gil Blas*, în sensul diminuării capacității lui native de a reacționa într-un mod simplist la stimuli din exterior. Dacă suprapunem personajul *Gil Blas* peste tiparul personajului picaresc realizat de Marian Popa, observăm că acesta corespunde modelului: „un personaj neformat caracterologic, care se formează prin deplasări succesive”. Într-adevăr, personajul are o motivație istorică și socială evidentă iar călătoriile au pentru el, în primul rând, un rol inițiativ. După fiecare necaz, *Gil* nu se lasă doborât, dimpotrivă: luptă cu mai multă hotărâre, este mai dârz în ceea ce face. După ce este jefuit și rămâne iarăși fără niciun ban, cugetă: „După ce m-am plâns în chip foarte zadarnic de nenorocirea mea, m-am gândit că în, loc să mă las copleșit de necaz, ar fi

mai bine dacă aş înfrunta soarta cea rea”. El este un individ aruncat printr-un complex de împrejurări în viaţa plină de probleme, un om care se formează printr-o opoziţie marcată faţă de situaţiile în care este aruncat. Gil Blas este un personaj adaptabil dar adaptabilitatea lui nu este una totală. Trecând prin diverse medii sociale, personajul va ajunge, ca şi Lazarillo de Tormes, la concluzia că „Trebuie să faci totul altfel decât gândeşti ca să reuşeşti în lumea asta”.

Un episod semnificativ pentru ilustrarea ideii autorului de a-şi pune personajul în diverse situaţii de deplasare ca pretext pentru a povesti, este călătoria dinspre Valladolid spre Madrid. Motivul plecării fiind creat, eroul se confruntă pe drum cu o serie de aventuri, unele dintre ele de un comic evident şi având un evident caracter teatral. Prin aceasta se definesc particularităţile timpului aventurii, care lasă o amprentă adâncă, de neşters, asupra omului şi asupra vieţii lui întregi. Dar, totodată, acesta este un timp al aventurii: timpul unor evenimente neobişnuite, excepţionale, care sunt determinate de întâmplare şi se caracterizează prin simultaneitate şi neconcordanţă întâmplătoare. Din întâmplare, Gil Blas se întâlneşte cu un bărbier, care merge în aceeaşi direcţie: „Ne-am mirat grozav de întâlnirea noastră neaşteptată”. În toate peripeziile ulterioare, atât ale protagonistului, cât şi ale celorlalte personaje cu care el vine în contact, întâmplarea continuă să-şi joace rolul. Dar puterea şi iniţiativa ei sunt îngădite, acţionând doar în cadrul sectorului dinainte hotărât. Nu întâmplarea, ci înclinarea spre plăcere, superficialitatea tinerească l-au împins pe Gil Blas să se abată de la ruta programată, pentru a merge cu noul său prieten la Olmedo. Prin curiozitatea sa exagerată şi prin spiritul de aventură, el stârneşte jocul întâmplării. Iniţiativa dintâi aparţine, deci, eroului însuşi şi caracterului său înăscut. Această iniţiativă nu este pozitivă şi creatoare, e iniţiativa rătăcirii, a erorii, căreia îi corespunde imaginea iniţială a eroului: tânăr, nehibzuit, necumpătat, iubitor de plăceri, curios. Aşadar, seria aventurilor este determinată atât de întâmplare, cât şi de eroul însuşi. Şirul aventurilor trăite de personaj de-a lungul

drumului său nu duce la simpla confirmare a identităţii lui, ci la făurirea unei imagini noi a eroului purificat şi regenerat. De aceea, fiecare întâmplare care guvernează în cadrul fiecărei aventuri, este interpretată diferit.

Este interesant de urmărit felul în care Gil Blas iese dintr-o situaţie tensionată: se eschivează. Călătoria este văzută ca o soluţie salvatoare. Atunci când lucrurile se complică şi iau o întorsătură nefastă, Gil se pregăteşte imediat de plecare iar destinaţia rămâne necunoscută până când întâmplarea intervine şi rezolvă misterul. Astfel, seria aventurilor, cu hazardul lor, este subordonată întru totul seriei care o include şi o explică: vină-pedeapsă-ispăşire-fericire. Această serie este condusă de o cu totul altă logică decât cea a aventurii: Gil Blas cel naiv şi curios fără rost, Gil Blas îndurând suferinţele, Gil Blas viclean, perfid, mincinos, necredincios, trădător. Iată cum se autocaracterizează personajul după ce se vede în posesia unei sume mari de bani, fiind în slujba ducelui de Lerma: „Isocrate are dreptate când spune că necumpătară şi zăpăceala minţii sunt tovarăşele nedespărţite ale bogăţilor. Când m-am văzut stăpân pe treizeci de mii de ducaţi şi în stare să mai câştig poate de zece ori pe atâta, am crezut de cuvânt că trebuie numaidecât să duc o viaţă demnă de un confident al primului ministru”. Pentru acest roman este caracteristică combinarea cursului vieţii lui Gil Blas cu traiectoria urmată de personaj pe drumul lui spaţial real, deci cu călătoriile. Astfel se realizează metafora „drumului vieţii”. Se creează un cronotop românesc original, în care această metaforă joacă un rol important. Gil Blas se află, la un moment dat, la o răscruce: momentul de maturizare deplină îl constituie întoarcerea acasă. Alegerea drumului înseamnă, pentru el, tocmai alegerea drumului vieţii.

Vorbind despre personajul picaresc ca „personaj în mers”, Marian Popa definea romanul *Moll Flanders* de Daniel Defoe ca o „naraţiune în care apare un personaj mai mult sau mai puţin ferm, care se va defini prin deplasări succesive în diverse ambianţe. Este, deci, vorba de cazul contextului-pretext pentru definirea unor însuşiri ale personajului, aristotelic sau nu”. Scopul declarat al lui

Daniel Defoe este să-i ajute pe cititorii romanului să descopere „în fiecare crâmpă de povestire câte o învățătură, câte o concluzie dreaptă și plină de evlavie, o lucrare de pe urma căreia cititorul va avea ce să învețe, dacă găsește plăcere în învățătură”. Istoria romanului englez de substanță picarescă începe, în fond, cu Daniel Defoe iar faptul că autorul alege drept personaj principal o femeie, în contextul Londrei secolului al XVIII-lea, poate fi considerat un act de curaj. Romanul este structurat în așa fel încât să putem urmări o serie de situații tragice, care devin deseori aproape bizare prin comicul lor absurd. Aceste experiențe o urmăresc pe Moll de-a lungul drumului pe care-l parcurge în viață, determinându-i evoluția de la o tânără naivă, care aspiră la o căsătorie reușită din punct de vedere financiar, la o femeie matură, fără scrupule.

Cronotopul determină, aici, unitatea artistică a operei literare în raporturile sale cu realitatea, incluzând întotdeauna în sine un element valoric, care poate fi evidențiat numai în cadrul unei analize abstracte. Romanul permite ca toate determinările spațio-temporale să fie inseparabile și nuanțate întotdeauna din punct de vedere emoțional-valoric. În *Moll Flanders* întâlnim cronotopul drumului, drumul fiind locul predilect al întâlnirilor întâmplătoare. La drum, în același punct temporal și spațial, se intersectează căile celor mai feluriți oameni, reprezentanți ai tuturor păturilor și stărilor sociale, ai tuturor religiilor, naționalităților, vârstelor. Astfel, Moll Flanders îi poate întâlni, întâmplător, pe cei de care, normal, este despărțită de ierarhia socială și de dimensiunea spațiului; aici pot apărea diferite contraste, se pot ciocni și împleti destine diferite. Aici se îmbină, într-un mod original, seriile spațiale și temporale ale destinului și vieților umane, complicându-se și concretizându-se prin distanțele sociale, temporar anulate. Acesta este punctul de încheiere și locul de confirmare a evenimentelor. Timpul, aici, parcă se revarsă în spațiu și curge prin el, după cum demonstrează Mihail Bahtin (formând drumuri, de unde și bogata metaforizare a drumului: „drumul vieții”, „a o apuca pe un drum nou”, „drumul istoriei”); metaforizarea drumului este variată dar nucleul principal îl constituie scurgerea timpului.

Metafora „a o apuca pe un drum nou” se regăsește în numeroase variante în romanul *Moll Flanders*. Dotată cu un acut simț al regenerării, Moll găsește întotdeauna o soluție care să o salveze din situațiile tragice în care o aruncă destinul și puterea de a o lua de la capăt, într-un alt spațiu. Primul astfel de moment coincide cu primul eșec sentimental. Fiul cel mare al familiei care o adoptase o seduce și o abandonează, situație care o aruncă, pe moment, în culmea disperării. Dar, după câteva zile de reflecție, Moll se reorientează spre fratele cel mic, Robin, cu care se și căsătorește, uitând destul de repede iubirea pe care o considerase la un moment dat elementul primordial al existenței ei. Moll trece extrem de repede de la un soț la altul; este o mamă denaturată, își abandonează copiii fără cea mai mică muștrare de conștiință, este angrenată într-un lung șir de aventuri, experiențe care-i diminuează moralitatea. Autorul folosește din plin resursele artistice ale timpului aventurii. Timpul se divide într-o serie de fragmente-aventuri în interiorul cărora este organizat abstract, legătura lui cu spațiul fiind de ordin tehnic. Aici întâlnim aceeași simultaneitate și nonsimultaneitate întâmplătoare a fenomenelor, același joc cu depărtarea și apropierea, aceleași temporizări. Și cronotopul acestui roman, o lume străină, variată și întrucâtva abstractă, apare în punctele de ruptură ale seriilor temporale normale, reale, necesare, acolo unde această necesitate este încălcată brusc și evenimentele iau o întorsătură neașteptată și imprevizibilă. Inevitabil, apar și aspecte legate de ideea identității: recunoașterea-nerecunoașterea, schimbarea numelor. Atâta timp cât Moll are un venit confortabil și o perspectivă stabilă, se mândrește cu poziția ei de femeie respectabilă dar, când este în pericolul de a pierde totul, este dispusă la orice. Iată cum vede ea toată această situație: „Iar eu, îmboldită de cel mai cumplit dintre diavoli, sărăcia, mă reîntorsesem la îndeletnicirile mele murdare și folosiseam farmecele mele ca să scap de nevoi iar din frumusețea mea făcusem o codoașă a viciului. Acum însă, păream ancorată într-un port sigur după ce călătoria furtunoasă a vieții mele se sfârșise și începeam să simt recunoștință pentru această salvare. Stăteam ore în șir singură, plângând la amintirea nebuniilor din trecut

și a îngrozitoarelor rătăcirii legate de o viață păcătoasă și uneori mă linișteam cu gândul că mă căiam sincer.” Moll fuge de trecut, este într-o încercare permanentă de a o lua de la capăt, de a-și împlini visul de a fi bogată. Acest lucru nu este însă posibil, întrucât, după cum s-a spus pe bună dreptate, „puțini sunt aceia care se pot reînnoi. Cei mai mulți urmăresc în călătorii imposibile visul de a fugi de propria lor umbră. Un gând obsedant, mortal, îi întovărășește pretutindeni. Ei fug ducând cu ei, fără voia lor, viermele care-i roade.” Moll este o călătoare aflată pe un drum fără sfârșit, care își caută în zadar rostul. Paradoxal, o vedem revenind iar și iar în același punct al existenței ei, care îi determină orientarea spre lumea de clasă, a hoților și a criminalilor. Sfârșitul romanului coincide cu perioada de pocăință a lui Moll. După o călătorie pe mare la fel de aventuroasă ca și prima, Moll împreună cu soțul ei ajung în America. Prin muncă, ating gradul de prosperitate la care aspiraseră amândoi toată viața, ceea ce le permite să se întoarcă în Anglia, „unde suntem hotărâți să ne petrecem restul zilelor, căindu-ne sincer pentru viața ticăloasă pe care am dus-o”.

Caracteristica vieții lui Moll Flanders este deplasarea, mișcarea. Acesta este elementul ei definitoriu și, în esență, ireductibil. Ea nu se deplasează nici pentru a cunoaște, nici pentru a se cunoaște, ci o face pentru că pur și simplu este singura soluție pe care o găsește. Protagonista este, într-un fel, „programată” de posibilitățile condiției ei de personaj picaresc, mișcarea fiind singura formă de justificare a lui „homo viator”. Și nu trebuie să uităm că orice deplasare într-un context nou poate deveni o metaforă a ideii de evadare într-un alt spațiu, de eliberare și confruntare cu noi posibilități de rezolvare a unor crize sufletești. Se confirmă, în acest fel, ceea ce criticii literari au afirmat frecvent: personajul picaresc tinde să devină, nu o dată, un adevărat „antierou singuratic”, în raport cu care întreaga omenire pare a nu avea un țel existențial mai înalt decât el. Poate tocmai de aceea, perspectiva narativă e adesea deziluzionată, unilaterală și fixă, ținând, parcă, de un „realism al deziluziei”, aflat, de exemplu, în totală opoziție cu realismul obiectiv al unui autor asemenea lui Cervantes.

EUROPA ÎNTRE RENAȘTERE ȘI BAROC. MIGUEL DE CERVANTES, *DON QUIJOTE*

SPANIA SECOLULUI DE AUR

La sfârșitul secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, societatea spaniolă se caracteriza prin foarte puternice contradicții: pe de o parte, erau imensele bogății venite din imensul imperiu colonial al Spaniei, opulența Curții Regale iar pe de alta, această înflorire economică era, la tot pasul, umbrită de menținerea numeroaselor structuri medievale, identificabile la nivelul vieții de zi cu zi a oamenilor, structuri fervent susținute de o puternică influență a Bisericii care, cel mai adesea, se opunea idealurilor umanismului renascentist. Așadar, Renașterea spaniolă, identificată de majoritatea cercetătorilor ca fiind perioada cuprinsă între cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea și începutul secolului al XVII-lea, se dovedește a fi o epocă zbuciumată din multe puncte de vedere. Mai ales pentru că, acum, în Spania și mai ales la Madrid, capitala celui mai mare imperiu al vremii (sunt celebre, de altfel, cuvintele cu care Carol Quintul vorbea despre importanța Coroanei Spaniole, spunând: „În imperiul meu, soarele nu apune niciodată”), se concentrează influențe venite de pe întreg cuprinsul Europei și, desigur, chiar din coloniile americane. Numai că trebuie să menționăm, de la bun început, că spiritul înnoitor al Renașterii și dezvoltarea extraordinară a literaturii și a artelor, în general, se afirmă concomitent cu o spectaculoasă decădere a moravurilor care nu face, în fond, altceva decât să prefigureze pierderea treptată a influenței Spaniei în plan european, fapt ce putea fi intuit, în fond, încă din anul 1588, din momentul înfrângerii suferite de celebra flotă, „Invincibila Armada”, a lui Filip al II-lea în fața forțelor armate ale reginei Elisabeta a Angliei.

Fenomenul în ansamblu, mult discutat de istorici, rămâne, în esența lui, unul cu totul aparte, strălucirea culturală a Secolului de Aur spaniol fiind dublată de o din ce în ce mai evidentă lipsă de strălucire la nivel economic, social și politic. În plus, dacă se consideră că epoca de glorie și de prosperitate se încheie cu moartea regelui Filip al II-lea, tocmai după această epocă, deși nevoită să se mulțumească cu un rol secundar pe scena politică a Europei, Spania va înainta foarte mult în domeniul culturii. Acum trăiesc și scriu mari autori, dacă ar fi să-i amintim aici doar pe Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Pedro Calderón de la Barca sau Baltasar Gracián. În plus, arta, în general, înflorește, căci în secolul al XVII-lea creează marii pictori și sculptori spanioli, în vreme ce, din punct de vedere politic, țara este în plină decadentă. Este, acum, epoca barocului, născut și consolidat, în Spania, la sfârșitul perioadei renascentiste, fenomen cultural de anvergură, demonstrând fără doar și poate că niciodată importanța acestei țări în cultura mondială nu a fost mai însemnată, dovadă, dacă mai era nevoie, că, acum, din punct de vedere cultural, spaniolii gândeau realmente universal.

Denumirea de baroc provine, după cum s-a arătat în numeroase studii critice, de la un termen de origine iberică, portugheză sau spaniolă („barrueco”), ce desemna o perlă de o formă imperfectă, asimetrică, neobișnuită față de celelalte, simetrice și rotunde. Asimetrice și neobișnuite vor fi, deci, și liniile stilului arhitectonic baroc, fapt identificabil, de altfel, și în domeniul picturii sau sculpturii. La început, termenul avea conotații negative, definind iregularul și bizarul dar, cu timpul, el s-a impus, mai cu seamă pe tărâmul arhitecturii, care va tinde să devină arta dominantă a epocii. Totul se petrece, în Spania, pe fondul acțiunilor Contrareformei, mișcare afirmată și manifestată după Conciliul de la Trento (unde teologii spanioli au rolul decisiv), având menirea să impună o serie de norme de comportament „sănătoase și morale” (așa cum spuneau adepții acestor idei), după care ar fi trebuit să se conducă, în viitor, catolicismul, suficient de slăbit de pe urma numeroaselor atacuri venite din partea susținătorilor Reformei. Aceasta este și epoca în care își au originea,

nu întâmplător, tocmai în Spania, după cum afirmă Ramiro de Maeztu, drama și romanul modern. Interesant rămâne, apoi, un alt fenomen: barocul se afirmă cu maximă pregnanță mai cu seamă în acele spații culturale unde Renașterea ajunsese, mai înainte, la deplina înflorire, fapt perfect adevărat pentru Spania. Pe de altă parte, caracteristicile „domeniului iberic” reușiseră să transforme multe din datele cele mai caracteristice ale Renașterii, așa cum se manifestase ea în majoritatea țărilor europene, în ceva sensibil diferit, dacă ar fi să amintim, aici, doar platerescul din arhitectura hispană, care, receptând impulsul renascentist, îl reorientează și-l conduce către alte dimensiuni, pregătind, în felul acesta, terenul pentru afirmarea ulterioară a barocului. Căci marii artiști ai Spaniei, pictori și sculptori (Juan de Juánes, Pedro Berruguete, Luis de Morales, Damian Forment etc.), deși renascentiști cu toții, aduc în operele lor primele semne ale „presiunii baroce”, demonstrând ideea susținută, ulterior, de numeroși critici și cercetători, că „Spania a fost, de la bun început, predestinată pentru formele artistice baroce”, barocul reprezentând, după părerea altora, „evoluția Renașterii hispanizate”. Fapt ce poate fi demonstrat cu ușurință, dacă avem în vedere câteva exemple ale arhitecturii epocii respective din spațiul cultural hispan, unde se remarcă numeroase deformări, proliferări de forme, linii încărcate și volume neașteptate, toate ilustrând o libertate artistică pe care nu și-ar fi îngăduit-o, pe atunci, alte popoare, stăpânite de așa numita „vigoare clasică” sau de idealurile perfecțiunii renascentiste. Dar spaniolii erau predispuși parcă unei astfel de atitudini, gata oricând să pună în mișcare volume masive în arhitectură, să modifice brusc perspectiva în pictură, să încerce mereu să impresioneze, să complice imaginea și semnificațiile oglinzii, așa cum a făcut, dacă e să rămânem doar la acest exemplu, cel mai celebru, de altfel, Velásquez în picturile sale. Pe de altă parte, pornind de la cunoscuta sa premisă că disocierile clare, cum ar fi clasic – romantic sunt inexistente în realitate, barocul fiind, la rândul său „un tip utopic, inexistent la stare pură”, în realitate existând „numai compromisuri între clasic și baroc și între baroc și romantic”,

G. Călinescu afirmă că, generalizând puțin, vom observa că „barocul stă pe o structură rațională, strict geometrică și nu face altceva decât să dezvolte datele prime ale clasicismului”, împrumutând, după cum au demonstrat și alți cercetători, multe idei de la gotic, rămânând, în esență, „un stil de decadentă”, reprezentat de un artist „care renunță la observația morală a clasicului și la ideile și problemele romanticului, fiind, deci, artistul de atelier care face artă pentru artă, analizând regulile și perfecționându-le, amplificându-le.”

Epoca începutului de secol XVII în Spania este, în esență, instabilă, favorizând, și în plan literar, proliferarea unor teme specifice, între acestea căpătând o tot mai mare importanță ideea inconstanței – „fortuna labilis” – asociată, nu o dată, imaginii actorului, omul capabil să adopte roluri succesive pe marea scenă a „teatrului lumii”, ca să repetăm sintagma impusă de Pedro Calderón de la Barca (1600 – 1681), reprezentant tipic al barocului spaniol, cel care aduce în teatru o puternică forță meditativă, un ascuțit simț dramatic și un stil somptuos, încărcat de simboluri și metafore. Scrie, la începuturile sale literare, comedii de capă și spadă, drame profane, apoi filosofice și religioase, mai ales frecvent citata *Viața e vis*. Este, de asemenea, cel mai important autor de „autos sacramentales”, exemplul revelator prin excelență fiind, desigur, *Marele teatru al lumii*. Tot în această epocă crează și marele său contemporan, Lope de Vega (1562 – 1635), pe drept cuvânt numit întemeietorul teatrului național spaniol, scriitor remarcabil prin geniul absolut al improvizăției și care a abordat toate genurile literare. Considerat, de o anumită parte a criticii literare drept un precursor al romantismului, el este autorul a peste două mii de piese de teatru, între care menționăm: *Căinele grădinarului*, *Fata cu ulciorul* etc. Dar nu-l putem uita nici pe Tirso de Molina (1583 – 1648), pseudonimul lui Gabriel Tellez, dramaturg umanist spaniol, care, la o lectură atentă, se dovedește a fi unul din marii continuatori ai lui Lope de Vega, fiind autorul unei opere de sinteză, situată la răscrucea dintre Renaștere și baroc. Opera sa cuprinde aproximativ trei sute de piese, între care comedii de capă

și spadă (*Don Gil cu ciorapi verzi*), tragedii (*Îndrăgostiții din Teruel*), drame (*Seducătorul din Sevilla*). Tot acum este perioada în care se afirmă Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (1580 – 1645), considerat reprezentantul de marcă al conceptismului. El scrie romane pica-rești de un realism adesea crud (*Istoria lui don Pablo de Segovia*) dar și fantezii satirice (*Viziunile*), precum și o serie de tratate didactice și versuri. Pe de altă parte, se impune, deși doar parțial, poetica și tehnica singulară a lui Luis de Góngora y Argote (1561 – 1627), autor al unei lirici considerate multă vreme ermetice și prețioase, de o eleganță rafinată – numită, tocmai de aceea, „gongorism” – și de o mare forță de sugestie, evidentă în *Singurătățile* și în *Fabula lui Polifem și Galatea*. Să nu pierdem, însă, din vedere nici numele lui Baltasar Gracián y Morales (1601 – 1658), scriitor moralist și marele teoretician al conceptismului, autor al unor tratate etico-politice prin care a susținut ideea afirmării personalității puternice și active: *Eroul*, *Aforisme*. *Oracolul manual al înțelepciunii în viață* dar și al unui text celebru în vreme, de factură didactico-alegorică, *El criticon*.

MIGUEL DE CERVANTES – VIAȚA ȘI ACTIVITATEA LITERARĂ

Miguel de Cervantes Saavedra s-a născut la Alcala de Henares, un orașel cu tradiție universitară, pe 7 sau 8 octombrie 1547. Situația familiei cu șase copii este destul de precară, astfel încât tatăl, subchirurgul Rodrigo, e mereu aflat în căutare de ceva mai puțin rău. În aceste condiții, se înțelege că instrucția lui Miguel a fost, în mod normal, fragmentară, biografii săi presupunând că a frecventat Colegiul Iezuiților din Sevilla. În anul 1568, Cervantes publică la Madrid, cu prilejul morții reginei Isabela de Valois, niște compoziții în versuri latine, în cadrul unei culegeri întocmite de un magistru de limba latină de la școala comunală, Juan Lopez de Hoyos. Nu mult după aceea, tânărul Cervantes îmbrățișează cariera armelor, participând chiar la marea bătălie de la Lepanto

(1571), unde e grav rănit la brațul stâng. Apoi, în 1575, aflându-se în drum spre Spania, galera cu care călătorea împreună cu fratele său este atacată de pirai iar Cervantes va deveni sclav pentru cinci ani. După întoarcerea în Spania, primește funcția de „comisionar”, adică agent pentru strângerea proviziilor pentru flota regală. De două ori a fost chiar excomunicat, deoarece îndrăznise să rechiziționeze bunuri aparținând Bisericii. Ultimii ani din viață, Cervantes și-i petrece la Madrid și Esquivias. În anul 1615, o suită de gentilomi francezi veniți în Spania împreună cu ambasadorul francez la Madrid află că Cervantes, pentru ei vestitul autor al romanului *Don Quijote*, al cărui prim volum apăruse în spaniolă în 1605, era sărac și rămân profund uimiți de acest fapt, întrebând, se spune: „Cum, Spania n-a făcut bogat pe un asemenea om, nu-l întreține regește pe socoteala tezaurului public?” La care, ar fi primit, se zice, următorul răspuns, al cărui cinism nu mai trebuie comentat: „Dacă ceea ce îl face să scrie este nevoia de bani, atunci deie Domnul să nu mai ajungă niciodată bogat, pentru ca, prin operele sale, el, care este sărac, să îmbogățească lumea...” La scurt timp după publicarea volumului al doilea din *Don Quijote* (1615), Cervantes se stinge din viață în anul 1616, fiind înmormântat, fără vreo lespede care să marcheze locul, în mânăstirea Ordinului al Doilea Franciscan din Madrid.

Cervantes se naște la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, fiind, cu toate acestea considerat drept reprezentantul de seamă al Secolului de Aur al Spaniei, secolul al XVII-lea, deoarece acesta începe, în literatură, tocmai cu publicarea, în 1605, a primului volum al romanului *Don Quijote*. Cervantes este, în istoria literaturii spaniole, un adevărat „caz” și pentru că el trăiește cei din urmă pași ai apogeului Spaniei dar e și martorul, în egală măsură, al primelor manifestări ale apropiatei decăderi a acesteia, o prăbușire lentă, al cărei preludiviu începe odată cu înfrângerea flotei lui Filip al II-lea, celebra „Invincibila Armada”, în anul 1588. S-a spus, de aceea, pe bună dreptate, că Cervantes reprezintă un spirit renescentist dar are, de asemenea, caracteristici ale tipului creator baroc. El este reprezentativ pentru umanismul

spaniol și universal, devenind, în egală măsură, un mare precursor al modernității, în ceea ce are aceasta mai esențial. Nu întâmplător, criticii literari spanioli au spus în repetate rânduri, urmându-l pe Menéndez y Pelayo, că „Cervantes este cel care a dat cel dintâi modelul romanului realist modern”.

Spania acestei perioade rămâne, în istoria continentului, un fenomen cu totul aparte. Pentru că, dacă în restul Europei frământările și luptele politice configurau tocmai centralizarea politică și formarea statelor moderne, cu eliberarea progresivă a suveranilor de sub atotputernicia Bisericii, în Spania, această biserică a continuat – în mare parte și prin intermediul Inchiziției, brațul său armat – să-și mențină supremația politică. În același timp, societatea, în ansamblul ei, se caracteriza prin puternice contraste și contradicții, care vor fi oglindite de Cervantes în opera sa în ansamblu, nu doar în *Don Quijote*, în fond opera lui Cervantes trebuind privită prin prisma și din perspectiva dezvoltării întregii literaturi și culturi hispane a vremii.

Cea dintâi carte pe care, o dată întors din sclavia africană, o va publica Cervantes este *La Galatea*. Textul acesta dezvăluie concepția autorului despre „Eternul Feminin” și reprezintă, de asemenea, o pregătire firească pentru marea operă de mai târziu, *Don Quijote*. Cartea dintâi a lui Cervantes este o extraordinară explorare a unei zone a realității dar și a sufletului omenesc numită Frumusețe iar marii reprezentanți ai Renașterii au fost mereu fascinați de acest aspect. O altă scriere, de aparență idealistă, mai puțin cunoscută, este *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, subintitulată „historia setentrional”, apărută postum, în anul 1617. În această carte, Cervantes, cel care ironizase atât de acid romanele de aventuri, scrie tocmai un asemenea roman. Numai că textul acesta este, de fapt, un imn închinat frumuseții și, deopotrivă, aspect adesea trecut cu vederea de prea grăbiții critici literari, o adevărată teorie a dragostei sublime. Cervantes scrie și piese de teatru dar, cum contemporanul său Lope de Vega începuse să aibă un succes nemaipomenit, piesele lui Cervantes n-au găsit niciodată un impresar. Cu toate astea, scrierile sale dramatice sunt bune, unele

chiar extrem de bune, pregătind, în fond, terenul pentru marele roman care avea să urmeze. În orice caz, trebuie să reținem că, odată cu aceste piese de teatru, precum și cu excelentul volum de *Nuvele exemplare*, intrăm într-o adevărată lume ficțională plină de viață, demnă de penelul unui Velázquez sau Zurbaran și, evident, de pana lui Cervantes... Negustori, hangii, copii vagabonzi, cerșetori, soldați, hoți, mici lichele simpatice, toți aceștia însuflețesc la tot pasul proza și piesele de teatru ale lui Miguel de Cervantes. Autorul însuși i-a cunoscut personal și cât se poate de direct iar multe din nuvelele sale au un accentuat caracter picaresc. Este, de reținut, de asemenea, și faptul că scriitorul notează în general laturile omenești pozitive ale personajelor – solidaritatea, bunătatea, inteligența nativă sau respectarea unei morale proprii, oricât de criticabilă ar putea aceasta să pară (sau să fie) – și e tentat să acorde încredere chiar și acestei lumi pestrițe, nu o dată exclusă înainte de el din opera marilor autori spanioli.

Volumul lui Cervantes intitulat *Nuvele exemplare* apare în anul 1613, cititorul având în față o carte compusă din douăsprezece texte care, pe drept cuvânt, pot fi numite „exemplare”, din toate punctele de vedere, reprezentând, fără îndoială, o pildă de „exemplaritate” mai cu seamă la nivel estetic. Aceste nuvele marchează febrilitatea creației din ultima parte a vieții scriitorului. De aceea, aici apar toate obsesiile, prezente și înainte în opera autorului spaniol, de la spiritul pastoral din *La Galatea*, evident în *Țigăncușa*, la universalismul simbolic din *Don Quijote*, pe care îl citim printre rânduri în *Licențiatul Sticloanță*. Este clar, așadar, că autorul lucrează la nuvele în aceeași perioadă cu munca asiduă la *Don Quijote* – de altfel, nu trebuie să uităm amănuntul deloc întâmplător, în contextul acestei discuții, că și în primul volum al romanului sunt intercalate în fluxul narativ principal câteva nuvele autonome, după cum cerea moda vremii. Cea mai bună este, desigur, *Povestea curiosului nesăbuit*, „o capodoperă a nuvelisticii din toate timpurile”, după cum vor afirma numeroși critici literari, un text ce ar fi putut fi inclus și în volumul de nuvele. De altfel, în volumul al doilea al lui *Don Quijote* (1615), găsim numeroase opinii favorabile ale au-

torului referitoare la specia nuvelei, pe care chiar intenționează s-o impună în literatura spaniolă. Tocmai de aceea, în volumul al doilea al marelui său roman nu e inclusă nicio nuvelă, sub pretextul (metatextual și extrem de modern) că „traducătorul cărții lui Cide Hamete Benengeli a omis să le mai tălmăcească.”

Pe de altă parte, Cervantes a fost convins e la bun început de marea valoare a scrierilor sale, este și foarte orgolios, ca întotdeauna, de aceea scrie chiar un *Prolog către cititor*, text care are rolul de prefață la volumul de nuvele, o inedită prefață, prin intermediul căreia scriitorul își prezintă, succint, ideile estetice. Astfel, Cervantes subliniază faptul că el este primul autor de „nuvele originale în literatura spaniolă”. Desigur, scrisese nuvele, anterior, și Juan Manuel, dacă e să amintim, acum, volumul acestuia *Cartea de pilde a contelui Lucanor* (1335) dar, în acele pagini nu era prezentă întotdeauna intenționalitatea artistică și nici conștiința impunerii unei specii noi, autorul însuși afirmând că era vorba de simple „povestiri”. Pe de altă parte, până la Cervantes se mai publicaseră în câteva rânduri volume de nuvele în Spania dar era vorba doar de traduceri, realizate mai ales din limba italiană, texte scrise în general în linia *Decameronului* lui Boccaccio, așadar, nu o dată licențioase, astfel încât e lesne de înțeles că specia aceasta nu se bucura de prea mare apreciere din partea cititorilor epocii. Tocmai de aceea, Cervantes subliniază încă din *Prolog* că, la el, nu e de găsit nimic ofensator și că din toate textele volumului se pot extrage multe învățături folositoare, autorul cerând, în egală măsură, îmbinarea utilului cu plăcutul, în linia lui Horațiu, această atitudine impunând, desigur, o atitudine diferită a cititorilor față de scrierile pe care Cervantes le susținea cu atâta ardoare.

Nu trebuie să uităm, apoi, alte câteva amănunte care, chiar dacă par a ține exclusiv de domeniul istoriei literaturii, sunt de natură a lumina, din alte puncte de vedere, demersul lui Cervantes din acest volum de nuvele. Căci, dacă, de exemplu, romanul cavaleresc și cel picaresc se născuseră desăvârșite în Spania, prin *Amadís de Gaula* și *Lazarillo de Tormes* sau *Celestina*, nuvela e ezitantă, la

început, ca specie, fiind nevoie, într-adevăr, de geniul lui Cervantes pentru a o impune în spațiul cultural hispan. Se pare că modelul lui e Matteo Bandello, autorul italian care l-a influențat, la nivelul tematicii generale, și pe Shakespeare. Dar Cervantes, dincolo de orice posibile influențe sau surse de inspirație, aduce, deodată, nuvela în cadrul spaniol și, odată cu el specia devine cu adevărat „națională”, tocmai de aceea critica literară neezitând să vorbească, pe bună dreptate, despre „exemplaritatea” nuvelor sale. De-a lungul vremii, unii critici au afirmat, totuși, că aceste nuvele nu ar străluci prin moralitate dar nu trebuie să uităm că, mai presus de subiectele pe care le pot avea, ele sunt morale în sens estetic, nu etic, aceasta fiind poziția pe care s-au situat, pentru a-l apăra pe Cervantes, mari nume ale culturii spaniole, mai cu seamă José Ortega y Gasset și Américo Castro. Căci aceste nuvele sunt diferite de corpusul general al literaturii baroce hispane și nu numai, tocmai prin esteticul mereu accentuat, dovedindu-și, pe de altă parte, modernitatea și prin prevestirea literaturii metatextuale. Cu toate acestea, Cervantes nu este deloc bine primit ca nuvelist de contemporanii săi, chiar Lope de Vega îi respinge estetica din nuvele dar autorul lui *Don Quijote* va avea mereu conștiința valorii sale, indiferent de atitudinile adverse.

S-a încercat stabilirea cronologiei nuvelor pornind de la biografia autorului dar nu e întotdeauna relevantă ordinea în care au fost scrise sau în care sunt așezate în volum. S-a încercat, apoi, desigur, și clasificarea nuvelor, textele fiind împărțite în realiste, idealiste, de moravuri, erotice, picarești și așa mai departe. Din nou e destul de puțin important acest aspect, căci cele douăsprezece nuvele trebuie privite ca un tot unitar, altfel, semnificația globală a acestui volum tinde să scape. Cea mai bună soluție rămâne, desigur, citirea și interpretarea nuvelor prin prisma celorlalte opere cervantine și invers, aceasta fiind ideea unei opere organice în cazul lui Cervantes, de natură a-i justifica orgoliul, la fel cum, abordând modalitatea de transmitere a unor trăsături esențiale de la un personaj la altul, Salvador de Madariaga vorbea despre „sanchizarea lui Don Quijote și quijotizarea lui Sancho”.

Marile teme ale nuvelor sunt, desigur, marile teme ale literaturii epocii începutului de secol XVII: dragostea, ideea căsătoriei, lumea exterioară adesea văzută ca labirint. Tocmai de aceea, trebuie să menționăm că scriitorul argentinian Jorge Luis Borges însuși va scrie o interesantă prefață unei ediții a nuvelor lui Cervantes, subliniind, desigur, tocmai semnificațiile lumii ca labirint și, pornind de aici, evidențiind modernitatea perspectivei narative și a viziunii lui Miguel de Cervantes. În linii mari, nuvelele urmează, nu o dată, schema basmului tradițional. Astfel, protagonista din *Ilustra rândășiță* e o nouă prințesă vrăjită, *Colocviul câinilor* reia tema animalelor vorbitoare, există blesteme sau vrăji rele ca în *Licențiatul Sticloanță* iar altele, în buna descendență a romanului picaresc spaniol, autorul se folosește de o serie de elemente biografice sau aduce scene bucolice ori picarești în compoziția textelor sale.

Esențial rămâne, însă, caracterul teatral al majorității acestor texte, ca și structura lor „etajată”, ca să repetăm o caracterizare a criticii literare, căci la un prim nivel avem de-a face cu existența comună a unor personaje implicate în cele mai comune, deși diverse, întâmplări sau aventuri iar la un altul, superior, desigur, se găsesc semnificațiile profunde, trimitând, nu o dată, la marea temă, transformată în adevărată obsesie de romanul modern și anume aceea a condiției umane. Fără îndoială, acest aspect ține, în mare măsură, de caracterul baroc al nuvelor lui Cervantes și de implicațiile imaginii labirintului – ori a lumii ca labirint – despre care am amintit deja. Apoi, foarte frecvente sunt măștile, dedublările personajelor, schimbările de identitate, deghizările, la fel ca și dese răpiri sau substituiri de persoană ori de nume, remarcându-se, în acest sens, cazul țigăncușei Prețioasa, din nuvela cu același titlu. În acest text, cititorul are în față povestea vieții lui don Juan de Cárcamo, fiul unui nobil din Madrid, care se îndrăgostește de frumoasa țigăncușă pe nume Prețioasa, pentru care își părăsește familia și merge cu țiganii, luându-și numele de Andrés, ucide un măgar pentru a i se pierde urmele, trăiește după codul țiganilor, călătorește cu ei peste tot, e arestat în Murcia dar aici Prețioasa se dovedește a fi fiica unui nobil, răpită la

naștere, cei doi rămân împreună și vor fi, se pare, mereu fericiți, deși numele fetei va fi tot cel dat de țigani, Prețioasa. Autorul reia, în *Nuvelele exemplare*, o serie de motive consacrate ale romanului picaresc în ceea ce are el mai valoros, între acestea fiind de reținut mai cu seamă cel al drumului și cel al călătoriei, fapt evident în *Rinconete și Cortadillo*, text care prezintă inițierea a doi tineri în tainele artei... hoției, sub conducerea înțeleaptă a lui Manipodio dar și în *Spaniola englezoaică* (unde Cervantes descrie lumea Angliei cu obiectivitate, deși în epocă se întâmpla rareori acest lucru, căci Anglia era dușmanul cel mai mare al Spaniei) sau în *Îndrăgostitul generos*, în care autorul excelează în descrierea cadrului general și a peisajelor marine.

Pe de altă parte, în acest volum al lui Cervantes, apar frecvent teme mitice sau simbolice, în această categorie încadrându-se o inedită imagine deformată a lui Orfeu, atunci când Loaysa intră în casa-serai a lui Carrizales din *Gelosul extremaduran*. De aici vine, în mare parte, și ideea de labirint al semnificațiilor, despre care s-a discutat nu o dată în studiile critice dedicate prozei scurte a scriitorului spaniol. Căci, să nu uităm, *Gelosul extremaduran* este textul care îl influențează până și pe Stendhal, în *Armance*.

Dar capodopera acestui volum rămâne, fără îndoială, *Licențiatul Sticloanță*, nuvelă greu, uneori, de interpretat, pentru că, oricât de paradoxal ar putea să pară acest lucru, textul lui Cervantes ridică o serie de probleme ontologice. Astfel, doi prieteni găsesc un copil abandonat lângă râul Tormes, îl iau cu ei, ca servitor iar după opt ani de studii strălucite, Tomás Rodaja vrea să revină la Salamanca pentru a-și lua licența în drept. Pe drum, îl întâlnește pe căpitanul Diego la o răspântie (semnificație simbolică, evident), care îi propune să se înroleze iar Cervantes discută, acum, subtextual, ideea competiției între arte și litere, la care va reveni și în *Don Quijote* dar tânărul refuză deocamdată, fiind decis să mai călătorească. Numai că, pe drum – din nou, imaginea drumului, cu multiplele sale semnificații – o femeie îi face farmece de dragoste cu o gutuie, el cade grav bolnav și, când își revine, începe să se creadă de sticlă,

asumându-și, din momentul acela, rolul nebunului care poate spune marile adevăruri, în ciuda fragilității sale aparente. Protagonistul respinge oamenii, se teme mereu să nu se spargă. Numai că, atunci când se vindecă complet, societatea îl respinge, nemaigăsind nimic interesant la un om obișnuit iar eroul va alege, abia atunci, se înroleze. Este evident pentru oricine că personajul central din *Licențiatul Sticloanță* seamănă cu Don Quijote, atât în ceea ce privește tema nebuniei și modul în care este privit de cei din jur, cât și în tentația permanentă de a pleca mereu la drum și în nesfârșite călătorii. Cu deosebirea – semnificativă – că Sticloanță pleacă o singură dată și definitiv, de unde numeroși critici au insistat pe ideea alienării moderne, a cărei extraordinară intuiție Cervantes a demonstrat, dincolo de orice îndoială, că o avea.

Nuvelele exemplare, adunând laolaltă douăsprezece texte, trimit, desigur, și la ideea de perfecțiune, de roată a vieții, cititorul atent la nuanțe putându-și aminti, aici, și semnificațiile numărului teologic dar și de numărul semnelor zodiacale, tot douăsprezece. În plus, unul din protagoniștii din ultima nuvelă a volumului, *Colocviul câinilor*, afirmă că a avut tocmai douăsprezece meserii, la fel ca și numărul de texte cervantine adunate sub acest titlu, deci devine, în acest punct, cât se poate de clară implicarea cititorului în scriitură, ideea livrescului și a metatextualității, numai că, aici, pusă în alți termeni și interpretată în alt sens decât va face acest lucru Cervantes, ceva mai târziu, în marele său roman, *Don Quijote*.

DON QUIJOTE – STRUCTURĂ, COMPOZIȚIE, SEMNIFICAȚII ALE PERSONAJELOR

Capodopera lui Cervantes, „singurul egal al lui Dante și al lui Shakespeare în canonul vestic, scriitorul pe care îl asociem de obicei cu Shakespeare și Montaigne”, după cum consideră Harold Bloom, este romanul *Don Quijote*. Viața spaniolă în toată complexitatea sa, vegheată cu strictete de Inchiziție, a fost prinsă, o dată pentru totdeauna în această mare carte a umanității, apărută în

două volume, în 1605 și 1615, operă cu adevărat reprezentativă, atât pentru setea de sinteză a spiritului renascentist, cât și pentru nota barocă de profundă meditație asupra destinului uman și a condiției sale pe pământ. Subiectul este, evident, extrem de cunoscut: un hidalgo de la țară își propune să reînvie instituția apusă a cavalerilor rătăcitori de odinioară. Astfel, călare pe Rocinante și însoțit de țăranul Sancho Panza pe post de scutier, Alonso Quijano, devenit, din propria inițiativă și prin propria dorință, Don Quijote, pornește în ajutorul celor slabi și năpăstuiți. În această Spanie a lui Don Quijote mai răzbate, cu ultimele forțe, fervoarea căutărilor, a cercetărilor nelimitate pentru stabilirea noului raport între om și natură, frenezia reconsiderării demnității umane prin care omul este așezat în centrul universului ca valoare cu adevărat supremă și ca măsură a tuturor lucrurilor. Universul uman în care se manifestă Don Quijote, cu multiplele lui aspecte de viață autentică, ne cuprinde cu adevărat, ca cititori, în vârtejul lui, unde vom cunoaște țărani, păstori, cu toții binevoitori, mucaliți, sănătoși la judecată și faptă, cum este, de exemplu, Teresa Panza, soția lui Sancho, cea dotată cu o înțelepciune cam rudimentară dar întotdeauna practică și eficace pentru condiția ei socială.

Evident, marele roman al lui Cervantes a determinat apariția unei uriașe bibliografii critice, analiști de cele mai diverse orientări încercând să ofere analize cât mai pertinente pentru capodopera scriitorului spaniol. În acest sens, Américo Castro vrea să intuiască gândirea lui Cervantes și chiar să-i stabilească izvoarele, în ciuda părerii lui Menéndez y Pelayo că ideile autorului lui *Don Quijote* nu depășesc limitele „de bun simț al epocii” în care cartea a fost scrisă. Pe de altă parte, după cum observă G. Călinescu, în *Impresii asupra literaturii spaniole*, „odată cu Miguel de Unamuno, quijoteria devine, ca și bovarismul lui Jules de Gaultier, indicele unei filosofii, filosoful spaniol luând nebunia lui Don Quijote în serios și proclamând-o *Weltanschauung*.”

„Eu am venit pe lume să înlătur nedreptatea”, spune mereu Don Quijote de-a lungul acestui roman. Dar această lume, pe care vrea el s-o îndrepte cu orice chip, nu este nici mai rea, nici mai bună decât altele, cu toate că el o

vede ca fiind extrem de „ticăloșită”, din moment ce vrea să reînvie, prin propriul exemplu, tagma cavalerilor rătăcitori, singura în stare, o repetă de asemenea, „să țină piept strâmbătăților.” Nu lipsesc din această lume nici figuri dintre cele mai colorate și sau picante care au tocmai rolul de a o întregi și de a o face credibilă: femei de moravuri ușoare dar cu suflet bun și milos, hangii trecuți prin ciur și prin dârmon, slujbașii Sfintei Frății. Pentru că, așa cum critica literară a afirmat nu o dată, Cervantes nu scrie despre un loc abstract, nu intenționează să realizeze o utopie în acest roman, ci demersul său se înscrie în categoria unui realism *sui-generis*, tocmai pentru că Spania lui Don Quijote este Spania lui Cervantes.

Don Quijote a fost, adesea, privit drept un personaj literar prin intermediul căruia autorul acestui roman ar fi intenționat exclusiv să satirizeze literatura cavaleriească atât de la modă în epoca respectivă, foarte populară, de altfel (o situație asemănătoare, astăzi, pentru literatura polițistă). Numai că, prin această carte, Cervantes a realizat o parodie atotcuprinzătoare, care include numeroase aspecte ale vieții în ansamblu, mai cu seamă așa cum era ea în Spania sfârșitului de secol XVI. Ramiro de Maeztu consideră, însă, că, în epoca respectivă, cărțile cavaleriești nu erau niște scrieri „de simplu divertisment”, ci texte care au exercitat o influență considerabilă în spațiul cultural spaniol. Pe de altă parte, Cervantes însuși ar fi dorit, după cum aflăm din subtilul eseu al lui Ramiro de Maeztu, să lase în urma sa mai mult decât o simplă parodiare a literaturii cavaleriești, în paginile din *Don Quijote* existând chiar „concretizarea unui sistem filosofic, al unui program de guvernare, o sinteză de teologie”, romanul putând fi citit, de asemenea, și în alte chei, la fel de îndreptățite. Însă, în ultimă analiză, Cervantes ne înfățișează un personaj simbolic care, însuflețit de idealul său cavaleresc, pleacă în lume, însoțit de un scutier mai puțin obișnuit cu regulile cavalerilor rătăcitori. Pe de altă parte, unii critici au afirmat, uneori, că Cervantes ar fi scris un simplu „roman de delectare”, fără a avea deplina înțelegere a semnificațiilor personajului său principal. Alții, dimpotrivă, au stabilit chiar legături între Don Quijote ca „ființă de hâr-

tie” și Cervantes însuși, marginalizat de multe ori la reîn-
toarcerea în țară cu o atât de gravă infirmitate fizică în
urma luptei de la Lepanto. „Quijotismul lui Don Quijote
este de stirpe cervantescă”, spunea José Ortega y Gasset.
În fond, mai ales pentru scriitorii spanioli care fac parte
din celebra generație de la ‘98, Don Quijote a reprezentat
și o problemă a destinului major al țării, simbolizând, ast-
fel, etalonul spiritualității hispane în ansamblu. În acest
sens, Miguel de Unamuno consideră că „Don Quijote este
idealul spaniol suprem”. Mulți cercetători, între ei mai
ales Menéndez y Pelayo, au afirmat că Don Quijote ar în-
truchipa și problema declinului Spaniei, alții, însă, nefiind
de acord cu această interpretare, căci Azorín, în *Ora
Spaniei*, consideră că, în Secolul de Aur nu se poate vorbi
de un declin, ci de o revărsare a energiei și sângelui spa-
niol înspre America. Într-o altă direcție merg unele dintre
interpretările criticii europene, astfel, Hermann von
Kyeserling definește natura spaniolă prin cuplul Don
Quijote – Sancho, spunând chiar că „orice spaniol este Don
Quijote și Sancho în același timp”. Iar Américo Castro,
urmând o sugestie a lui Unamuno, consideră că, sublimat,
„Sancho reprezintă omenirea atât de iubită de Don
Quijote”. Tocmai pornind de la extrem de numeroasele in-
terpretări ale criticii literare, Harold Bloom nu ezită chiar
să afirme că „nu există doi cititori care să pară a fi citit
același *Don Quijote*”, căci, dacă Miguel de Unamuno des-
coperea în marea carte a lui Cervantes sensul tragic al
vieții, Erich Auerbach o vede ca fiind însuflețită la tot pa-
sul de o veselie nesfârșită.

În orice caz, dincolo de toate astea, Don Quijote, „Ca-
valerul Tristei Figuri”, după cum el însuși își spune, va
rămâne, pentru totdeauna, marcat de semnul tragicului. În
plus, el are adevărate crize ale noțiunii de real, pe care el o
înlocuiește mereu cu un ideal – de aici întreaga neînțelege-
re a lui cu lumea. De exemplu, la un moment dat, el îl obli-
gă pe un țăran care bătea un băiat să-l plătească pe acesta
după cum tânărul merită, să-i dea, așadar, toate drepturile
bănești care i se cuvin. Țăranul plătește, cavalerul pleacă
iar băiatul e bătut din nou și mai crunt de data asta iar în
cele din urmă el ajunge chiar să-l blesteme pe nobilul său

binefăcător... Gestul lui Don Quijote a fost frumos, bine in-
tenționat dar a rămas, în mod fatal, utopic. Sau un alt
exemplu: când eliberează ocașii din lanțuri și e strașnic
muștrat pentru asta, ba chiar acuzat că ar fi el însuși un
complice al hoților, Don Quijote strigă: „Cum, numiți hoț de
drumul mare pe cine dă libertate celor puși în lanțuri ?”

Cervantes își construiește personajul pe parcurs,
chiar din mers, am putea spune, neavând un plan de ac-
țiune prestabilit, el este autorul care se lasă, până la un
punct, purtat de vârtejul aventurilor eroului său. Iar Don
Quijote este la fel – mereu gata de luptă pentru o cauză
nobilă, chiar dacă prea puțin adecvată la realitatea sau la
realitățile date. De reținut este, în orice caz, faptul că fals
nu este idealul quijotesc, ci doar armele folosite, plus tac-
tica utilizată, aceea de a ataca direct și dezordonat, indi-
ferent de dimensiunile primejdiilor, precum și voința de a
lupta de unul singur și, poate, mai ales, încăpățânarea de
a crede în victorie, fără a lua în seamă și în calcul circum-
stanțele în stare să-i contrazică prea mare încredere. Epi-
sodul luptei cu morile de vânt este edificator în acest sens
și e, pe de altă parte, atât de cunoscut, încât, fără îndoială,
nu mai e nevoie de niciun comentariu.

Don Quijote, pe de altă parte, se confruntă perma-
nent cu două lumi, realul și idealul, tragismul confruntării
fiind rezolvat adesea de autor prin recursul la elemente
comice sau la umorul sănătos. Cervantes nu construiește
un sistem filosofic coerent dar are darul de a-și lămuri ci-
titorii în legătură cu numeroase aspecte ale realității osci-
lante – uneori, fapt de o extremă modernitate, în funcție
de punctul de vedere. Astfel, Don Quijote, filozofând el
însuși subtil, demonstrează că știe foarte bine că realita-
tea este variabilă, știe că lucrurile posedă „mai multe fe-
luri de realitate” iar pentru cunoașterea lor profundă tre-
buie întotdeauna depășite aparențele. În disputa
quijotescă real-ireal-ideal, critica a evidențiat adesea ac-
centele neoplatonice și erasmice. Astfel, personajele re-
ceptează realitatea prin intermediul propriilor lor experi-
ențe, realul fiind o chestiune de opinie – pentru unii, li-
gheanul bărbierului este un simplu lighean, în vreme ce
pentru alții, cum e Don Quijote este „coiful lui Mambrino”

iar pentru Sancho este un „lighe-coif”. Scutierul este mereu dispus să evite orice fel de ciocniri și să împace, în felul său, unic și ingenios, orice contrarii. Miguel de Unamuno, analizând aceste aspecte ale personajului, consideră că aici se găsește, în fond, „patetismul tragic al lui Don Quijote”, deoarece, după cum afirmă eseistul spaniol, „lumea este ce i se pare fiecăruia iar marea înțelepciune este s-o făurim după voia noastră, crezând, apoi, în ea cu toate puterile.”

Cervantes recurge la masca nebuniei din necesitatea plasării în text, fără riscuri, a ideilor sale majore dar și pentru a pune o oglindă nemiloasă în fața multora dintre realitățile vremii respective. Don Quijote, Hamlet, Regele Lear – iată trei ipostaze tragice ale unui fundamental dezacord cu lumea comună, incompatibilă cu idealurile înalte, nobile și generoase. Dintre toți aceștia, nebunia lui Don Quijote, cu toate reflexele sale amare, răspândește, totuși, speranță și optimism, ironia lui Cervantes având adesea efecte tonice, de exemplu atunci când afirmă, la început, plin de malițiozitate, că lui Don Quijote, „din prea mult citit și din prea puțin dormit i se uscară creierii, încât își pierdu mințile.” În plus, în anumite momente, avem impresia că întreaga lume participă la nebunia lui Don Quijote, așa se întâmplă, de exemplu, în cazul ducelui și a ducesei, cu toată acea regie extrem de complicată la care iau parte și alte personaje, fiecare având câte un rol bine stabilit, ca Samsón Carrasco sau Sancho, cu înțelepciunea sa expusă mereu în zicale. Astfel încât se poate spune, chiar, că unele personaje devin „mai bune” decât Don Quijote însuși, ca printr-un curios fenomen de iradiere a quijotismului, care funcționează chiar și în cazul celor care vor să combată boala lui Don Quijote prin aceleași arme, așa cum procedează Samsón Carrasco, falsul Cavaler al Albei Luni iar mai târziu al Oglinzilor. Problema, în cazul acestui Samsón Carrasco este, însă, mai ales aceea că el nu a înțeles că îmbogățirea în plan uman nu se produce – nu se poate produce – prin extirparea quijotismului, ci tocmai prin sublimarea lui, altfel spus, dând acestuia eficacitate și putere asupra realului, pe care ar putea, până la urmă, în felul acesta, să-l înalțe și să-l transfigureze.

Pornind de la ipoteza apropierii structurale dintre Hamlet și Don Quijote, Ivan Turgheniev spunea că personajul spaniol ar reprezenta „un simbol al credinței, fiind idealistul care acționează, pe când Hamlet ar fi simbolul îndoielii, cel care gândește și analizează”. În același sens, Ramiro de Maeztu consideră că, „dacă *Hamlet* este tragedia Angliei, *Don Quijote* este cartea tipică a Spaniei, în jurul acestor opere cristalizându-se spiritul celor două popoare, cu diferența esențială că, în vreme ce Anglia a cucerit un imperiu, Spania a început, în aceeași epocă, să-l piardă pe al său.” La rândul lui, Harold Bloom, în *Canonul occidental*, afirmă că tema nebuniei are darul de a-i conferi lui Don Quijote, ca, de altfel, și lui Cervantes însuși, „o oarecare libertate” în epoca extrem de dificilă a Contrareformei din Spania, o libertate asemănătoare întrucâtva celei a nebunului din *Regele Lear*, piesă care s-a și reprezentat, de altfel, în același timp cu publicarea primului volum din *Don Quijote*.

De fapt, nebunia lui Don Quijote provine, ca temă literară de la Erasmus de Rotterdam, autorul celebrei cărți *Elogiul nebuniei* (1511), în care autorul renascentist pune problema nebuniei înnăscute omului, privită ca fiind înțelegătoare și înțeleaptă, veșnic deschisă dialogului. Astfel, urmând această linie, Cervantes exprimă, în fond, normalitatea omului Renașterii, mereu avântat spre nou, acest avânt fiind, uneori, privit drept o nebunie de către spiritele scolastice medievale. Tema nebuniei, răspândită în cultura renascentistă, reprezintă, așadar, și un apanaj al umanismului, este o inspirată alegorie pentru prezentarea unor personaje înțelepte, nobile, pentru care nebunia însăși se transformă în energie creatoare, forță vitală, o manifestare pleneră a libertății umane. Pe de altă parte, la fel ca și în cazul lui Hamlet, și pentru Don Quijote, nebunia este și o mască, poate că singura în stare de a-l apăra, cumva, în ceea ce ființa sa are mai profund, de atacurile insidioase ale oamenilor mult prea practici din lumea exterioară. La fel, întrucâtva, își va construi și Dostoievski, după cum mărturisește el însuși, unul dintre personajele favorite, tragicul prinț Mășkin din romanul *Idiotul*. Don Quijote joacă un rol și este pe deplin conștient

de acest lucru, dovadă că spune, la un moment dat: „Totul este să încep a bate câmpii când nimic nu mi-a dat prilej, făcând-o pe domnița mea să înțeleagă că, dacă teafăr, sănătos fac eu atâtea năzdrăvănii, ce-aș face dacă m-ar scoate cu adevărat din minți?” El are această reacție tocmai când vrea „să facă pe nebunul” (a se citi „să se prefacă nebun”) în munții Sierra Morena, imitându-l pe Amadís de Gaula, doar pentru ca Dulcinea să afle acest lucru. În plus, în ciuda tuturor înfrângerilor pe care le suferă, Don Quijote o ia mereu de la capăt, chiar și cu mai multă ardoare după ce este pus în inferioritate în numeroase situații. El dovedește, în acest fel, că nebunia sa – chiar mărturisește acest lucru – este o strategie oarecum „poetică”, folosită și de alții înaintea lui, dacă ar fi să-l amintim aici, din nou, pe același Amadís de Gaula.

Luând în discuție acest aspect, Miguel de Unamuno emite ipoteza unei „sublime demențe” care ar acționa în cazul lui Don Quijote, ideea apărând și în studiul său *Sentimentul tragic al vieții*. Unamuno nu este atât de interesat de umanitate în general și nici de acea umanitate care populează paginile romanului lui Cervantes, ci accentuează, în scrierile sale, asupra semnificațiilor individului concret, „omul în carne și oase”, după cum se exprimă el însuși, pe care îl consideră drept un fenomen unic și de neînlocuit. Iar la posibila obiecție care s-a adus teoriei sale, cum că nebunia ar reprezenta oricum o singularizare a individului, Unamuno a răspuns introducând în discuție elementul „delirului colectiv”, implicând, astfel, destinul Spaniei, în ansamblu, „citit” prin prisma destinului lui Don Quijote: „O nebunie oarecare încetează de a fi nebunie dacă se face colectivă, dacă devine nebunia unui întreg popor, întâmplător a întregului gen uman.” Pornind de aici, se desprinde și concluzia lui Miguel de Unamuno, conform căreia „sentimentul tragic al vieții l-ar avea nu doar indivizii, ci și popoarele”, în această situație aflându-se, după părerea sa, Spania, simbolizată, global, de „Domnul nostru Don Quijote, Cristul spaniol”, protagonistul unei cărți comparabile, după cum afirmă eseistul spaniol, chiar cu *Biblia*. Și, după cum consideră G. Călinescu, „desconsiderată, la un moment dat, de Europa,

Spania trebuia să înfrunte ridicolul punându-se sub semnul lui Don Quijote, combătând Renașterea, așa cum a mai făcut în Contrareformă, spre a se război cu toți cei care se resemnează, fie catolici, fie raționaliști, fie agnosticiști”, căci Unamuno, în numele lui Don Quijote, profesa un naționalism, o speranță în nesubstituibilitatea Spaniei pe lume, vorbind, în sensul acesta, despre „misiunea” țării sale, atât de bine exprimată, credea el, prin acțiunile idealiste ale personajului lui Cervantes. Pe de altă parte, încercând să descopere motivele din cauza cărora a înnebunit bunul Alonso Quijano, Unamuno dă o explicație care ne trimite cu gândul la teoria lecturii și a receptării, afirmând că „el și-a pierdut mințile de dragul nostru, spre folosul nostru, pentru a ne lăsa un exemplu etern de generozitate spirituală.” Într-un sens profund, Don Quijote însuși știe prea bine că este nebun și că lumea din jur îl socotește ca atare dar reușește să păstreze întotdeauna „o filosofie a nebuniei”, după cum spune G. Călinescu, o filosofie aparte care se manifestă ca refuz de a accepta realitatea, universul în care trăiește protagonistul fiind singurul în care sufletul său nobil poate găsi terenul potrivit pentru a se manifesta. Iar Harold Bloom îl va apropia pe Cervantes de Kafka, convins fiind că „nebunia lui Don Quijote vine din credința în ceea ce Kafka avea să numească indestructibilitate”, extraordinarul merit al cavalerului fiind acela de a fi pornit „o adevărată cruciadă împotriva morții”, nebunia lui Don Quijote dovedindu-se, astfel, a fi refuzul de a accepta ca atare însuși principiul realității. De aceea, autorul *Canonului occidental* îl consideră pe Don Quijote „un erou, nu un nebun”, vorbind despre prezența, în paginile acestui roman, a unei „atitudini metafizice vizionare”, mai cu seamă în ceea ce privește modul de tratare a temei căutării, eroul pornind, de fapt, în căutarea propriului său vis. Pe de altă parte, nu putem pierde din vedere că nebunia lui Don Quijote este, spune același Harold Bloom, „una literară”, putând fi comparată cu o alta, parțial tot literară, a crainicului din cartea lui Robert Browning, *Childe Roland to the Dark Tower Came*.

Dar există și numeroase alte note extrem de profunde în paginile acestui roman, meditații pe seama condiției

umane și a destinului omului pe pământ, printre cele mai profunde pagini scrise vreodată în întreaga literatură universală pe acest subiect. Astfel, la un moment dat, Don Quijote spune: „Libertatea, Sancho, este unul dintre cele mai prețioase daruri pe care cerul le-a făcut oamenilor.” Apoi, ca expresie a amintitului dezacord cu lumea exterioară, Cavalerul pleacă de la castelul ducelui, în ciuda traiului bun și lipsit de griji pe care l-a dus acolo.

Don Quijote îi judecă pe cei din jurul lui după sufletul său frumos, care efectiv nu cunoaște răutatea și înșelăciunea și tocmai de aceea va fi prins întotdeauna nepregătit de atacurile opiniei comune, atacuri întreprinse cu scopul de a-l readuce la ordine, așa cum era ea înțeleasă de ceilalți. Samsón Carrasco îl atacă tocmai cu propriile lui arme, deghizându-se și prezentându-se drept Cavalerul Oglinzilor iar mai târziu drept Cavalerul Albei Luni și îl va învinge, reușind mai ales să-l deruteze și să-l oprească din drumul lui spre desăvârșire.

În același timp, Don Quijote trăiește și strania sa dramă erotică, susținând că „Nu poate exista cavaler rătăcitor fără stăpână, fiindcă e tot atât de trebuincios pentru unii ca ei să fie îndrăgostiți, cum este pentru cer să aibă stele.” Dar problema începe în momentul în care Don Quijote devine convins că nici măcar nu este cu adevărat necesar ca această stăpână a inimii să existe cu adevărat, fiind de ajuns și doar dacă ea sălășluiește în închipuirea cavalerului. De aici atât de discutata problemă a dramei iubirii quijotești. Tudor Vianu chiar îl interpretează pe Don Quijote ca pe un personaj „beat de iubire” dar tocmai dragostea este cea pe care o adoră Don Quijote, mai degrabă decât o femeie. Interesant este, de asemenea, că el consideră că nimic nu este nepermis atunci când e vorba de iubire, nici chiar înșelăciunea lui Basilio, prin care acesta o smulge pe Quiteria din mâinile bogatului Camacho, nici îndrăzneala ieșită din comun a Altisidorei care își mărturisește public iubirea pentru Don Quijote însuși. Numai că el consideră, de asemenea, că toți îndrăgostiții trebuie să plătească mai întâi prețul nefericirii, tocmai pentru ca, apoi, să fie în stare să se bucure unul de celălalt și de împlinirea iubirii. Dar, în propria sa pasiune

și poveste de dragoste, Don Quijote iubește atât de mult și atât de cast, încât nici măcar nu bănuiește că obiectul pasiunii sale nu există așa cum și-l imaginează el iar atunci când Aldonza Lorenzo vine în fața lui, el o crede în puterea unei vrăji... El e omul unei singure iubiri dar o iubire sublimată până la ultimele limite. De asemenea, la cererile unor cavaleri – în fond, cunoscuți decizi să-l vindece și de această dragoste – de a le-o arăta pe Dulcinea, el răspunde că nu e nevoie să vadă pentru a crede ceea ce spune el și anume că Dulcinea este cea mai frumoasă femeie din lume: „Dacă v-aș arăta-o, cu ce mare ispravă v-ați lăuda mărturisind un adevăr atât de vădit? Lucrul de căpetenie este să credeți fără s-o fi văzut, că de nu veți avea de-a face cu mine!” Miguel de Unamuno și, pe urmele lui, Harold Bloom, a apropiat-o pe Dulcinea de Beatrice a lui Dante, deoarece ea este personajul prin intermediul căruia avem cea mai completă imagine despre și a lui Don Quijote, căci el se dovedește a trăi prin propria sa credință, cu toate că este pe deplin conștient iar noi, ca cititori, înțelegem acest lucru din scenele unde sunt descrise scenele deplinei sale lucidități, că, de fapt, crede într-o ficțiune dar și că, asta mai ales, întreaga lume nu este, uneori, decât o ficțiune – inedită reactualizare și interpretare a motivului lumii ca teatru, atât de strălucit reprezentat în piesa lui Pedro Calderón de la Barca. Dar, dacă o considerăm pe Dulcinea „o ficțiune”, atunci Don Quijote nu poate fi altceva decât „un creator al unui mit literar”, după cum afirmă, pe bună dreptate, Harold Bloom.

După ani și ani de isprăvi cavaleresti, Don Quijote se reîntoarce acasă și în scurt timp va muri, pentru că, așa cum autorul însuși scrie, „lucrul omenesc nu sunt eterne”. Nu doar acest moment, al morții lui Don Quijote, ci și altele găsește Cervantes pentru a insera în text întreaga problematică a religiozității, precum și o serie de concepții religioase proprii în contextul epocii. Moartea acestui personaj a cunoscut, și ea, extrem de multe interpretări. Lăsând la o parte faptul că aceste pagini sunt unele dintre cele mai frumoase și mai bine scrise ale întregii cărți, Tudor Vianu, urmând părerea altor interpreți, consideră că acum, din moment ce Sancho Panza s-a

quijotizat pe deplin, este momentul ca el să devină un alt Don Quijote în locul maestrului său, ca într-un subtil schimb de roluri. Iar acum, în pragul morții, Don Quijote trăiește și el, omenește, sentimentul zădărniceii. Mai ales, el se consideră învins în fața lipsei de roade a faptelor sale prin care intenționase să schimbe lumea și s-o facă mai bună. Cu toate acestea, nu se plânge, nu acceptă nici acum compromisurile de vreun fel sau altul, oferind, astfel, o lecție de o profundă demnitate umană prin atitudinea fermă cu care întâmpină ultima plecare într-o călătorie, de data asta fără de întoarcere printre ai săi. Este extrem de conștient de ceea ce a însemnat propria sa viață, spunând: „Aș vrea să mor în așa fel ca să se știe că viața nu mi-a fost chiar atât de anapoda încât să las după mine faima de smintit.” Moartea lui Don Quijote nu este, deci, o ruptură definitivă, ci aproape, s-ar putea spune, o continuare a aventurilor sale. Ea nu mai este doar o soluție de cuminenție înscrisă ca exemplu în epitaful său, ci dimpotrivă, cea mai strălucitoare faptă: „De viteaz ce-a fost, a-nvins/ Moartea însăși ce se pare/ Că viața de i-a stins/ Să-l ucidă nu-i în stare./ Cum zicalele o spun: <<Mort cuminte, viu nebun>>.” Astfel funcționează acea „dilatare a personalității eroului în spațiu și timp”, despre care vorbea Miguel de Unamuno iar în acest context înțelegem că singura eroare majoră a lui Don Quijote – dacă o fi făcut-o până la capăt – este preluarea completă a convingerii Secolului de Aur din Spania că o victorie obținută prin intermediul armelor reprezintă apoteoza, de aici încercarea sa de a învinge morile de vânt și nenumărații vrăjitori cu redusele sale arme și mijloace.

În călătoriile sale (inițiatice în măsura în care orice călătorie este, cel puțin într-o oarecare măsură, o experiență inițiativă) – trei la număr – Don Quijote face proba deplină a inițierii în tainele lumii cavalerilor rătăcitori. Din cea de-a treia se întoarce mâhnit de moarte și cu inima grea. Dar adevărul este că ultima sa călătorie, spre eternitate, e pregătită cu mare grijă chiar de cele trei anterioare. Aceasta va fi experiența supremă, nu doar a trecerii în infinit, ci a permanenței sale prezente, după aceea, în toată literatura care a urmat, din Spania sau de aiurea.

Prezență care se confundă cu drumul neabătut și continuu al omenirii către un viitor convertibil în idealuri care, după el, au început să fie numite chiar așa, „quijotești”. Cât despre misiunea lui Don Quijote în lume, Miguel de Unamuno spunea: „Soluția propusă de el rămâne sortită eșecului a striga, a striga în deșert. Dar deșertul aude, chiar dacă oamenii nu aud iar el va fi cel care se va schimba într-o zi într-o pădure sonoră iar această voce solitară va da un cedru gigantic.”

Sancho Panza, scutierul lui Don Quijote, reprezintă, în mod simbolic, întreaga lume pe care Don Quijote o iubeste atât de mult și pentru care e gata să se sacrifice la tot pasul. Este uneori șiret dar mereu plin de bun simț, exprimându-și inteligența naturală în proverbe. Ca guvernator al insulei Barataria, Sancho rezolvă de-a dreptul „nastratinește”, am putea spune, câteva probleme mărunte dar atunci când se simulează un atac inamic lasă baltă guvernarea, considerând că nu-i pentru el și nici nu i se potrivește... Înțelege însă, de la început, sufletul bun al lui Don Quijote și nu e în stare să se despartă de iubitul său stăpân, mărturisind cu sinceritate și duioșie: „Eu sunt o fire credincioasă, așa că-i cu neputință să ne despartă vreo întâmplare pe lume decât aceea cu sapa și lopata.” Critica literară a afirmat nu o dată că Don Quijote reprezintă natura astrală, superioară care vrea mereu zborul spre desăvârșire iar Sancho simbolizează plămada terestră, cu toate dimensiunile ei naturale. Sancho este, de asemenea, fără îndoială, vocea realității. El simte mereu imposibilitatea despărțirii sale de Don Quijote iar Salvador de Madariaga numește acest amestec de substanțe la același om „fenomen de quijotizare a lui Sancho și de sanchizare a lui Don Quijote”. Indiferent dacă suntem de acord sau nu cu folosirea acestor termeni, este clar, totuși, că avem de-a face cu un fenomen natural de polarizare interioară între eul și alter-ego-ul personajului, așa cum avem de-a face, fără îndoială, și cu o polarizare exterioară. René Girard, într-un celebru studiu, *Minciună romantică și adevăr romanesc*, numește fenomenul „mediere”, implicând un *mediator*, în teoria lui privitoare la „triumful dorințelor”, conform căreia fiecare om, în contact cu altul,

suportă, conștient sau nu, o serie de influențe. Astfel, eroii lui Don Quijote erau cavalerii rătăcitori iar eroul lui Sancho va deveni chiar Don Quijote, pe care, însă, nu va reuși niciodată să-l imite până la capăt. Unii critici chiar așa au interpretat finalul romanului – dacă Sancho, și așa, s-a „quijotizat” pe deplin, este normal, omenește, ca Don Quijote să iasă, la un moment dat din scenă iar fostul scutier să-i ia locul. Discutând semnificațiile lui Sancho, ca personaj literar, G. Călinescu consideră că acesta ar fi, practic, inseparabil de Don Quijote, cei doi fiind, de fapt, două personaje comune literaturii spaniole, îndeosebi celei dramatice. În același timp, trebuie să reținem și amănuntul important că Don Quijote și Sancho nu sunt abstracțiuni, ci ființe vii, nefiind întru totul potrivit să-i privim și să-i interpretăm ca termeni antinomici, deoarece scriitorul însuși se servește de ei „dialogic”, ca să repetăm termenul lui G. Călinescu, exprimându-și ideile când prin vocea unuia, când prin a celuilalt. Sigur, Sancho poate fi considerat o imagine înrudită cu a lui Don Quijote dar nu în sensul de imagine răsturnată, așa cum au afirmat unii critici, ci de „complement” ce desăvârșește semnificațiile. Se vede, așadar, cu claritate, că rolul acestor două personaje este și acela de a sublinia îmbinarea perfectă a stilurilor, aducând alături vorbele de duh de origine populară, rostite adesea de Sancho, cu frazele perfect construite ale lui Don Quijote, desprinse, nu o dată, parcă din tratatele de retorică ale epocii, încă o expresie a deplinului echilibru pe care îl demonstrează capodopera lui Cervantes. Discutând relația dintre cei doi, Harold Bloom consideră că „tocmai în aceasta ar consta întreaga măreție a cărții lui Cervantes”, cei doi fiindu-și unul altuia parteneri ideali de dialog și transformându-se în mod evident pe măsură ce se ascultă unul pe celălalt, în plus, cititorul atent la nuanțe putând găsi, în felul în care scriitorul însuși alege să descrie această prietenie, o adevărată „ordine a jocului”, de natură a configura, în jurul celor două personaje implicate, o adevărată ordine existențială diferită de cea a lumii obișnuite, exterioare. Don Quijote devine, astfel, prin raportare permanentă la Sancho, un om care se joacă, nicidecum un nebun. Nu trebuie să pierdem din vedere nici

amănuntul esențial, în fond, că până și atunci când este prezentat pentru prima oară cititorului, Sancho se arată interesat mai mult de faimă decât de simpla idee a bogățiilor materiale pe care le-ar putea dobândi. Iar ulterior, scutierul va dovedi că se află, în fond, ca și Don Quijote dar într-un alt sens, „în căutarea unui nou ego”, idee pusă în circulație de Alejo Carpentier, cel care și consideră, de altfel, că acest concept a fost, în ceea ce are esențial, inventat de Cervantes. Astfel, „Don Quijote reușește să-l salveze pe Sancho iar Sancho, în egală măsură, să-l salveze pe Don Quijote”, ca să repetăm concluzia la care ajunge Harold Bloom.

Marthe Robert, în studiul său *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, în capitolul intitulat, semnificativ, *Robinsonade și donquijotisme*, consideră că Daniel Defoe, în cartea sa *Robinson Crusoe*, lasă să se întrevadă limpede că „robinsonada datorează o bună parte din conținut donquijotismului”, autorul englez fiind chiar atât de convins de acest lucru, încât își întemeiază tocmai pe această filiație demonstrația că romanul său ar fi „adevărat”, precum și o serie de păreri noi despre ceea ce numește el a fi „adevăr” iar aceasta se vede mai cu seamă în *Reflecțiile serioase ale lui Robinson Crusoe*. Ideea pe care autorul o susține este că „adevărul nu este neapărat asemănător cu ceea ce este”, adică ceea ce se vede în lumea exterioară, el chiar poate, la fel de bine, „să nu semene cu nimic”, îi este suficient pentru a reuși să se impună să reprezinte chiar și ceva invizibil – stări afective, impresii nedefinite, temeri sau deliruri – care, fiind trăite în cea mai tainică zonă a gândirii, țin de realitate în aceeași măsură cu orice alt eveniment perceput de conștiința umană. Desigur, aceasta e o teză pe care romanticii o vor folosi și ei la maxim. Acum Robinson poate să admită chiar că insula sa pustie nici nu există măcar și că, adesea naufragiat, el a fost, de fapt, mai mult pe uscat decât pe mare, fapt extrem de important, deoarece în acest fel a trăit solitudinea aceea indescriptibilă despre care insula poate da cititorului o idee exactă. În acest sens, desigur că Marthe Robert are perfectă dreptate atunci când îl consideră pe Robinson drept „cel dintâi fiu spiritual al lui Don

Quijote”, autoarea afirmând că, pentru Robinson, cartea își datorează cea mai bună justificare faimoasei istorii a lui Don Quijote care, sub înfățișarea unei ficțiuni prezentând un personaj care părea adesea extravagant, relatează în imagini adevărate ce se petrece în ungherele inaccesibile ale unei singurătăți fără seamăn, dusă la limita posibilului, aproape dincolo de ceea ce, în sens curent, se numește uman. Tradusă în imagini adevărate, șederea lui Robinson într-un spațiu utopic în întregime ascuns are aceeași proporție de realitate ca și escapada lui Don Quijote în spațiul anacronic pe care se hotărăște să-l străbată și să-l populeze cu personajele cărților sale favorite. Astfel, situându-se el însuși alături de Cavalerul Tristei Figuri care, cu mai bine de un secol înainte, abolea dintr-o dată vechiul regim al literaturii precum și vechiul mod de înțelegere a romanului, Robinson nu-și mărturisește doar dorințele tulburi care îl mână în permanentele sale călătorii, ci, pe de altă parte, el continuă revoluția genului romanesc, contribuind esențial la impunerea unui adevărat sens al modernității în literatura vremii.

Tocmai în acest sens, critica literară a afirmat, nu o dată, că romanul lui Cervantes este determinant și pentru depășirea condiționărilor principiului mimetic, cel care dominase multă vreme literatura europeană, deoarece este foarte clar că, odată cu *Don Quijote*, se face, definitiv, trecerea esențială de la *mimesis* la *phantasia*. De aici și permanenta dorință a autorului de a include parcă lumea întreagă într-o carte – este simptomatic, în acest sens, că personajul principal se raportează la cartea care aude că s-ar fi scris despre el – și de a transforma, pe de altă parte, cartea sa într-o adevărată lume, cu legi și reguli de conduită proprii. Desigur, mai ales legile livrescului, pentru că, așa cum afirmă, pe bună dreptate, și scriitorul mexican Carlos Fuentes într-un interesant eseu, „*Don Quijote* conține lumea iar lumea exterioară nu face altceva decât să reflecte lumea cărții, într-un proces de oglindire reciprocă”, Cervantes deschizând, astfel, calea spre una dintre cele mai moderne modalități de construire a universului romanesc în literatura secolului XX și anume recursul la procedeele livrescului.

Livrescul este, de altfel, prezent, implicit, încă din primele pagini ale romanului, dacă e să ne amintim momentul când cărțile cavalerești, atât de iubite de Don Quijote, sunt triate de binevoitorii prieteni ai protagonistului, cei care vor să-l vindece de boala cititului. Este clar, încă de pe acum, după cum subliniază și G. Călinescu, că „Cervantes are estetica sa proprie”, o estetică prin intermediul căreia încearcă să submineze el însuși un tip de literatură privită cu mare admirație în epocă, reprezentată mai ales de Bojardo și de Ariosto, autori care combinaseră, în scrierile lor, „ciclul eroic carolingian cu cel al Mesei Rotunde”, îmbinând mereu elementele ce țin de miraculos și de magic. Tocmai de aceea, cei veniți să sorteze cărțile lui Don Quijote au foarte puțină stimă pentru Ariosto, căruia i se recunosc doar meritele în ceea ce privește dezvoltarea unei limbi literare. În fond, se vede că Cervantes însuși respinge narațiunea de tip ariostesc, basmul renașcentist, deoarece majoritatea acțiunilor lui Don Quijote reprezintă o parodie a ariostismului: astfel, el trăiește într-o lume populată cu cavaleri și păstori, adoră o Dulcinee vrăjită, se crede, el însuși, mereu victima vrăjitorilor iar la un moment dat ia chiar hotărârea de a innebuni pentru un timp, asemenea lui Orlando, protagonistul lui Ariosto din *Orlando furioso* dar numai pentru ca Dulcinea să afle acest lucru. Iar principiul estetic în numele căruia Cervantes combate literatura de acest gen este, după cum aflăm din *Impresii asupra literaturii spaniole*, acela „al imitației naturii”, autorul lui *Don Quijote* dorind o literatură „întemeiată pe verosimil, pozitivă, încărcată de observație morală și socială iar spre a o face dorită inventează un nebun zburând pe un cal de lemn și combătând demoni inexistenți.” Desigur, dincolo de polemica literară, avem de-a face, aici, și cu o fină aluzie la credulitatea oamenilor epocii în ceea ce privește elementele magice și practicile „vrăjitorești”. Pe de altă parte, dacă avem în vedere frecvențele discursuri bine gândite ale lui Don Quijote, ne dăm seama că el, de fapt, nu face altceva decât să proclame necesitatea ficțiunii, înțeleasă drept un câmp de realizare ideală a aspirațiilor umane, la acest nivel el fiind un perfect om de stat – și e suficient să ne amintim,

aici, sfaturile strategice și politice pe care i le dă eroul lui Sancho în ceea ce privește guvernarea insulei Barataria.

Având în față romanul *Don Quijote*, cititorul trebuie să devină extrem de activ, acesta fiind, în fond, și rolul numeroșilor vrăjitori care populează textul lui Cervantes și care reușesc să transforme totul prin arta lor magică. Numai că nu avem, în cazul lor, nimic altceva decât o mască a autorului însuși, căci, după cum consideră Harold Bloom, „vrăjitor se dovedește a fi Cervantes însuși elaborând această carte”. Această afirmație este susținută chiar de atitudinile personajelor romanului, care au citit, la rândul lor, toate poveștile despre ceilalți iar volumul al doilea al cărții lui Cervantes constă mai cu seamă în prezentarea reacțiilor lor după această lectură. Așadar, cititorul însuși trebuie să învețe să reacționeze cu mai multă subtilitate, căci atât Don Quijote ca personaj, cât și Cervantes ca autor ating „un nou prag de dialectică literară”, care alternează, după cum spune Harold Bloom, „atât puterea, cât și deșertăciunea poveștii în relație cu evenimentele reale, Don Quijote ducând la ultimele limite ficțiunea iar Cervantes fiind mândru de condiția sa de creator al lui Don Quijote însuși.” Dar scriitorul spaniol a reușit să creeze și o figură în stare a se opune idealistului cavalier: pe Ginés de Pasamonte, prezentat mai întâi ca prizonier condamnat la galere, salvat de Don Quijote iar mai târziu, ca iluzionist, proprietar al unui teatru de păpuși pe care, Don Quijote, confundându-l cu realitatea, îl și distruge. Acum, Ginés de Pasamonte are și un alt nume, fiind cunoscut drept „maestrul Pedro”, priceput și la ghicirea trecutului, cu ajutorul unei maimuțe vrăjite. Discutând semnificațiile acestui personaj doar aparent neînsemnat din romanul lui Cervantes, Harold Bloom îl compară cu Barnardine din *Măsură pentru măsură* de Shakespeare și chiar cu balzacianul Vautrin, cel ce-și asumă mai multe identități, în funcție de situație. În fond, așa procedează și Ginés de Pasamonte, cel care are rolul, în calitatea sa de pícaro șarlatan, să se opună cavalerului vizionar și idealist. Desigur, identificăm aici, așa cum face și autorul *Canonului occidental*, opoziția între două formule literare, pe de o parte povestirea picarescă iar pe de alta romanul de tip nou, impus de Cervantes. Căci, deși Ginés de Pasamonte îmbracă diverse costumații și se

prezintă sub identități diferite, purtând măști și dovedindu-se expert în schimbarea lor rapidă, el nu se modifică, în realitate, decât la nivel exterior, neparticipând decât formal până și la spectacolul pe care îl organizează, spre deosebire de Don Quijote, ale cărui transformări de pe parcursul cărții sunt întotdeauna de natură interioară, el umanizându-se, în fond, din ce în ce mai mult și la un nivel din ce în ce mai profund. Cei doi devin, astfel, semnele caracteristice ale celor două părți ale romanului lui Cervantes în ansamblu: căci toți cei care au mai multă importanță în partea a doua sunt „fie acreditați explicit pentru a fi citit prima parte ori pentru a fi jucat un rol în ea”, după cum afirmă Harold Bloom. Sigur, nu putem să trecem nici peste interpretarea pe care o dă José Ortega y Gasset acestor personaje atât de diferite, căci criticul spaniol consideră că scena reprezentației din teatrul de păpuși distrus de Don Quijote ar fi „una dintre cele mai frumoase metafore ale capodoperei” cervantine în ansamblu, în *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*, teatrul lui Ginés fiind comparat cu tabloul lui Velázquez, *Las Meninas*, unde artistul își pictează propriul atelier alături de rege și de regină, cu deosebirea că Don Quijote se va dovedi un spectator nepotrivit al spectacolului păpușilor, distrugând micul teatru, tocmai pentru ca Cervantes intuia în eroii de tipul lui Ginés-Pedro de Pasamonte dușmanii săi literari cei mai mari, cei care se opun imaginației vizionare, de tipul celei a lui Don Quijote, mereu dispusă să ștergă granițele dintre artă și realitate. În plus, mai cu seamă către sfârșitul romanului, Don Quijote e din ce în ce mai apăsător de conștiința existenței sale livrești, de aici și impresia de oboseală pe care au sesizat-o unii cititori și numeroși critici literari. Numai că nu e oboseală în adevăratul sens al cuvântului, ci responsabilitatea personajului însuși față de existența sa artistică, Don Quijote văzându-se pe sine înconjurat de tot mai mulți cititori – dintre care primul poate fi chiar el – ai unei cărți care se scrie. Iar „oboseala” dinspre finalul cărții, consideră Harold Bloom, este, în fond, a lui Cervantes însuși, convins că se apropie și el de moarte alături de protagonistul marelui său roman, care este, după cum se spune în *Canonul occidental*, „alături de Sancho, unul dintre cele mai complexe personaje din întregul canon vestic.”

Prin romanul *Don Quijote*, Cervantes afirmă cu hotărâre ceea ce în toate epocile vor afirma cei care cred cu tărie în om, ca, de exemplu, Hemingway în *Bătrânul și marea* sau Faulkner în *Neînfrânții*: omul poate fi îngeuncheat o dată, chiar distrus dar niciodată înfrânt definitiv. În acest context, ultima călătorie, spre timpurile viitoare, rămâne un drum deschis pe care Don Quijote va duce cu sine umanitatea sa, plină de bine, frumos și adevăr – vechea triadă a Antichității elene, valori care îi vor îmbogăți și pe oamenii viitorului. Punând problema dintr-o perspectivă diferită, Ramiro de Maeztu compară romanul lui Cervantes cu epopeea *Lusiada*, a scriitorului portughez Luis de Camões, considerându-le drept „două părți, scrise de două persoane, ale uneia și aceleiași opere, în ciuda aparentei nepotriviri dintre ele: epopee față de roman, vers față de proză, entuziasm față de ironie, Vasco da Gama, eroul real față de Don Quijote, plăsmuire a imaginației. Unde se încheie *Lusiada*, începe *Don Quijote* iar aceste două opere n-ar fi atât de desăvârșite cum sunt dacă s-ar mărgini să cânte niște fapte eroice deja terminate, căci orice desăvârșire trebuie să cuprindă în ea și idealul.”

Maria Teresa Leon spunea, încercând să concluzioneze, că „această carte va însemna mereu, pentru orice cititor, triumful rațiunii asupra forței, al justiției asupra in justiției, al dreptului asupra a tot ce-i arbitraritate, și deși s-ar părea că Don Quijote iese biruit, în cugetul nostru cavalerul cel înfrânt triumfă. N-are nicio importanță că totul pare travestit în nebunie, fiindcă sub masca ei se afirmă un adevăr lipsit de orice ambiguitate: viața popoului spaniol, care are nevoie de cavaleri rătăcitori în toate clipele istoriei sale. Aceasta este cartea cea mai plină de bunătațe de pe pământ, gramatica din care s-a născut idiomul spaniol, pe care-l vorbesc astăzi douăzeci de națiuni cu infinitele sale variante. Da, acest soldat fără avere este părintele romanului spaniol, acest strângător de biruri aflat, la un moment dat în temniță pentru datorii, ne-a lăsat un cod de onoare, acest îndrăgostit fără noroc ne-a dăruit-o pe Dulcinea del Toboso.”

ROMANUL PSIHOLOGIC ȘI IMPLICAȚIILE SALE. F. M. DOSTOIEVSKI, *CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ*

DOSTOIEVSKI ÎN CONTEXTUL REALISMULUI EUROPEAN

F. M. Dostoievski (1821 – 1881) este considerat, în general, drept unul dintre cei mai de seamă reprezentanți ai realismului în literatura rusă dar, deopotrivă și în cea universală. Textul considerat în istoria culturii drept „manifest al realismului” aparține pictorului Gustave Courbet și a fost publicat în catalogul expoziției sale personale, care cuprindea tablourile respinse la Salonul pictorilor din anul 1855 de la Paris. Pictorul și-a însușit eticheta peiorativă sub care au fost puse lucrările sale respinse: „Numele de realist mi-a fost aruncat așa cum celor de la 1830 li s-a dat numele de romantici”, spunea el, respingând, la rândul său, idealul considerat peiorativ al artei pentru artă și imitarea tradiției. Iar „realismul operei” sale constă, după cum el însuși mărturisește, „în arta de a scoate la iveală, printr-o înțelegere exactă a tradiției, conștiința lucidă a propriei mele personalități.” Dar adevărul teoretician al curentului este Champfleury care, în 1857, a publicat volumul de eseuri intitulat *Realismul*. Teoreticianul francez se baza, în analizele sale, pe operele marilor scriitori realiști, desprinși, la începutul secolului al XIX-lea, de romantism și anume Stendhal și Balzac, Charles Dickens, Gogol, respingând subiectivismul și idealismul și adoptând pozitivismul omului de știință ale cărui principii fuseseră expuse de către Auguste Comte în cursul său de filosofie pozitivă. De altfel, chiar înainte de Champfleury, Balzac, în prefața *Comediei umane* din 1842, considera că romancierul trebuie să zugrăvească realitatea așa cum este ea, fără să caute să o idealizeze, ci

într-un spirit de obiectivitate. În contextul realismului pe plan european, opera lui Dostoievski se remarcă și se individualizează profund mai cu seamă prin analiza psihologică, pe care reușește să o transforme într-un adevărat principiu de construcție al marilor sale romane.

Prin profunzimea analizei psihologice și prin abordarea problematicii umane și morale în întreaga sa operă, scriitorul acesta a influențat în mare măsură literatura secolului XX, care, prin mării săi reprezentanță, a mărturisit, adesea, o clară filiație dostoievskiană, mai ales în ceea ce privește modalitatea de reprezentare a realității exterioare dar și a realității umane celei mai profunde, a tuturor resorturilor care-i pun în mișcare pe eroii săi deveniți celebri, de la Raskolnikov la Alioșa Karamazov și de la tragicul prinț Mășkin la Rogojin sau la starețul Zosima. În scrierile sale, Dostoievski prezintă figuri de oameni necăjiți (*Oameni sărmani, Umiliți și obidiți*) sau de indivizi ajunși pe ultima treaptă a degradării, cum sunt ocnașii (*Amintiri din casa morților*), întotdeauna cu o extraordinară compasiune și cu o adâncă înțelegere, scoțând în evidență mereu scânteia de omenie ce există chiar și în sufletele cele mai pervertite. Caractere complexe, contradictorii adesea, personajele sale sunt capabile de crimele cele mai abjecte dar și de faptele cele mai generoase. Aceste personaje trăiesc mereu cu voluptate purificarea sufletească prin ispășirea păcatelor săvârșite. Așa stau lucrurile în cazul studentului sărac, Raskolnikov, cel care ucide o bătrână cămătăreasă și, fatalmente, și pe sora acesteia pentru a-și dovedi că este o personalitate excepțională, situată „dincolo de bine și de rău”. Dar remușcărilor care îl cuprind după comiterea faptei vor reuși să trezească în el tocmai omul pe care crezuse, la un moment dat, că îl ucisese odată cu bătrâna. În plus, mediul social este mereu zugrăvit cu o extraordinară forță evocatoare, atmosfera Petersburgului vara fiind cu adevărat greu de uitat după paginile magistrale din *Crimă și pedeapsă*.

În fond, așa cum s-a afirmat nu o dată în diverse studii critice, Dostoievski este cel dintâi scriitor în legătură cu care se poate vorbi, în adevăratul sens al cuvântului, despre „realism psihologic”. Cei mai mulți critici literari preci-

zează chiar că aproape toți autorii de romane psihologice care l-au urmat au scris într-o manieră care pe bună dreptate a fost numită „dostoievskiană”. În studiul său *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, Dana Dumitriu face, în acest sens, o observație extrem de importantă, afirmând că „scriitorii realismului psihologic au preluat de la autorul rus tendința de a prezenta conflictul în plan psihologic” dar acești scriitori se deosebesc, totuși, de Dostoievski, prin problematizarea conflictului moral, situându-l, astfel, în raportul eroului cu societatea, cu lumea, cu natura, în timp ce scriitorul rus muta mereu conflictul în interior, în planul intim al trăirilor, având de-a face cu „o psihologizare a conflictului moral”. În acest tip de proză – romanul psihologic – se înscriu marile sale romane: *Crimă și pedeapsă, Frații Karamazov, Demonii, Idiotul*, unde scriitorul sondează adâncimile sufletești ale personajelor.

Frații Karamazov, ultimul roman al lui Dostoievski, este, simbolic, și cel din urmă cuvânt al său, concluzia și încoronarea întregii sale opere, sinteza finală, ce reia și preocupările cărților precedente, reformulează întrebările pe care și le-a pus cândva și încearcă să le soluționeze pe temeiul unei experiențe artistice totale. Evident, asemenea generalizări cuprinzătoare au adesea un subliniat caracter meditativ, filosofic. Pentru că acesta este și un roman de aventuri, un roman cu intrigă aproape polițistă dar devine, pe parcurs, un mare roman filosofic, poate cel mai accentuat filosofic din opera scriitorului și din întreaga literatură universală de până atunci. Tema cea mai evidentă este lupta dintre Bine și Rău iar fondul romanului e unul tragic, confruntarea dintre cele două principii fiind înfățișată în toată amploarea și dramatismul ei. În plus, aici personajele, dincolo de puternica lor individualizare, au valoare simbolică: bătrânul Feodor Karamazov reprezintă omul care nu urmărește decât satisfacerea propriilor sale plăceri, fiul lui cel mare, Dimitri, pasiunea nestăpânită, Ivan, cel mijlociu, inteligența sterilă ce poate merge chiar până la crimă iar fiul cel mic, Alioșa, blândețea și generozitatea fără limite, în vreme ce fiul nelegitim, Smerdeakov, criminala lipsă de morală.

În general, romanele lui Dostoievski sunt centrate pe câte o parabolă creștină: *Crimă și pedeapsă* pe învierea lui

Lazăr, *Demonii* pe vindecarea demonizatului. Un motto biblic are și romanul *Frații Karamazov*, reluat explicit de părintele Zosima în două rânduri și potrivit căruia acționează el și atunci când îngenunchează în fața lui Dimitri dar și atunci când îl trimite pe Alioșa în călătorie. Ideea grăuntelui de grâu, care doar murind rodește, traversează, de fapt, întreaga operă dostoievskiană, asemenea unui semn cuprinzător și, evident, laconic al credinței romancierului că fericirea se dobândește numai prin durere, că măreția izvorăște din umilință, că moartea – fizică sau spirituală, efectivă sau simbolică – precede viața cea adevărată. De altfel, și credința lui Zosima sau a lui Alioșa dar și necredința lui Ivan se postulează și se susțin prin mijlocirea unui mare număr de parabole evanghelice.

Fiecare dintre frații Karamazov poate fi considerat, într-un fel, erou principal, acesta fiind încă un aspect ce dovedește fără doar și poate marea artă a autorului Dimitri pe plan tematic, Ivan pe plan filosofic, Alioșa pe plan etic. Ca semnificație socială, locul dominant îi revine, însă, lui Feodor Pavlovici. Îmbinând extreme care prin însăși natura lor nu se pot nicicând împăca, Dimitri și Ivan sunt figurile centrale și tragice din acest roman, într-un fel, un nou Othello și un nou Hamlet, frânți sub povara insuportabilelor pasiuni și drame intelectuale pe care le trăiesc. Aici, Dostoievski opune problemelor reale un antidot ideal, preponderent etic. Dar, ca și în cazul prințului Mășkin sau al Soniei Marmeladova, alinarea metafizică nu înlătură suferința fizică, iubirea cerească nu împiedică perpetuarea urii pe pământ, starețul Zosima nu-l poate înfrâna pe Feodor Pavlovici iar trimisul său, Alioșa, nu este în stare să-și ajute efectiv frații.

Cei patru frați Karamazov se deosebesc profund unii de ceilalți, putând fi situați pe o scară înfățișând în esență o imagine integrală a umanității. La capătul de jos stă Smerdeakov, bastardul căruia i-a fost rezervat rolul de servitor iar la capătul de sus este situat Alioșa, singurul rămas neatins de toate tarele familiei, fiu spiritual al starețului Zosima, pregătindu-se chiar să intre la mănăstire. Între aceste extreme se înscriu ceilalți doi, Dimitri și Ivan. Primul izbutește uneori să fie bun, generos, capabil de

abnegație dar rămâne, în fondul său cel mai profund, un senzual și un orgolios, pe când Ivan e instruit și extrem de sceptic. Dostoievski pune în gura personajelor sale o serie de idei care îl frământau și pe el însuși, pentru a aduce la lumină neîncetata luptă din sufletul omenesc între forțe care ar vrea să-l prăbușească și altele care îl îndeamnă patetic spre noi și noi înălțimi.

Dar Dostoievski nu este doar inițiatorul unui nou tip de roman, cel psihologic, ci anticipează și la nivelul structurii narative o serie de tehnici moderne, între acestea polifonia ocupând un loc important. Mihail Bahtin chiar îi atribuie lui Dostoievski descoperirea unui gen de roman esențialmente nou, acesta fiind, după denumirea dată de teoreticianul rus, „romanul polifonic” (sau dialogic), un tip de roman esențial diferit de romanul vest-european, considerat a fi „omofonic” (sau monologic). „Principiul dialogic” este un procedeu tipic dostoievskian, consideră Bahtin, constând mai cu seamă în dezvăluirea caracterului unui personaj prin intermediul gândurilor și vorbelor altor personaje. Polifonismul dostoievskian este definit de către Bahtin în studiul său *Problemele poeziei lui Dostoievski* după cum urmează: „Pluralitatea vocilor și a conștiințelor autonome și necontopite, autentica polifonie a vocilor cu valoare pleneră constituie într-adevăr principala plurivalență a romanelor lui Dostoievski. În operele lui nu evoluează o multitudine de caractere și destine, trăind în același univers obiectiv și trecute prin filtrul aceleiași conștiințe scriitoricești. [...] Aici se îmbină, fără a se contopi, o pluralitate de conștiințe, egale în drepturi, cu universurile lor.” Astfel, structura narativă nu se reduce doar la vocea (sau, eventual, vocile) eroului povestitor. Polifonia începe prin introducerea în text a altor voci în paralel cu cea a eroului povestitor.

Bahtin este primul care a remarcat și a reușit să și demonstreze independența diferitelor voci în romanele lui Dostoievski, precum și extraordinara sa capacitate de a vedea totul în interacțiune reciprocă, reușind, astfel, să surprindă dintr-o dată „lucruri multe și variate”, după cum se exprimă el însuși. Universul lui ficțional este rea-

lizat din elemente complexe și totodată contradictorii, care se situează în același plan dar care, cu toate astea, nu se contopesc. Pentru că Dostoievski este adeptul principiului simultaneității. Pentru el, a înțelege lumea înseamnă a-i concepe toate conținuturile ca simultane și a le dibui relațiile în secțiunea unui moment.

La Dostoievski, nu devenirea este importantă, așa cum se întâmplă, de exemplu, în opera lui Goethe, ci dimpotrivă, toate etapele, privite mereu în simultaneitate. De aceea, totul se întâmplă în prezent. Se pare că pentru eroii dostoievskieni nu există nici trecut și nici viitor. E ca și cum ei n-ar avea amintiri, nu au biografii în sensul trecutului și al existenței trăite. „Ei țin minte din trecut doar ceea ce n-a încetat să fie prezent și ceea ce ei înregistrează ca prezent: păcatul nerecunoscut, crima”, spune Mihail Bahtin. De asemenea, teoreticianul rus consideră că toate aceste procedee – de a percepe toate glasurile concomitent, capacitatea de a vedea lumea în coexistența și interacțiunea sa, complexitatea obiectivă și caracterul contradictoriu și polifonic al epocii însăși în care autorul a trăit – sunt esențiale pentru perceperea romanului dostoievskian ca veritabil roman polifonic.

În *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, Tudor Olteanu, mergând pe urmele lui Bahtin, face o distincție clară între polifonie și roman polifonic. Astfel, polifonia este văzută ca „un stil de mișcare narativă” iar romanul polifonic ca „o specie constitutivă”. Criticul conchide prin a spune că ceea ce ne interesează la Dostoievski și la ceilalți romancieri ai secolului al XIX-lea sunt modalitățile care au făcut să renască polifonia iar aceasta nu trebuie privită ca expresie a unui nou gen literar.

CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚII

Romanul *Crimă și pedeapsă* a apărut în revista *Russki Vestnik* pe tot parcursul anului 1866. Cartea a fost concepută inițial sub forma unei spovedanii și a unui jurnal iar prima variantă purta titlul de *Povestire* și avea un caracter ex-

cesiv subiectiv. Varianta a doua s-a numit *Sub acuzare*, autorul menținând și aici subiectivismul celei dintâi încercări. Abia în cea de-a treia variantă, care este, de altfel, și definitivă, autorul adoptă o perspectivă narativă obiectivă.

Romanul acesta poate fi interpretat atât ca roman social-psihologic, analizând psihologia crimei săvârșite de Raskolnikov pe fondul contradicțiilor sociale existente în epocă în jurul anului 1865 dar, de asemenea, și ca roman aflat în mare măsură în aria de influență a tragicului, având în centru o personalitate deosebită care se revoltă împotriva mersului logic și firesc al realităților date și existente. Conflictul său lăuntric, necunoașterea de sine a personajului conferă romanului note evidente de tragedie. Despre Raskolnikov, ca personaj, s-a scris enorm de mult, la fel despre motivațiile posibile ale crimei sale. Unii critici n-au ezitat să-l apropie de Hamlet, de Faust sau de eroii byronieni. Ion Ianoși afirmă că romanul în discuție poate fi perceput și „ca romanul unei idei”, deoarece este povestea unei aventuri și a unui destin, fiindcă toți ceilalți eroi ai cărții – sora și mama lui, Sonia și Razumihin, Lujin și Svidrigailov – sunt laturile, valențele, posibilitățile lui Raskolnikov, tot atâtea fațete ale unuia și aceluiași caracter. *Crimă și pedeapsă* este povestea unei idei, pe care o întruchipează, pro și contra, toate personajele cărții, nu doar Raskolnikov: ideea naturilor superioare înfrângând obstacolele, a luptei cu stupidele prejudecăți umanitariste, a aleșilor ce dispun în voie de inertul material uman, a conducătorilor cu drepturi nelimitate, ideea cezarismului, ideea napoleoniană, ideea supraomului.

Încă din primele pagini ale romanului, Raskolnikov este stăpânit de ideea supraomului dar aceasta se concretizează cu adevărat numai după săvârșirea crimei și reiese cu maximă claritate din discuția cu inspectorul de instrucție Porfiri Petrovici. Eroul se identifică cu oamenii neobișnuiți și se visează situat deasupra celorlalte ființe. Pentru a atinge absolutul mult dorit, el trebuie să aibă puterea de a trece peste orice lege pentru a-și dovedi sieși că nu este o ființă tremurătoare. Alfred Heinrich, în studiul său intitulat *Tentația absolutului*, observă că „ideea, la Dostoievski, este de obicei o teorie călită la focul unei

pasiuni, care se transformă, astfel, într-o idee-pasiune. Scopul propus de această idee-pasiune urmărește răsturnarea completă a normelor de viață existente. [...] Ideea pasiune este motto-ul pe drumul dobândirii absolutului.” Această idee-pasiune pune stăpânire pe Raskolnikov, care ajunge să săvârșească o crimă doar pentru a proba valabilitatea teoriei sale, pentru a-și demonstra sieși că este capabil de depășirea propriei sale limite. Prin caracterul său, acest personaj ilustrează trăsăturile „omului din subterană”, ca să repetăm o altă sintagmă dostoievskiană. El este un însingurat care se ascunde în ungherul său, pe care, de altfel, îl detestă, refuzând parcă să mai aibă vreo legătură cu realitatea: „Și m-am ascuns în colțul meu ca un păianjen. Tu ai fost în vizuina mea, ai văzut... Știi tu, Sonia, că tavanele joase și odăile strâmte înnăbușesc inima și mintea. O, cât de mult am urât vizuina aceea! Și totuși, nu voiam să ies din ea.”

Această izolare de restul lumii e însingurarea tragică a omului care se pregătește să comită o crimă. La Dostoievski, însingurarea înseamnă și implică, în plus, nefericire iar pentru a și-o putea suporta, eroul încearcă să-și dovedească superioritatea asupra celorlalți. Dacă revolta „omului din subterană” este doar teoretică, căci eroul nu întreprinde nimic concret, totul rămânând la nivelul ideii, revolta lui Raskolnikov și a celorlalte personaje dostoievskiene din marile romane ale autorului – Ivan Karamazov, Ippolit – este redată prin acțiuni concrete îndreptate împotriva legilor morale. Crima lui Raskolnikov împotriva cămătăresei Aliona Ivanovna este exact rezultatul acestei revolte contra tuturor. El vrea să schimbe lumea în numele unui ideal al libertății absolute, al puterii absolute, cu drept de viață și de moarte asupra celorlalți. Cu toate astea, motivațiile crimei lui Raskolnikov sunt mai multe, ele neputând fi precizate cu claritate, tocmai deoarece autorul își prezintă personajul ca fiind ancorat într-o serie de contradicții care nu îi dau voie nici măcar lui însuși să se analizeze întotdeauna în profunzime până la capăt.

O primă motivație a crimei, și cea mai evidentă, de altfel, ar fi mizeria în care a ajuns să trăiască el și întreaga sa familie. Înainte de săvârșirea crimei, Raskolnikov

urma cursurile Facultății de Drept din Petersburg și se întreține cu banii pe care îi obține pe meditațiile date copiilor înstăriți. Pierzând, încetul cu încetul, aceste lecții particulare și, prin urmare, nemaiputându-și plăti taxele universitare, este eliminat din facultate. Acum tot greul rămâne pe umerii mamei și ai surorii sale, Dunia. Acesta pare a fi cel dintâi motiv al crimei. Dovadă este suferința pe care o resimte citind scrisoarea mamei sale, Pulheria Raskolnikova, unde i se relatează despre viitoarea căsătorie a Duniei cu cinicul Lujin. Sacrificiul rușinos al surorii sale îi întărește hotărârea, pe care mai ezită încă s-o ia, mai cu seamă după visul în care birjarul Mikolka își ucide cu sălbăticie iapa. Sacrificiul Duniei, care vrea să se vândă întocmai ca prostituata de rând, îi amintește pe dată lui Raskolnikov de sacrificiul Soniei Marmeladova, „eterna Sonecika, a cărei soartă va dăinui cât lumea și pământul”, după cum se exprimă personajul. Soarta familiei Soniei, ai cărei membri își duc viața într-o sărăcie și o mizerie de nedescris, cu mama bolnavă de tuberculoză și tatăl căzut în patima beției, pare a-l motiva și mai mult pe Raskolnikov în luarea deciziei finale. Cu toate acestea, el este cuprins de îndoieli încă din acest moment. Gândul de a ucide i se pare oribil și monstruos. Această nehotărâre înainte de a săvârși fapta, neputința de a comite crima cu detașare anunță deja zbuciumul interior de care va fi cuprins personajul după comiterea dublului asasinat.

Decizia lui Raskolnikov este întărită de discuția dintre un student și un tânăr ofițer, discuție pe care el o ascultă fără să vrea, într-o seară. Cei doi vehiculează ideea unei crime care s-o aibă ca victimă pe aceeași Aliona Ivanovna, cu scop de jaf, în ideea de a folosi banii cămătăresei pentru o cauză nobilă, pentru binele omenirii. În acest caz, motivația crimei ar putea fi (sau ar putea părea) una umanitaristă, bazată pe rațiunea generoasă. Nu o dată, critica literară a afirmat că acest episod este desprins, parcă, din celebra nuvelă a lui Cervantes, *Colocviul câinilor*, căci, după cum spune Valeriu Cristea, „dacă e straniu să auzi patrupede vorbind cu glas omenesc, nu e mai puțin straniu să-ți ascuți, întâmplător, rostite cu glas tare, propriile gânduri dar rostite de gura altuia.” Desigur,

studentul și ofițerul din localul respectiv compun, împreună, un fel de „dublu dedublat” al lui Raskolnikov, mai cu seamă dacă avem în vedere că tema dublului, cu numeroasele sale implicații, este prezentă în acest roman de la un capăt la celălalt. Eroul vrea de-a dreptul să schimbe lumea, să înlăture răul, să-i ajute pe ceilalți, neurmărind, astfel, simpla satisfacere a unei plăceri sau dorințe personale. Dar toate aceste argumente prin care Sonia, în momentul în care Raskolnikov vine la ea pentru a-și mărturisi crima, vrea să încerce să-i justifice fapta în sine sunt respinse de Raskolnikov cu toată hotărârea, deoarece acum el nu mai e deloc sigur că a făcut toate astea pentru a ajuta pe cineva și nici pentru că ar fi fost prea sărac: „N-am ucis ca s-o ajut pe mama, astea-s vorbe. N-am ucis, ca obținând mijloace și putere, să devin binefăcătorul omenirii. Am ucis și atâta tot, am ucis pentru mine. N-a fost banul motivul principal când am ucis.”

Așadar, Raskolnikov nu ucide nici din dorința de a face cuiva un bine și nici din cauza sărăciei. El ucide din motive teoretice, din dorința de a-și demonstra că e un om excepțional care are dreptul să încalce normele morale obișnuite. De altfel, chiar el își argumentează teoria în articolul privind dreptul la crimă al oamenilor neobișnuiți, pe care, de altfel, îl și discută cu inspectorul Porfiri. Raskolnikov afirmă că „Oamenii, prin însăși legea firii, se împart în două categorii în inferiori oameni obișnuiți, material uman care servește numai la procreare, și în oameni în adevăratul înțeles al cuvântului. Crimele acestor oameni sunt, firește, relative și de diferite grade. Cei mai mulți cer sub diverse forme, distrugerea lucrurilor de azi în numele binelui de mâine.”

Eroul în discuție o ucide pe bătrâna cămătăreasă ca să se pună la încercare, să vadă dacă își poate pune cu adevărat ideile în aplicare: „Voiam să știu – îi mărturisește el Soniei – dacă sunt și eu un păduche ca toți ceilalți sau sunt un om în toată puterea cuvântului. Dacă sunt o făptură tremurătoare sau am dreptul!” A ucis pentru a fi asemenea lui Napoleon. Iar așa cum afirmă V. Marinov, „idealul napoleonian al lui Raskolnikov se află foarte aproape de idealul supraomului, care va fi dezvoltat de

Dostoievski mai târziu, prin personajul Kirilov care, la rândul său, anticipa faimosul supraom din *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche.” Dacă ar fi ucis numai din cauza sărăciei sau pentru a-și ajuta familia, ar fi fost, după cum spune el, „fericit”, deoarece fapta lui ar fi fost mai ușor înțeleasă și mai repede iertată decât crima săvârșită din motive teoretice, îndelung premeditată, cu o monstruoasă extremă. În fond, după cum va sugera, mai târziu, Porfiri Petrovici, Raskolnikov se dovedește a fi, la o analiză atentă, o adevărată „victimă a cărților”, a „teoriilor care circulă”, după cum se exprimă anchetatorul. Desigur, expresia îl sugerează, pe dată, cititorului atent la nuanțe, pe însuși Don Quijote, prima și cea mai celebră victimă a cititului și a modelelor livrești. Iar după cum a demonstrat Valeriu Cristea, „și unul, și celălalt, îmbrățișează o mare iluzie, a cavalerului exemplar, perfect, respectiv a supraomului, căci, la fel ca și Don Quijote, Raskolnikov se ia drept altcineva”. Dar asemănările între cei doi protagoniști continuă: „amândoi sunt rătăcitori, primul colindă Spania, al doilea bate străzile și împrejurimile Petersburgului dar și niște rătăciți care se abat de la drumul drept, de la ceea ce este considerat îndeobște normal, ambii zac o vreme claustrați în micile lor locuințe înainte de a trece la faptă.” Cu toate acestea, cea mai donquijotescă latură a personajului dostoievskian o constituie surprinzătoarea lui „înclinație de a confunda realul și irealul, de a trăi parcă mereu în vis.” Sigur, Raskolnikov nu prelucrează, nu transfigurează datele realității, așa cum proceda Don Quijote, cel care transformă cotidianul cel mai banal în pagină de ficțiune dar onirismul și capacitatea de a se sustrage realității sunt evidente în cazul eroului dostoievskian.

Oricât ar putea să pară de paradoxal, unele idei din *Cugetările* lui Pascal pot fi întâlnite, parcă în filigran, în opera lui Dostoievski. Astfel, Pascal spunea că există în ființa umană un anumit principiu de măreție iar acest principiu este cel care a sădit în sufletul omului gustul nesupunerii, voința de supremație. Astfel, omul încearcă să se postuleze pe sine drept centru pentru sine însuși. La Dostoievski, personalitatea umană se situează întotdeau-

na în centrul operei sale. Aici găsim pretutindeni lupta voinței împotriva sentimentului de datorie morală și a conștiinței, așa cum se întâmplă și în cazul lui Raskolnikov, împotriva desfrânării conștiinței reprezentate de Svidrigailov. Critica literară a afirmat, nu o dată, că scrierile lui Dostoievski sunt, mai degrabă, „tragedii” decât romane, dacă avem în vedere lupta lăuntrică pe care o duce personalitatea umană cu sine însăși. Cu greu am putea găsi în literatura modernă un scriitor care să se poată apropia atât de mult de atmosfera tragediei grecești cum o face Dostoievski. În opera lui, în felul în care zugrăvește catastrofele existenței umane, auzim pasiunea cutremurătoare a corului antic.

În *Crimă și pedeapsă*, majoritatea personajelor stau sub semnul tragicului. În cazul lui Raskolnikov, cauza suferințelor sale este supraestimarea de sine. El este un vinovat tragic, deoarece își asumă printr-un chin venit din interior o vină ca aceea de a fi ucis pentru a se testa pe sine. Dar teoria, ca și experimentul său, eșuează. Crima comisă nu-l situează deasupra celorlalți, ci îl aduce într-o stare de frământări chinuitoare, cu deliruri și obsesii sumbre. Tragic este momentul când ajunge să se cunoască pe sine însuși, căci el n-a ucis-o doar pe bătrâna cămătăreasă, ci s-a ucis pe sine: „Și oare pe babă am ucis-o? M-am ucis pe mine. Acolo, pe loc, m-am ucis pe mine pe veci!”, adică a ucis omul din el, principiul însuși al binelui.

Ca personaj tragic, Raskolnikov își primește pedeapsa cuvenită prin suferință. Autorul nu vrea să-și încheie romanul cu moartea protagonistului, deoarece, odată cu moartea lui, tragismul ar dispărea. Johannes Volkelt, în *Estetica tragicului*, preciza, în acest sens: „ceea ce contează pentru ca tragicul sau ideea tragică să fie dus până la capăt este ca suferința să fie atât de copleșitoare, încât să-l distrugă pe om.” Dar nu e vorba, aici, de pieirea prin moarte, ci de distrugerea eului spiritual, omul continuând să trăiască „dezolat ca o ruină”. În acest sens, pedeapsa de a trăi sub și cu semnul crimei este mult mai apăsătoare decât aceea de a plăti deodată, prin moartea ca atare, căci moartea nu înseamnă decât un sfârșit, o limită în plus. Ceea ce contează, însă, și ceea ce l-a interesat îndeosebi pe

Dostoievski în acest roman, este imaginea omului prăbușit, mort din punct de vedere sufleteș, care își răscumpără crima printr-o suferință imensă. În cuvintele pe care Sonia i le spune lui Raskolnikov: „Primește suferința și ispășește-ți vina cu ajutorul ei, asta trebuie să faci!” regăsim concepția scriitorului însuși cu privire la doctrina creștinismului, conform căreia nu există fericire în confort, fericirea se răscumpără prin suferință. Omul își merită fericirea doar prin suferință.

Suferința lui Raskolnikov este urmarea păcatului său, este pedeapsa care urmează crimei. „Pedeapsa primită din partea instanței judiciare”, după cum mărturisește chiar Dostoievski, „îl sperie mult mai puțin pe criminal decât o cred legiuitorii, parțial și din cauza faptului că el însuși simte, moral, nevoia ei.” Afirmatia aceasta este confirmată și de cuvintele personajului însuși, Raskolnikov spunând, la un moment dat: „De s-ar isprăvi mai repede!” Pedeapsa pe care o resimte cu adevărat constă în suferința pe care trebuie s-o trăiască eroul tragic pentru a ajunge la resurecția morală din final. Învierea lui Raskolnikov, sugerată, alegoric, prin prezența, în roman, a unui pasaj din Evanghelie privitor la moartea și învierea lui Lazăr, este învierea omului ucis de el însuși prin crimă, învierea devenită posibilă prin credința și smerenia Soniei și prin dragostea pe care cei doi încep s-o simtă unul către celălalt.

Istoria lui Raskolnikov pare cu desăvârșire limpede: a vrut să evadeze din conștiința comună și a fost schimbat, așa cum trebuia să se întâmple, nu într-un zeu, ci într-o fiară sălbatică. Și va rămâne așa atâta vreme cât nu va lua cunoștință, în adevăratul sens al cuvântului, de minciuna care era în el și-n convingerile lui. Această conștiință va fi prevestirea crizei pe care o are de traversat în vederea viitoare sale resurecții, a noii sale concepții asupra existenței: „De pe malul înalt se deschidea o priveliște imensă. Acolo, în stepa fără margini, scaldată în soare, ca niște puncte negre, abia se zăreau iurtele nomazilor. Acolo era libertate, acolo trăiau alți oameni, care nu semănau deloc cu cei de pe malul acesta. Acolo parcă timpul se oprise în loc, de pe vremea lui Avraam și a turmelor lui.” Acestea sunt constatările lui Raskolnikov, care, aflat acum

la ocnă, începe să conștientizeze lungul drum pe care va trebui să-l străbată pentru a ajunge și el ca oamenii liberi „de pe celălalt mal”. Și nu e vorba, aici, doar de libertatea sufletească pe care o simte atunci când va reuși, finalmente, să se împace cu sine.

În acest moment solemn Sonia s-a aflat lângă el. Pentru a doua oară în roman, asasinul și prostituata se află alături. Însă prima dată au stat unul lângă celălalt pentru a citi din cartea sfântă, acum sunt împreună în fața naturii eterne iar miracolul nu întârzie să se producă: „Deodată, n-ar fi știut să spună cum s-a întâmplat dar parcă o putere nevăzută l-a aruncat la picioarele ei. Plângea și îi îmbrățișa genunchii. El înviase și știa acest lucru, îl simțea cu întreaga lui ființă, renăscută la viață iar ea – ea nu trăia decât prin el.” Când, în seara aceleiași zile, Raskolnikov s-a întors la închisoare, nu putea să nu se gândească la ceea ce s-a întâmplat dar gândea altfel decât o făcuse până atunci și altfel decât au tendința de a o face în general oamenii, parcă toate gândurile i se învălmășeau în minte dedată. Acum are loc resurecția lui Raskolnikov, prin regăsirea credinței în Dumnezeu, și el este pregătit să treacă într-o nouă lume, într-o realitate necunoscută lui până atunci. Dostoievski, la finalul romanului, mai face o remarcă importantă: „Raskolnikov nu știa că viața nouă nu se capătă de pomană, că trebuie răscumpărată cu preț mare, plătită cu îndelung eroism.” În acest sens, este esențială afirmația lui Lev Șestov din studiul său *Revelațiile morții*: „Acolo unde este crimă este și pedeapsă. Ea înseamnă restabilirea justiției străvechi, a echilibrului, a principiului, a lui 2+2=4, a tot ceea ce batjocorea într-un mod atât de ofensator eroul subteran.”

Suferința lui Raskolnikov nu este cauzată doar de nereușita teoriei sale, ci și de întâmplarea care i-o scoate în cale pe Lizaveta, sora cămătăresei, obligându-l să comită o dublă crimă. Dacă pe bătrână o considera un păduche, Lizaveta, ca și Sonia, este percepută oarecum ca un copil, simbol al inocenței și al lipsei de apărare. Semnificativ, în acest sens, este pasajul în care Lizaveta este ucisă cu sălbăticie de Raskolnikov: „buzele Lizavetei se strâmbaseră jalnic, ca ale unui copil mic care se sperie la vederea unui lucru care-l îngrozește, și se pregătește să țipe.”

În eseurile din *Biblioteca Babel*, Laurențiu Ulici ajunge la concluzia că tot romanul pare să fie „odiseea suferinței lui Raskolnikov iar personajul face totul pentru a ne convinge de acuitatea ei: se zbuciumă înăuntru și în afară”, apoi își creează treptat un întreg complex de culpabilitate, e chinuit de prezumții, se află aproape mereu într-o stare de alertă de tip obsesiv, suferă. De aceea, putem spune că tragismul lui este unul al culpei și al frământărilor de conștiință. Toate hotărârile sale și rezultatele acestor hotărâri au drept consecință frământările chinuitoare, pline de deliruri și de obsesii, cărora eroul le cade pradă complet. Dostoievski introduce cu succes în economia romanului analiza unor stări de delir, vise cu ochii deschiși și vise nocturne pentru a sonda abisurile sufletului omenesc. Iar visul se prezintă, la romancierul rus, ca o modalitate artistică prin intermediul căreia autorul pune în evidență lumea interioară a personajelor.

În *Crimă și pedeapsă*, sunt relatate patru vise ale lui Raskolnikov. Ele sunt destul de veridice și amănunțite și au un caracter evident premonitoriu. Așa e, de pildă, primul, în care birjarul Mikolka îi apare ca omorându-și iapa cu sânge rece. Este evidentă, aici, identificarea personajului cu „mujicul” sadic din vis. Cu toate acestea, descoperim, în spatele imaginii de criminal sub care se prezintă până acum Raskolnikov, prezența unui evident sentiment de milă, care dezvăluie, deodată, o altă latură a eroului, una profund umană. Spaima în fața violenței, dragostea pentru cei ce suferă se împletesc cu duritatea specifică omului care are puterea de a ucide.

Destinul tragic al personajelor dostoievskiene este marcat și revelat de contradicțiile interioare pe care le trăiesc, de dualitatea permanentă a ființei lor. Eroii săi sunt dubli, chiar multipli. Toți oamenii se contrazic succesiv de-a lungul unei vieți. Iar în eroii lui Dostoievski contradicția coexistă, antinomia este simultană. Așa cum afirma Tudor Vianu, „sufletul personajelor lui Dostoievski este terenul unei lupte continue, al luptei dintre bine și rău, cu victorii și înfrângeri succesive a uneia sau alteia dintre aceste tendințe.” Lupta dintre bine și rău este o lege fundamentală a firii, a vieții omenești, fără finalitate

precisă pe pământ. Nu există o graniță clară și definită o dată pentru totdeauna între bine și rău, fiecare om poate întrupa, de-a lungul vieții, o latură sau alta. Cu alte cuvinte, binele și răul au unul și același chip, totul depinde de momentul în care unul sau altul îi taie calea oricărei ființe, căci binele și răul duc o luptă fără preget, stau mereu față în față.

Raskolnikov ilustrează cel mai bine această pendulare între Bine și Rău. Deși comite o crimă, el este capabil de gesturi nobile, spre deosebire de dublul său, Svidrigailov sau de Lujin, o altă dublură, la un alt nivel de semnificații. Aceștia, sub aspect moral, sunt mult mai decăzuți decât el, chiar dacă în societate sunt niște persoane considerate respectabile și, ca atare, respectate. Gesturile nobile ale lui Raskolnikov sunt numeroase și cântăresc, în unele momente, poate mult mai mult decât crima comisă într-o clipă de exaltare metafizică. Unele detalii referitoare la caracterul personajului sunt dezvăluite de narator abia la final, în epilog iar altele sunt povestite pe parcurs: compasiunea pentru Marmeladov, pe care îl duce acasă după ce acesta e lovit de o trăsură, apoi cea manifestată pentru familia acestui nefericit, căreia îi dă toți banii pe care îi mai avea, pentru a se putea descurca la înmormântare, solidaritatea cu ființele neajutate, manifestată, de exemplu, atunci când se întâlnește cu fetița beată, indignarea la auzul veștii căsătoriei Duniei cu Lujin, admirația pentru Sonia pe care o tratează la fel ca pe mama sau pe sora lui, ca pe o egală a acestora. Capacitatea de a iubi și de a manifesta compasiune și solidaritate nu-l părăsesc niciodată cu totul pe Raskolnikov iar acest lucru reiese din vorbele lui: „O, dacă eram singur, dacă nimeni nu m-ar fi iubit și dacă nici n-aș fi iubit pe nimeni... Atunci nimic nu s-ar fi întâmplat.” N. Berdiaev afirmă că, la Dostoievski, polaritatea substratului divin și a celui satanic, ciocnirea explozivă a luminii și întunericului sunt identificate în străfundurile ființei umane iar aceste posibilități duc la apariția tragediei individului.

Raskolnikov admite existența lui Dumnezeu dar și pe cea a diavolului. În momentul când îi mărturisește Soniei crima, el afirmă că s-a aflat cu totul sub stăpânirea diavolului: „Diavolul m-a făcut să mă duc acolo și abia

după aceea m-a făcut să înțeleg că n-am avut dreptul să fac acel lucru, fiindcă sunt un păduche ca toți ceilalți. Pe babă a ucis-o diavolul, nu eu.” Chiar dacă se îndoiește de multe ori în ceea ce privește existența lui Dumnezeu, Raskolnikov este, fundamental, o fire credincioasă. În acest sens, este semnificativ episodul când îi cere Soniei să-i citească din Evanghelie Învierea lui Lazăr care este, de fapt, a lui sau, mai bine zis, și a lui, a omului ucis de el însuși în el însuși în momentul crimei. În altă situație, la praznicul lui Marmeladov, Raskolnikov îi cere Polenkai, sora Soniei, să se roage pentru sufletul lui.

Critica literară a definit astfel relația lui Dostoievski însuși cu Dumnezeu: „Inima lui era un câmp de luptă a lui Dumnezeu cu diavolul. Inima tulburată a lui Dostoievski nu se poate odihni în nicio formă a credinței.” Iar această afirmație este la fel de valabilă și pentru personajele scriitorului rus, mai cu seamă pentru Raskolnikov, aflat mereu într-o contradicție acută de și cu sine. Remarcând, ca și Bлага, faptul că Dostoievski este un mare analist al infernului și al paradisiului sufletesc, Nichifor Crainic face o interesantă paralelă între scriitorul rus și Dante: „Pentru Dante, raiul și iadul sunt perspective exterioare omului, care încep dincolo de hotarul morții dar pentru Dostoievski, ele se deschid înăuntrul omului actual.”

Personajele lui Dostoievski au permanent o conștiință bipolară, ele se zbat într-o continuă luptă între Binele și Răul originare. Pentru a reliefa cu mai multă precizie antinomiile interioare ale personajelor, scriitorul utilizează principiul dedublării și tocmai în această dedublare constă tragedia personală a lui Raskolnikov însuși, deci, altfel spus, în lipsa oricărei posibilități de a dobândi o unitate de caracter. Pentru că dedublarea este chiar cheia romanelor dostoievskiene și caracteristica principală a întregului sistem de personaje. Tema dublului provine din literatura romantică, unde pune în evidență tenebrele sufletului uman, complexitatea vieții interioare a personajelor. Ea apare și la Shakespeare, în *Hamlet*. Cu ajutorul procedurii dedublării sunt relevate posibilitățile omului în încercarea acestuia de a depăși legile existenței și de a atinge idealul lumii individualiste. În același timp, apare,

evident, și neputința eroului de a atinge absolutul, căci fiecare suferă un eșec: Raskolnikov ajunge la concluzia că este o fire tremurătoare, Svidrigailov se sinucide, Ivan Karamazov înnebunește. Dubla fire a lui Raskolnikov este ilustrată și prin caracterizarea pe care i-o face Razumihin atunci când le vorbește despre el mamei și surorii lui: „S-ar zice că într-adevăr în el sunt două firi opuse, care se manifestă pe rând.”

Aproape toate personajele din *Crimă și pedeapsă* sunt constituite pe baza acestei dualități structurale iar în acest sens se poate remarca o anumită apropiere dintre Raskolnikov și Lujin sau între Raskolnikov și Svidrigailov. Apoi, în planul suferinței, între Sonia și Lizaveta, între Katerina Ivanovna și mama lui Raskolnikov, între Razumihin și Porfiri Petrovici și așa mai departe.

Între Raskolnikov și Lujin există o asemănare în ceea ce privește puterea, ei doresc să dețină controlul asupra celorlalți dar fiecare se gândește la mijloace diferite: unul prin crimă, celălalt cu ajutorul banilor. Lujin este de părere că ceea ce contează înainte de toate este propria persoană și numai cu ajutorul banilor poți dobândi puterea absolută asupra celorlalți. Formulând vag principiul de bază al societății capitaliste, Lujin respinge morala care ne îndeamnă să ne iubim aproapele, el propunând iubirea propriei persoane înainte de toate. Deosebiri între cei doi rămân, cu toate acestea, importante. Tipul afaceristului cinic, arogant, dornic să parvină, să îi supună pe toți ceilalți și să obțină profit, el nu are nimic comun cu Raskolnikov în acest sens. Dar Raskolnikov nu comite crima pentru a se îmbogăți, dovadă faptul că ascunde bijuteriile și banii sub o piatră, lăsându-le uitate acolo. Cunoscând atitudinea lui Lujin, el este șocat, nu înțelege cum este posibil ca așa ceva să se întâmple într-o societate modernă. Totuși, gândindu-se la posibila căsătorie viitoare a Duniei cu acest om, Raskolnikov întrevede în spatele acestei dorințe a lui Lujin tocmai dreptul de a ucide, a o ucide sufletește pe Dunia, viitoarea sa soție și de a-și exercita asupra ei poziția de superioritate.

Un alt personaj cu care Raskolnikov are unele puncte comune este Svidrigailov dar și acum deosebirile sunt

importante: Svidrigailov este un desfrânat care trăiește pe socoteala altora – fiind întreținut de soția pe care mai târziu chiar el o va ucide, otrăvind-o, profită de ființele neajutorate, încearcă s-o seducă pe Dunia, este complet lipsit de conștiință. În acest sens, putem afirma că el se găsește chiar la antipodul lui Raskolnikov. Ceea ce îi apropie, totuși, la un moment dat, este faptul că și Svidrigailov susține teoria lui Raskolnikov, atunci când îi mărturisește Duniei crima comisă de fratele ei. Dar până și Svidrigailov are o clipă de generozitate și vrea cu adevărat să devină om în toate sensurile cuvântului. Este hotărât s-o salveze pe Dunia de căsătoria cu Lujin, fiind chiar dispus să-i lase moștenirea care i se cuvenea de la soția lui. În final, gestul său este chiar mai nobil, deoarece dăruiește banii Soniei, pentru ca ea să poată să-și întrețină frații mai mici, rămași orfani în urma morții Katerinei Ivanovna dar și pentru ca ea să poată pleca împreună cu Raskolnikov în Siberia atunci când va veni momentul. Svidrigailov, se vede clar acum, este un dezechilibrat care aspiră mereu spre echilibru, un echilibru pe care, cu toate acestea, nu reușește să-l atingă. Dragostea pentru Dunia este ultima tentativă de a se lepăda pentru totdeauna de boala determinată de temperamentul său complicat. Și, pentru că are impresia că nimeni nu-l poate înțelege, în cele din urmă alege calea sinuciderii, prin acest act el „reintrând în absență” și redevenind ca la început, odios.

Deși între Raskolnikov și Lujin, pe de o parte, și Raskolnikov și Svidrigailov, pe de altă parte, există asemănări substanțiale, sunt de remarcat și deosebiri fundamentale. S-a afirmat chiar că Lujin și Svidrigailov îi sunt opuși, ca personaje, lui Raskolnikov și că acești eroi au parte, fiecare, de coordonate tipologice diferite, Lujin și Svidrigailov reprezentând chiar lumea împotriva căreia se răzvrătește Raskolnikov. O lume pe care tânărul vrea chiar s-o schimbe, convins de valabilitatea teoriei sale napoleoniene. Numai că, după cum afirma Valeriu Cristea, „Raskolnikov cade la examenul de supraom, din propria lui vină”, după cum apreciază chiar el: „Eu am dat greș, de la primul pas și de aceea sunt un ticălos.” Deci, el se consideră ticălos nu pentru că a ucis, ci pentru că n-a fost în

stare să-și suporte crima, nepunându-și, pentru moment, problema unei posibile căințe. Chiar și atunci când decide să se predea, nu o face pentru că ar simți mari remușcări, de aceea, până și la ocnă cugetul lui e în mare parte împăcat, parcă încremenit în vechile sale convingeri: „Nu-și găsea în trecutul lui nicio vină deosebită, nu-și imputa decât că a dat greș.” Tocmai de aceea, ocazii îl vor detesta pe „boierul” ateu, astfel că într-o zi unul din deținuți e cât pe ce să-l omoare. Este evidentă și în *Crimă și pedeapsă* prăpastia despre care vorbea Dostoievski în *Amintiri din Casa morților*, o prăpastie care îl desparte pe deținuții ceilalți de Raskolnikov, cu toate că el nu disprețuiește oamenii din popor, așa cum se întâmpla în cazul altor personaje dostoievskiene. În orice caz, numai după experiența limită a izolării sale la închisoare, se va produce, și în cazul lui Raskolnikov, marea transformare. E adevărat că aceasta intervine târziu, astfel încât unii critici au considerat-o chiar forțată și imposibil de susținut la nivel estetic, afirmând chiar că finalul romanului ar fi suficient de convențional. În sensul acesta, epilogul cărții a suscitat, desigur, numeroase discuții și interpretări dintre cele mai variate. Este, oare, posibilă, o asemenea transformare și ce anume ar putea-o determina? Sigur, faptul că ocna poate să schimbe convingerile oricărui om este un adevăr demonstrat fără putință de tăgadă chiar de cazul lui Dostoievski însuși și de experiențele sale în acest sens. Iar în cazul lui Raskolnikov, pe lângă prezența mereu discretă dar decisivă a Soniei, un rol de care trebuie să ținem seama este cel al oamenilor simpli cu care ajunge să intre în contact după ce este deportat. Oameni pe care, după cum constată Valeriu Cristea, „fărădelegile nu i-au clintit din credințele lor morale și religioase.” Adevărați monștri, după cum putem afla și din *Amintirile din Casa morților*, ocazii reușesc să-și păstreze, cu toate acestea, concepția tradițională despre bine și rău, „confuză fiindu-le, lor, doar viața, nu mintea și inima.” Pe când tragedia lui Raskolnikov provine tocmai din acutul conflict între rațiune și voință iar visele pe care le are în timpul detenției nu fac decât să confirme acest lucru. Abia acum, mereu amplificată de coșmaruri, propria vinovăție îi devine evi-

dentă lui Raskolnikov. Și abia acum va cădea el, din nou, la picioarele Soniei, a treia oară, după celelalte experiențe pregătitoare pentru actul final de umilință și asumare a vinei. Anterior, Raskolnikov îngenunchease în Petrovski Ostrov, unde avusese visul-viziune cu calul, apoi în piața Sennaia, pentru a-și mărturisi cu glas tare crima, toate acestea, împreună, desigur, cu a treia îngenunchere, reprezentând „momentele de resurecție sufletească autentică”, cele care, finalmente, îl vor și elibera pe protagonist. În fond, noua viață a lui Raskolnikov începe printr-o adevărată cufundare în oceanul simțirii, reprezentând botezul la o altă credință, a raționalismului învins pentru totdeauna: „în ziua învierii și renașterii lui, el simțea și nimic mai mult”, căci, după cum subliniază autorul, „viața înlocuise judecata.” Astfel că, departe de a reprezenta un simplu happy-end mai mult sau mai puțin convențional, epilogul marelui roman dostoievskian corespunde unor teme anunțate anterior și se justifică prin ele. Nu este, în fond, deloc întâmplător că renașterea spirituală a lui Raskolnikov are loc la ocnă, în „Casa morților”, confirmând, astfel, tema învierii lui Lazăr, la care se referă adesea nu numai Sonia, ci și Porfiri Petrovici însuși. După cum, consideră Valeriu Cristea, „nu e întâmplătoare nici precizarea făcută de autor în epilog referitoare la cei șapte ani de închisoare care îi mai rămăseseră de ispășit tânărului, care vor ajunge să li se pară celor doi îndrăgostiți nu mai mult de șapte zile, clară aluzie biblică la cele șapte zile ale noii geneze a eroului.” Astfel că temei din profunzimea romanului îi corespunde, în final, o alta, simbolică, de aceeași anvergură.

Încercând să încadreze personajele operei lui Dostoievski în câteva tipare sau modele, în funcție de atitudinile lor și, mai ales, de cum aleg să privească existența, Laurențiu Ulici consideră că, în paginile dostoievskiene, există „personaje pentru care $2 \cdot 2 = 4$, indiferent de împrejurări”, între aceștia fiind Alioșa din *Frații Karamazov* și Razumihin din *Crimă și pedeapsă*. Ei reprezintă niște „suflete elementare, precis determinate, care acceptă realitatea din afara lor fără să încerce vreun gest de împotrivire”, fie pentru că o cunosc foarte bine și au față de ea un

soi de neutralitate afectivă, fie, dimpotrivă, pentru că nu o cunosc și preferă să o reducă la propriile lor senzații, considerând-o drept un martor probant al propriei lor inocențe. Apoi, am putea descoperi, în unele scrieri ale lui Dostoievski, „personaje pentru care $2 \cdot 2 = 5$, indiferent de împrejurări”, acesta fiind mai ales cazul lui Svidrigailov, un suflet dual, „care percepe realitatea aberant, exagerând o singură latură”. Având, în plus, trăsături demonice foarte pronunțate dar cultivând acest demonism numai la scara ființei lor, el are darul de a se izola mereu înăuntrul lui. O altă categorie ar fi eroii dostoievskieni „pentru care $2 \cdot 2 = 4$ sau 5 , în funcție de împrejurări”, aici încadrându-se Raskolnikov și Sonia Marmeladova, aceasta fiind, de altfel, și grupa cea mai importantă de personaje, din punct de vedere cantitativ. Aceștia au în fața realității „o atitudine oscilantă, fiind suflete duale ce percep realitatea alternativ dar având și o caracteristică ce-i individualizează și anume o evidentă dedublare în timp, în sensul că între eul și dublul lor există fie o relație de paralelism, fie de succesiune”, așa cum se întâmplă în cazul lui Raskolnikov. Există, însă, și „personaje pentru care $2 \cdot 2 =$ fără soluție sau cu o soluție indiferentă”, ceea ce, spune Laurențiu Ulici, la nivelul psihologiei personajelor, „este totuna, aici fiind reprezentativ cazul lui Porfiri Petrovici”. E ca și cum ei și-ar fi propus să demonstreze că între sufletul unui personaj și conștiința actelor sale nu trebuie să existe intermediari, altfel spus, că adevărul despre fiecare nu poate fi arătat cu degetul de altcineva, deoarece, încercând să impună adevărul, ei tind să demonstreze, implicit, că orice adevăr este, în primul rând, mărturisire liberă, nu constrângere de tip juridic.

În altă ordine de idei, critica literară a afirmat, nu o dată, că, în *Crimă și pedeapsă*, un personaj „la fel de important ca Raskolnikov este orașul Petersburg, devenit o adevărată prezență coplesitoare și continuă.” Într-un fel, ca și în tragediile lui Shakespeare, la acțiunile romanului iau parte nu numai oameni, ci și stihii, întreaga natură, orașul, apa și pământul. Acestea, toate, intervin ca forțe când prietenoase, când ostile oamenilor. De exemplu, în noaptea sinuciderii lui Svidrigailov, „întreaga natură pare

că vrea să-și iasă din matcă.” Iar Raskolnikov, deși născut în provincie și aflându-se doar de trei ani în marele oraș, este, fără îndoială, subliniază acest aspect și Valeriu Cristea, „cel mai petersburghez dintre eroii dostoievskieni” iar a-l separa de mediul citadin în care trăiește și în care se cristalizează teoria lui este cu neputință. În fond, este adevărat că numai în cel mai european oraș al Rusiei vremii respective ar fi putut personajul acesta, „o copie după original”, cum îi caracterizează prietenul său, Razumihin, să încerce să-l imite pe Napoleon, marele erou al epocii moderne. Petersburgul este, din acest punct de vedere, un adevărat complice al crimei săvârșite, ba chiar, după părerea lui Victor Șklovski, inspiratorul ei: „La Raskolnikov, persistența ideii de crimă este legată de oraș. Îndată ce ajunge la Ostroave, afară din oraș, îndată ce vede tufișuri iarbă și flori, gândurile lui își schimbă cursul.” Orașul acesta, cu case pline de apartamente îngheșuite, în care stau laolaltă mai multe generații ale aceleiași familii, cu murdăria ce umple străzile și, mai ales, cu căldura coplesitoare din zilele de vară ce premerge comiterea crimei de către Raskolnikov, devine, pe nesimțite, un atribut extrem de modern al cărții dostoievskiene, putând fi comparat nu odată cu un veritabil spațiu-capcană ce limitează dorința de deplasare a noului supraom, un altfel de Gulliver prizonier într-un altfel de Lilliput dar și cu atmosfera ce caracterizează romanul lui Camus, *Străinul*, în felul acesta, Dostoievski demonstrându-și, încă o dată, marea deschidere nu doar spre procedeele consacrate ale prozei realiste, nu doar extraordinara artă a analizei sale psihologice, ci și aplecarea spre proza de atmosferă, ce va caracteriza, în mare măsură, literatura secolului XX.

**REALISM, ROMAN DE FAMILIE ȘI ROMAN
SIMBOLIC ÎN SPAȚIUL CULTURAL
PORTUGHEZ. EÇA DE QUEIROZ,
FAMILIA MAIA, ORAȘUL ȘI MUNTELE**

FAMILIA MAIA.

NOUA STRUCTURĂ A ROMANULUI DE FAMILIE

Pornindu-se, în principal, de la situarea geografică, nu o dată, importanți filosofi ai culturii au încercat să stabilească o serie de analogii între spațiul cultural și spiritualitatea din Portugalia și cele din România. În acest sens, s-a discutat chiar și despre o constantă a spiritului portughez care ar putea fi pusă în relație cu una specific românească și anume noțiunea de „saudade”, tradusă, în general, prin „dor” dar fără conotația românească de aspirație, dorință, ci având-o exclusiv pe aceea de regret pentru ceea ce a fost. În plus, s-a discutat adesea, o face, de altfel, și Roxana Eminescu, în *Preliminarii la o istorie a literaturii portugheze*, despre tonalitatea fundamental pesimistă ce însoțește mereu arta și literatura acestui neam, ea fiind exprimată, pe lângă „saudade”, de „sebastianism”, adică întoarcerea spre trecut și speranța în miracole, plus tema grandorii și decadentei, nu însă fără căutări de soluții regeneratoare (Dom Sebastian fiind, până la un punct, omologul lusitan al legendarului Rege Arthur din spațiul cultural britanic). De asemenea, și cumva ca un soi de reacție la aceste tendințe de valorizare a trecutului, este identificabilă încă una și anume reacția vie de împotrivire față de acest pesimism, manifestată, după cum se poate lesne observa dacă avem în vedere contextul mai larg al culturii portugheze, prin permanentele căutări concretizate în numeroasele călătorii și descoperiri geografice care i-au avut în centru, de-a lungul secolelor, pe navigatorii portughezi.

În acest context trebuie situată și discutată și opera lui Eça de Queiroz, (1845–1900) considerat adesea drept reprezentantul de marcă al realismului din Portugalia dar care, la o lectură atentă, se dovedește a fi ceva mai mult, scrierile sale având numeroase dimensiuni pe nedrept trecute cu vederea în numeroase studii critice. Cel mai adesea s-a afirmat că romanele sale sunt fie de familie (*Familia Maia*), fie evocări ale ambianței eclesiastice provinciale (*Crima părintelui Amaro*), fie ale obiceiurilor patriarhale, așa cum se întâmplă în *Ilustra casă Ramires*.

Începând cu secolul al XIX-lea, romanul a fost asociat, din ce în ce mai frecvent, cu „realismul”, termen ce denumește concepția artistică ce are ca preocupare de bază reprezentarea obiectivă, cât mai veridică a realității. Termenul a apărut, așa cum aminteam deja în paginile anterioare, discutând opera lui F. M. Dostoievski, în Franța, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, exprimând o reacție antiromantică și este folosit pentru prima dată de către pictorul Goustaue Coubert iar apoi de romancierul Jules Hussen. În literatura realistă dispar întâmplările și personajele excepționale, pentru a face loc observației asupra tipurilor umane caracteristice pentru societatea vremii. Scriitorii realiști consideră că trebuie să ofere cititorului o reprezentare veridică a realității și să observe cât mai exact toate datele existenței reale. De aceea, ei se vor îndrepta către aspectele variate ale vieții sociale, prezentând omul în strânsă legătură cu aceasta, interpretându-l ca pe un produs al mediului în care trăiește. Prezentarea societății trebuie să fie sinceră, lipsită de idealizare iar în acest scop, reprezentanții realismului acordă o deosebită importanță amănuntelor semnificative, consacrand pagini întregi descrierilor minuțioase ale orașelor, cartierelor, caselor, interioarelor, vestimentației personajelor sau trăsăturilor fizice ale acestora. Autorii reprezentativi ai acestui curent literar descriu mediul social și își prezintă personajele într-un mod cât mai impersonal cu putință, încercând să facă neobservată prezența lor în operă. Se cultivă epicul iar romanul se află, indiscutabil, în centrul atenției scriitorilor realiști. Dar literatura presupune o selecție atentă din bogăția de fapte și întâmplări ale realității. În realism,

această selecție ia forma alegerii deliberate a personajelor tipice, reprezentative pentru o întreagă categorie umană și socială. Proza realistă are ca trăsături principale reprezentarea veridică a realității contemporane scriitorului, a societății printr-un prisma determinismului social-economic, tipicitatea, construcția lineară și monografică, perspectiva obiectivă, stilul sobru și impersonal. Personajele sunt urmărite evolutiv iar trăsăturile de caracter, viciile și complexe psihologice se cristalizează de-a lungul acțiunii și sunt motivate din punct de vedere social sau prin intermediul istoriei individuale.

Pentru Erich Auerbach, însă, realismul este, în primul rând, o categorie istorică prezentă într-o măsură sau alta în dezvoltarea literaturii, încă din perioada antică. Prin achiziția de noi elemente din realitate sau din diverse discipline umaniste, cum ar fi istoria, sociologia, psihologia și filozofia, creația literară înregistrează un progres continuu iar semnificația realismului se lărgeste, astfel, mereu. După părerea lui Auerbach, demonstrată, de altfel, pe larg în lucrarea sa *Mimesis*, configurarea mai complexă a realismului în artă s-a produs în momentul în care s-a realizat acel proces complex de amestec al „stilului înalt” cu „stilul umil”, cotidian. Atâta vreme cât faptele grave din viața societății erau expuse doar prin intermediul „stilului înalt”, nobil, așa cum se întâmpla în tragedia clasică iar viața oamenilor obișnuiți era înfățișată exclusiv prin intermediul „stilului umil”, realismul nu a avut parte de o mare dezvoltare și nici de o prea mare capacitate de analiză.

Pornind de la subtilele disocieri din *Mimesis*, René Wellek va remarca faptul că, pentru Auerbach, realismul înseamnă „propensiune în viața social-estetică sau, alteori, surprinderea existenței tragice a ființei umane alienate” iar ulterior, Northrop Frye va pune în circulație noțiunea de artă înțeleasă ca „imitație inferioară” sau „imitație superioară” a realității dar și ideea de „artă ca *mimesis* în poezia lirică”. Conceptul de *mimesis* poate avea, așadar, mai multe sensuri, fiind, însă, folosit și înțeles, în sens larg, drept tentativă mereu reluată de explicitare permanentă a raportului dintre imaginarul artistic și lume. Secolul XX reia, în fond, ideile lui Aristotel din *Poetica* și re-

descoperă un adevăr fundamental și anume că termenul grecesc „*mimethai*” („a imita”, „a reprezenta”) implică și „recunoașterea” („*anagnôrisis*”), ceea ce face ca *mimesis*-ul să-și păstreze valoarea cognitivă, finalitatea lui constând în stabilirea de raporturi și în încercarea de a da un sens acțiunilor omenești, de vreme ce „recunoașterea” își produce efectul și în afara ficțiunii, adică pe domeniul lumii, al realității exterioare. Altfel spus, prin „*anagnôrisis*”, *mimesis*-ul transformă mișcarea lineară și temporală a lecturii, prin sesizarea unor fenomene unificatoare. Acest lucru a fost observat de Northrop Frye, apoi argumentat de către Paul Ricoeur și de alți cercetători. Pentru Ricoeur, de pildă, *mimesis*-ul are o funcționalitate „dublu configurativă” (intrinsecă reprezentării) și mediatoare. Astfel spus, tocmai caracterul ficțional al operei literare determină cele două funcții cheie ale *mimesis*-ului.

În *Poetica* lui Aristotel, conceptul de *mimesis* implică, totuși, o ambiguitate care s-a dezvoltat în reconsiderarea termenului din epoca renașterii și până în perioada romantică. „Imitarea”, cum a fost tradus și definit, cel mai adesea, acest termen, presupune, din chiar etimonul grecesc, atât obiectivul imitat, cât și acțiunea de prezentare a acestei imitații. Denis Guénon observa, în acest sens, că, la Platon, conceptul de *mimesis* „separă și opune imitarea de ceea ce ea prezintă, *icon*-ul și *eidōs*-ul („imaginea” și „ideea”), în timp ce definiția lui Aristotel marchează această diferență față de Platon, prin acreditarea *mimesis*-ului ca reprezentare a unei acțiuni.” După Platon, lucrurile naturale sunt numai o imitație a imitației, o umbră a umbrelor. Pentru Aristotel, dimpotrivă, imitația este o virtute iar „poezia” realizează o imitație care pătrunde mai adânc în esența realității decât istoria.

Mimesis-ul nu înseamnă, însă, o copie fotografică a naturii, ci o transfigurare artistică al cărei imbold este tocmai realitatea, fapt pentru care, după părerea unor critici, până și romanele de science-fiction ar putea fi considerate „mimetice”. Literatura ca *mimesis* presupune, deci, implicit, ficțiunea. Ceea ce declanșează, însă, ficțiunea este chiar lumea înconjurătoare, căreia scriitorul nu i se poate sustrage. Se poate vorbi, deci, despre un „adevăr” al litera-

turii de tip mimetic, care, evident, nu trebuie confundat cu adevărul lumii exterioare „reale”. Pornind de la toate aceste date, la sfârșitul secolului al XIX-lea, romanul începe să caute dincolo de realism, drumuri noi de dezvoltare. Precizia și claritatea, departe de a fi înlăturate, sunt premisele înțelegerii construcțiilor suprapuse. Scriitorul nu mai este nici demiurg, nici martor, ci o conștiință implicată, alături de semenii lui în marea aventură a scrisului. Refuzul ambiguității nu înseamnă și refuzul unei semnificații multiple, așa încât, fiecare gest semnifică și resemnifică una și aceeași realitate care devine, astfel, polivalentă. Desigur, reduse la desfășurarea narativă, romanele realiste nu oferă prea multe detalii spectaculoase. Căci, dacă ne gândim exclusiv la liniile narrative ale câtorva romane realiste celebre, ce vom găsi? Unul relatează povestea unui tată copleșit în așa măsură de dragostea pentru fiicele sale, încât alege să-răcia numai din dorința de a le pune la îndemână mijloacele unei vieți lipsite de griji – *Moș Goriot*, de Balzac. Altul povestește viața unui copil, apoi adolescent aflat în căutarea drumului în viață dar și a propriei sale identități – *Oliver Twist* sau *David Copperfield*, de Charles Dickens iar exemplele ar putea continua.

În acest context, al tensiunilor și al mișcărilor evidente din chiar inima curentului realist trebuie căutată și esența operei scriitorului portughez Eça de Queiroz, căci scrierile sale reprezintă mai mult decât ar putea face să se presupună o lectură grăbită și pregătită să aplice regula „patului lui Procust” în cazul cărților sale iar acest lucru devine evident la sfârșitul unei noi lecturi mai cu seamă în ceea ce privește marele său roman *Familia Maia* (*Os Maias*), apărut în 1888. Contradicția dintre gând și faptă, dintre aparență și esență, revelatoare pentru metoda lui Eça de Queiroz, acumulează, la sfârșitul acestui roman, un întreg mănunchi de semnificații, încheind abia acum definiția completă a realismului scriitorului portughez. În fond, la mai multe niveluri ale romanului, autorul poartă o adevărată „bătălie a cărților” cu romantismul și cu adepții acestui curent literar, fapt evident atât în construcția personajelor, cât și în modul în care ele sunt incluse, prin intermediul unui nou tip de limbaj, în paginile cărții. De-

sigur, la un prim nivel de semnificații, *Familia Maia* este, după cum titlul însuși sugerează, un bun roman de familie. Iar în acest punct, se cer făcute câteva precizări.

Romanul de familie a fost definit, în studiile critice care i-au fost dedicate, prin diverși termeni. Silvian Iosifescu, de exemplu, trecând în revistă mai multe romane pe care le încadrează în această categorie, folosește termenii „roman-ciclu” (sau „ciclic”) și „roman-cronică”, însă observațiile sale, trebuie să recunoaștem, rămân insuficiente. Exemplele citate pentru „romanul ciclic” sunt extrem de deosebite între ele iar unele opere denumite „romane-cronici” sunt calificate, de alți autori, printr-un alt termen, acela de „romane epopee”. Imprecizia terminologică devine, astfel, mai mult decât evidentă.

Pe de altă parte, termenii „roman-fluviu” și „roman-ciclu” determină „un prim nivel” al monumentalității și anume o monumentalitate exterioară, formulă care poate avea sau nu un conținut corespunzător, așa cum afirmă Ion Ianoși, în lucrarea sa *Romanul monumental și secolul XX*. „Fluviu” accentuează ideea de continuitate iar „ciclu” atrage atenția și asupra discontinuității. Primul este, de obicei, un roman foarte întins, al doilea poate fi rezultanta unui mare număr de romane. *Ciclul Rougon-Macquart* de Zola cuprinde, de exemplu, douăzeci și două de romane, publicate între anii 1871 și 1898. Ciclu de romane este, firește, altceva decât romanul ciclu dar și în cazul romanului ciclu se are în vedere, de obicei, un întreg format din mai multe părți distincte (*Jean-Cristophe* de Romain Rolland are zece cărți iar *Familia Thibault* de Roger Martin du Gard este compusă din șapte părți și un epilog). Desigur, de aceste distincții nu se ține întotdeauna cont, același roman fiind intitulat când „ciclu”, când „fluviu”, în funcție de perspectiva pe care o adoptă criticul.

Dar, vorbind despre „roman-frescă sau roman-cronică”, ne referim, ca să-l cităm din nou pe Ion Ianoși, la „un al doilea strat al monumentalității, mai profund, mai de conținut”. Prima noțiune e preluată din pictura monumentală, a doua din sfera științei istorice. Accentul cade, astfel, când pe latura spațială, când pe cea temporală. Romanul-frescă este „oglinda-orizontală a epo-

cii iar romanul-cronică e reproducerea verticală a unei perioade istorice bine determinate”. Desigur, din nou nu s-ar putea face delimitări riguroase, căci, în majoritatea cazurilor, lărgimea în spațiu se îmbină cu întinderea în timp. Romanul-cronică este, deci, un roman ce implică o anumită structură, axat pe evenimente istorice, cu subiecte particulare subordonate subiectului principal, care este desfășurarea istoriei însăși, un tip de roman în care istoria este transfigurată în artă. Thomas Mann a dat, de exemplu, *Casei Buddenbrook* savoarea cronicii, vorbind despre istoria unei familii burgheze și reușind să îmbine perfect evoluția istorică cu destinele individuale, la fel cum se întâmplă, de altfel, și în *Familia Maia*, marele roman al lui Eça de Queiroz.

Concluzionând, putem afirma că „roman epopee este termenul cu corespondentul real cel mai profund, termenul care specifică stratul cel mai adânc al monumentalității. În acest caz, rolul hotărâtor i se acordă, indiscutabil, conținutului și anume unui conținut esențial. Acestei esențe monumentale îi este subordonată nu numai forma dar și latura tematică a conținutului.” Ion Ianoși dă ca exemplu în acest sens chiar *Iliada* de Homer și afirmă ca „războiul troian a durat zece ani dar *Iliada* redă un episod al ultimului an de război, astfel că, dintre cele cincizeci și una de zile descrise, miezul acțiunii are loc în numai nouă zile.” Situația se repetă, aproape identic, în *Odiseea*: întoarcerea eroului în Itaca a durat zece ani iar Homer descrie nemijlocit doar patruzeci de zile și dintre ele în special, din nou, nouă zile. Astfel că, în câteva episoade din *Iliada* și, mai ales, din *Odiseea*, unii critici au identificat primele concretizări, chiar dacă empirice, nu doar ale romanului de aventuri, ci și ale romanului de familie. Desigur, aprofundarea vieții individuale, a raporturilor intime, a dinamicii sufletești a personajelor va fi o cucerire fundamentală în cadrul acestei forme literare și se va produce mult mai târziu, fiind, evident, apanajul epocii moderne. Individul ca personalitate complexă, întreaga gamă a sentimentelor și a trăirilor sale, infinitele nuanțe ale vieții sale psihologice, intelectuale, relațiile sale cu alte caractere vor sta în centrul atenției romancierului, mai cu seamă odată cu estetica realistă.

În ceea ce privește romanele de familie, trebuie să precizăm că nu numai problematica socială este exprimată în paginile acestora, ci, deopotrivă, își găsește locul și imaginea familiei, fiind din ce în ce mai frecventă preferința romancierilor pentru această temă, dacă ar fi să amintim, aici, doar câteva exemple: Duhamel, *Cronica familiei Pasquier*, Romain Rolland, *Jean Christophe*, Maurice Druon, *Marile familii*, Roger Martin du Gard, *Familia Thibault*; John Galsworthy, *Forsyte Saga*, Thomas Mann, *Casa Buddenbrook* iar lista ar putea, desigur, continua. Tematica familială oferă acestor autori marele avantaj de a avea de la început, din punct de vedere tematic, o structură unitară. A urmări personajele în relațiile lor complexe, ca și procesul de evoluție al indivizilor incluși într-o structură dată, familia, aparținând, la rândul ei, altei structuri mai ample, cea generală, societatea, dezvăluie, dintr-o dată, o multitudine de raporturi între oamenii unei epoci. În felul acesta, realitatea va putea fi zugrăvită în toate multiplele sale corespondențe psihologice și conflictuale.

S-a spus nu o dată, de altfel, autorul însuși a sugerat acest lucru, că romanul *Familia Maia* este, ca atâtea altele din epocă, povestea destrămării unei familii, pe fondul numeroaselor contradicții ce marcau atmosfera secolului al XIX-lea în Portugalia. Formula care dă substanță romanului pare a fi, la prima vedere, exclusiv cea a realismului critic, întrucât mediul social e înfățișat cu suficientă fidelitate, fenomenul destrămării familiei e urmărit pe diverse planuri și la mai multe niveluri și analizat în profunzime dar și pentru că această familie este reprezentativă iar prin intermediul ei, o anumită clasă socială își semnează definitiv condamnarea la dispariție. Dar marele talent al scriitorului, manifestat cu claritate încă din primele pagini ale cărții, dă substanței romanului acea structură aparte de straturi suprapuse care-l fac să fie asemenea vieții, ca orice literatură romanescă cu adevărat mare. Numai că cititorul trebuie să țină mereu seama că nu are în față un fluviu epic care curge în voie, căci toate datele realului observat și trăit sunt ordonate și organizate în funcție de o idee estetică. Cititorul simte că în spatele

destinelor unor oameni aparent izolați în lumea lor, există un proces istoric fără întoarcere. Ideea reiese în mod firesc din întâmplările și viețile povestite, astfel încât cititorul e convins că o găsește singur, ca pe un soi de interpretare necesară a unor fapte reale, într-atât zugrăvirea lumii portugheze dă iluzia realității, a vieții însăși și nicidecum pe aceea că faptele ar fi fost „aranjate” pentru a reliefa ideea. Astfel că expresia consacrată de „copie a realității”, trebuie corectată de la bun început în cazul lui Eça de Queiroz, prin constatarea, în paginile *Familiei Maia*, a unei puternice stilizări. Cu un simț sigur pentru ceea ce am putea numi „polifonie a realului”, romancierul realizează de la început o organizare contrapunctică a vastului material epic. În plus, adesea, tocmai în momentele de apogeu, câte o notație discordantă întrerupe acordurile aparent armonioase ale atmosferei de plenitudine și anunță catastrofa. Tot mai lămurit, pe măsură ce temele țesute simultan au fost suficient urmărite de cititor ca să perceapă sensul acestor tonuri discordante, semnele disoluției apar ca adevărate laitmotive, într-o gradăție savantă: ca o vagă presimțire, ca o prevestire, ca un dat posibil, ca un fapt real.

Pe de altă parte, romanul *Familia Maia* poate fi interpretat în conformitate cu mai multe lecturi posibile și, desigur, îndreptățite. Privit ca o cronică a vieții din Lisabona, cartea alcătuiește o adevărată „comediă umană” în spațiul cultural portughez. Vechea nobilime, burghezia activă, intelectualitatea nouă sau veche își înfruntă idealurile și băjbâie în căutarea valorilor demne de cultivat pe viitor. I s-a reproșat, nu o dată, scriitorului că ignoră în mod deliberat să prezinte în cărțile sale clasa de mijloc, că nu rezolvă problemele materiale ale personajelor sale. Și așa este, numai că acei critici literari care au formulat obiecțiile amintite mai sus au pierdut din vedere că se aflau, totuși, în fața unei cărți iar nu a unei simple dări de seamă cu privire la moravurile și viața portugheză a sfârșitului de secol XIX... În orice caz, este adevărat că personajele din acest roman, reprezentanți ai lumii patriarhale în declin, către care autorul privește cu un oarecare regret sau dimpotrivă, oameni ai noii societăți, intelectuali,

așa cum este Carlos Maia sau scriitorul Ega, funcționari ca administratorul Villaca sau diplomați cum este Gouvarinho, cu toții par a nu intra niciodată în contact cu vreun reprezentant al maselor. S-a vorbit, în acest sens, și despre „apartenența de clasă” a scriitorului însuși, precum și faptul că, în Portugalia acelei vremi, proletariatul nu ajunsese la o reală „conștiință de clasă” care să-l poată afirma în planul istoriei. Dincolo de aceste obiecții sociologizante, exegeza a fost silită să recunoască faptul că structura capodoperei sale, *Familia Maia*, este atât de încheată și de unitară, că are scopul atât de limpede formulat, încât își află în ea însăși rațiunea acestei așa-zise omisiuni. Cartea a fost, uneori interpretată, așa cum face, de exemplu, Roxana Eminescu, drept o adevărată „structură în lanț închis, personajele și întâmplările fiind coordonate în funcție de un numitor comun iar existențele se desfășoară nu în planuri suprapuse, ci intersectate, nelăsând loc digresiunii”. În fond, lumea înfățișată în carte este, ea însăși, o lume închisă, care se autodistruge iar mecanismul autodistrugerii este analizat în toate elementele sale componente, care sunt supuse, evident, unei subtile critici, desfășurate într-o manieră ironică ce merge, nu o dată, până la autoironie. Este o lume sortită pieirii, incapabilă de o comunicare adevărată în afara granițelor ei precise și incapabilă să se definească prin raportare la o altă, oricare ar fi aceasta. În consecință, autorul nici nu mai caută o soluție salvatoare, din simplul motiv că așa ceva nu mai există în repertoriul de posibilități al acestei lumi. Iar modalitatea artistică pentru care Eça de Queiroz optează, ironia, interzice introducerea unor elemente care ar fi necesitat modificarea formulei literare. Ironia este esențială pentru Eça de Queiroz, ca, de altfel, și pentru Thomas Mann, de exemplu, și, fără a-i înțelege resorturile, este extrem de dificil să înțelegem adevărata substanță a romanului familiei Maia. Această ironie n-are nimic comun cu persiflarea joasă, ci, dimpotrivă, se înrudește îndeaproape cu ironia socratică, scriitorul portughez procedând, în fond, în mod asemănător. Astfel, scoțând la lumină implicațiile și consecințele unei afirmații, el o reduce, adesea, la absurd și permite, deci, gândirii o continuă de-

pășire a adevărilor parțiale, corectate dialectic. Dar ironia e și atitudinea dictată, uneori, de pudoare, e ținuta omului care nu-și etalează nemijlocit interioritatea în exteriorizări retorico-romantice, ci se preface ca vorbește cu o anumită ușurință despre lucruri grave, nefăcând afirmații absolute, ci alegând să reducă lucrurile la justele lor proporții. Ironia aceasta nu este, trebuie să înțelegem exact, nicidecum depreciativă, ea nu minimalizează; dimpotrivă, valorifică și numeroase aspecte aparent neînsemnate sau efemere, punându-le, nu o dată, într-o lumină nouă și lărgind neașteptat cadrele. Înțelepciunea ironicului care vorbește zâmbind despre lucruri grave este, după cum s-a afirmat nu o dată, o expresie de tandrețe voalată din pudoare. Astfel că celebra „distanțare” a lui Eça de Queiroz nu exclude nicidecum participarea și implicarea afectivă.

Personajele din *Familia Maia* sunt grupate mereu două câte două, în opoziție marcată, în general în funcție de conflictul între generații, de fapt, între vechi și nou, reprezentând doar idealuri diferite, soldate, însă, cu aceleași eșecuri. Pe de o parte, Afonso de Maia, la rândul lui opus tatălui în conflictul politic între „migueliști” și „republicani”, conflict care a frământat începutul secolului al XIX-lea în Portugalia. În contextul unui adevărat proces intentat sistemului educațional portughez, el reprezintă, cel puțin în prima parte a romanului, poziția progresistă, pledând pentru dezvoltarea spiritului în armonie cu trupul, ca și pentru preeminența științelor noi despre om, bazate pe experiența directă, față de vechiul sistem de învățământ ce prelua necritic textele clasice. Nu lipsește, nici aici, desigur, faimoasa ironie queiroziană, menită să sublinieze exagerările în adoptarea noilor metode, cum ar fi, de exemplu, accentul pus excesiv pe educația fizică... Produsele celor două sisteme de educație – cel vechi și cel nou – sunt fiul lui, Pedro, și nepotul, Carlos. Dar dacă Pedro, fiindă fragilă și nervoasă, hipersensibil până la dezechilibru, marcat de copilăria și adolescența petrecute în apropierea mamei bolnăvicioase sfârșește tragic, capitulând în fața primei dificultăți ivite în viață, Carlos nu va avea nici el o soartă mai bună. Aparent înarmat pentru

viață, stăpânit chiar de idealul nobil al exercitării unei profesii generoase cum este medicina, el va fi înghițit de aceeași dezorientare fără leac, înăscută parcă societății portugheze a vremii. Așa că va părăsi medicina când încă nici nu o începuse bine, fiind atras, ca și tatăl său, în vâltoarea aventurilor sentimentale iar proiectele sale de alinare a suferinței celor mulți vor rămâne mereu în stadiul de proiect, așa cum tot în stadiul de proiect etern rămân și cărțile lui Eça sau concertele lui Cruges. Cei trei reprezentanți ai așa numitei „mentalități noi” nu reușesc să fie cu adevărat capabili de creație, adică de o activitate concretă și, pentru fiecare în parte, cauza eșecului pare a fi același rău social. Astfel, societatea portugheză a vremii apare cititorului ca incapabilă de a acționa și de a-și găsi idealuri demne de trecutul măreț al țării, fiind stimulată doar artificial și la nivelul aparențelor de societățile progresiste ale Europei, transformându-și într-un mod inedit complexul de inferioritate într-unul de superioritate, prin închiderea în sine și într-o lume a convențiilor și a aparențelor sociale. Pe acest fundal, se desfășoară conflictul surd dintre aristocrația pe cale de dispariție și lumea noilor îmbogățiți, mai cu seamă prin mijloace necinstite, cu precădere prin comerțul de sclavi negri din Brazilia, cazul bătrânului Monforte fiind pe deplin edificator în acest sens. Interesant este și faptul că scriitorul nu idealizează clasa socială înaltă și aristocrată, mai cu seamă deoarece aceasta se dovedește incapabilă să pună ceva în locul noilor principii aduse, impuse sau propovăduite de reprezentanții burgheziei. Punând alături o serie de entități opuse: sublim și ridicol, fapt respectabil și disprețuit, dor de moarte și exaltare a vieții, tragedie și parodia ei, scriitorul portughez se dovedește a fi și un subtil dialectician. El știe cum să treacă de la teză la antiteză, le înfățișează cu aceeași putere de convingere dar nu le anulează într-o soluție combinatorie facilă în care contrariile să se contopească, ci păstrează tensiunea dialectică dintre ele mereu întregă. Observăm, în acest sens, o continuă pendulare între un anumit punct de vedere și un altul potrivit, între pro și contra. Tendința de a corecta o afirmație prin alta și ea adevărată dar corectă la rândul ei, numai că privind lu-

crurile din alt punct de vedere, domină această carte. În felul acesta, simplul efort de redare caută să se apropie, din ce în ce mai mult, de natura profundă a lucrurilor și, aproape fără voie, comentatorul însuși trebuie să adopte aceeași metodă de câte ori vrea să facă o afirmație valabilă despre proza lui Eça de Queiroz, căci gândirea sesizează realitatea doar întrucât cuprinde contradicțiile ei. Corectând mereu un adevăr parțial prin celălalt se va ajunge, în *Familia Maia*, la o viziune din ce în ce mai exactă și mai nuanțată. Și dezvăluind fețele ascunse ale realului, artistul însuși simte că slujește adevărul iar în acest sens, el are, întrucâtva asemenea lui Thomas Mann, un rol de mediator între lumea de sus și cea de jos, adică între idei și manifestarea ei fenomenală. Astfel, toate incursiunile în lumea miturilor tind să revalorifice mitul însuși dar dintr-un punct de vedere umanist, arătându-i funcția creatoare și rolul pozitiv în construirea istoriilor, intenția autorului fiind, în fond, și aceea de a contracara obscurantismul care se raporta la mit, vis sau legendă dar o făcea într-un sens mistificator.

Un alt nivel de lectură a romanului este, așa cum am precizat deja, acela al tradiționalei lupte pe tărâmul ideilor, între reprezentanții poeziei romantice și ai celei realiste – înțeleasă, în Portugalia, drept naturalism în linia lui Émile Zola – nimic altceva decât „cearta dintre antici și moderni” dar într-o altă versiune. Desigur, în acest roman, discuția nu se poartă exclusiv cu referiri la domeniul formelor literare, ci și în sensul mai larg al romantismului înțeles ca mod de existență. Pentru că, în afara celor două personaje menite a întruchipa cele două opțiuni literare, bătrânul bard Alencar și tânărul João de Ega, toate celelalte personaje ale cărții duc o existență romantică, artificial construită și descrisă ca atare tocmai pentru a fi ridiculizată. Astfel, biografii romantice excesiv romanțate, dueluri aparent tragice sfârșesc cu câte o rană neînsemnată sau, și mai rău, doar cu câte o scrisoare lașă de scuze. Iar din când în când, personajele poartă și inerentele discuții cu tentă mai mult sau mai puțin literară, fiecare declarându-se adeptul sau, dimpotrivă, adversarul unei sau unor anumite poziții teoretice ale vremii. Alencar, au-

torul confesiunilor autobiografice intitulate *Floare de Martiriu* se revoltă ori de câte ori are prilejul împotriva „maculaturii latrinare”, cum o numește el, a lui Zola iar Ega se dovedește a fi un vehement apărător al ideilor lui Claude Bernard și Stuart Mill sau Darwin, dorindu-și, de asemenea, să scrie marea operă a vieții sale, potențială numai, și intitulată *Istoria unui Atom*. Intenția lui Ega este prezentată cu aceeași subtilă ironie care apare și în alte momente pe parcursul romanului. În fond, autorul pune în discuție chiar ideea nepotrivită a adoptării unui realism înțeles la nivel superficial și unilateral. Iar planul romanului fluviu pe care Ega dorește să-l scrie e o critică adusă ambițiilor nemăsurate de a diseca viața în roman ca și cum ar fi vorba despre un cadavru într-o sală de disecție. João de Ega își expune neîncetat planul de a face în roman „istoria omenirii prin intermediul istoriei unui atom”, intrat în diverse combinații, suferind diverse metamorfoze, până ce va ajunge, finalmente, „atomul lui Ega”... Dar din tot acest măreț proiect, el nu va reuși să scrie decât un capitol, inspirat de amorul pentru frumoasa evreică Rachel, soția lui Cohen.

EÇA DE QUEIROZ ȘI INTUIȚIA LIVRESCULUI

Exact în acest punct poate fi pusă în discuție încă o lectură posibilă a acestei cărți, *Familia Maia* al lui Eça de Queiroz. Această potențială carte, *Istoria unui Atom*, a cărei scriere este plănuită de-a lungul întregului roman queirozian dar care, fatalmente, nu va fi niciodată scrisă, nu este altceva decât o amară autoironie. Până la un punct, printr-un interesant proces de reflectare reciprocă, *Familia Maia* devine, simbolic, chiar cartea lui Ega iar *Istoria unui Atom* este, într-un fel, *Familia Maia*, actualizată dar niciodată pe măsura orgoliului de demiurg al creatorului. Ideea romanului care vorbește despre un alt roman care, însă, nu se va scrie niciodată este extrem de modernă. Romanul ca metaroman și autoanaliză, cu finalitatea în însuși actul creator, depășește cu mult poezia realismului sau a naturalismului și definește metoda de

creație adoptată aici de scriitor ca „realism simbolic” și ca opțiune clară pentru o formulă artistică perenă, sfidând orice *-isme* ale epocii și folosindu-le, parțial, pe toate dar cu măsură și cu luciditate.

Dincolo de toate acestea, critica literară a afirmat adesea și pe bună dreptate că Eça de Queiroz este un mare creator și înnoitor la nivelul limbii portugheze însăși. În plus, comedia vieții portugheze a secolului al XIX-lea, îmbinând pictura caricaturală și scenele de farsă cu planul tragic, trece realitatea pozitivistă într-un soi de suprarealitate simbolică. Eça de Queiroz descătușează limba portugheză din rigiditatea unei sintaxe rigide, după modelul latinesc, dezarticulează chiar structura frazei și apoi o recompune urmând doar fluxul gândirii libere. Iar peste toate acestea plutește faimoasa ironie queirosiană, de care niciun element anacronic nu reușește să scape decât, poate, aparent... Iar această ironie se manifestă, adesea, chiar la nivelul cititorului, cel care, nu o dată, cade în capcanele întinse cu atâta subtilitate de autorul portughez. Eça de Queiroz a scris, însă, și alte opere, între acestea *Mandarinul*, înscriindu-se în categoria literaturii fantastic-miraculoase sau cu profunde implicații simbolice, cum se întâmplă în *Orașul și Muntele* sau *Ilustra casa Ramires*.

Orașul și Muntele (1901) este o carte mai puțin comentată și care, în forma sa inițială, a fost concepută ca o serie de lucrări de mici dimensiuni, în care scriitorul dorea să facă o analiză amănunțită a vieții reale din Portugalia vremii sale, în deplin acord cu estetica realistă, așa cum o definise el însuși, încă din anul 1871, într-o conferință intitulată *Noua literatură, realismul ca expresie a artei*, unde Eça de Queiroz își exprimase convingerea că arta este mai cu seamă analiză, având drept scop descoperirea adevărului absolut. Prima parte a romanului nu face decât să prezinte și, nu o dată, să ridiculizeze existența milionarului Jacinto, „Prințul Norocului”, după cum îi spun prietenii, cel care, în palatul său de pe Champs Élisées, înzestrat cu cele mai moderne dar, nu o dată, inutile descoperiri ale tehnicii, suferă de... plictiseală. Și, mai mult decât atât, aceasta pare cu adevărat incurabilă. Iar toată descrierea bogățiilor sale este pusă în balanță cu descrierea mizeriei unei alte

clase sociale, și anume țăranii din regiunea Serra, din Portugalia, în casele cărora plouă prin acoperiș. Soluția pe care o propune romancierul este întoarcerea milionarului în zona de unde se trage familia sa și acțiunea de civilizare și de ridicare a nivelului de trai al oamenilor desfășurată de acesta. Din acest punct de vedere, cartea a fost considerată atinsă de un spirit ușor tezig și de un paseism excesiv bucolizant și, nu o dată, după cum au considerat unii critici, chiar retrograd. Desigur, retragerea la țară este o soluție idealistă în esența ei, coborând, astfel, foarte mult nivelul cărții, care reușește, cu toate acestea să devină, în unele pagini, un veritabil exemplu de roman simbolic. În plus, *Orașul și Muntele* este și un document esențial pentru cei interesați să studieze stilul queirozian și faimoasa ironie a autorului. Apoi, tot aici, apare și se dezvoltă una dintre temele caracteristice pentru cea mai nouă proză și anume critica civilizației tiparului, romanul putând fi foarte bine citit și din perspectiva teoriei lui Marshall McLuhan, expusă în *Galaxia Gutenberg*, după cum considera criticul João Medina în studiile sale dedicate prozei lui Eça de Queiroz. Cu toate acestea, putem fi de acord cu Mioara Caragea, cea care, în prefața la ediția românească a romanului *Orașul și Muntele*, afirma că această carte exprimă, de fapt, „marea iluzie a orașului, nefiind, aici, vorba, atât de mult despre dezintegrarea galaxiei Gutenberg, ci, mai degrabă, de ecoul unei opere pe care Eça de Queiroz o cunoștea foarte bine” și anume *Bouvard și Pecuchet* (1881) de Flaubert. Numai că, „spre deosebire de viciul livresc al eroilor flaubertieni, Jacinto devine mai curând un spectator al propriei acumulări de cunoștințe”, o ființă pasivă în fața celor treizeci de mii de volume îngrămădite în biblioteca sa. În fond, Jacinto tinde să devină, cel puțin în anumite secvențe ale romanului, „un veritabil Ulise care nu și-a cunoscut niciodată Itaca”, o spune tot criticul citat deja, João Medina iar ideea e reluată de Mioara Caragea dar pe care o recunoaște, „grație moștenirii sale ereditare”, reprezentate de lungul șir de strămoși care au servit, fiecare în felul său, Portugalia și oamenii ei, revenirea sa în regiunea Serra fiind, în fond, motivată de o datorie pioasă și, mai important chiar, de una afectivă. În felul acesta, *Orașul și Muntele* se

transformă din roman realist în roman simbolic, exprimând pe de-a-ntregul și mărturia unei imense nostalgii a personajului – și, de ce nu, a autorului însuși – după patria pierdută și după fericirea propriei sale vârste de aur.

Pe de altă parte, unul dintre mijloacele specifice ale stilului queirozian îl constituie jocul subtil dintre subiect și obiect, animarea obiectelor și schimbarea relației determinante animat-inanimat. Rolul obiectelor în descrierea atmosferei îl depășește pe acela care le fusese acordat, în general, în romanul realist, și se apropie, oricât de surprinzător ar putea acest lucru să pară, de poetica Noului Roman, ca și de formula realismului magic, așa cum este el practicat mai cu seamă de Gabriel García Márquez, mai ales în ceea ce privește tratarea unui element sau obiect cu profunde valențe simbolice, impus în literatura latino-americană mai ales odată cu celebrele *Ficțiuni* ale lui Jorge Luis Borges, și anume cartea. În opera lui Eça de Queiroz se scriu două cărți importante: cartea lui Ega din *Familia Maia* și nuvela lui Goncalo Ramires din *Ilustracasa Ramires*. Cea dintâi, după cum am arătat deja, nu va fi niciodată scrisă. Cealaltă, însă, da, făcând din *Ilustracasa*... un veritabil roman *à tiroirs*, căci dincolo de scrierea acestei opere în interiorul unei alte opere literare, romanul aproape nu are acțiune. Desigur, deja din acest punct se nasc câteva întrebări îndreptățite: De ce cartea care simbolizează proiectul de creație supremă, opera de mare întindere, rivalizând cu universul în ansamblu nu va fi scrisă, pe când aceea care nu face decât să evoce un fragment din istoria familiei este dusă la bun sfârșit? În fond, Goncalo Ramires nu face decât să transmită un poem eroic deja scris de unul din înaintașii săi, așadar trebuie să acordăm atenție maximă rolului manuscrisului vechi, găsit, deoarece acesta devine un soi de „obiect-carte”, după cum spunea Roxana Eminescu în *Preliminariile* sale.

Dar problema cărții care se scrie sau, dimpotrivă, nu se va scrie niciodată mai apare, în opera lui Eça de Queiroz și într-un text mai puțin cunoscut și anume *Correspondența lui Fradique Mendes*. Aici, Fradique este întruchiparea perfectă a omului nou și extrem de rafinat

care alege în mod deliberat să nu scrie nimic, deși e conștient că ar fi în stare să facă acest lucru. Nu pentru că se simte depășit de planul propus, nici pentru că s-ar resemna doar la o rescriere, ci pur și simplu, pentru că nu vrea, pentru că așa a ales. Efortului creator hărăzit mereu unui eșec prin raportarea la absolut, Fradique îi răspunde cu un refuz programatic de a face, punând în locul unui răspuns la posibile întrebări doar tăcerea deliberată, ca un fel de răspuns peste timp la tăcerea eternă a spațiilor fără hotar pascaliană. Astfel că efortul ulterior al biografului său de a reconstitui personalitatea lui Fradique din amintiri, mărturii și câteva scrisori se transformă din nou în autoironie pentru tot ceea ce a făcut scriitorul, un soi de întreprindere borgesiană *avant la lettre*. Toate cunoștințele lui Fradique, din numeroase domenii ale științei, concepția sa despre istorie și despre solidaritatea umană, arta sa poetică dovedindu-i apartenența la spiritul baroc înțeles în sens larg, cu toată aparența sa clasică nu se vor concretiza finalmente în nimic, totul rămâne la stadiul de virtualitate pură, asemenea scriitorului dintr-o povestire de Dino Buzzati care lasă posterității un scrin uriaș cu douăsprezece volume colosale dar în care nu este scris absolut nimic. Obsesie barocă a golului, a vidului, a neantului, o veritabilă negație de sine, care se întâlnește, din nou în avans, cu ideile lui Borges, cel care spunea că „literatura este o artă care știe să-și profetizeze timpul în care se va face mută, să se înverșuneze împotriva însăși virtuții sale, să se îndrăgostească de disoluția ei și să dea târcoale propriului sfârșit.” Iar biblioteca imensă a lui Jacinto din *Orașul și Muntele*, proliferarea cărților, un fel de obiecte însuflețite care reușesc parcă să ți se strecoare și în suflet dar și obiecte inutile, pentru că multe nu vor fi citite niciodată, sunt chiar ele vinovate de „spleen”-ul portughez al lui Jacinto, așa cum alte cărți se făcuseră vinovate de nebunia lui Don Quijote – iată atâtea prefigurări ale faimoasei „Bibliotecă Babel” din opera lui Borges. Și trebuie să reținem că numeroasele imagini ale bibliotecii, transformată, uneori, chiar în oraș-bibliotecă sau, la un moment dat, în univers-bibliotecă, așa cum apare acesta în coșmarul unui personaj din *Orașul și Muntele*, cu

Dumnezeu tronând într-un cer invadat de nenumărate volume, amuzându-se copios cu lectura operei lui Voltaire, considerat, după cum se știe, spiritul cel mai ascuțit de negare a divinității, toate acestea reprezintă fragmente de o uimitoare – și, poate, în contextul realismului portughez – cu totul neașteptată modernitate.

Pe de altă parte, dacă obiectul-carte păstrează un simbol ambiguu în creația lui Eça de Queiroz, reprezentând un simbol al înfruntării limitelor condiției umane prin creație dar și simbol al zădărnicii efortului creator, ziarul însă, palidă replică a cărții, semnifică o civilizație în declin iar cuvântul e golit de funcția lui magică. În fond, funcția de informare e înlocuită de cea de scandal și de minciună, adică, altfel spus, de dezinformare. În plus, dezumanizarea prin ban, prin masificare și tehnicizare sunt alte teme importante ale romanelor queiroziene. Realismul simbolic și accentele livrești și ironice ale operei sale se dezvăluie abia după lectura atentă a cărților amintite aici, cărți din care își trag seva și cele mai noi romane din spațiul lusofon, mai cu seamă cele ale lui José Saramago, laureatul portughez al Premiului Nobel pentru Literatură din anul 1998, *Memorialul mânăstirii*, *Istoria asediului Lisabonei* sau *Anul morții lui Ricardo Reis*. De asemenea, este semnificativ și faptul că romanul considerat ca fiind esențial pentru literatura portugheză modernă, *Casa Mare din Romarigaes* al lui Aquilino Ribeiro se leagă prin titlu de *Ilustra casa Ramires* și reprezintă, într-un fel, realizarea deplină a proiectului lui Eça dar și continuarea celui a lui Goncalo, desfășurând în fața cititorilor spectacolul istoriei Portugaliei și a omenirii prin intermediul vieții unei familii portugheze și pornește tot de la simbolul cărții, al manuscriselor vechi, punând accentul pe aceeași întrebare despre relația dintre istorie și prezent, dintre realitate, iluzie și artă.

ERNESTO SÁBATO ȘI NOUL ROMAN LATINO-AMERICAN

PROZA LUI ERNESTO SÁBATO ÎN CONTEXTUL LITERATURII LATINO-AMERICANE A SECOLULUI XX

Una din caracteristicile fundamentale ale literaturii hispano-americe este permanenta sa dorință de a atinge ceea ce critica literară a numit „idealul autenticității”, care veghează ca un adevărat nucleu vital în mutația stilurilor și în procesul de diversificare neconținută a modalităților artistice. Ceea ce caracterizează situația literaturii continentului sud-american este, apoi, o anumită „febrilitate” în ceea ce privește faptele de cultură, valorile autentice, năzuința constantă spre descoperirea și afirmarea stilului propriu, a individualității sale inconfundabile, cea care străbate, de altfel, toate etapele dezvoltării ei istorice.

S-a afirmat, adeseori, că o altă trăsătură principală a literaturii latino-americe este „profunda ei istoricitate”, înrădăcinarea ei în evoluția problematicii Lumii Noi, deosebita acuitate cu care a reacționat la frământările din această parte a lumii, pasiunea cu care a căutat să redea modul specific în care problemele general-umane s-au întrupat în viața de pe aceste meleaguri. Una dintre coordonatele literaturii universale contemporane este examinarea dramelor umane în conținutul lor ontologic dar într-o perspectivă socială. Iar ceea ce dă literaturii din America de Sud o tonalitate proprie și constituie, probabil, unul din factorii care explică interesul care i se arată pe cele mai diferite meridiane, este forța incontestabilă cu care construcțiile ei subiective realizează, prin intermediul unor neașteptate sinteze, imagini artistice halucinante, făurite din elemente ale realității pe care creația le îmbină în noi orizonturi, exprimând mereu noi și

noi dimensiuni ale romanului. Această constatare se referă, în primul rând, la romanul secolului XX, cu toată diversitatea lui de teme și strategii narative, mergând de la neorealismul lui Rómulo Gallegos, Jorge Amado sau Ciro Alegria la realismul magic al lui Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez sau Alejo Carpentier.

Dimensiunea fantastică este, s-a spus nu o dată, elementul care dă substanță literaturii din America Latină. Chiar și atunci când fantasticul apare într-o lume construită cu toată minuțiozitatea realistă, el e însoțit de „răbufnirea monstruoasă”, plină de teroare, a unor orori eliberate din subconștient sau din alt plan, poate chiar mai terifiant, acela al realului. În literatura hispano-americană, funcția „realistă” a fantasticului vine ca un instrument de sondare abisală a realității, de intrupare a esențelor ei în sinteze noi, sugestive, pline de culoare și de mișcare. În direcția acestei evidente diferențe se poate constata, în literatura acestui spațiu cultural, influența modului în care este abordat și tratat fantasticul încă din textele precolumbiene. Valorificarea modalității de realizare a acestui tip aparte de fantastic în vechile texte mistice apare nu numai la scriitori ca Miguel Ángel Asturias, profund influențat de miturile precolumbiene, în opera căruia se remarcă o interferență permanentă a planului real cu cel fantastic, o constantă alternanță a planurilor desfășurării epice, ducând la salturi frecvente din real în mitic și la neașteptate reveniri la planul faptelor cotidiene, ci și la prozatori ca Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges sau Ernesto Sábato.

Această viziune asupra realității este inseparabilă de perspectiva pe care această literatură o deschide asupra esenței ființei umane, a raporturilor ei cu natura, a rostului și demnității existenței. Actualizarea miturilor în cadrul unui tipar romanesc este o altă dimensiune a prozei latino-americe a ultimului secol. Existența simultană a două planuri de examinare și interpretare a faptelor realității este sporită de faptul că trecerile dintr-un plan în celălalt nu sunt marcate de scriitor, care își lasă cititorul inocent să creadă că asistă la o simplă alunecare în fantastic, atunci când, în fapt, el nu face decât să înfățișeze-

ze perspectiva mitică prin care e privită realitatea de cei implicați în desfășurarea narațiunii.

O direcție interesantă și aparte este promovată de argentinianul Ernesto Sábato. Sábato e unul dintre scriitorii care au precizat cu o extremă rigoare intelectuală coordonatele artei lor. Una din ideile de bază ale concepției sale despre literatură este încrederea în importanța și viabilitatea estetică a creației latino-americe. „Literatura din Europa – scrie Sábato – s-a uscat. A sosit momentul Americii Latine și a marilor în spații nelimitate. Forța unei literaturi rezidă în virilitatea ei cam barbară”. Pentru afirmarea virtualităților literaturii, Sábato socotește ineficace atât orientarea socială unilaterală cât și esteticismul calofil. „În America Latină, precizează el, avem o literatură socială foarte utilă dar parțială, de pildă aceea a lui Jorge Amado, de asemenea, o literatură pură, perfectă din punct de vedere estetic dar gratuită, aceea a lui Borges. Literatura trebuie să fie totală și să ofere toate aspectele realității, cele aparente și cele secrete.” Această tentativă de a îmbrățișa „realitatea totală” stă la baza întregii opere, limitată de o extremă rigoare și experiență a scriitorului argentinian.

Primul roman al lui Sábato, *Tunelul* (1948), înfățișează drama pictorului Juan Pablo Castel, om singuratic și adâncit în problemele creației sale, care, îndrăgostindu-se de o tânără și considerând că va reuși să spargă zidurile înăbușitoare ale singurătății, nu izbuteste decât să descopere caracterul complicat al relațiilor dintre oameni, distrugerea lentă la care le supun neîncrederea și imposibilitatea unei comunicări fără echivoc și ajunge, în cele din urmă, să-șiucidă iubita, anihilându-și totodată unica șansă de a înfrânge solitudinea. *Tunelul* este un text extrem de concentrat, în care simplitatea desfășurării epice permite o construcție solidă și elegantă iar accentul pus pe analiza minuțioasă a neliniștilor lui Castel prilejuiește pagini întregi de profunde meditații filosofice, ce individualizează romanul în contextul prozei latino-americe a secolului XX.

În paginile celui de-al doilea roman al său, *Despre eroi și morminte*, scriitorul năzuiește să ofere, prin studiul ava-

tarurilor iubirii dintre adolescentul Martin, de o mare sensibilitate și de o extraordinară puritate sufletească, și tânăra Alejandra, descendentă a unei ilustre familii, acum sărăcite și apăsate de tarele unei grele eredități, o sinteză a vieții argentinienne, a problemelor epocii, a destinului omului în lume. Luminând, prin secvențele unei povești de dragoste, variate și adeseori stranii aspecte de viață, sondând cu aceeași pasiune zonele obscure ale conștiinței umane și problematica în plină desfășurare a unei societăți, Sábato s-a ridicat în acest roman la înălțimea marilor opere ale contemporaneității. Romanul *Abaddón Exterminatorul* înfățișează sfârșitul unei lumi și salvarea omenirii, posibilă doar la nivel individual. Abaddón (numele din titlu) trimite la cel de-al cincilea Înger Răzbunător din *Apocalipsa după Ioan*, care, prin venirea sa, va stârpi o lume condusă de forțele Răului – prin intermediul „Sectei Orbilor” – și va instaura o eră nouă situată sub semnul Binelui.

Literatura lui Sábato este, prin excelență, una de investigație existențială. Ea se situează într-o zonă oarecum apropiată de lumea mitică făurită de Faulkner, privită ca scenariu al unei drame profund și etern umane. Această apropiere e subliniată atât de atmosfera generală a textelor sale, cât și de orientarea teoretică a scriitorului. Căci viziunea lui Sábato se conturează într-o atmosferă de dramatism sfâșietor, de pesimism apăsător, de presimțire obsesivă a unei fatalități. În același timp, Sábato năzuiește spre o analiză mitică a realităților profunde ale țării sale, spre întrezărirea coordonatelor specifice ale existenței umane într-o anumită societate. Ceea ce individualizează, însă, opera scriitorului argentinian este, pe de o parte, sinteza pe care o realizează între analiza realistă a relațiilor dintre oamenii prezentului și viziunea sa halucinantă asupra destinului uman, asupra condiției umane și a fatalității oarbe care o modelează. Preocuparea fundamentală a lui Sábato merge – așa cum mărturisește el însuși într-o notă la cel de-al doilea roman al său – spre cercetarea „misterului central al existenței noastre”. În concepția scriitorului argentinian, acest mister nu poate fi întrezărit decât prin analiza relațiilor dintre oameni, în primul rând a relației dintre conștiințele unite prin sen-

timente profunde sau prin pasiuni puternice, în a căror dinamică complicată se deslușește ceva din urzeala misterioasă de adevăr și minciună care constituie, după părerea sa, însăși existența. Orizontul misterului îi absoarbe cu intensitate pe cei care viețuiesc cu precădere în lumina lui. Așa cum spune pictorul Juan Pablo Castel, „omul sorocit să existe în orizontul misterului este absorbit ca de un tunel întunecos și singuratic în care își petrece zilele, sperând că va sosi un ceas în care acest tunel se va uni cu altul, pentru a-i curma singurătatea” și ajungând, cel mult, în vecinătatea altui tunel singuratic prin ai cărui pereți translucizi deslușește o altă „figură tăcută și de neatins”.

Din drama ontologică a omului capabil să-și gândească existența izvorăște tragica lipsă de comunicare umană, absența unui numitor comun în exprimarea realității și dramatica prăbușire sub povara suspiciunii și a dublului, transformate în unice instrumente de verificare a relațiilor umane – ca în cazul pictorului Juan Pablo Castel – sau la căderea în cultul răului sau în infernul monstruos al halucinației, așa cum se întâmplă în capitolul *Raport despre orbi* din romanul *Despre eroi și morminte*, cuprinzând experiența demențială consemnată de Fernando Vidal Olmos, cel care căuta „misterul central al existenței” în oroare și degradare. Fernando Vidal este personajul care reprezintă, după mărturisirea autorului, „partea sa nocturnă” și care preia de la creatorul său data de 24 iunie 1911 (chiar data de naștere a lui Sábato), „demon purificat prin foc”, exact așa cum el însuși prevăzuse.

Capitolul intitulat *Raport despre orbi* are o importanță deosebită pentru scrierile lui Sábato. Specialiștii în domeniu i-au recunoscut romancierului capacitatea de analiză a unui astfel de caz, cercetat mereu la nivelul dimensiunii psihologice. *Raportul* depășește însă valoarea unei lucrări pur științifice, căci dincolo de aceasta el este unul dintre textele cele mai bine realizate din întreaga operă a scriitorului argentinian. Descinderea în subteranele sufletului, realizată la niveluri egale nu o dată *Infernului* lui Dante, împrumută sau descoperă simultan date ce aparțin atât științelor pozitive (Nietzsche), cât și celei mai rafinate arte literare (Thomas Mann sau Dostoievski),

pentru a se transforma în cele din urmă într-un „veritabil poem, un poem crud dar strălucitor”. Darie Novăceanu afirma, în acest sens, că numele lui Sábato înseamnă deopotrivă „privilegiu” și „obsesie”. Privilegiu – pentru că Juan Pablo Castel a reușit să străbată un tunel pe care nu-l va mai străbate nimeni, fiind construit de imaginația sa. Obsesie, deoarece la capătul călătoriei nu a descoperit absolutul. Adevărul vieții nu se afla acolo. Privilegiu, pentru că, mânat de cea de-a doua obsesie, Sábato și-a schimbat numele în Fernando Vidal Olmos și a pătruns într-un alt subteran, și acesta inaccesibil celorlalți muritori, fiindcă trecea printre eroi și morminte și era tăiat „în diamantul unei metafore”, în lumea orbilor. „Obsesie, pentru că orbii vedeau. Și mai mult: erau clarvăzători iar privirile lor erau malefice.” S-a afirmat, apoi, că cele patru părți ale romanului *Despre eroi și morminte* (*Dragonul și prințesa, Fețele invizibile, Raport despre orbi, Un zeu necunoscut*) ar fi „timpii unei ample respirații muzicale”: primul învăluit în tonalitatea întunecată a întâlnirii cu singurătatea dezolată a marelui oraș, al doilea construit din disonanțe violente ca ciocnirea destinelor și țipătul rănit al ingenuității sfâșiate de absurdul existenței, al treilea marcând biruința demențială a coșmarului și informului, a forțelor infernale, monstruoase, asupra ordinii raționale a universului iar al patrulea urzit pe efortul uman de a înțelege și de a explica „monstruosul”, tocmai cu scopul de a-l putea îngrădi.

ERNESTO SÁBATO ȘI NOILE DIMENSIUNI ALE TRAGICULUI

Cunoscând perfect opera unor gânditori ca Nietzsche sau Kierkegaard, a unor scriitori precum Dostoievski și Camus, pe care îi putem numi „vizionari”, pentru că au anticipat criza conștiinței omului modern, Ernesto Sábato a simțit nevoia să abordeze, în romanele lui, și condiția tragică a ființei umane în univers. De altfel, concepția tragică a condiției umane este regăsită aproape în întreaga literatură postbelică. S-a spus, în acest sens, că „de o parte și de

alta a Atlanticului răsună același strigăt disperat în fața unei lumi străine și ostile, în care comunicarea devenea imposibilă.” Acest fapt este ilustrat pe deplin atât de personajele lui Camus, Meursault sau Caligula, cât și de personajele sabatiene Juan Pablo Castel, Alejandra, Martin, Fernando Vidal Olmos, care trăiesc acut dramele cu care s-a confruntat secolul XX în ansamblu.

Tragicul modern, pe care J. M. Domenach l-a numit „infratragedie” își are secretul în viața de toate zilele. Tendința scriitorilor moderni este de a surprinde realitatea ostilă a prezentului, realitate care a dus la desacralizarea lumii în general și a omului în particular. Nenorocirile omului modern nu mai sunt rezultatul imixtunii în viața cotidiană a unor forțe superioare, așa cum se întâmpla în Antichitate. Dar aceasta nu înseamnă că tragedia omului modern ar fi lipsită de profunzimea tragicului antic, așa cum apare el la Sofocle și Euripide. Omul, înfruntând criza aceasta totală a speciei, a făcut să renască elementul tragic în toată profunzimea sa. Sábato mărturisește că „este vorba de o catastrofă ce ne plasează la limita ultimă a condiției noastre, trecând prin singurătate sau nebunie, prin tortură ori moarte.” Acum, forța supremă este anihilată („Dumnezeu a murit”) și, odată cu ea, și timpurile religioase. Epoca modernă a început acțiunea de desacralizare a omului și, totodată, a sufletului omenesc. În această epocă profană, unde totul este pus la îndoială, sporește neliniștea și crește singurătatea ființei umane iar neîncrederea și absurditatea lumii vor lua locul credinței. În sufletul uman, se adâncesc negarea și disperarea, acordându-se întâietate non-valorilor, traducând în realitate vorbele lui Nietzsche: „Valorile nu mai valorează nimic.” Toate acestea au dat naștere temelor fundamentale ale secolului nostru: angoasa, singurătatea, lipsa de comunicare, nebunia, sinuciderea ducând la crearea unui univers infernal.

De-a lungul călătoriei prin tenebre există, totuși, posibilitatea de a conferi un sens existenței și de a salva omul: posibilitatea artei, a literaturii dar și a picturii, dacă avem în vedere faptul că pictura este o altă pasiune a scriitorului argentinian. Iar dacă, pentru Sábato, „a scrie

înseamnă pur și simplu a fi”, în ultimul său roman, *Abaddon Exterminatorul*, autorul nu ezită să definească drept „miracol” această funcție a literaturii dătătoare de sens, de eternitate: „A scrie cel puțin pentru a eterniza ceva, o iubire, un act de eroism, un extaz, pentru a ajunge la absolut.” Arta înseamnă, pentru Sábato, ceea ce a însemnat și pentru Hegel și apoi pentru Camus, „antidotul tragicului.” În opera sa testamentară *Înainte de tăcere* scriitorul remarcă faptul că, în mijlocul tumultului interior, marii artiști (Dostoievski, Novalis) au căutat splendoarea unui paradis secret, acela al artei. Asemenea lor, spune Sábato, „literatura mi-a permis să exprim manifestări teribile și contradictorii ale sufletului meu care, în acest obscur teritoriu, ambiguu dar mereu adevărat, se înfruntă cu dușmani de moarte. Viziuni pe care le-am exprimat apoi în romane care mă reprezentau parțial sau în ipostaze extreme.”

Ernesto Sábato a utilizat mereu, în textele sale, propria experiență ca punct de pornire, căci după cum el însuși mărturisește (influențat, desigur, de Kierkegaard), „ne câștigăm universalitatea numai investigând propria noastră ființă.” De aceea, unele din realitățile existenței sale au fost căutate și investigate, apoi, în profunzime în romanele sale. De pildă, o serie de aspecte esențiale care se pot identifica nu o dată la nivelul personajelor sabatiene sunt pictura și orbirea. Scriitorul afirmă într-un interviu că orbirea l-a fascinat în chip sinistru: „În cele trei romane pe care le-am publicat ea reprezintă o problemă esențială, căci, abia sugerată în *Tunelul*, atinge apogeul în faimosul *Raport despre orbi* din cel de-al doilea roman, pentru a apărea în chip de ecou ambiguu în *Abanddón Exterminatorul*.” În acest sens, Sábato se dovedește a fi un adevărat vizionar, deoarece și-a anticipat în operă propria suferință cauzată de scăderea treptată a vederii care îl va determina să renunțe la scris, reîntorcându-se la o veche pasiune: pictura. Dacă în *Tunelul*, așa cum preciza autorul, orbirea este abia sugerată prin personajul Allende, soțul Mariei Iribarne, în romanul *Despre eroi și morminte* ea este adusă în prim plan de Fernando Vidal Olmos prin expunerea pe care o face aici

Raportul despre orbi. Fernando Vidal este personajul central al romanului iar raportul său reprezintă marele coșmar pe care îl trăiește, exprimând partea cea mai importantă a condiției și existenței sale. Pentru Sábato, a fi lipsit de vedere și, implicit, de posibilitatea de a crea, este echivalentul unei coborâri în Infern. Coborârea în Infern este vizibilă în cazul majorității personajelor sale. În *Tunelul*, Juan Pablo Castel este pictorul care va cunoaște latura obscură, infernală a vieții. Am putea afirma, astfel, că Sábato se apleacă mereu asupra laturii obscure, tenebroase din om: suferința dar și capacitatea de a provoca suferință semenilor, cruzimea.

Tunelul este, la prima vedere, confesiunea unui criminal care își ucide amanta din gelozie. Intriga aceasta, poate pe placul amatorilor de romane polițiste, este anulată, însă, la un nivel mai profund, chiar de la prima frază a romanului: „E de ajuns să vă spun că sunt Juan Pablo Castel, pictorul care a ucis-o pe Maria Iribarne; bănuiesc că procesul e încă viu în amintirea tuturor, nu-i nevoie de mai multe cuvinte despre mine”. Sábato însuși își definește romanul astfel „la un prim nivel se află confesiunea unui criminal care a ucis din gelozie. La un nivel mai adânc sau mai bine zis, la cel mai adânc nivel, se află drama singurătății, a lipsei de comunicare, a căutării absolutului. La o primă lectură pare pur și simplu un roman psihologic. Or, eu, pretind altceva.”

Autorul are meritul de a fi expus fără ocolișuri, problema fericirii în Rău, adică ceea ce Juan Pablo Castel simte în raport cu lumea înconjurătoare: o pace sadică, aproape infernală, căci spațiul în care trăiește personajul nu mai este cel terestru, ci Infernul. Scriitorul argentinian a încercat să surprindă zbuciumul interior al omului, unicitatea spiritului său tragic, neînțeles. Toate acestea nu puteau fi mai bine ilustrate decât prin eroul său, pictorul Juan Pablo Castel. Acesta este artist iar ca toți artiștii, prin însăși natura sa, e un însingurat care trăiește în propriul său tunel, din care nu va reuși să-l salveze nici iubirea pentru Maria Iribarne, el sfârșind prin a o ucide pe aceasta cu cruzime. Înaintea săvârșirii crimei, el ajunge la o concluzie sfâșietoare: „Există un singur tunel, întunecos

și singuratic: al meu, unde îmi petrecusem copilăria, tinerețea, întreaga viață.” Singurătatea l-a însoțit mereu pe Castel, de la naștere și, în mod cert, până la moarte. Asemenea tuturor celor care fug de societate, el a căutat un mod de a nu mai fi singur și a apelat la artă: pictura. Cu toate că a triumfat ca artist, nu poate simți fericirea pe care orice persoană obișnuită ar încerca-o în fața succesului, deoarece știe că cei care vorbesc despre opera sa (critica de artă) nici măcar n-o înțeleg. Iată ce afirmă eroul despre criticii operei sale: „E o plagă pe care niciodată n-am putut s-o înțeleg. Dacă eu aș fi un mare chirurg și un tip care n-a mânuit în viața lui bisturiul, care nu-i medic și n-a pus vreodată nici măcar o labă de mătă în gips, ar veni să-mi explice greșelile operației mele, ce-ați gândi? Același lucru se întâmplă și cu pictura.” Dacă ar fi existat o singură persoană care să-i înțeleagă tablourile, probabil viața lui ar fi fost alta iar pictura l-ar fi putut ajuta să atingă absolutul. Dar absolutul poate fi, la fel de bine, identificat în lupta cu demonii interiori, cu tenebrele. Pictura este, de asemenea, *catharsis*, o modalitate de a-și purifica sufletul perceput ca un câmp de luptă între nocturn și lumină, „între Furii și olimpicele zeități ale rațiunii.” Juan Pablo Castel rămâne izolat, fiind un geniu neînțeles de lumea limitată. Căutând esența acestei lumi, el nu reușește să se integreze nici în grupul celorlalți pictori, pe care îi detestă, de altfel, deoarece, spune el, „pe aceștia îi cunosc mai bine, și-i lucru știut că cineva poate detesta cu mai multă putere ceea ce cunoaște în profunzime.” Simțindu-se diferit de colegii săi, el încearcă să-i evite pe cât posibil: „Eu nu mă duc niciodată la expozițiile de pictură [...] Viața mi-a arătat că ceea ce mie mi se pare clar și evident, celorlalți li se pare, aproape totdeauna, altfel” Este, aici, aceeași însingurare a omului din subterană despre care vorbea Dostoievski. „Eu sunt singur, ei sunt toți.” Suferința eroului sabatian trece, apoi, dincolo de condiționările individ-societate. Nu există o revoltă a lui Castel împotriva societății, așa cum se întâmpla în cazul lui Raskolnikov, în romanul dostoievskian *Crimă și pedeapsă*. Săbato își situează eroul la marginea societății, a lumii concrete. Chiar dacă este făcut din „carne, oase, păr și

unghii”, el pare a fi renunțat la dialogul cu semenii, nu atât din neîmplinirea comunicării, cât dintr-un deficit de cunoaștere. În afirmația lui „E mult de când nu mă mai interesează câtuși de puțin judecata și dreptatea oamenilor” se întrevede o ruptură. Este aici „o lipsă de identitate firească între intelect și ființă, așa cum o înțelegeau vechii greci, „singura identitate care îi înlesnea ființei cunoașterea esențelor pe care le poartă în ea”, așadar cunoașterea ontologică. Suferința eroului trece dincolo de trup și suflet, atacând ființa. Eroul sabatian detestă convențiile sociale și, tocmai de aceea, Juan Pablo refuză să ia parte la întâlnirile dintre pictori unde totul stă sub semnul monotoniei și al prețiozității. Refuzul său de a se integra în societatea „artistică” nu este altceva decât o soluție inefficientă de a se sustrage ipocriziei lumii: „Voi începe prin a spune că detest grupurile, cercurile, bisericuțele, reuniunile și tot felul de alte manifestări ale indivizilor care se întâlnesc datorită ocupațiilor, gesturilor sau unor manii asemănătoare.” Singurătatea îi dă setimentul superiorității: „de obicei, această senzație de a te simți singur pe lume îmi apare amestecată cu un sentiment orgolios de superioritate: disprețuiesc oamenii, îi văd murdari, urâți, incapabili, lacomi, vulgari, meschini; singurătatea mea nu mă înspăimântă; e aproape olimpică.” Iar repulsia lui pentru lumea înconjurătoare este generalizată.

Asemenea personajelor lui Eugen Ionescu, Juan Pablo remarcă banalitatea universului, absurditatea lui, din care va rezulta tragicul umanității, el observând mereu trăsăturile comune ale unor ființe diferite, mai ales, a celor din aceeași familie: „Mi s-a întâmplat să mă îndrăgostesc de o femeie (în tăcere bineînțeles) și să fug înspăimântat în fața posibilității de a-i cunoaște surorile. Pentru că o dată s-a petrecut un lucru cutremurător: am întâlnit o femeie cu trăsături foarte interesante dar cunoscându-i sora am rămas deprimat și rușinat: aceleași trăsături care mi se păruseră admirabile la prima, apăreau accentuate și deformate la cea de-a doua.” Întregul univers este afectat de sentimentul vidului, nimic nu mai merită interesul, totul apare deformat iar aceleași caracteristici sunt identificabile în cazul tuturor, la fel cum

într-o piesă a lui Eugen Ionescu, toate personajele se numeau Roberta, autorul sugerând, astfel, grotescul acestei lumi. Apoi, Juan Pablo se retrage la marginea societății, ajungând la concluzia că nu există nimic în lume care să-i convină, că totul este pierdut. Dar se consolează cu gândul că totul este așa doar în imaginația lui, pentru că este artist și are darul de a vedea lucrurile în profunzimea lor, trăsătură pe care ceilalți nu o posedă: „Poate că eu văd lucrurile astfel fiindcă sunt pictor: am observat că lumea nu dă atenție acestor deformații de familie.” Singura ființă care-l va înțelege este viitoarea sa victimă, Maria Iribarne, tânăra pe care o cunoaște prin intermediul tabloului său intitulat *Maternitate*, expus într-o galerie de artă. Juan Pablo o surprinde pe aceasta privind îndelung tabloul său dar mai ales, ferestruica din colțul stâng al tabloului, unde se desfășura o scenă minusculă și îndepărtată: „o plajă pustie și o femeie care privea marea. Scena sugera după părerea mea, o singurătate neliniștită și totală,” ceea ce a determinat critica să afirme că stânga este partea inconștientului, opinând că tabloul simbolizează experiența vitală a lui Castel. După Jung, marea, ca simbol al inconștientului colectiv, ascunde sub suprafețele strălucitoare profunzimi nebănuite. Prin întâlnirea cu Maria, care încarnează partea feminină a sufletului său, Castel intră în conflict cu partea obscură a personalității sale. O persoană care înțelege creația artistului pătrunde și în profunzimea sufletului său iar Juan Pablo știe că așa s-a întâmplat și cu Maria, care nu și-a oprit atenția asupra femeii din prim planul tabloului care privea copilul jucându-se, ci a privit îndelung scena cu ferestruica. Atunci, eroul a înțeles că are în față un dublu al lui, singura ființă cu care va putea comunica și în fața căreia se va face înțeles.

Maria Iribarne reprezintă, pentru Juan Pablo Castel, desigur, la un alt nivel de semnificații, ceea ce reprezentase Sonia pentru Raskolnikov, în romanul *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, adică șansa sa de salvare, singura persoană care îl poate scoate din infernul interior în care se găsește dar, spre deosebire de Raskolnikov, Castel ucide singura ființă iubită și, odată cu ea, va anula singura posibilitate de a se reconcilia cu lumea din jur, pe care nu

o poate înțelege decât, eventual, în mod mediat. Dacă Raskolnikov se salvează prin iubire și credință, sub semnul Învierii lui Lazăr, Juan Pablo rămâne cu totul străin acestui univers, căci el nu se încadrează în normele obișnuite. De aceea, după săvârșirea faptei sale monstruoase (crima împotriva Mariei), nu va fi trimis la închisoare, ci va ajunge la casa de nebuni. În ciuda faptului că fusese perfect lucid, atât în momentul crimei, cât și după aceea, va fi considerat nebun. Tragismul său reiese din faptul că nimeni nu poate pătrunde dincolo de zidul pe care îl construise permanent atât prin atitudinile, cât și prin picturile sale. Semnificativă în acest sens este scena de pe plajă când Maria și Castel petrec împreună o zi liniștită. În timp ce Maria vorbește de relația lor, fiind foarte fericită, Juan Pablo rămâne închis în el însuși, în propriul său tunel: „Tăceam. Sentimente frumoase și gânduri sumbre mi se roteau în creier, în timp ce îi ascultam glasul ei minunat. Căzusem într-un fel de extaz. Simțeam că acest moment magic nu se va mai repeta niciodată. Niciodată, niciodată, îmi spuneam, simțind chemarea vârtejului abrupt al țărnelui și gândindu-mă cât de ușor mi-ar fi fost s-o târâsc cu mine în abis.” Luciditatea și durerea pe care le simte atunci când își ucide iubita sunt relevate prin faptul că Juan Pablo plânge în momentul decisiv, mai mult, el descrie toate reacțiile victimei cu foarte mare precizie: „Și atunci, plângând i-am implântat cuțitul în piept.” După tot ce s-a întâmplat singura consolare rămâne tot pictura, deși, spune el: „bănuiesc râsul doctorilor în spatele meu, așa cum l-am bănuțit atunci când, la proces, am amintit cu scena cu ferestruica.”

Ca toți marii neînțeleși și eroul sabatian este un taciturn, un introvertit. Asemenea lui Raskolnikov, el se închide în el, ca într-o carapace. Maria Iribarne e singura care îl înțelege pe Castel dar îl înțelege în felul ei, nu așa cum dorește el să fie înțeles, eroul confesându-se: „eu zărisem pe această fată și crezusem că venea pe un tunel paralel cu al meu dar ea aparținea în realitate lumii largi, lumii fără de margini a celor care nu trăiesc în tuneluri; această viață curioasă și absurdă în care există baluri, petreceri, veselie și frivolitate.” Impresia care i-o lasă Maria îl face să se

gândească la absurditatea lumii și la inutilitatea vieții ajungând la concluzia că o comunicare totală este imposibilă, că viața lui e condamnată să curgă printr-un „tunel obscur și solitar”, paralel cu al altor ființe umane, care se zăresc din când în când prin mici ferestruici tăiate în piatra cenușie a singurătății și individualismului.

Criticii vremii au observat că tragedia lui Castel constă în zadarnicul efort de a explica viața, în loc de a participa și de a se bucura de ea. Astfel, opera sabatiană exprimă tocmai dezumanizarea omului modern, cel care alege să creadă exclusiv în rațiune și în consecințele firești ale acesteia. „Totul arată că în interiorul Timpurilor Moderne, lăudate cu atâta ardoare, se naște un monstru cu trei capete: raționalismul, materialismul și individualismul.” Sábato precizează că prin intermediul rațiunii ființa umană a ajuns la ignoranță, Juan Pablo fiind și el sclavul rațiunii. Atât el, cât și Fernando Vidal din *Despre eroi și morminte* întruchipează omul rațional, ființa condusă de logică, devenind, în final, doar sclavii acesteia. Iată ce constată el: „Creierul meu funcționa ca o mașină de calculat.” Datorită preciziei raționamentului său, reușește s-o o regăsească și pe Maria Iribarne, care dispăruse fără urmă din ziua în care o zărise pentru prima dată la expoziția sa. El se compară cu un căpitan de vas care gândește cu o rigoare matematică dar care nu știe niciodată scopul pentru care merge spre acel obiectiv: „Întotdeauna judec. Gândește-te însă că un căpitan de vas stabilește matematic, în fiecare moment, locul unde se află și continuă să se îndrepte către obiectivul dat, cu impecabilă rigoare. Dar nu știe pentru ce merge spre acest obiectiv.”

Cuplul Juan Pablo Castel – Maria Iribarne amintește de celebrul cuplu Orfeu și Euridice. Cele două personaje ale romanului *Tunelul* sunt imagini ale acelorași suflete originare, Orfeu și Euridice, Adam și Eva, pe care destinul le-a unit încă o dată pe pământ. În credințele orientale există concepția că după moarte sufletul se divide și își caută sufletul pereche până la desăvârșirea finală. Două persoane pot fi fericite numai atunci când sufletul originar s-a reîntregit. Ilustrativ în acest sens este fragmentul: „Cum ar fi putut să-mi spună tu, dacă nu ne-am fi cunos-

cut de mult, de mii de ani? Când s-a oprit în dreptul tabloului meu și l-a privit fără să audă sau să vadă pe nimeni din toată mulțimea care ne înconjură, părea că ne-am fi spus tu de când lumea, și am știut imediat cine este, câtă nevoie aveam de ea și, de asemeni, cât de necesar îi eram.” Și totuși, cei doi se întâlnesc doar pentru câteva clipe în această viață, deoarece iubirea lor nu va fi posibilă. Lipsa comunicării, gelozia care pune stăpânire pe Castel, ajungând în final s-o ucidă pe Maria, toate acestea îl fac să trăiască un adevărat infern. Spre deosebire de Orfeu, care își iubea soția și care coboară după ea în Infern pentru a o aduce pe pământ, Juan Pablo o târăște pe Maria, din cauza geloziei, în propriul său infern.

Legendarul Orfeu este, după cum aflăm din *Dicționarul de mitologie generală* al lui Victor Kernbach, „fiul Muzei Calliope și al regelui trac Oiagros, inițiat de Muze și protejat de zeul Apollon care îi dăruiește propria sa liră, cântând, Orfeu izbutea să miște pietrele și să împlânzească fiarele. Episodul biografic principal este dragostea absolută pentru soția sa, Euridice, după a cărei moarte Orfeu a coborât în Infern spre a o readuce pe pământ, fermecându-i pe zeii infernali cu cântecul său și înduplecându-i. Dar restituirea soției e condiționată, Orfeu neavând dreptul s-o privească până nu vor fi ajuns până dincolo de tărâmul morții; din bănuiala de a fi fost amăgit, el o privește totuși iar ea se destramă ca o umbră. Pentru că respinge ofertele de dragoste ale Menadelor sau ale femeilor trace, e sfâșiat de ele.” Daniel-Henri Pageaux precizează că, „de fapt, istoria mitică a lui Orfeu este alcătuită din trei istorii sau suite de secvențe fondatoare: coborârea în Infern (istoria Euridicei, versiunea dată de Vergiliu în *Georgica a IV-a*), Orfeu, poet, preot, *sacer interpretesquedeorum* (după Horațiu) și Orfeu sfâșiat de Bachante.” Aceste trei componente se găsesc și în *Tunelul*, la nivelul personajului Juan Pablo Castel dar și în *Abaddón Exterminatorul* și *Despre eroi și morminte*. Omul sfâșiat este una din marile obsesii ale scriitorului argentinian iar romanele sale vorbesc despre coborâri în infern și despre artiști sfâșiați de tenebrele propriei lor creații, toate astea pentru că Sábato a încercat să surprindă realitatea în toată extensiunea și profunzimea

ei, incluzând nu numai partea diurnă a existenței, ci și pe cea nocturnă, tenebroasă.

Având conștiința propriei sale nimicnicii, trăind într-o lume subterană, infernală, dominată de Rău, eroul comite greșeala de a crede că în uciderea Mariei, singura ființă care l-a înțeles vreodată, constă eliberarea sa de tenebrele tunelului în care trăiește. Dar s-a înșelat, drama singurătății nu dispăre odată cu Maria, din cauza căreia eroul trăiește o continuă sfâșiere interioară, ci el se afundă tot mai adânc în tunelul său interior, mai bine zis, în Infernul său: „Uneori, însă, mă pierdeam în întuneric sau mi se părea că în preajma mea sunt niște dușmani care doreau să mă atace pe la spate.” Relația Mariei cu Juan Pablo este similară celei a lui Fernando Vidal cu Alejandra, pentru că ambele sunt tulburătoare, zbuciumate și întotdeauna unul dintre parteneri devine asasinul celuilalt (Castel o ucide pe Maria iar Alejandra își ucide tatăl, pe Fernando Vidal). Ambele relații încep când viitorii componenți ai cuplului descoperă că se simt singuri și sunt disperați. Deși Maria este căsătorită cu orbul Allende, în momentul când îl întâlnește pe Castel, ea decide să înceapă o relație cu acesta din urmă, deoarece ambii treceau printr-o perioadă emoțională dificilă și dureroasă. Ca urmare a acestui fapt, relația lor va fi la fel de dificilă dar Maria, spre deosebire de Castel, poate comunica, ea nu alege să se închidă complet în sine.

Ca și Juan Pablo Castel, Fernando Vidal pătrunde în labirintul propriului destin din proprie inițiativă (incestul). Oarba care îl atrage în mod fatal nu este alta decât fiica sa, Alejandra, de aici rezultând sensul tragic al destinului său. Fernando, cel care, în nebunia sa, crede cu tărie în Secta Răului, este ghidat de propria sa voință spre acest regat al incestului. El nu are altă scăpare decât să-și urmeze destinul tragic: în final este ucis de Alejandra, care își va incendia casa părintească, fiind mistuită și ea de flăcări, supunându-se unui proces purificator. În *Despre eroi și morminte* este evidentă trimiterea la mitul lui Oedip, prin raportul incestuos dintre tată și fiică prezent în romanul sabatian dar și pentru că Fernando Vidal, o dată ce ajunge la adevărul existenței sale (în momentul

când este ținut prizonier de Oarbă) renunță să mai privească lumea, întorcându-și privirea către sine, la fel ca și Oedip, cel care, în final, își pierde vederea.

Gelozia care îl transformă pe Castel într-un monstru nu este, cu toate acestea, complet nefondată. Maria este căsătorită cu orbul Allende, este amanta lui Castel iar la ferma lui Allende se află tot timpul în preajma vărului Hunter. Juan Pablo își amintește spusele tatălui Desdemonei din *Othello* de Shakespeare, care îi întăresc bănuielile: „Mi-amintesc mereu că tatăl Desdemonei i-a spus lui Othello că o femeie care și-a înșelat tatăl poate să-și înșele și soțul” Dacă Maria și-a înșelat soțul orb ani de zile, la fel și-ar putea înșela și amantul, cel puțin așa gândește Castel. Romanul poate fi privit, așadar, și din perspectiva imaginii lui Othello. Juan Pablo a ucis-o pe femeia iubită, ca și Othello dar a suferit nespuse de a nu putea sufoca, în conștiința sa, îndoielile care îl asaltau. În mintea lui își fac loc mii de întrebări fără răspuns. Cine este cel pe care îl iubește Maria rămâne o enigmă atât pentru erou, cât și pentru cititor: „Era normal, ca din moment ce s-a căsătorit cu Allende, cândva să fi simțit ceva pentru acest om. Îl iubise vreodată? Îl iubea încă? Aceste întrebări nu puteau fi despărțite și nici luate singure: dacă nu-l iubea pe Allende, pe cine iubea? Pe mine? Pe Hunter? Pe una din misterioasele umbre cu care vorbea la telefon? Mai era posibil să nu iubească pe nici unul și să ne fi spus pe rând, tuturor, diavoli sărmani, copii tonți, că eram singurul și că ceilalți erau niște umbre, niște ființe cu care avea legături superficiale sau aparente”

Juan Pablo are doar iluzia că singurătatea lui a luat sfârșit odată cu Maria, deoarece, în final, chiar el mărturisește că Maria și el nu trăiesc în același tunel, ci fiecare trăia într-un tunel paralel cu al celuilalt. Nici măcar zidul despărțitor nu era totdeauna transparent, „din sticlă”, pentru a se putea pătrunde în profunzimea interioară a celuilalt, ci, „uneori era din piatră neagră, și eu nu știam atunci ce se petrece de cealaltă parte și nici ce făcea ea în acele intervale.” Nicio voce nu răspunde întrebărilor angoasante ale personajului, fapt ce determină tragedia sa. Tragicul este cu atât mai bine evidențiat, mai real, am

putea spune, cu cât Juan Pablo este mai lucid, mai conștient de situația sa, de jocul pe care îl face Maria.

Pus în fața absurdității universului, Juan Pablo Castel este cuprins de furia anulării, el se simte tentat de posibilitatea sinuciderii. J. M. Domenach afirmă că moartea lui Dumnezeu îl lasă pe om în fața alternativei de a se sinucide sau de a face dovada că este capabil să existe singur; iar această alternativă, pe care Dostoievski a exprimat-o primul cu o intensitate rară, este prezentă și la Sábato. Scriitorul argentinian nu vrea să-și încheie romanul cu moartea eroului, de aceea ideea sinuciderii este alungată din mintea lui Juan Pablo Castel, acesta conchizând „sinuciderea cucerește prin ușurința anulării: într-o secundă tot acest univers absurd se prăbușește ca un uriaș simulacru. În lumina acestei judecăți, viața apare ca un lung coșmar, din care omul se poate elibera prin moarte. Această nehotărâre de a mă încredința neantului absolut și etern m-a oprit întotdeauna de la planurile mele de sinucidere.” Omul se simte, în definitiv, legat de acest univers, cu toate imperfecțiunile lui, desprinderea de el fiind aproape imposibilă iar moartea prin sinucidere ar duce la anularea tragismului personajului.

Juan Pablo Castel a fost calificat de critica literară drept „un judecător orb ce se deplasează în interiorul unei serii nesfârșite de variante, refuzând comunicarea dincolo de acestea.” Orbirea este o metaforă a tenebrelor, o coborâre în infern sau o coborâre în obscura lume a inconstențului. Deși detestă orbii, căci, după cum repetă el „am fost dintotdeauna împotriva orbilor”, eroul este, în fond, la fel ca ei. Viața lui este un tunel întunecos, prin care se deplasează asemenea orbilor, fără speranța unei posibile eliberări de povara acestui destin. Legătura lui Juan Pablo cu orbii este pusă în discuție de Sábato în faimosul *Raport despre orbi*, prin intermediul personajului său Fernando Vidal, un personaj interesat peste măsură de persoanele cu acest handicap. Eroul romanului *Despre eroi și morminte*, Fernando Vidal, își amintește, în timp ce este sechestrat de Oarbă (zeitate a întunericului), povestea pictorului Juan Pablo Castel. Uciderea Mariei nu mai apare în această interpretare ca un act de gelozie a lui

Pablo Castel, ci ca o pedeapsă dată lui de către secta orbilor (instrumentul prin care puterile răului conduc lumea). Iată ce spune Fernando Vidal: „Castel era un om foarte cunoscut printre intelectualii din Buenos Aires și de aceea părerile lui despre orice lucru trebuie să fi fost notorii. E aproape imposibil ca obsesia lui pentru orbi să nu se fi manifestat în vreun fel. Secta a hotărât să-l pedepsească folosindu-se de Allende, soțul Mariei Iribarne.” Fernando Vidal presupune că Allende este cel care o trimisese pe Maria la expoziția lui Castel, la îndemnul sectei. Dar povestea aceasta are încă două variante, în conformitate cu care se știe sau nu dacă soțul Mariei cunoștea acest plan în care soția lui urma să-și piardă viața.

Considerând că totul poate fi suprimat în om, în afara nevoii de Absolut, care va supraviețui distrugerii templelor, precum și dispariției religiei pe pământ, Sábato afirmă că narațiunile sale sunt o căutare, o revendicare, o exaltare a Absolutului. O primă categorie de personaje care acced spre absolut sunt Martin, Marcelo, soldații lui Lavalle (*Despre eroi și morminte*). În această zonă înaltă, absolutul este iubirea purității. Soarta căutătorilor este de a fi uciși, doar Martin se salvează de la acest sfârșit datorită intervenției unei reprezentante a purității modeste, Hortensia Paz.

Într-o altă ipostază, absolutul înseamnă lupta cu puterile răului, pe de o parte cu demonii interiori, cu tenebrele din fiecare (Alejandra, Juan Pablo Castel) iar pe de alta cu regatul infernal al orbilor din exterior (Fernando). Aceștia nu glorifică binele, ci suferă acțiunile răului. Ei trăiesc într-un absolut întunecat și ajung să se ucidă pe ei sau să-i distrugă pe ceilalți. Este zona de jos, subterană, a absolutului. În fond, absolutul se referă la condiția tuturor oamenilor și se înfățișează în ipostaza destinului iar destinul înseamnă contact patetic cu timpul, cu moartea, cu finitudinea. Acum, absolutul nu mai este resimțit ca o tortură, ci gândit, acest fapt fiind generator de tragic. Paul Alexandru Georgescu remarca faptul că personajele sabatiene „cunosc în felul lor atât martirajul sublim, cât și întunecata tortură dar propriii lor dușmani sunt luciditatea înduioșată, privirea înaltă, stelară, cu care contemplă

umanitatea și învăluirea oamenilor într-o pasiune profundă, înțelegătoare – ambele alcătuind o versiune nobilă și modernă a tragiceii *catharsis*.” Scriitorul argentinian a încercat să surprindă, în creațiile sale, omul în totalitatea sa clocoțitoare, cu setea de absolut, impulsul revoltei, singurătatea și teama de moarte, tot ceea ce reprezintă grandoarea și suferința ce țin de condiția umană, toate acestea exprimate nu într-o manieră strict mimetică, autorul reușind întotdeauna să treacă dincolo de patetismul cu care, adesea, astfel de încercări au fost mult prea încărcate.

Paul Valéry spunea undeva că inspirația nu e starea în care un autor scrie, ci mai curând starea în care acesta speră să-și aducă cititorii. Fără a fi afirmat explicit așa ceva, Ernesto Sábato se situează, în mod clar, pe o poziție asemănătoare, mai ales dacă ne raportăm la volumul *Înainte de tăcere* (1998). Un volum ce reprezintă, în același timp, o carte de memorii dar și un veritabil testament (literar și nu numai) al scriitorului. Reluând o serie de idei exprimate încă din paginile romanului *Abaddón Exterminatorul*, în special cele referitoare la rolul și destinul artei în lumea contemporană, Sábato reușește, și în acest text, să treacă dincolo de granițele clar definite ale discursului strict autobiografic și să vorbească, așa cum a făcut-o, de altfel, încă din *Tunelul* (1948), despre om și despre problemele esențiale ale condiției umane în epoca modernă. Influențat, pe rând, de ideile socialiste, de estetica suprarealistă și de existențialismul lui Sartre, Sábato este, însă, întotdeauna capabil de a trece dincolo de toate acestea și de a se raporta, subtextual, la convingerea că omul modern nu e doar solitar, ci și marcat de o condiție deopotrivă copleșitoare, atât din perspectiva prezentului, cât și din cea a viitorului. Căci acesta este fondul general care marchează cartea, acestea fiind și problemele esențiale cu care Sábato însuși s-a confruntat de-a lungul vieții – de la dificila și dureroasa decizie de a abandona fizica la întrebările legate de existența Divinității și de la aspectele legate de gravele efecte ale radioactivității la mecanizarea cvasi-totală a ființei umane.

Se știe că orice autobiografie cuprinde confruntarea între necesitatea de a oferi o imagine atotcuprinzătoare,

impusă, desigur, de regulile reprezentării de sine și imprecizia sau ambiguitatea infiltrate prin intermediul elementelor intime sau atipice. Există o tensiune între metodă și sistem, pe de o parte, și tot ce scapă sistematizării, pe de alta. Sábato reușește, oricât de paradoxal ar putea să pară – sau să fie – acest lucru, să evite tensiunile de genul celor amintite printr-o extrem de rară continuitate a scrisului. Altfel spus, prin convingerea ce străbate toate paginile acestui volum, în conformitate cu care scrisul reprezintă, după cum susținea și André Malraux, o luptă intelectuală. Operele lui Sábato devin, astfel, parte integrantă a literaturii autenticității și condiției umane, privind adevărul drept unica soluție de salvare a lumii și a omului. În același timp, Ernesto Sábato nu face altceva decât să lucreze iar și iarăși, la cartea vieții sale, reluând mereu aceleași teme și motive, ce devin, în acest fel, marile obsesii ale literaturii sale, fie că e vorba de romane sau de eseuri, de la *Unul și Universul* la *Despre eroi și morminte* sau de la *Oameni și angrenaje* la *Raport despre orbi*. În acest fel, el reface, în alt context și la alte dimensiuni culturale, atitudinea și convingerea lui Flaubert: marii și adevărații artiști caută întotdeauna esența unei singure Cărți, chiar scriind mai multe, doar în acest fel putând să se descopere pe ei înșiși.

Tocmai de aceea, demersul din *Înainte de tăcere* pornește, implicit, de la cuvintele înscrise pe frontispiciul universității din La Plata: „Culege adevărul și du-l în lume” dar și de la convingerea personală a lui Sábato că, „pe măsură ce ne apropiem de moarte, ne înclinăm spre pământ”, mai cu seamă spre pământul copilăriei, nouă ipostază a vârstei de aur a omenirii. Plin de luciditate, ca întotdeauna, Ernesto Sábato se dovedește a fi nu doar un mare scriitor al epocii contemporane ci, deopotrivă, o mare conștiință. Pentru care nu a fost niciodată suficient să observe nedreptățile lume din jur, ci a trebuit ca ele să fie amendate. Și pentru care, chiar și înainte de tăcere, în pragul mării treceri, cel mai important lucru rămâne speranța, singura în stare să recupereze partea de umanitate pe care epoca noastră a pierdut-o. Și singura în stare de a răscumpăra omenirea.

JULIO CORTÁZAR. IMPLICAȚIILE LUDICULUI ÎN ROMANUL SECOLULUI XX

ÎN CĂUTAREA UNEI NOI ESTETICI
LATINO-AMERICANE.
FICȚIUNILE LUI JORGE LUIS BORGES

A vorbi despre Borges și despre rolul și locul său în contextul prozei latino-americane a secolului XX este extrem de dificil. Nu doar pentru că deprinderea de a-l cita pe Borges a devenit frecventă în ultimele decenii, ci și pentru că, după cum s-a spus nu o dată, Borges este singurul autor din America Latină care nu a fost influențat de Borges. Dincolo de zâmbetul pe care o atare afirmație ni-l poate stârni, ea se dovedește, la o lectură atentă a operei autorilor din acest spațiu cultural, cum nu se poate mai adevărată, fie că e vorba de influența borgesiană pe care o putem identifica în proza lui Gabriel García Márquez, fie de una, mai subtilă, pe care o putem descoperi la un nivel estetic și, nu o dată, chiar ideologic, și care a acționat mai ales în ceea ce privește nevoia edificării unui nou sistem de gândire și de impunere a unui alt tip de sensibilitate, fapt evident mai cu seamă în domeniul prozei scurte, multe din povestirile lui Julio Cortázar putând fi citite și interpretate din noua perspectivă pe care opera lui Borges o deschide asupra literaturii dar, dacă ne gândim bine, și asupra existenței, în general. Căci, pentru Borges, ca și pentru Descartes, viața înseamnă, în primul rând, gândire iar existența nu mai este echivalentă cu visul, așa cum se întâmpla în Secolul de Aur spaniol, în opera lui Pedro Calderón de la Barca, ci cu scrisul, universul său literar fiind, în consecință, o adevărată lume de cuvinte, aici fiind punctul de plecare al noii

estetici pe care Jorge Luis Borges o va impune, o inedită estetică a inteligenței.

De altfel, aceasta ia naștere destul de timpuriu, căci, dacă într-o primă etapă de creație, Borges încearcă să mitologizeze orașul Buenos Aires și să regăsească fericirea copilăriei, după anul 1935, când apare volumul *Istoria universală a infamiei*, observăm deja limpezirea perspectivei și viziunii asupra literaturii, care devine, deja, vis deliberat, dirijat de scriitor și pe deplin asumat de acesta. De aceea, violența din povestiri e mereu transfigurată ca fapt estetic iar trădările despre care vorbește autorul sunt, desigur, simbolice, implicând, încă de pe acum, „trădarea” aparte pe care o aduce fiecare lectură, implicarea cititorului în text fiind, deci, nu doar evidentă, ci și absolut necesară. Apoi, după apariția volumului *Ficțiuni* (1944), Borges este, cu adevărat, el însuși, scriitorul reușind să exprime, aici, mai toate preocupările care l-au marcat de-a lungul vieții. Iar prin celebrul text *Pierre Menard, autorul lui „Don Quijote”*, scriitorul argentinian impune, pentru totdeauna, viziunea sa livrescă: toate cărțile sunt o singură carte, în sensul că fiecare autor reia o carte, nu o tradiție literară, privind, deci, actul rescrierii ca pe o veritabilă creație. De aceea, „fragmentatul *Quijote* al lui Menard” își schimbă semnificațiile, literatura transformându-se, ea însăși, într-un spațiu reversibil, în care timpul operei nu mai este cel al scriiturii, ci dimpotrivă, acela al lecturii. Iar Pierre Menard chiar este autorul lui *Don Quijote*, în sensul în care, în fond, fiecare cititor este – sau poate fi, depinzând doar de el – noul autor al oricărei cărți, important fiind, desigur, contextul și, implicit, tehnica intertextualității asumate și ridicate la rangul de artă. În plus, asemenea lui Don Quijote, Borges citește realitatea nu așa cum este ea, ci urmând îndeaproape toate „semnele” lăsate de cultură. Numai că, spre deosebire de personajul lui Cervantes, cel care încerca să transforme realitatea în semn pentru a dovedi că realitatea se află, de fapt, în cărți, scriitorul argentinian sugerează mereu că realitatea în ansamblul ei a fost deja transformată în semn și, mai mult, că acest semn e la fel de departe de realitatea „reală” ca și cărțile despre cavalerii rătăcitori din Spania

lui Don Quijote al lui Cervantes. În sensul acesta, se cuvine să-i dăm dreptate lui John Barth, cel care îl considera pe Borges „scriitorul arhetipal al literaturii epuizării”, căci el a fost cel care „a absorbit tot ce era memorabil în cultura occidentală și a oferit posibilitatea înnoirii tocmai pornind de la aparenta ei epuizare.”

Borges a făcut din conflictul între perspectivism și viziunea universală (Zahirul și Aleph-ul) elementul fundamental al sistemului său simbolic; scriitorul argentinian descrie transcenderea acestei contradicții prin mit, privit ca fapt estetic. Aici găsim un punct deosebit de important pentru ficțiunile sale: sistemul imagistic și simbolic pe care îl construiește are la bază ideea unei gândiri piramidale, a unui obiect urmat imediat de atributul său determinant, cu toate implicațiile sale, oricât de vaste ar fi acestea. În fond, când Borges vorbește despre apus, mlaștini, sânge și nisip sau toate celelalte lucruri care îi marchează proza, el are în vedere ființa și neființa, creatul și increatul. Și abordează întotdeauna aceste probleme sugerând subtil că toate contradicțiile pot fi depășite prin mit. Doar marii poeți și adevărații mistici par capabili să prelungească „momentul mitic”: afirmând că lumea și aspectele care o compun sunt, într-un fel, provizorii și / sau iluzorii. Idealismul prelungește sau transformă acest moment într-o atitudine intelectuală. Uneori, aceasta a fost numită panteism, nihilism, scepticism sau mistică intelectuală dar Borges are perfectă dreptate când o definește drept „estică a inteligenței”.

Atâta vreme cât ideile și concepțiile umane nu pot fi validate prin criterii exterioare, orice idee este (sau poate fi) la fel de bună ca oricare alta. În plan mental, orice om poate distruge și apoi reconstrui lumea, pentru a o face mai frumoasă. Anderson Imbert arată că ceea ce îl interesează pe Borges este frumusețea teoriilor și credințelor în care el nu poate să creadă; de aceea, scriitorul se simte liber să aleagă „o multitudine de cărări care i se deschid simultan în față”. Borges descrie ființa umană în consecință: pierdută într-un vast labirint, în stare să creeze labirinturi mentale ca explicații și ieșiri posibile dintr-un Mare Labirint. Dar, în vreme ce oamenii obișnuiți se im-

plică într-o ipostaziere serioasă și absolută văzută ca ultima formă de explicație posibilă, Borges depășește acest stadiu de înțelegere a universului. Adevărul său nu depinde de lucrurile ce pot fi numite „adevărate”, ci tocmai de ipoteza că nimic nu poate fi numit astfel.

Visul, pentru Borges, înseamnă imaginație, crearea unei ficțiuni estetice. Dar în această categorie nu se include doar ficțiunea „literară” (așa cum este ea definită în general), ci și cea „imaginație care se mișcă între elementul alegoric și cel mitopoetic” (C.S. Lewis). Acest lucru se întâmplă deoarece proza lui Jorge Luis Borges afirmă mereu că subiectul său real este detașarea de realitatea de zi cu zi. În mod obișnuit, scriitorul echivalează visul cu gândirea — acel fel de gândire sau de imaginație care unește părțile și elementele lumii într-o concentrare aproape hipnotică: detașare de percepțiile imediate și inversiunea deliberată a conștiinței asupra problemelor ei. Cu alte cuvinte, visul sau gândirea reprezintă un efort de a scăpa de o idee mult vehiculată: că limba ar impune scriitorului o anumită „strategie”. Prin vis, la Borges, conștiința speră să se poată detașa de istoria gândirii, de toate categoriile fixe, de cuvintele și locurile comune care distrug realitatea. În fond, Borges tinde spre cea „viziune” alephică, la care doar misticii au acces; sau, mai bine zis, spre acel misticism cerebral în stare să ipostazieze toate atributele lumii simultan, nu succesiv. Tensiunea creată între universalitatea dorită și perspectivismul necesar este o preocupare frecventă, analizabilă ușor în *Aleph* și *Zahirul*. Dar există și o adevărată „rivalitate a ipostazelor”; multe dintre povestirile sale sunt, din punctul de vedere al motiveilor și simbolurilor, doar variante ale unei forme de bază. Două idei sau concepții, două aspecte ale realității, două ființe intră în atenția unei singure conștiințe; de aceea, una trebuie să învingă: Red Scarlach îl învinge pe Erik Lönnrot, Bandeira pe Otálora și așa mai departe. Paradoxul literaturii lui Borges merge însă mai departe: deși victoria este necesară, ea este și deplorabilă pentru că învingătorul e doar o perspectivă, o imagine parțială a realității. În momentul când o ipostază devine fixație sau riscă să se transforme în dogmă, ea nu va fi distrusă de un rival de același rang cu ea, ci de conștiința însăși.

În opera lui Borges, între simbolurile considerate adesea adevărate obsesii, oglinda ocupă un loc aparte. În interpretările tradiționale, oglinda subliniază aparența, revelând o imagine a ceea ce trebuie căutat în exteriorul, nu în interiorul ei. Mai mult, această imagine proiectată în afară este inversată. La Borges însă, ca un element în plus, oglinzile sunt simboluri ale conștiinței și ale autoanalizei. Chiar cuvântul „reflectare”, adesea asociat cu oglinda, trimite în același timp la o facultate a gândirii dar și la imaginea dată de oglindă. Tocmai datorită acestei calități, ea a fost adesea asociată cu apa (mitul lui Narcis), putând fi, de asemenea, considerată o poartă spre alte dimensiuni ale realității, așa cum Borges observă foarte bine pe urmele lui Lewis Carroll.

Scriitorul argentinian nu poate uita că oglinzile îl / ne urmăresc și că nu ești niciodată singur într-o cameră în care se află o oglindă. La fel cum se întâmplă în cazul enigmei Sfinxului sau în cel al labirintului, ceea ce se ascunde în spatele unei oglinzi nu este altceva decât o revelație a esenței adevărate a omului care se reflectă în ea. Iar faptul că această revelație este dureroasă sau tragică (așa cum a fost pentru Oedip) sau total distructivă (în cazul Minotaurului) este un aspect pe care proza lui Jorge Luis Borges, în ciuda aparentei raționalități și ironii, nu ezită să-l insinueze. Prin intermediul oglinzii, prin reflectare sau reduplicare, prin apariția dublului se poate ajunge la cea mai profundă — abisală de-a dreptul — viziune și înțelegere a secretului labirintului.

Oglinzile sunt înspăimântătoare pentru Borges fiindcă îi amintesc de toate lucrurile și realitățile de care poate scăpa dar și pentru că ele îi confirmă suspiciunea că, deși nu poate să le ignore, ar fi posibil ca nici Borges și nici lumea să nu existe, ca el însuși să fie doar o reflectare a altcuiva, așa cum imaginea din oglindă îi reflectă propria persoană. Oglinzile subliniază, așadar, un paradox de bază în opera lui: nu doar că lumea exterioară e ceva care nu poate fi ignorat sau eludat, ci că ea poate să fie ireală. Idealismul lui Borges a servit întotdeauna drept o imagine — poate mai mult poetică decât filosofică — a fragilității lucrurilor, o imagine a puținelor certitudini ale omului.

Scriitorul subliniază adesea că ceea ce scrie el reprezintă „ficțiuni”; și totuși, nu poate să nu se întrebe dacă oamenii nu sunt cumva, ei înșiși, doar ficțiuni. Dacă cineva visează un om, nu poate fi acel cineva doar un vis al altei persoane (și așa mai departe)? Iar întrebarea lui Borges ar fi următoarea: ce este real, la urma urmei? Imaginea din oglindă, cea inversată / răsturnată din spatele oglinzii, cea a persoanei care se privește în ea? Ficționalitatea povestirilor sale este, astfel, o reflectare a ficționalității posibile a unei lumi al cărei statut este la fel de incert ca și cel al povestirilor. Prozele lui Borges sunt pline de referințe la oameni „reali”, la date precise, toate pentru a da o aparență de realitate unor lucruri extraordinare. Și totuși: aceste trucuri de iluzionist nu sunt decât un fel de reflectare (răsturnată) în oglindă a celor pe care le folosește viața însăși pentru a ne convinge că lumea este reală.

Deformările implicate de oglinzi sunt evidente deoarece sunt comparabile cu realitatea pe care o întruchipează. Așadar, pentru Borges, ficțiunea, care dă o imagine a acțiunilor umane, este superioară filosofiei care încearcă să le copieze în coordonate mult mai abstracte. Ca și alți apologeti ai literaturii (Sidney, Shelley), scriitorul argentinian răspunde acuzației lui Platon conform căreia poezii ar falsifica universul. Dar răspunsul lui Borges este mai convingător și mai bine fundamentat: argumentele lui implică o realitate umană complexă. Iar lumea pe care Jorge Luis Borges o cartografiază pentru cititorii săi pare, la prima vedere, la fel de stranie ca imaginea a realității ca și lucrările medievale de geografie. Este o lume populată mai ales cu *gauchos* și bibliotecari, oameni activi și violenți sau exclusiv contemplativi. Iar aceste extreme se întâlnesc, desigur, în figura detectivului (Lönnrot, din *Moartea și busola*) care acționează dar și raționează. De aceea, harta operei lui Borges e plină de cartografi ocupați să deseneze cât mai exact propriile lor hărți numite, fiecare în parte, „Realitate”.

PROZA SCURTĂ A LUI JULIO CORTÁZAR

În 1959, când apărea volumul lui Julio Cortázar, *Armele secrete*, Argentina se considera deja, de suficientă

vreme, o țară unde povestirea, ca specie literară, era la ea acasă. Convingerea aceasta era, fără îndoială, întemeiată pe opera câtorva autori de marcă iar la sfârșitul anilor '50, numele cel mai des pomenite în acest sens erau Horacio Quiroga și Jorge Luis Borges. În plus, pentru cunoșcătorii fenomenului literar latino-american, tradiția prozei scurte argentiniene se raporta, deopotrivă, la Roberto Payro și la Leopoldo Lugones, cartea celui din urmă, *Las fuerzas extrañas*, fiind una din cele mai reușite colecții de povestiri din spațiul hispan. În epocă scriau, de asemenea, Adolfo Bioy Casares și Silvina Ocampo dar publicul cititor – dincolo de faptul că tindea, cel puțin uneori, să-l cam confunde pe Bioy Casares cu Borges – îi considera pe aceștia drept reprezentanți prin excelență ai altor genuri literare. Astfel că *Armele secrete*, prin cele cinci texte pe care le cuprindea, se va impune rapid, aducându-l dintr-o dată în centrul atenției pe Julio Cortázar, autorul argentinian stabilit la Paris încă din 1951. Dincolo de succesul ca atare al acestui volum, *Armele secrete* au determinat și un fenomen mult mai complex și mai profund: repunerea în discuție a resorturilor ficțiunii însăși dar și a modelelor literare consacrate. S-a întâmplat așa mai cu seamă deoarece prin *Urmăritorul*, *Scrisori de la Mama*, *Funigei*, *La dispoziția dumneavoastră* sau chiar textul care dă și titlul volumului respectiv, Cortázar se îndepărta cu hotărâre de consacratul model al fantasticului borgesian dar deopotrivă de schemele arhicunoscute ale grupării literare Boedo și ale continuatorilor săi. Evident, observația aceasta a dus la recitirea – cu mult mai mare și mai multă atenție... – a cărților publicate anterior de Julio Cortázar, *Bestiar* (1951) și *Sfârșitul jocului* (1956). La fel de evident, criticii literari au fost siliți, finalmente, să observe că, în fond, „noul” model impus de *Armele secrete* funcționa deja de aproape un deceniu – doar mecanismele complicate ale receptării fiind cele care, ca în atâtea alte cazuri, întârziaseră să remarce apariția unui povestitor ce putea fi pus, fără nicio reținere, alături de Juan Rulfo, Salinger sau Dino Buzzati. Prin urmare, comparațiile se vor menține, de atunci încolo, în această arie și nu numai, în scurtă vreme numele lui Julio Cortázar fiind rostit pentru a ca-

racteriza marile reușite din domeniul prozei scurte, împreună cu exemplele de mult consacrate reprezentate de Edgar Allan Poe, Cehov, Kipling sau Borges.

Marile teme ale prozei scurte a lui Cortázar sunt bine definite de la început, scriitorul alegând să trateze, în toate cărțile sale probleme legate de căutarea identității sau de realitatea stranie ce se ascunde întotdeauna în spatele întâmplărilor din viața de zi cu zi a oamenilor obișnuiți. În acest fel, dincolo de influența suprarealismului sau chiar, în anumite texte, a simbolismului francez, Cortázar reușește să construiască, aproape pe nesimțite, o adevărată poetică a fantasticului dar, atenție, fundamental diferită de cea a lui Borges. O poetică numită, cel mai adesea, de criticii latino-americani, „a fantasticului cotidian”: pentru că personajele sale, la fel ca și întâmplările care le afectează existența, sunt legate de cele mai obișnuite ambianțe sau amănunte; totul se petrece acasă sau, dacă nu, în tramvaiul obișnuit ori pe străzile cunoscute de protagoniști. Apoi, totul – dar absolut totul – are loc, în povestirile lui Julio Cortázar, în miezul zilei, sub lumina soarelui, sub ochii tuturor. Nu o dată s-a discutat despre posibila asemănare a acestui mod de structurare a textului cu un „hronir” al lui Borges. Fără îndoială, apropierea poate fi făcută, cu condiția să excludem, de la bun început, elementele de-a dreptul baroce de care Borges se folosește și care devin complet inutile într-un text cortazarian. De altfel, *Casa ocupată*, prima povestire din *Bestiar*, primul volum al autorului, impune modelul și situația esențială a prozei sale: totul începe în lumea reală, apoi scriitorul introduce dintr-o dată elementul fantastic, neobișnuit, de natură a schimba fundamental toate regulile vechii realități și de a pune sub semnul întrebării continuitatea lumii ficționale anterioare, aparent construită în buna tradiție a realismului mimetic. În alt text, *Axolotl*, un domn se transformă treptat într-o vietate marină dar și aici, la fel ca întotdeauna în textele lui Cortázar, elementul straniu e de găsit tocmai în perfecta acceptare a noii situații cu care protagonistul este confruntat pe neașteptate și nu așa cum unii cititori s-ar putea aștepta, în vreun spectaculos proces de transformare, à la doctor Jekyll. Tocmai de aceea, în

textele lui Julio Cortázar, este de-a dreptul natural ca o familie să-și găsească locuința invadată de tigri, la fel cum în povestirile lui Kipling, de exemplu, tigrii puteau fi descoperiți doar în adâncurile junglei.

S-ar putea scrie – s-au și scris deja, de fapt – pagini întregi despre noua concepție metafizică pe care o aduce scriitorul argentinian în proza sa scurtă sau despre retorica aparte impusă odată cu romanul *Șotron* (1963) dar prevestită încă de textele din *Armele secrete*. Menționăm, cu titlu de exemplu, că în *Scrisori de la mama* este clară, la o lectură atentă, o extraordinară funcție a parantezelor care punctează textul: pe de o parte, acestea clarifică întotdeauna contextul sau recontextualizează situația concretă a personajelor iar pe de alta, au darul de a induce cititorului neliniștea (căci fiecare nouă paranteză pare a fi pe punctul de a elibera definitiv fantoma lui Nico, fratele mort cu ani în urmă) pe care abia ultimele rânduri o vor rezolva – și asta numai la nivel strict narativ, să reținem. Volumul de față mai cuprinde un text celebru, *Funigei*, pornind de la care, Michelangelo Antonioni a realizat, în 1966, celebrul film *Blow-Up*. Antonioni a accentuat mult, în această peliculă, tema diferenței dintre aparență și esență, construind un întreg mister (pe care, de altfel, nu-l rezolvă în niciun fel) în jurul unei fotografii ce dezvăluie – sau pare a dezvălui – o crimă. Esențial, însă, atât în film, cât și în povestirea lui Cortázar, rămâne, însă, faptul că realitatea, așa cum o cunoaștem cu toții, se dovedește a fi, adesea, o simplă iluzie, marile adevăruri ale existenței aflându-se, întotdeauna, dincolo de granițele ei. Tocmai din acest motiv, personajul central, fotograful franco-chilian Roberto Michel ajunge să descopere realitatea într-o fotografie aparent banală pe care o face într-o seară și care, cu cât e mărită mai mult, cu atât tinde să dezvăluie mai multe amănunte neobservate prima dată. Și tot de aici permanenta sa căutare a propriei identități, nu doar la nivel narativ, evidentă în pendularea între persoanele narrative cu care ar trebui să opereze textul: „Nu se va ști niciodată cum trebuie povestite toate acestea, la persoana întâi sau a doua, folosind a treia plural sau născocind la nesfârșit forme care nu-s bune de nimic.” În ega-

lă măsură, *Funigei* reprezintă, însă, și o inedită profesiune de credință a autorului, depunând mărturie, prin aproape fiecare rând, despre permanenta sa strădanie de a găsi cuvântul adevărat, capabil să exprime totul, ca și despre munca nesfârșită de cizelare a expresiei artistice. Dar, deopotrivă, o foarte consistentă și subtilă, în același timp, teoretizare a noului tip de scriitură pe care Cortázar o va practica întotdeauna, accentuând, întrucâtva asemănător cu uruguayanul Juan Carlos Onetti, ambiguitatea și multiplele sale implicații.

Iar dacă *Funigei* a fost numit, foarte frecvent, textul cinematografic prin excelență al lui Julio Cortázar, *Urmăritorul* poate fi considerat, pe bună dreptate, una dintre cele mai reușite povestiri muzicale din literatura universală. Scriitorul însuși a mărturisit că povestirea aceasta reprezintă, în primul rând, omagiul său adus saxofonistului de jazz Charles Parker, deoarece Johnny, protagonistul, este construit pornind de la o serie de aspecte și de date bine cunoscute de autor. Narațiunea poate fi analizată pornind de la succesiunea liniilor de fugă sau având în vedere tehnica – foarte bine deprinsă – a contrapunctului, așa cum sunt ele folosite mai ales în muzica de jazz. Iar dacă, pe alocuri, textul pare a-și pierde coerența, acest lucru se întâmplă în mod deliberat, Cortázar creând, aici, un soi de inedit construct muzical în sensul cel mai profund, accentuând la tot pasul puterea de sugestie a improvizației și dând, pregnant, impresia halucinantă de pierdere a cuvântului în lumea sunetelor, întotdeauna atotcuprinzătoare. De aici și aparenta alterare – sau chiar pierdere – a identității lui Johnny, ce pare să-i afecteze pe toți cei din jurul său. În acest fel se poate înțelege cu claritate și încercarea disperată pe care cântărețul o face de a se recunoaște în imaginea sa ca artist cuprinsă în biografia pe care Bruno, naratorul, o scrisese despre el. Și, desigur, tot de aici, durerosul eșec. Ideea identității sau a celeilalte identități din oglindă sau din paginile unei cărți nu este nouă în spațiul cultural argentinian, dacă e să amintim, aici, numele lui Borges și exemplul celebrelor sale ficțiuni dar modul în care utilizează Julio Cortázar această temă rămâne surprinzător prin profunzime și ineditul situației.

Iar dacă, pentru Calderón, în Veacul de Aur al culturii spaniole, viața era vis și pentru Shakespeare „we are such stuff as dreams are made on”, Julio Cortázar, bun cunoscător al ambelor opinii, alege să afirme, în *Urmăritorul*, că viața cea adevărată, la fel ca și marile adevăruri ale ființei umane sau ale universului sunt de găsit în – și mai ales prin – muzică.

În acest context, unul din adevărurile esențiale ale creației sale rămâne acela că și noi, ca cititori, devenim, în fața povestirilor sale, parte integrantă a propriei noastre lecturi, în fond, a fiecărei noi lecturi pe care o facem unui text al lui Julio Cortázar, la fel cum, în sens literal, acest lucru este adevărat pentru toate personajele sale. Cititorul devine, astfel, parte din ceea ce el însuși creează, ca unică soluție de salvare din fața atacurilor insidioase ale lumii exterioare. În plus, în acest fel, este confirmată și ipoteza de lectură oferită, la un moment dat, de autorul însuși, cel care descoperea astfel, grație armelor (oare secrete?) ale povestirii, posibilitatea de a construi, alături de lumea reală, o alta, funcționând după reguli și legi proprii dar și pe aceea de a o înțelege până la capăt, căci iată ce scrie autorul în *Funigei*: „Mai bine să povestesc, poate că povestitul e un fel de răspuns, cel puțin pentru cineva care o să-l citească.”

Adesea, criticii literari au încercat să demonstreze că majoritatea povestirilor lui Julio Cortázar nu reprezintă altceva decât exemple ale unui anumit tip de umor suprarrealist, exprimând raționalismul automatizat (și automat). Alteori s-a afirmat că volumele sale de proză scurtă, de la *Sfârșitul jocului* (1956) sau *Povești cu cronopi și glorii* (1962) și până la *Toate focurile, focul* (1966) ar întruchipa un soi de situații-limită, ilustrative pentru principiul patafizic al lui Alfred Jarry, în conformitate cu care importante nu sunt regulile, ci excepțiile. În această linie a interpretării ar putea fi inclus și volumul de povestiri recent apărut în limba română, *Idolul Cicladelor*. Dar, mai mult decât atât, scriitorul argentinian își exprimă, prin intermediul acestor texte, excelente pagini de atmosferă, revolta în fața obiectelor, persoanelor și situațiilor care constituie viața cotidiană, precum și față de modul

prin excelență mecanic în care omul reacționează în fața acestora. Procedând astfel, Julio Cortázar se dovedește a fi unul dintre cei mai de seamă autori de proză scurtă, nu doar în spațiul cultural latino-american, ci și în contextul literaturii universale contemporane. Este cunoscută, pe de altă parte, opinia generală, nu o dată enunțată de scriitori de diferite orientări, în conformitate cu care ar fi mult mai dificil să creezi o povestire valoroasă din punct de vedere estetic decât un roman, mai cu seamă deoarece atenția cititorului ar fi cu atât mai greu de menținut, cu cât textul în cauză este mai scurt. Tocmai de aceea, Cortázar este, fără îndoială, unul dintre cei mai pricepuți creatori de povestiri, pe deplin comparabil cu E. A. Poe sau Jorge Luis Borges, atât în ceea ce privește imaginația prodigioasă, cât și perfectă mânăuire a mijloacelor artistice. Iar acest lucru se vede la tot pasul și în *Idolul Cicladelor*, de la textul care dă titlul cărții, până la *Gât de pisicuță neagră* sau *Mângâierea cea mai profundă*.

În toată avangarda, elementul determinant, venit pe filiera lui Rimbaud, este tendința de a înlocui, ca subiect al artei, realitatea dată cu pura ei posibilitate; realitatea a reprezentat, se știe, foarte multă vreme, o lume închisă a formelor finite și bine determinate. Principiul de bază era, desigur, cel mimetic: un om era un om și nimic mai mult iar imaginea artistică tindea să se identifice cu imaginea reală. În secolul XX, însă, și mai ales în tipul de scriitură practicat și de Cortázar, identitatea aceasta atât de dragă creatorilor anteriori nu se mai regăsește; noțiunea însăși de *real* începe să evolueze, referindu-se din ce în ce mai frecvent la posibilitatea de a fi iar nu la realitatea „reală” și atât de fermă a veacurilor anterioare. Tocmai de aceea, la prima vedere, ceea ce face Cortázar, în textele sale, seamănă cu arta anteperspectivală, bazată pe o viziune exclusiv frontală și din profil a figurilor, așa cum se întâmplă, de pildă, în *Poveste fără morală* – trăsături care ar apropia-o de caracteristicile artei infantile – dar care se dezvăluie a fi preocupată mai degrabă de exprimarea semnificațiilor profunde, nu de simpla redare a formelor exterioare ale ființelor și evenimentelor. În plus, scriitorul însuși dă o cheie de lectură, făcând din umor unul din obi-

ectivele lui primordiale. Dar nu e vorba de umorul comun, facil și gratuit, care și-ar propune doar să stârnească râsul, ci de un altul, adesea negru și nu o dată tragic. De aceea, imaginile pe care se bazează textele cortazariene par, uneori, niște diorame în care timpul s-a oprit: dorind să semnaleze un lucru, autorul îl indică pur și simplu; în felul propriu doar lui, desigur, care constă într-un procedeu pe care l-am putea numi o adevărată „mimare a asemănării”, în sensul pe care Rudolf Arnheim îl dădea sintagmei. Iar cea mai importantă consecință a acestei stări de lucruri este aceea că, pe lângă mecanismul bergsonian al râsului, găsim aici „umorismul” pe care Luigi Pirandello îl definea drept „sentiment al contrariului” și care apare, de aceea, tocmai în epoca „micșorării omului”, a modificării perspectivei asupra personajului literar și a lumii sale. *Idolul Cicladelor* se dovedește, astfel, a fi un volum remarcabil, demonstrând, fără urmă de îndoială, maturitatea deplină a scriiturii lui Julio Cortázar, adevărat semn al sfârșitului jocului de căutare a identității sale de mare scriitor, pe care o va afirma plenar în romanul *Șotron*.

JULIO CORTÁZAR, *ȘOTRON* –
ANTICONVENȚIE A LIMBAJULUI

„Mediul romancierului îl constituie limbajul. Orice ar face, el operează în și prin limbaj”, afirma Jean Ricardou, în studiile sale din *Noi probleme ale romanului*. Relațiile exterioare ale unui text de ficțiune se împart în două domenii: „ca text, el poate fi comparat cu alte texte. Ca ficțiune, poate fi confruntat cu viața însăși”, conchide același cercetător francez.

Să presupunem, deci, un text de ficțiune: „O voi întâlni oare pe Maga? De-atâtea ori fusese de-ajuns să mă apropiu, venind de pe rue de Seine, de arcada ce dă spre Quai de Conti, pentru ca, îndată ce lumina de culoarea scrumului și a măslinii care plutește peste fluviu îmi îngăduia să deslușesc contururile, să-i și văd silueta zveltă profilându-se pe Pont des Arts, uneori plimbându-se de la un capăt la celălalt al podului, alteori sprijinită de balus-

trada de fier, aplecată deasupra apei. Și era atât de firesc să trec strada, să urc treptele podului, să o apuc pe mijlocul său îngust și să ajung lângă Maga iar ea zâmbea, deloc surprinsă, convinsă ca și mine că o întâlnire întâmplătoare era lucrul cel mai puțin întâmplător în viețile noastre și că oamenii care-și dau întâlniri exacte sunt dintre aceia care au nevoie de hârtie liniată pentru a-și scrie sau care apasă tubul cu pastă de dinți numai din partea de jos.”

Acestea sunt primele fraze ale primului capitol (secțiunea *De partea cealaltă*) din romanul *Rayuela* (*Șotron*) al scriitorului argentinian Julio Cortázar. Din rațiuni metodologice, vom considera edificator și suficient de la bun început acest citat pentru încadrarea primei secțiuni a romanului în categoria „textelor de ficțiune”. Dar *Șotron* are o structură mult mai complexă, căci nu urmărește progresiv evenimentele, ci, dimpotrivă, de la un anumit punct, începe să le privească și retrospectiv și, fapt esențial, chiar din mai multe perspective. Astfel, poveștii de iubire dintre Maga și Horacio Oliveira, prefigurată încă din primele rânduri ale cărții, îi este opusă, printr-un procedeu asemănător cu tehnica oglinzilor paralele, epopeea casnică a lui Traveler și a Talitei. Iată, în acest sens, cum începe a doua secțiune a romanului *Șotron*, *De partea aceasta*: „Îl înfuria la culme că se numea Traveler, el care nu plecase nicicând din Argentina, decât o dată până la Montevideo și altă dată la Asuncion del Paraguay, metropole de care își amintea cu indiferență suverană. La patruzeci de ani continua să nu se despartă de strada Cachimayo și faptul că lucra ca administrator și om bun cam la toate la cirul *Stelele* nu-i îndreptătea nici cea mai mică speranță că într-o zi va străbate drumurile lumii. Când Talita, mare amatoare de enciclopedii, se interesa de popoarele nomade și de culturile transhumante, Traveler mormăia și aducea elogiul nesincere curții cu mușcate, patului și îndemnul să nu pleci din colțul unde te-ai născut.”

Urmărind disocierile pe care le face Jean Ricardou și aplicându-le romanului lui Cortázar, putem afirma că secțiunea *De partea cealaltă* reprezintă ficțiunea pură, plasând cuplul Maga – Horacio într-o adevărată „lume fictională”, accesibilă doar celor doi îndrăgostiți, pe când *De*

partea aceasta întruchipează „viața însăși”, prin raportare la magica poveste de dragoste desfășurată în timpul iernii pariziene. Așadar, ca text, descrierea iubirii dintre Maga și Horacio poate fi comparată cu alte texte; în cazul de față, cu aceea dintre Talita și Traveler. Iar ca ficțiune – adevărată „lume ficțională”, în termenii lui Umberto Eco – poate fi confruntată cu „viața însăși”, viața unei familii argentinie-ne obișnuite: aceiași Traveler și Talita.

Despre *Șotron* (1963) s-au spus, în aparență, toate lucrurile care se pot spune despre un roman care a făcut vogă și care, în plus, aparține unui scriitor din celebra generație a și mai celebrului „boom” latino-american; a fost numit „roman total”, „roman deschis”, „roman cu cheie” ș.a.m.d. Dincolo de toate aceste posibile caracterizări sau etichetări mai mult sau mai puțin generale, romanul lui Cortázar valorifică din plin resursele intertextualității, încadrându-se, din acest punct de vedere, în ilustra descendență a ficțiunilor lui Jorge Luis Borges și putând fi comparat, pe bună dreptate, și cu *Ulise* de James Joyce. Căci *Șotron* modifică, dintr-o dată, mai toate aspectele narațiunii tradiționale, ducând la ultimele limite resursele ludicului, de care se folosește într-o manieră neașteptată și întotdeauna profund originală, făcând ca sfârșitul aventurii de receptare a cărții să ducă cititorul „acolo unde hotarele se sfârșesc iar drumurile se șterg”, după cum se exprima Octavio Paz. Dar, pe de altă parte, s-a observat mai puțin că, în fond, *Șotron* este un roman riguros construit pe principiul similitudinii și al oglinzilor paralele, o creație epică realizată în și prin limbaj, o adevărată sărbătoare a limbajului. Deși aparent neașteptate, aceste afirmații sunt ușor de susținut cu ajutorul textului.

Orice similitudine conduce la o dublură: „redublare dacă similitudinea afectează ansambluri separate; dedublare dacă acționează într-un ansamblu unic.” În cazul romanului *Șotron*, avem de-a face cu ambele rezultate ale similitudinii: redublare dacă privim primele două secțiuni ca ansambluri separate, independente (atitudine perfect justificată dacă luăm în considerare trecerea de la narațiunea de tip homodiegetic la cea de tip heterodiegetic) sau dedublare, în condițiile în care interpretăm textul cărții ca

pe un tot unitar, o lume. „Lumea ficțiunii specifică unui roman este o lume verbală, determinată integral de cuvintele prin care aceasta este reprezentată.” Cuvinte pe care Julio Cortázar le folosește pentru a scrie un roman imposibil de încadrat în canoanele obișnuite. Particularitatea principală în *Șotron* este un tip aparte de anticonvenție, pe care o putem numi – și o vom numi – „anticonvenție a limbajului”. Ea încearcă să mascheze faptul că între roman și viață există o anumită disjunctie și sugerează că viața unui roman reprezintă o parte din viața adevărată despre care doar întâmplător nu am mai auzit dar care merge sau mergea înainte. Cortázar populează o lume a datelor controlabile (Parisul cu cheiurile și podurile lui peste Sena, Argentina cu orașele ei moleșite de căldura verii) cu personaje și întâmplări fictive (Horacio Oliveira, intelectual argentinian plecat la Paris într-un fel de exil voluntar, Maga, iubita lui, venită tot la Paris din Uruguay; apoi Traveler, un Horacio rămas în Argentina, Talita, soția lui). Romancierul se mișcă prudent de pe tărâmul lumii reale pe cel al ficțiunii și face eforturi pentru a ascunde această mișcare. Prin urmare, personajele fictive sunt înzestrate cu un context particular asemănător celui prin care ne definim pe noi înșine și îi definim pe ceilalți din lumea reală: ele au nume, rude, ocupații dispuse în așa fel încât să nu aducă atingere simțului probabilității moștenit din lumea empirică. Iată cazul unui personaj secundar: „Model de fișă de la Club: Gregorovius, Ossip. Apatrid. Tinde să se îmbrace în negru, în gri, în cafeniu. Vârsta: spune că are patruzeci și opt de ani. Profesia: intelectual.”

Rămâne să analizăm mijloacele lingvistice și procedeele de limbaj prin care sunt furnizate aceste informații și prin care este construită lumea ficțională. Critica literară anglo-americană afirmă că „ne putem folosi de limbaj în scopuri diferite, adică pentru a stabili trepte diferite ale adevărului.” Modul în care funcționează „anticonvenția limbajului” despre care vorbeam anterior în cazul lui Cortázar este însă cu totul remarcabil și demn de reținut. Iar mecanismele textuale încep să-și manifeste prezența chiar din titlu: *Șotron*. „Titlul se bucură de un statut deo-

sebit. Chiar dacă s-ar naște din text, titlul nu este un alt text: ca atare, n-are autonomie.” El formează doar „numele textului.” Dar de ce tocmai *Șotron*? Cortázar mărturisește că, inițial, romanul s-a numit *Mandala*: „eram obsedat de ideea de <<mandala>>”, spune autorul. „Mandala este propriu-zis un cerc, deși desenul ei este complex și înscris adeseori într-un chenar pătrat; este deopotrivă un rezumat al manifestării spațiale, o imagine a lumii, precum și reprezentarea actualizării forțelor divine, în stare a-l conduce pe cel ce o contemplă la iluminare.” C. G. Jung recurge la imaginea mandalei ca să desemneze o reprezentare simbolică a „psyche-ului”, a cărui esență ne rămâne necunoscută. El și discipolii săi au observat că aceste imagini sunt utilizate spre a consolida ființa interioară și pentru a favoriza meditația în profunzime. Contemplația unei mandale ar inspira seninătatea, sentimentul că viața și-a regăsit sensul și ordinea. Mandala produce același efect atunci când apare spontan în visele omului modern. Formele rotunde ale mandalei simbolizează, în genere, integritatea naturală, în vreme ce forma pătrată reprezintă conștientizarea acestei integrități. În vise, discul pătrat și masa rotundă prevestesc o iminentă conștientizare a centrului. Mandala posedă o dublă eficacitate: ea conservă ordinea psihică, dacă aceasta există deja sau o restabilește, dacă a dispărut. În varianta de *Mandala*, titlul romanului lui Cortázar ar fi fost exemplul tipic pentru acele titluri acuzate de Mallarmé că vorbesc prea tare. S-ar fi dezvăluit mult prea devreme o serie de simboluri ascunse în text: jocul (erotic), visele premonitorii, alunecarea momentană a personajelor pe teritoriul dezordinii psihice. Dacă romancierul ar fi păstrat denumirea inițială, titlul ar fi întruchipat cea mai clară convenție de semnificație. Dar, oprindu-se la *Șotron*, Cortázar se instalează în anticonvenția de limbaj, pe care o va adânci apoi și la nivel textual. În primul rând, pentru că „șotron” aduce o accentuată impresie de ludic, element pe care autorul încearcă aparent să-l perpetueze prin „îndrumarul de lectură” plasat înaintea textului propriu-zis: „În felul ei, această carte înseamnă multe cărți dar mai ales două cărți. Cititorul este invitat să aleagă una din următoarele două

posibilități. Prima carte se citește în mod obișnuit și se termină cu capitolul 56, după care apar trei steluțe frumoase ce echivalează cu cuvântul Sfârșit. Așadar, cititorul va renunța fără păreri de rău la ceea ce urmează. Cartea a doua se citește începând cu capitolul 73, continuând apoi în ordinea indicată la sfârșitul fiecărui capitol. În caz de confuzie sau de uitare, e de-ajuns să se consulte următoarea listă: [...]”

Dar, pentru a atinge scopul propus de autor, titlul „nu va deveni numele textului decât după lectura textului: atunci când pactul ce leagă termenul de definiția lui va fi pe deplin încheiat.” Abia atunci cititorul va înțelege pe deplin că șotronul, departe de a rămâne un simplu joc, reprezintă pentru Cortázar, în definitiv, tot o „mandală”: „un fel de fixare grafică a unui progres spiritual”, cum subliniază autorul. Tocmai de aici vine și impresia de „atmosferă magică de peregrinare nesfârșită” despre care vorbea Carlos Fuentes. O peregrinare care are loc, neașteptat, și la nivelul limbajului, al literaturii în general pentru că *Șotron* distruge vechea diferențiere între conținut și formă, înscriindu-se, astfel, în contextul mai general al „Noului Roman”, cartea aceasta constituind și comentariul proprii sale existențe artistice, mai ales prin secțiunea finală, *Din alte părți*. Desigur, există mai multe modalități de a distruge creator unitatea textului dar Julio Cortázar folosește aici scindarea axată pe principiul similitudinii, concretizată în „partea aceasta”, „cealaltă” și „alte părți”. Astfel, ficțiunea propune imagini de gradul al doilea pe care le și instituie, prin limbaj: în *Din alte părți*, avem reflectarea (ca într-o a doua oglindă) unei reflectări din *De partea aceasta*, reflectare într-o primă oglindă a faptelor și personajelor din *De partea cealaltă*: „Fiind de acord că în domeniul acesta n-aveau să se înțeleagă niciodată, își dădeau întâlnire aiurea și mai întotdeauna se găseau. Întâlnirile erau uneori atât de incredibile, încât Oliveira își punea încă o dată problema probabilităților și o întorcea pe toate fețele, neîncrezător. Dar iubirea, acest cuvânt ...” (cap. 6, *De partea cealaltă*). Apoi: „Dar iubirea, acest cuvânt... Horacio moralistul, temându-se de pasiuni fără o rațiune de apă adâncă, descumpănit și posac în orașul

unde iubirea se cheamă cu toate numele tuturor străzilor, tuturor caselor, tuturor locuințelor, tuturor camerelor, tuturor paturilor, tuturor viselor, tuturor uitărilor sau amintirilor. Dragostea mea, nu te iubesc pentru tine nici pentru mine nici pentru amândoi împreună, nu te iubesc fiindcă sângele m-ar îndemna să te iubesc, te iubesc fiindcă nu ești a mea, fiindcă te afli de partea cealaltă, acolo unde mă inviți să sar și eu nu pot face saltul.” (cap. 93, *Din alte părți*)

În felul acesta, „textul are tendința să reprezinte altceva decât pe el însuși; odată cu dedublările, textul tinde să se reprezinte pe el însuși.” Astfel că raportul dintre text și lume se poate deduce doar din însăși funcționarea textului. „Repetarea lumii așa cum o cere doctrina exprimării – reprezentării, inventarea unei lumi, așa cum pretinde doctrina creației, sunt bazate pe aceeași proporție fundamentală, cei doi complici și adversari ai aceleiași ideologii: cea dominantă care nu vrea să se gândească cum poate fi transformată lumea prin elaborarea textului.”

„Îndrumarul de lectură” elaborat de Cortázar propune mai multe lecturi ale textului (alternative și succesive) dintr-un imbold doar aparent ludic dar care urmărește, în fond, anihilarea planului temporal al narațiunii, în înțelesul tradițional al temporalității românești. Se poate observa că extrasele din *Șotron* pe care le-am citat la început utilizează ca dominantă verbală timpul trecut, „preteritul epic”: „fusesse”, „îngăduia”, „era”, „zâmbea”, „înfuria”, „amintea”, „continua”, „se interesa”. În roman, timpul posedă unele trăsături caracteristice care indică natura fictivă a lumii românești. Kate Hamburger afirmă că timpul trecut din majoritatea ficțiunilor narative are o funcție radical diferită de trecutul folosit în descrierile istorice iar această diferență este cheia pentru a concluziona că preteritul epic nu desemnează niciun prezent identificabil, niciun trecut identificabil, ci un univers fictiv situat în afara timpului și a spațiului real. Din acest moment, luând în considerare și aceste constatări, putem concluziona că în *Șotron*, privit global, ne aflăm pe tărâmul celor mai realizate (și „lucrate”) texte de ficțiune.

Principiul oglinzilor paralele impus odată cu secțiunea *De partea aceasta* funcționează însă prin distorsiune:

tot ceea ce în lumea lui Horacio era mișcare stagnează pentru Traveler. În plus, Horacio caută un centru, rațiunea de a fi: „Aș avea atâta nevoie să mă apropiu mai mult de mine însumi, să înlătur tot ce mă îndepărtează de centru”, spune el. Doar în ceea ce o privește pe Maga oglinda nu schimbă imaginea: pentru că în loc să ne arate o altă Maga (așa cum în Traveler aveam un alt Horacio), ni se arată o imagine a ei, diferită, e adevărat, însă (esențial lucru) tot a ei, căci Horacio vede în Talita reîncarnarea iubitei lui pierdute. Poate pentru că ea are cu adevărat virtuți și puteri de „maga” (vrăjitoare): „Chiar în noaptea aceea, cam pe la două, a văzut-o pentru prima dată. Oliveira începu să fumeze sprijinit de perete, cercetând puținele stele istovite ce se strecurau printre nori. Maga se ivi de după un ventilator, ținând în mână ceva ce târâia pe jos și aproape imediat îi întoarse spatele.”

În consecință, se observă că secțiunea *De partea cealaltă* devine textul central, nucleul generativ al romanului și, implicit, își asumă rolul unei oglinzi structurale a ansamblului: fiecare din celelalte texte se privește și se (auto)interpretează prin intermediul său. Această secțiune nu dispune în aparență de oglinzi optice, în schimb multiplică similitudinile rafinate: vom găsi în *Șotron* personaje duble (Horacio / Traveler), situații duble (căutarea centrului, a sensului); acțiuni duble (visele personajelor). Paradoxal însă, textul central trebuie să se mulțumească cu un spațiu construit să oglindească fără oglinzi. Este vorba aici, deși desfășurat subtil doar la nivelul limbajului, de un caz tipic de „autoreprezentare verticală producătoare.” Dimensiunea referențială a scriiturii ce trebuie să se înscrie pe axa de simetrie a textului a fost realizată în așa fel încât să ofere o reprezentare răsturnată a acestui rol: așadar, oglinzirea fără oglinzi a textului central. Și invers, pentru textele aflate în relație cu el.

„În *Șotron*, mărturisește Julio Cortázar, am făcut tentativa cea mai susținută de care eram capabil în acel moment, pentru a pune, în termenii romanului, ceea ce alții, filosofii, au pus în termenii metafizicii, adică marile neliniști spirituale, marile întrebări.” Una din aceste mari întrebări este, pentru Maga și Horacio, dragostea. Dra-

goste pe care fiecare o trăiește în felul său, cu luciditate – Horacio, transformând totul în magie – Maga dar pe care amândoi o resimt de la un anumit moment, ca pe o problemă de comunicare și de limbaj: „Oliveira era fascinat de aiurelile Magăi, de disprețu-i liniștit pentru socotelile cele mai elementare. Ceea ce fusese pentru el analiză a probabilităților, alegere sau, pur și simplu, încredere în rbdomanția ambulatorie, devenea pentru ea doar fatalitate. <<Și dacă nu m-ai fi întâlnit?>>, o întreba el. <<Nu știu, doar ești aici...>> În mod inexplicabil, răspunsul invalida întrebarea, dezvăluia resorturile-i logice de duzină. Astfel se regăseau, Punch și Judy, atrăgându-se și respingându-se cum se cuvine dacă nu vrei ca iubirea să se sfârșească în chip de poză sau în baladă fără cuvinte.”

În „șotronul” iubirii, cei doi încearcă să ajungă la „Cer”, la fel ca în jocul cunoscut tuturor dar nu vor reuși decât să caute, fiecare, cerul propriu. Neîmplinirea lor vine tocmai din faptul că „o relație între termeni care rezistă totalizării, care se sustrag din relație sau care o precizează nu e posibilă decât ca limbaj.” O realitate esențială pe care Horacio și Maga o eludează și o ignoră mereu fără să-și dea seama. Iar „cerul” fericirii visate de cei doi era de găsit în cu totul altă direcție decât cea pe care ei o urmează; pentru că „prin dragoste, transcendența merge, în același timp, mai departe și mai puțin departe decât limbajul.”

În prima parte a romanului, cadrul exterior în care se desfășoară evenimentele este iarna pariziană. Fapt deloc neglijabil pentru interpretarea de față: între altele iarna este și anotimpul gheții sau, altfel spus, al oglinzilor (textuale, în acest caz). Tocmai de aceea, lipsa oglinzilor din textul central, lipsă pe care am menționat-o deja, este doar aparentă: ele sunt înlocuite subtil cu un întreg anotimp cu rol de reflectare. În dimensiunea referențială a ficțiunii, nu este de mirare că celelalte secțiuni („părți”) ale romanului se situează vara: ele trebuie să se oglindească și nu să oglindească. Odată cu anotimpul cald, „oglinzile” se topesc și dispar. În spațiu nu mai rămâne decât, așa cum am văzut, o oglindire fără oglindă. Dar acest spațiu este departe de a fi oarecare: oglinda dispărută care-l organizează este

păstrată în limbajul care-l reprezintă. Și astfel, în centrul mecanismului textual se află o nouă autoreprezentare verticală producătoare. Iar ficțiunea lui Cortázar se dispune ca o metaforă a activității ce-o constituie: scriitura, lectura. Lectura se apleacă în interior asupra cuvântului; scriitura – în exterior asupra tăcerii. Și ansamblul de „șotron” astfel constituit, asupra limbajului.

BIBLIOGRAFIE

- Romanul grec* (Xenofon din Efes, *Efesiaca*. Traducere și note de Marina Marinescu; Longos, *Dafnis și Cloe*. Traducere și note de Petru Creția; Heliodor, *Etiopicele*. Traducere și note de Marina Marinescu), cuvânt înainte de Eugen Cizek, București, Editura Univers, 1980.
- Petronius, *Satyricon*. Traducere, cuvânt înainte și note de Eugen Cizek, București, Editura Univers, 1995.
- Wu Cheng-en, *Călătorie spre Soare-Apune*. Traducere de Corneliu Rudescu și Fănică N. Gheorghe, prefață, tabel cronologic și note de Corneliu Rudescu, București, Editura Minerva, 1971.
- Cao Xueqin, Gao E, *Visul din Pavilionul Roșu*. Traducere de Ileana Hoge-Velișcu și Iv Martinovici, prefață, arbore genealogic și note de Ileana Hoge-Velișcu, București, Editura Univers, 1985.
- Thomas Morus, *Utopia. Cartea de Aur a lui Thomas Morus, pe cât de utilă pe atât de plăcută, despre cea mai bună întocmire a Statului și despre noua Insulă Utopia*. Traducere din limba latină de Elefterie și Șt. Bezdechi, ediție îngrijită și prefațată de Ion Acsan, București, Editura Mondero, [f.a.].
- François Rabelais, *Gargantua și Pantagruel*. În românește de Alexandru Hodoș, prefață de N. N. Condeescu, Chișinău, Editura Hyperion, 1993.
- Miguel de Cervantes Saavedra, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, traducerea versurilor și note de Ion Frunzetti, prefață de G. Călinescu, tabel cronologic de Edgar Papu, București, Editura Minerva, 1987.
- Miguel de Cervantes, *Nuvele exemplare*. Traducere, studiu introductiv, note și comentarii de Sorin Mărculescu, București, Editura Cartea Românească, 1981.
- Alain-René Lesage, *Istoria lui Gil Blas de Santillana*. Traducere de Al. Philippide, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960.
- F. M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*. Traducere de Ștefana Velisar Teodoreanu și Isabella Dumbravă, aparat critic de Ion

- Ianoși, București, Editura Cartea Românească, 1972.
- Eça de Queiroz, *Orașul și Muntele*. Traducere, prefață și note de Mioara Caragea, București, Editura Univers, 1987.
- Ernesto Sábato, *Tunelul*. Traducere, prefață, cronologie și bibliografie de Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1996.
- Ernesto Sábato, *Despre eroi și morminte*. Traducere de Aurel Covaci, versiune revăzută și augmentată de Angela Martin, prefață de Paul Alexandru Georgescu, București, Editura Univers, 1999.
- Jorge Luis Borges, *Opere, vol. 1 și 2*. Traduceri de Cristina Hăulică, Andrei Ionescu și Darie Novăceanu, îngrijire de ediție și prezentări de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1999.
- Julio Cortázar, *Șotron*. Traducere și postfață de Tudora Șandru-Mehedinți, București, Editura Univers, 1998.

*

- Antologia eseului hispano-american*. Traducere de Paul Alexandru Georgescu, București, Editura Univers, 1975.
- Eseiști spanioli*. Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drimba, București, Editura Univers, 1982.
- The Penguin History of Literature*, vol. 1-9, London, Penguin Books, 1993.
- The New Pelican Guide to English Literature*, vol. 1-9, edited by Boris Ford, London, Penguin Books, 1991.
- Jaime Alazraki, Ivar Ivask (eds.), *The Fiction of Julio Cortázar*, University of Oklahoma Press, 1978.
- R.-M. Albérès, *Istoria romanului modern*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.
- J. L. Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Editorial Gredos, 1977.
- Carlos Blanco Aguinaga, *Cervantes and the Picaresque Mode: Notes on Two Kinds of Realism*, New Jersey, Englewood Cliffs, 1969.
- Ion Alexandrescu, *Persoană, personalitate, personaj*, Iași, Editura Junimea, 1988.
- Aristotel, *Poetica*. Studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, București, Editura Academiei, 1965.
- Rosario Assunto, *Universul ca spectacol. Arta și filosofia Europei baroce*. Traducere de Florina Nicolae, postfață de Ion Frunzetti, București, Editura Meridiane, 1983.

Erich Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*. Traducere de I. Negoșescu, Iași, Editura Polirom, 2000.

Jurgis Baltrušaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, sciens-fiction și înșelăciuni*. Cuvânt înainte și traducere de Marcel Petrișor, București, Editura Meridiane, 1981.

Mihail Bahtin, *Problemele poeziei lui Dostoievski*. Traducere de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1970.

Mihail Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*. În românește de S. Recevschi, București, Editura Univers, 1974.

Mihail Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.

Salvatore Battaglia, *Mitografia personajului*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1976.

Harold Bloom, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*. Traducere de Diana Stanciu, postfață de Mihaela Anghelescu Irimia, București, Editura Univers, 1998.

Wayne C. Booth, *Retorica romanului*. Traducere de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, vol. 1-3, București, Editura Artemis, 1995.

Livius Ciocârlie, *Realism și devenire poetică în literatura franceză*, Timișoara, Editura Facla, 1974.

Eugen Cizek, *Evoluția romanului antic*, București, Editura Univers, 1970.

Julio Cortázar, *Cuentos completos*, vol. 1, México, Alfaguara, 1996.

Ioana Crețulescu, *Mutațiile realismului. Literatura realistă: istorie și structură*, București, Editura Științifică, 1974.

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

Ernst Robert Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. În românește de Adolf Ambruster, cu o introducere de Alexandru Duțu, București, Editura Univers, 1970.

Jean Marie Domenach, *Întoarcerea tragicului*, București, Editura Meridiane, 1985.

Ovidiu Drimba, *Istoria culturii și civilizației*, vol. 1, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Renașterea. Umanismul și destinul artelor*, București, Editura Univers, 1975.

Dana Dumitriu, *Ambasadorii sau despre realismul psihologic*, București, Editura Cartea Românească, 1976.

Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca, prefață și postfață de Radu Toma, București, Editura Univers, 1977.

Roxana Eminescu, *Preliminarii la o istorie a literaturii portugheze*, București, Editura Univers, 1979.

E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*. Traducere de Petru Popescu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968.

Ion Frunzetti, *Proză picarescă spaniolă*, București, Editura Minerva, 1961.

Northrop Frye, *Anatomia criticii*. În românește de Domnica Sterian și Mihai Spăriosu, prefață de Vera Călin, București, Editura Univers, 1972.

Maria Fürst, Jürgen Trinks, *Manual de filozofie*. Traducere de Ioana Constantin, București, Editura Humanitas, 1997.

René Girard, *Minciună romantică și adevăr romanesc*. Traducere de Alexandru Baci, București, Editura Univers, 1972.

Luis de Góngora y Argote, *Polifem și Galatea*. Traduceri, comentarii și interpretări de Darie Novăceanu, București, Editura Univers, 1982.

Baltasar Gracián, *Cărțile omului desăvârșit. Eroul, Politicianul, Discernătorul, Oracolul manual, Cuminecătorul*. Traducere, prefață, note și comentarii de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 1994.

Dan Grigorescu, Sorin Alexandrescu, *Romanul realist în secolul al XIX-lea*, București, Editura Enciclopedică Română, 1971.

Jeanne Hersch, *Mirarea filozofică. Istoria filozofiei europene*. Traducere de Drăgan Vasile, București, Editura Humanitas, 1997.

Gustav René Hocke, *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*. În românește de Herta Spuhn, prefață de Nicolae Balotă, București, Editura Univers, 1998.

Johan Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*. Traducere de H. R. Radian,

cuvânt înainte de Gabriel Liiceanu, București, Editura Humanitas, 1998.

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

Ion Ianoși, *Romanul monumental și secolul XX*, București, Editura pentru Literatură, 1963.

Cornel Mihai Ionescu, *Palimpseste*, București, Editura Cartea Românească, 1979.

Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959.

Victor Ivanovici, *El mundo de la narrativa hispanoamericana. Una introducción*, Quito, Fondo Editorial C. C. E., 1998.

C. G. Jung, *Tipuri psihologice*. Traducere de Viorica Nișcov, București, Editura Humanitas, 1997.

Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, Editura Albatros, 1995.

Krisham Kumar, *Utopianismul*. Traducere de Felix-Gabriel Lefter și Dan Pavelescu, introducere de Brândușa Palade, București, Editura Du Style, 1998.

Guy Larroux, *Realismul. Elemente de critică, de istorie și de poezie*. Traducere de Valentina Fălan, București, Editura Cartea Românească, 1998.

Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și a depășirii*, București, Editura Humanitas, 1993.

Marshall McLuhan, *Galaxia Gutenberg. Omul și era tiparului*. Traducere de L. și P. Năvodaru, cuvânt înainte de Victor Ernest Mașek, București, Editura Politică, 1975.

Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, Editura 100+1 Gramar, 1998.

A. Marchese, J. Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.

Ileana Mălăncioiu, *Vina tragică. Tragicii greci, Shakespeare, Dostoievski, Kafka*, Iași, Editura Polirom, 2001.

Ramiro de Maeztu, *Don Quijote, Don Juan și Celestina*. Eseuri într-un simpatie. Traducere și note de Mariana Vartic, prefață de Ion Vartic, Cluj-Napoca, Editura Apostrof, 1999.

Sorin Mărculescu, *O ipoteză de lectură: "Taina rodului gustos"*, în vol. Miguel de Cervantes, *Nuvela exemplare*, București, Editura Cartea Românească, 1981.

Romul Munteanu, *Cultura europeană în Epoca Luminilor*, vol. I-II, București, Editura Minerva, 1981.

Lowry Nelson (ed.), *Cervantes. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Jr. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1969.

Darie Novăceanu, *Efectul oglinzii*, București, Editura Cartea Românească, 1983.

Tudor Olteanu, *Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea*, București, Editura Univers, 1979.

G. Oprescu, *Manual de istoria artei. Barocul*, București, Editura Meridiane, 1985.

Mircea Opriță, *Discursul utopic. Momente și repere*, București, Editura Cartea Românească, 2000.

José Ortega y Gasset, *Meditații despre Don Quijote și gânduri despre roman*. Traducere, prefață, note și tabel cronologic de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, 1973.

Dim. Păcurariu, *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București, Editura Albatros, 1990.

Liviu Petrescu, *Dostoievski*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1971.

Liviu Petrescu, *Romanul condiției umane*, București, Editura Minerva, 1979.

Gilles Philippe, *Romanul. De la teorii la analize*. Traducere de Elena Popoiu, Iași, Institutul European, 2002.

Platon, *Opere*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1986.

Georges Poulet, *Metamorfozele cercului*. Traducere de Irina Bădescu și Angela Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1987.

Jean Ricardou, *Noi probleme ale romanului*. Traducere de Liana și Valentin Atanasiu, prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1988.

Paul Ricœur, *Time and Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, București, Editura Univers, 1986.

Ernesto Sábato, *Între scris și sânge. Conversații cu Carlos Catania*. Traducere de Luminița Voina-Răuț, prefață de Andrei Ionescu, București, Editura Universal Dalsi, 1995.

Lázló Scholz, *El arte poética de Julio Cortázar*, Buenos Aires, Castañeda, 1977.

Lev Șestov, *Revelațiile morții*, Timișoara, Editura Facla, 1984.

W. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estetica*, Madrid, Tecnos, 1988.

Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*. Traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 1999.

Laurențiu Ulici, *Biblioteca Babel*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

- Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, București, Editura Univers, 1973.
- Tudor Vianu, *Studii de literatură universală și comparată*, București, Editura Academiei, 1963.
- Ion Vlad, *Lectura romanului*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983.
- Ion Vlad, *Aventura formelor*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996.
- Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2004.
- Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*. În românește de Emeric Deutsch, prefață de Alexandru Boboc, București, Editura Univers, 1978.

CUPRINS

ROMANUL ANTIC GREC. LONGOS, <i>DAPHNIS ȘI CHLOE</i> ; HELIODOR, <i>ETIOPICELE</i>	5
ROMANUL. ORIGINI ȘI EVOLUȚIE.....	5
ROMANUL GREC – PRIVIRE DE ANSAMBLU	9
ROMANUL LATIN. PETRONIUS, <i>SATYRICON</i> . SATIRĂ, PARODIE, PICARESC	22
ORIGINILE PROZEI LATINE.....	22
PETRONIUS, <i>SATYRICON</i> – PREZENTARE GENERALĂ	23
PERSONAJELE ROMANULUI <i>SATYRICON</i> – MODALITĂȚI DE CONSTRUCȚIE ȘI CARACTERIZARE	29
ROMANUL CHINEZ: ÎNTRE SIMBOLIC ȘI EPIC. WU CHENG-EN, <i>CĂLĂTORIE SPRE SOARE-APUNE</i> ; CAO XUEQIN, <i>VISUL DIN PAVILIONUL ROȘU</i>	41
CIVILIZAȚIA CHINEZĂ. SCURT ISTORIC	41
WU CHENG-EN, <i>CĂLĂTORIE SPRE SOARE-APUNE</i> – TEMATICĂ, STRUCTURĂ, PERSONAJE	46
CAO XUEQIN, <i>VISUL DIN PAVILIONUL ROȘU</i> – VIZIUNE SIMBOLICĂ, EPICĂ, FILOSOFICĂ	53
UTOPIA ȘI IMPLICAȚIILE SALE LA NIVELUL FORMELOR ROMANEȘTI. THOMAS MORUS, <i>UTOPIA</i> ; FRANÇOIS RABELAIS, <i>GARGANTUA ȘI PANTAGRUEL</i>	63
„UTOPIA” – SENSURILE TERMENULUI, ORIGINI ȘI EVOLUȚIE.....	63
THOMAS MORUS, <i>UTOPIA</i> – PREZENTARE GENERALĂ.....	66
INFLUENȚA LUI THOMAS MORUS ASUPRA UTOPIILOR RENASCENTISTE. FRANÇOIS RABELAIS, <i>GARGANTUA ȘI</i> <i>PANTAGRUEL</i>	72
ROMAN PICARESC – PERSONAJ PICARESC. LESAGE, <i>GIL BLAS</i> ; DANIEL DEFOE, <i>MOLL FLANDERS</i>	92
PROZA PICARESCĂ. APARIȚIE, DEFINIȚII, SEMNIFICAȚII.....	92
SEMNIFICAȚIILE CĂLĂTORIEI ÎN ROMANUL PICARESC	108

EUROPA ÎNTRE RENAȘTERE ȘI BAROC. MIGUEL DE CERVANTES, <i>DON QUIJOTE</i>	116
SPANIA SECOLULUI DE AUR	116
MIGUEL DE CERVANTES – VIAȚA ȘI ACTIVITATEA LITERARĂ	120
<i>DON QUIJOTE</i> – STRUCTURĂ, COMPOZIȚIE, SEMNIFICAȚII ALE PERSONAJELOR	128
ROMANUL PSIHOLOGIC ȘI IMPLICAȚIILE SALE.	
F. M. DOSTOIEVSKI, <i>CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ</i>	148
DOSTOIEVSKI ÎN CONTEXTUL REALISMULUI EUROPEAN.....	148
<i>CRIMĂ ȘI PEDEAPSĂ</i> – STRUCTURĂ ȘI SEMNIFICAȚII.....	153
REALISM, ROMAN DE FAMILIE ȘI ROMAN SIMBOLIC ÎN SPAȚIUL CULTURAL PORTUGHEZ. EÇA DE QUEIROZ, <i>FAMILIA MAIA, ORAȘUL ȘI MUNTELE</i>	171
<i>FAMILIA MAIA</i> . NOUA STRUCTURĂ A ROMANULUI DE FAMILIE .	171
EÇA DE QUEIROZ ȘI INTUIȚIA LIVRESCULUI	184
ERNESTO SÁBATO ȘI NOUL ROMAN LATINO-AMERICAN	190
PROZA LUI ERNESTO SÁBATO ÎN CONTEXTUL LITERATURII LATINO-AMERICANE A SECOLULUI XX.....	190
ERNESTO SÁBATO ȘI NOILE DIMENSIUNI ALE TRAGICULUI.....	195
JULIO CORTÁZAR. IMPLICAȚIILE LUDICULUI ÎN ROMANUL SECOLULUI XX.....	211
ÎN CĂUTAREA UNEI NOI ESTETICI LATINO-AMERICANE.	
FICȚIUNILE LUI JORGE LUIS BORGES	211
PROZA SCURTĂ A LUI JULIO CORTÁZAR	216
JULIO CORTÁZAR, <i>ȘOTRON</i> – ANTICONVENȚIE A LIMBAJULUI..	223
BIBLIOGRAFIE	233