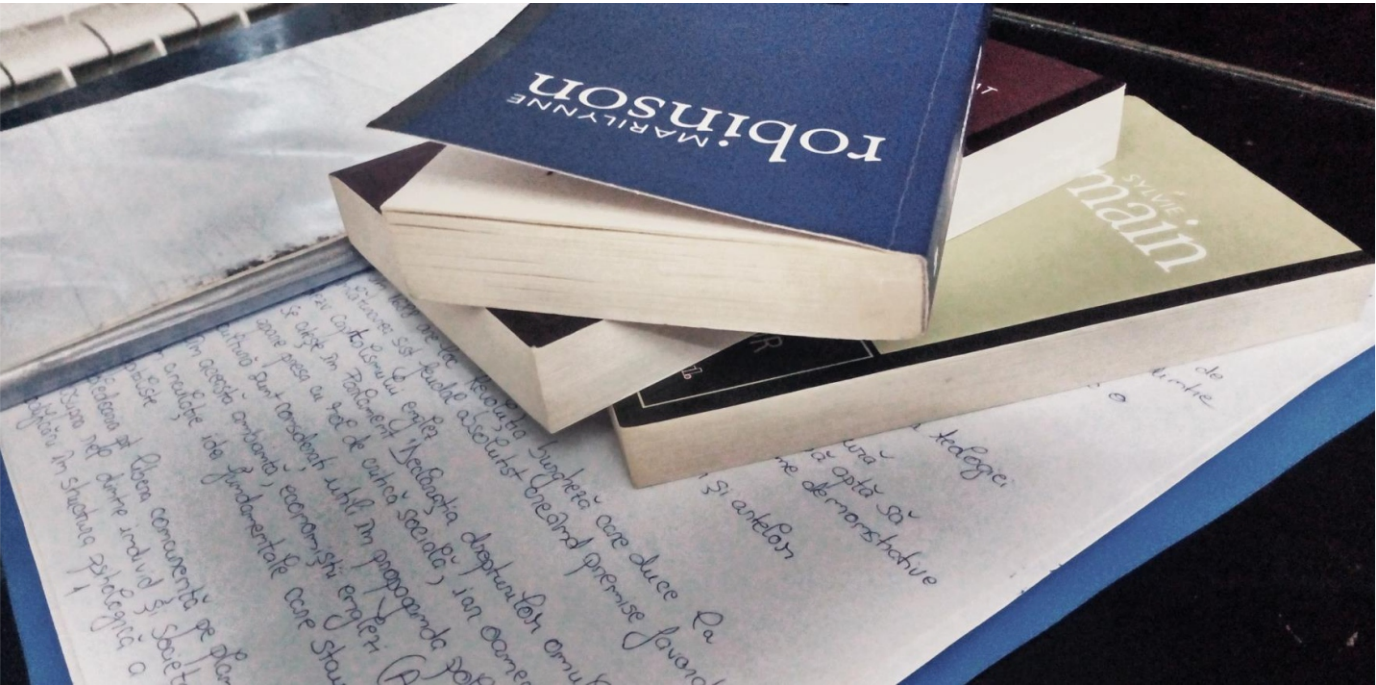


Alina Maria Nechita

Literatura contemporană.

Note, eseuri, cronici



UTPRESS
Cluj-Napoca, 2022
ISBN 978-606-737-602-9

Alina Maria Nechita

Literatura contemporană.

Note, eseuri, cronici



UTPRESS

Cluj - Napoca, 2022

ISBN 978-606-737-602-9



Editura UTPRESS
Str. Observatorului nr. 34
400775 Cluj-Napoca
Tel.: 0264-401.999
e-mail: utpress@biblio.utcluj.ro
<http://biblioteca.utcluj.ro/editura>

Director: ing. Dan Colțea

Recenzia: Conf. univ.dr.habil. Carmen Dărăbuș
Lect.univ.dr. Ioana Bud

Pregătire format electronic: Gabriela Groza

Copyright © 2022 Editura UTPRESS

Reproducerea integrală sau parțială a textului sau ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al editurii UTPRESS.

ISBN 978-606-737-602-9

Bun de tipar: 05.12.2022

Lui Paul, datorită căruia minunile se întâmplă...

Cuprins

*Cuvânt înainte.....	2
* A.S. Byatt: Tentația plurivalenței culturale.....	3
* Elif Shafak : Fata-plantă, bravul erou al copilului modern.....	9
* J. Eugenides:Sinuciderea fecioarelor sau tragica pierdere a inocenței.....	18
* Sylvie Germain: <i>Cartea nopților</i> - lanțul generațiilor damnate.....	26
* M. Robinson: <i>Galaad</i> . Impactul covârșitoarelor mărturii-testament.....	34
* Bernhard Schlink : <i>Olga</i> , cronica unui destin tulburător.....	40
* Isabel Allende : <i>Paula</i> sau valențele literare ale confesiunii.....	46
* B.A. Paris: Inconsistența aparențelor, iluzia familiei perfecte.....	57
*Carmen Dărăbuș: Personajul masculin în plină criză a reîntregirii arhetipale.....	63
*Diana Cozma: În umbra amurgului suspect.....	67
*Marian Hotca: Poemele copilăriei – zugrăvirea unui topos privilegiat.....	69
*Repere bibliografice.....	72

Cuvânt înainte

Dragă cititorule,

Fie că ești student la *Litere*, fie că ești un individ pasionat de lectură, fie că îndeplinești ambele condiții simultan, lucrarea de față îți vine în ajutor. Notele, eseurile și cronicile pe care le vei regăsi te vor ajuta să pătrunzi cu și mai multă precizie în universul vast al literaturii contemporane. Acesta e doar primul pas. Nu există nicio posibilitate palpabilă de a întocmi un document de critică literară care să aibă măcar pretenția de exhaustivitate, astfel încât am considerat că o asemenea abordare analitică îți va fi de folos.

Lubește textul, parcurge-l cu atenție, identifică-te cu el! Vei vedea că poate ascunde semnificații nebănuite. Treci de impresia „de masă” și descoperă-i sensurile încifrate. Pune-ți mereu întrebări și încearcă să cercetezi fiecare bănuială. Întocmindu-ți propriul atelier de investigații (cu riscul de a te pierde printre notițe), vei realiza abordări originale, care trec de granițe rigide și (adesea) clișeistice. Nu te sfii să inovezi!

Vei observa că mi-am orientat atenția asupra literaturii „de azi”, propunând spre dezbateră lecturi mai puțin familiare publicului larg. Ei bine, fiecare text a fost o provocare și de aici s-au deschis noi piste de cercetare, inedite paliere de investigație literară. Cunoașterea înseamnă descoperire, iar descoperirea duce la progres. Am considerat oportun să mă aplec asupra scrierilor actuale, a operelor care suscită interesul și imaginația lectorului zilelor noastre. Am încercat să diversific selecția scrierilor contemporane, astfel ca, prin textele analizate, să satisfac atât pretențiile cititorului pasionat de confesiune, ale celui atras de științe, de poezie, ale celui care simte imperios nevoia întoarcerii la arhetip, dar și ale celui

ce înclină spre mister, fără să uit nici de cei mici, aflați în curs de descoperire a farmecului bine ascuns între coperțile frumos împodobite cu imagini.

Lucrarea de față se dorește un îndrumar în lumea noii literaturi, a tendințelor ce, mai mult sau mai puțin timid, se impun ca modele. Unele urmează tiparul clasic al omniscienței realiste, altele (tot mai multe) se apleacă spre tactica eliberării spiritului prin autenticele practici confesive. Să vă fie un ghid util spre desfătare și raționalizare, deopotrivă!

Alina Maria Nechita

A.S. Byatt: Tentația plurivalenței culturale

Așa cum se întâmplă și în cazul lui Bernhard Schlink, descoperim în A. S. Byatt (Antonia Susan Byatt) universitarul care renunță la cariera didactică pentru a se dedica în totalitate scrisului. Lector la University College din Londra și președinte al Society of Authors (1986-1988), Byatt consideră literatura un vast teren în care se pot reuni idei și principii din domenii variate și, doar aparent, opuse. Romanele și poveștile sale se bazează pe intertextualitate, aluzii și referințe literare complexe: de la firul epic al basmelor și al literaturii fanteziste la teorii literare și lingvistice, sau chiar la istoria literară (în special epoca victoriană, despre care Byatt are cunoștințe ample). Fascinația autoarei pentru secolul al XIX-lea se remarcă și în rândul dezbaterilor sale științifice și religioase, punctând cu precădere interesul aparte pentru darwinism. Pe lângă toate acestea, A. S. Byatt este, de asemenea, un povestitor desăvârșit, creatoare de personaje fascinante, complexe și de comploturi convingătoare, în care combină cu iscusință realismul social cu naturalismul și, pe alocuri, cu simbolismul.

Volumul *Îngeri și insecte* cuprinde două microromane între care, în primă fază, cititorul nu percepe nicio legătură, însă un detaliu le conferă o oarecare continuitate. Registrul se schimbă, iar centrul de interes se mută de pe societatea coruptă către necunoscuta lume de dincolo de simțurile concrete. Analogii subtile, dezvăluiri șocante, mărturii pline de sensibilitate, răsturnări de situație, toate alcătuiesc universul fragil al scriitoarei londoneze, pentru care lumea nu se reduce la palpabil, ci tranzitează

simțurile comune, se dedublează și apoi se multiplică la nesfârșit, dând naștere în permanență unor toposuri miniaturale, grotești.

Morpho Eugenia, întâia scriere din volum, surprinde povestea tânărului William Adamson, naufragiat în Amazonia și părtaș al vieții tribale vreme de zece ani. Întors între semenii săi, acesta participă la balul organizat de familia cercetătorului Alabaster, o familie de nobili, menită să contrasteze, prin opulență și superficialitate, traiul aproape sălbatic din pădurile tropicale. William o cunoaște cu această ocazie pe Eugenia, fiica cea mai mare a familiei, alături de care se pierde într-un dans pasional. Numele tinerei trimite la cel al speciei rare de fluturi pe care Adamson o are în colecția sa: *Morpho Eugenia*; ba chiar aspectul tinerei „blondă și palidă”, este similar cu cel al femeii din prețioasa specie: „modest colorată, cu rol protector”.

Pasiunea pentru insecte o dobândește tânărul William de la tatăl său. Acesta, un neîntrecut măcelar, tranșa cu deosebită minuțiozitate carnea, fiind atent la fiecare detaliu. Băiatul, care îl urmărea pas cu pas, devine tot mai tentat de amănunte, de disecții, de urmărirea comportamentului micilor vietăți, singurele accesibile unui puști care își petrecea mare parte a timpului în natură. Observă o serie de similarități între insecte și oameni, aspect care îl incită și îl îndeamnă să descopere tot mai mult. Întâlnim în cazul junelui Adamson aceeași pasiune și pentru studiul zonelor virgine, mirajul noului, al intactului, exact ca în cazul lui Herbert, eroul romanului *Olga*. În ciuda nevoii firești de iubire, pe cât crește dorința de a analiza natura, pe atât scade interesul asupra femeii, ajungând chiar la o respingere categorică, considerând că aceasta ar avea o influență negativă, ar reprezenta o distragere de la concentrarea esențială în domeniul său de activitate.

Gândurile burlacului naufragiat și captiv un deceniu pe o insulă îndepărtată de orice reper al civilizației se modifică odată ce o cunoaște pe Eugenia. În minte îi revine obsesiv o frază dintr-un basm al copilăriei, de care nu își aducea decât vag aminte: „Voi muri dacă nu o voi putea avea”. Realizează ridicolul situației și pune aceste excese sentimentale pe seama îndelungatei sale perioade de singurătate.

Scrierea autoarei Byatt cuprinde o serie de idei și aspecte legate de societatea vremii (sfârșitul secolului al XIX-lea). Așadar, întâlnim imaginea femeii docile, molcome, supuse, cu un aer mecanizat din cauza rutinei și ale cărei preocupări se reduc la micile și neînsemnatele activități de ordin casnic: „Toate fetele sunt bune, nu creează probleme”. Totodată, sunt surprinse idei despre evoluție și discrepanța de mentalitate. În Amazonia -aflăm de la tânărul cercetător- femeile nu au voie să omoare șerpii, ci trebuie să ceară unui bărbat să se ocupe de această neplăcută sarcină. Tiparele primordiale, chiar preexistențiale, sunt așadar respectate din convingeri ființiale, fără să aibă la bază vreun fundament științific.

În nenumăratele discuții dintre capul familiei Alabaster și William Adamson, se pune la îndoială existența divinității. Schimburile încordate de idei au la bază susținerea, cu același aplomb și într-o cascadă de argumente, a conceptelor creaționiste și evoluționiste. Tânărul împărtășește cu entuziasm ideile lui Darwin, bazându-se pe două considerente: atrocitățile din lume, printre care menționează cu precădere fenomenul sclavagismului, și progresul de netăgăduit al tehnologiei. În ambele cazuri, părerea lui este că o negare a existenței divine, o dezicere în acest sens, ar reprezenta adevărata eliberare a spiritului. Tot din rândul ideilor lui Darwin, Adamson reține că frumusețea fluturelui-mascul îi e necesară acestuia pentru a-și atrage partenera. Autoarea recurge, așadar, la detaliile științei pentru a contura

grăitoare simboluri și echivalențe. Prin analogia cu fluturile, se conturează simetria planurilor existențiale. Asemenea insectei frumos colorate, omul nu e altceva decât o formă de decor, lipsită de consistență și înclinată spre superficialitatea aparenței.

William și domnul Alabaster, reprezentanții celor două lumi cu rânduiețile lor specifice, la confluența dintre religie și tehnologie, remarcă faptul că noul acaparează convingerile creaționiste. Acestea din urmă încep să fie considerate perimate, neadecvate societății intens industrializate, ușor enibile și puerile, demne de a înceta să mai fie luate în considerare ca adevăruri absolute: „Sunt suficient de bătrân să fi crezut fără niciun dubiu în nașterea divină într-o noapte friguroasă, sub un cer plin de îngeri care cântau și în păstorii care se holbau cu mirare”.

Adamson se căsătorește cu Eugenia mai mult dintr-o nevoie firească de a perpetua specia, copleșit de îndelungatul trai în singurătatea spațiului amazonian. Este conștient de la început că nu va avea parte de prea multă pasiune, întrucât fiica familiei Alabaster se dovedește din primele clipe un munte de indiferență. Faptul că era insipidă, rece și distantă, întărește și mai mult analogia cu fluturile omonim. Pentru tânăr, pasiunea pentru studiul insectelor și curiozitatea observării comportamentului lor primează în comparație cu viața tihnită de familie aristocratică. În ciuda faptului că folosea ideea sclavagismului ca argument-cheie în demonstrația că nu există Dumnezeu, William însuși devine sclavul relației cu Eugenia, pact din care ar fi nespus de bucuros să se sustragă, însă normele morale ale vremii nu îi permit.

Când relația searbădă devine incompatibilă cu orice regulă a bunului simț, William se eliberează din chingile sociale și își urmează destinul, valorificând chemarea interioară dată de mirajul sălbătăciei. Descoperă

relația incestuasă a fraților Eugenia și Edgar, aspect prin care își justifică și sinuciderea primului iubit al soției sale. Familia tinerei cunoștea situația, dar încerca să o ascundă, folosindu-l pe tânărul Adamson ca pe o unealtă menită să acopere desfrâul. Constatarea amară îi dă dreptul lui William să-și regăsească libertatea și să plece, alături de fidela domnișoară Matty, într-o nouă expediție în pădurile amazoniene.

Odată cu descoperirea uluitoare, cititorul realizează semnificația replicii lait-motiv: „Lucrurile nu sunt ce par a fi”. Totul se reduce la discrepanța aparență-esență, la încercarea încordată a nobililor epocii victoriene de a mima, cu orice risc, perfecțiunea, împlinirea și fericirea. Ne aflăm parcă în budoarul doamnelor din romanul lui Laelos; intriga, corupția perversitatea sunt legile nescrise după care se ghidează personajele, lăsând să se întrevadă numai poleiala fără de fundament a unei pretinse înalte societăți. De altfel, lucrările științifice ale lui William și angrenarea atenției sale în studiul frunicilor sunt practic o distragere a atenției cititorului de la disgrațioasa lume a Angliei victoriene.

Îngerul conjugal, cel de-al doilea microman, ne-o înfățișează pe Liliás Papagay care, pentru a masca propria dramă a pierderii premature a soțului, devine un liant al celor două lumi, fiind cunoscută în comunitatea din care făcea parte drept medium. Alături de Sophy Sheekhy, facilitează celor care le solicită serviciile accesul la oamenii lor dragi, trecuți în neființă, invocând o serie de abilități speciale, dincolo de clasicul perceptibil - stări de transă ce decorporalizează și permit conexiunea cu nevăzutul. Prin intermediul personajelor cu abilității ieșite din sfera comunului, cititorul poate remarca faptul că între cele două lumi nu se înregistrează prea multe deosebiri, ca și cum moartea ar fi o continuare firească a existenței pământene: „Toate sunt una. Viii și morții. Ca nucile”. Condiția omului „de

carne” cu cea a spiritului se întrepătrund, se completează, ba chiar se amestecă până la stadiul de confuzie identitară. Entitățile din cealaltă dimensiune tind să își păstreze comportamentul natural, uman, am putea spune, aspect care îndreptățește menținerea stării de imprecizie. Imaginile conturate de A. S. Byatt pentru a-și argumenta teza despre natura leșii lumii inaccesibile ochiului neavizat sunt fruste și extrem de concludente. În cadrul unei ședințe de spiritism, în jurul mesei își fac apariția o femeie însoțită de fiul său, un copilăș de câțiva anișori, ambii morți prin înec. Cei doi sunt îmbrăcați cu haine obișnuite, ca toți oamenii, astfel încât cu greu puteau fi separați de cei vii. Faptul că din îmbrăcăminte răzbătea un puternic miros de apă stătută și sărată era unica dovadă a modului în care aceștia și-au găsit cumplitul sfârșit.

Diferența dintre cele două universuri interconectate este realizată de elementul în jurul căruia gravitează entitățile; lumea imaterială este guvernată de un soare spiritual, puternic, datorită căruia ființele spectrale devin vizibile, în timp ce lumea noastră are în prim-plan un soare material, de o intensitate mult redusă. Astfel se justifică faptul că mediul terestru pare mereu întunecat, iar din această cauză, multe spirite nu găsesc drumul înapoi, rămânând să bâjbâie haotic într-un culoar de tranziție. Aici intervine mediumul care, printr-un sistem bine conturat de semne și convenții, intră într-o stare de transă și, oferindu-și trupul drept gazdă, preia și transmite informații din lumea cealaltă. O mamă îndurerată intră în contact cu fetele sale, moarte prematur, una după cealaltă, la vârste cuprinse între câteva luni și trei-patru ani, iar acestea o asigură că sunt într-o grădină de trandafiri, păzite de un înger. Cititorul face imediat legătura cu imaginea biblică a Raiului, însă mai are ocazia să își confirme și caracterul vizionar al entităților spectrale. Fetele îi vestesc mamei nașterea unui copil și, din cuvintele

aparent fără legătură pe care le trimit din universul misterelor (Rosa și Mundi), se încheagă numele următoarei descendente: Rosamund.

Cele două intermediare reușesc să stabilească o legătură aparte, datorită sensibilității lor exacerbate. Un înger cu ochi clocotitori, apărut din neant în camera de spiritism, le transmite constant mesaje criptate, și asta deoarece lucrurile nu vin niciodată facil din lumea umbrelor, ci mereu îndeamnă la serioase exerciții de memorie și analogie. Din întâlnirea cu bizara entitate, reiese un aspect care facilitează înțelesul titlului scrierii. Sufletele au întotdeauna o pereche, o jumătate identică. Aici intervine îngerul, a cărui menire este de a asambla cele două părți, formând ceea ce Byatt numește „iubirea conjugală”. Anima și animus sunt, așadar, reunite, perechea arhetipală fiind reprezentată prin chipul angelic, simbol al protecției divine, al complexității și al desăvârșirii întru eros.

Revelațiile din lumea spiritelor sunt mereu motive de introspecție, astfel încât incursiunile în viețile personajelor întrerup adesea fluența povestirii, împovărând-o cu detalii uneori obositoare. Actanții par să nu aibă o existență socială proprie, alta în afara strictelor și obsesivelor preocupări de a-și înnoda destinele cu cele ale morților. Cititorul, pierdut în melanjul celor două universuri, se simte bulversat și confuz în ceea ce privește unitatea compozițională și relevanța înlănțuirii celor două microromane, însă misterul îi este, în cele din urmă relevat: soțul doamnei Papagay este căpitanul vasului care îi duce pe William Adamson și Matty în Amazonia. Matelotul dispare pe mare fără urmă, transmițându-i soției cu o receptivitate aparte frânturi de mesaje ce conțin elemente ale lumii acvatice (nisip, apă, scoici). De aici, doamna Liliias deduce că soțul său nu se va întoarce niciodată și că a rămas captiv în adâncurile involburate. Tocmai acest gând îi incită curiozitatea și îi întreține interesul pentru ședințele de comunicare cu lumea imperceptibilă

simțurilor comune. Finalul este neașteptat, chiar șocant, însă nu face decât să susțină ideea scrierii, aceea că îngerii conjugali au rolul de a uni și menține unite cele două jrmătăți complementare prin însăși structura lor primordială: Liliias și căpitanul Arturo se regăsesc și, după o separare de zece ani, se înlănțuie febril, recreând Îngerul.

A. S. Byatt are un stil scriitoricesc aparte, înclinat spre erudiție, decorat cu elemente care vin din sfere literare diferite, complementare sau chiar (aparent) opuse. Autoarea nu este întotdeauna interesată de cursivitatea firului narativ, ci ea excelează la capitolul introspecție empatică. Se price la a-și aduce personajele la viață, la a le face memorabile. Byatt este, în esență, un povestitor fin, atent și, în ciuda tentație plurivalenței culturale, foarte tradițional.

Elif Shafak : Fata-plantă, bravul erou al copilului modern

În numele literaturii pentru copii au luat naștere o serie de controverse, de ipoteze, de argumente mai mult sau mai puțin pertinente și de teorii, unele ulterior contestate. Denumirea însăși nu se materializează într-o formă unanim acceptată, întrucât anumiți cercetători susțin că există o singură literatură, iar o clasificare a acesteia în funcție de vârsta cititorului ar fi total lipsită de sens și, mai mult decât atât, nedrept de restrictivă: „Totuși, fondul etern va fi înfățișat copiilor într-o viziune specială, cum e, de pildă, aceea a basmului. Dar basmul interesează și pe omul matur”¹.

Dacă am accepta că există o literatură dedicată exclusiv copiilor, am fi nevoiți să validăm și alte denumiri precum: literatura adulților, literatura intelectualilor, literatura studenților, literatura pentru femei etc. Scrierile nu trebuie să cunoască asemenea îngrădiri, ci e necesar ca ele să se preocupe de atingerea principalului obiectiv: acela de a bucura spiritul, totodată îmbogățindu-ne cultural. În plus, orientarea unui tip de literatură doar asupra categoriei mici de vârstă și-ar dovedi inconsistența prin însăși nominalizarea greșită a adresantului, deoarece „literatura copiilor e și a oamenilor maturi și instruiți. Copilăria nu dispare niciodată din noi, ea constituie izvorul permanent din care decurg toate meandrele vieții noastre. O literatură exclusiv pentru adulți e limitată, falsă și specializată. Și tot așa una numai pentru copii”².

¹ G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, Editura pentru literatură, București, 1964.

² *Ibidem*, p. 274.

În Dicționarul de Pedagogie³, literatura pentru copii este identificată drept „totalitate a operelor din literatura română și universală, accesibile copiilor și servind la educarea lor multilaterală, cu o mare valoare educativă îndeosebi în ceea ce privește dezvoltarea gustului pentru citit”. Cu toate acestea, există situații în care textele ce își propun strict să educe nu reușesc să suscite interesul micilor lectori, întrucât, prin atenția concentrată pe detalii de formă, pierd adesea aspecte importante din zona de conținut. În acest sens, Nicolae Manolescu susține ideea conform căreia literatura pentru copii nu trebuie percepută doar în raport cu acest caracter educativ, iar exegetul punctează o altă trăsătură, de care scrierile dedicate celor mici ar trebui să beneficieze: umorul. Copiii sunt întotdeauna atrași de situațiile comice și în acest mod textele vor fi parcurse cu plăcere, pasiunea lecturii beneficiind așadar de un teren fertil pe care să se poată instala.

O altă problemă terminologică este abordată de criticul Hristu Cândroveanu, care realizează demarcația clară între conceptele „literatură pentru copii” și „literatură despre copii”. Astfel aflăm că întâiul concept nu este unul valid prin sine însuși, ci este doar o subcategorie a unui fenomen mai amplu, deoarece „literatura pentru copii este, în fapt, literatură pur și simplu, literatură pentru toata lumea, literatură frumoasă”⁴. În ceea ce privește literatura despre copii, ea „este inspirată din niversul acestor vârste, ori stăpânită de acel climat infantil-juvenil, în care sentimentele etice sunt atât de la ele acasă – la vârstele fragede propensiunea etică fiind structurală, este o literatură formativă, care construiește în plan moral și estetic”⁵. Ca exemplu, criticul literar ne vorbește despre *Amintiri din copilărie*, lucrare

³ George Vaideanu, Anghel Manolache, Dumitru Muster, *Dicționar de Pedagogie*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979.

⁴ Hristu Cândroveanu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, București, 1988, pp. 7-26.

⁵ *Ibidem*.

despre care afirmă că doar aparent poate fi înscrisă în literatura pentru copii. De fapt, opera lui Creangă face obiectul literaturii mari, fiind redată într-o impresionantă (pentru tiparele scriitoricești ale vremurilor respective) manieră subiectivă, ca un meticolos, lucid și mai ales asumat exercițiu de autenticitate. Copilăria și poznele „copilului universal” (precum îl numește G. Călinescu pe Nică) se înscriu mai degrabă în literatura despre copii, deși „este și pentru ei, în grade diferite, în funcție de anii lor”⁶.

În lucrarea sa, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de story*⁷, Florica Bodiștean afirmă că literatura pentru copii nu e un gen de scriitură în sine, ci e mai cu seamă un mod de lectură, unul candid, cu puternice influențe de formă didactică. În momentul în care parcurge textul, în mintea lectorului neinițiat (prin prisma vârstei fragede) se nasc o serie de întrebări, iar curiozitatea, prin apelul la imaginație, trebuie satisfăcută: Ce se întâmplă? Ce pot învăța din această întâmplare? Ce mi-a plăcut? Ce m-a deranjat? Cu ce personaj rezonază?

Pentru a teoretiza conceptul atât de controversat, autoarea Florica Bodiștean propune o clasificare a tipurilor de texte și, implicit, a autorilor acestora:

- tipul A: o literatură instrumentală care cuprinde literatura perioadei preabecedare (literatura de grădiniță, undeva între carte și jucărie, cu text minim și lectura transferată adulților), folclorul copiilor și literatura instructivă, didactică sau informativă. În acest caz, literatura coexistă cu elemente ludice (recitativele-numărători, cântecele care însoțesc jocul), cu elemente de pedagogie, de etică, de știință, altfel spus, un corpus de texte de frontieră.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Florica Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de story*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

- tipul B: o literatură scrisă fără adresă care se potrivește și copiilor pe baza unei sfere comune de preocupări și interese, a necesității de a cultiva o serie de valori și atitudini. Exemple: basmele, dar și Ion Creangă cu *Amințirile* și poveștile sale; *Capra cu trei iezi* este, pentru copii, o întrupare a efectelor neascultării de părinți, dar adulții pot vedea în ea ceea ce a văzut și critica, adică un scenariu realist, întruchiparea caracterelor umane, ba chiar o vendetă generată de refuzul caprei de a accepta avansurile lupului.
- tipul C: o literatură a scriitorilor profesionalizați sau a celor care practică în general un alt tip de scriitură, dar înregistrează rezultate notabile în cartea scrisă anume pentru copii. Sunt cărțile în care lectorul este copilul / adolescentul și numai el. Pentru literatura română, lista scriitorilor care se adresează în mod expres copiilor i-ar cuprinde pe Mircea Sîntimbreanu, Octav-Pancu Iași, Cezar Petrescu, Constantin Chiriță, Radu Tudoran, Otilia Cazimir, Elena Farago, Nina Cassian, Ana Blandiana.

Literatura pentru copii este așadar o parte, o categorie a literaturii și cuprinde toate acele criterii care la nivelul subiectului, a profunzimii mesajului și a terminologiei reușesc să stabilească legături afective aparte cu cititorii cărora li se adresează, ținând cont de următorii factori:

- a) un grad redus/mediu al dezvoltării psihice (la nivel cognitiv și afectiv);
- b) sfera de interese (pasiuni, preocupări);
- c) abilități limitate de identificare a mesajului artistic (nevoia de inițiere).

În ceea ce privește mesajul artistic, Ion Pascadi relevă în lucrarea sa, *Nivele estetice*⁸, trei coordonate principale:

- coordonata cognitivă sau informativă - opera ce comunică informații transmise printr-un cod și organizate într-un mesaj artistic.
- estetică - valorificare a virtuților estetice ale limbajului. Pe lângă cele 4 categorii estetice fundamentale (frumosul, urâtul, comicul, tragicul), există subcategoria specifică literaturii pentru copii - grațiosul, duiosul, miniaturalul.
- formativă - mesajul artistic al operei, în varietatea semnificațiilor sale receptate de către copii, semnificații la care se ajunge prin ieșirea din planul abstract al textului literar și analogia dintre tema și motivele operei și viață, adăugându-se situații din existența cotidiană a copilului. Ele vor contribui la educare conform unor virtuți morale alese.

Accesul copiilor la literatura care îi vizează în mod direct trebuie ghidat cu maximă seriozitate și conștiinciozitate, inițial de părinte, apoi de cadrul didactic. „Copilul să învețe râzând, să râdă învățând, ușor, pe nesimțite, fără să-și dea seama că i se îngreuiază mintea cu cunoștințe de care va avea nevoie mai târziu în lupta cu viața”⁹.

În seria lucrărilor dedicate copiilor, dar cu un conținut ce se dovedește o poveste cu tâlc pentru adulți, se încadrează și opera autoarei de origine turcă Elif Shafak. Istorioara *Fetiței căreia nu-i plăcea numele său* este o lecție despre autodeterminare și curajul de a-ți depăși propriile limite, temeri și inconsistențe comportamentale.

⁸ Ion Pascadi, *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, 1972.

⁹ Paul B. Marian, *Marin Iorda despre teatrul radiofonic pentru copii*, în revista „Rampa”, an XX, 1937, nr. 5795.

Încă de la început suntem introduși într-o lume în care banalul își întinde amenințător tentaculele asupra omenirii. Eroina este o fetiță obișnuită, care nu iese cu nimic în evidență față de restul populației. Locuiește într-un oraș mare, fără nume, pe o stradă oarecare, într-unul din zecile de blocuri albastre, la un etaj intermediar. Fizic, nu se distinge cu nimic de majoritatea oamenilor, părul ei șaten căpătând irizații spre blond sau spre roșcat, în funcție de anotimp. Totul curge într-un conformism răvășitor, inclusiv la capitolul preferințe, unde cititul, muzica și prepararea biscuiților cu ciocolată sunt principalele puncte de interes. Starea ușor letargică se întrerupe brusc, în momentul în care cititorul descoperă o trăsătură inedită a micuței: orientarea, cu ajutorul imaginației, spre intriganta lume a ideilor. Petrecea singură ore întregi acordând circumstanțe de realitate imaterialilor nori. Uneori aceștia luau forme de animale, alteori de obiecte de uz casnic, iar câteodată de mâncăruri savuroase. Făcuse o adevărată fixație pentru grupările pufoase care se asemănau cu veverițele dungate, vietăți pe care nu le văzuse niciodată direct, dar pe care le iubea la modul idealist. Mama ei refuza cu vehemență găzduirea oricărui animal între zidurile modestului apartament, însă copila nu înceta să ceară obsesiv un suflet pe care să îl simtă aproape. Primește în dar două broscuțe țestoase pe care le numește Ziua și Noaptea, pe care cu greu le putea deosebi una de cealaltă. Naivitatea copilului contrastează puternic cu raționalitatea adultului, astfel încât, fetei nu i se pare nimic nepotrivit în a umple acvariul cu râme, în timp ce mamei, gestul îi provoacă o repulsie amestecată cu teamă. Privirea ingenuă este dovada nepervertirii, iar copila nu concepe o lume în care animalele, indiferent de felul lor, pot fi considerate respingătoare.

Încetul cu încetul, lectorul descoperă un personaj unic, un copil care, pe cât de banal la început, se individualizează clar față de marea gloată a tagmei sale. Eroina preferă fotbalul dintre toate celelalte sporturi, dovedindu-se și o bună cunoscătoare a echipelor, a regulamentului și a clasamentelor. În timp ce majoritatea copiilor adoră vara, ea iubește cu nesaț iarna, iar în locul băuturilor dulci, preferă limonada. Ar fi schimbat oricând rolul de prințesă pe care l-a jucat în piesa școlii, considerând că e plictisitor să fii o firavă domniță, în timp ce prinții sunt cei care călătoresc peste mări și țări, având parte de palpitate aventuri. Singurul lucru pe care îl detestă din răspuțeri era numele său. I se părea că numele cunoscuților sunt melodioase, frumoase, ușor de pronunțat, însă al ei venea ca un blestem. Mereu genera zâmbetele celor care îl auzeau și era sursă nesecată de șicane din partea colegilor. Sakiz Sardunya (Mușcată curgătoare) își blama părinții pentru alegerea lor neinspirată. A căutat în enciclopedii și atlase botanice planta al cărei nume îl purta și, în ciuda faptului că i-a îndrăgit florile colorate, tot ar fi preferat orice alt apelativ. Considera că numele îndrăznețe se potrivesc eroilor imaginari, personajelor din povești și din desene animate, dar nu și oamenilor obișnuiți, angrenați în contexte de viață cât se poate de banale. Poreclele, glumele și poezioarele ironice ale colegilor o întristau profund, însă mica eroină este, de fapt o mostră de cumpătate și de curaj, o lecție pentru cititorul copil și adult deopotrivă:

„Plouă, șuvoaiele zăgazurile-și sparg,
Sardunya din glastră privește pe fereastră.
Apele se revarsă, bărcile nu mai ies în larg,
Sardunya își bea apa în glastră”.

Cu o maturitate răvășitoare, Sakiz Sardunya realizează de la o vârstă fragedă inconsistența personalității umane și caracterul mobil al celor din jurul său. Adesea cei pe care îi considera prieteni erau surprinși chicotind la auzul cânteceleur defăimătoare, lucru care o rănea profund și îi dădea de înțeles că singurătatea e cel mai bun tovarăș, iar singur îți ești cel mai bun și loial prieten. Concluziile fetei sunt de o teribilă intensitate și raționalitate, cu atât mai mult cu cât vin din partea unui copil cu sufletul încă fraged. Cel mai cumplit aspect era faptul că părinții nu îi înțelegeau drama și astfel nu rezonau cu suferința ei. Mama îi vorbește, în termenii în care copila e capabilă să înțeleagă, despre faptul că renunțarea la nume presupune pierderea identității și duce automat la depersonalizare. Tot mama este responsabilă de încercările repetate de a-i demonstra că este asemeni oricărui alt copil, deși Sakiz știa bine că este altfel. Maturitatea pe care însăși singurătatea i-a conferit-o o diferenția categoric de orice alt coleg, pentru care jocul și jucăriile erau singurele repere ale existenței.

Deși abia un copil, Sakiz Sardunya frapează prin inteligența și seriozitatea problemelor pe care le ridică. Copleșită de greutatea propriului nume, ajunge la concluzia că fiecare individ ar trebui să fie capabil, la o vârstă rezonabilă, să își aleagă „eticheta” care îl va urma o viață întreagă, până atunci putând fi folosite apelative precum „micuțule/o”, „puiule” sau „scumpule/o”. Nu se rezumă la a fremăta nemulțumită, ci pentru a dovedi că nu beneficiază, așa cum pretinde mama sa, de o „minte de copil”, propune soluții pentru apăsătoarele probleme, mult prea grele pentru umerii săi firavi de școlăriță. Ea iubește științele naturale și e pasionată de geografie. Hoinărea cu privirea în atlase, sperând ca într-o zi să poată vizita diferitele țări pe care le admira în mod deosebit. Ar fi dorit să înființeze un club pentru protejarea mediului înconjurător, însă se temea că numele său de

floare ar fi din nou un real impediment, cauzând remarci și replici caustice. Era consternată la gândul că oamenii petrec atât de mult timp curățându-și în detaliu gospodăriile, însă poluează cu nepăsare locurile publice.

Micuța Sakiz are o relație apropiată cu familia ei. Își iubește nespun ambii părinți și adesea cugetă mult înainte să adreseze vreo întrebare, de teamă să nu îi supere. Mama e cea care apelează mereu la șantajul emoțional, educând-o inconștient în sensul unei sensibilități exagerate. Pentru ea, toate lucrurile pe care fetița la evită la un moment dat au suflet și resimt acut indiferența copilei. Sakiz Sardunya reușește să facă diferența între adevăr și ficțiune și se preface că îi dă dreptate mamei, doar pentru a nu-i pricinui vreo supărare. Alături de tatăl său petrece nenumărate ore, plimbându-se prin parc sau poposind pe o băncuță din apropierea mării. Visează să crească, să fie om mare, întrucât asociază negreșit starea de adult cu libertatea absolută. În afara numelui care o supăra, era un copil eminamente fericit.

Viața liniară a familiei Sakizei este tulburată de nevoia imperioasă a tatălui de a se opera. Părinții îi ascund adevărul copilei, din dorința de a o proteja și o trimit pentru o perioadă la bunici. Bagajul fetei, alcătuit în mare parte din cărțile atât de dragi, include și jurnalul „Copac Bătrân”, căruia Sakiz îi lansează provocarea de a o însoți într-o aventură demnă de cărțile cu povești: „Dragă Copacule Bătrân, plec la bunicii mei. Voi sta acolo timp de-o săptămână. Am emoții. Oricum, vii și tu cu mine. Cine știe, poate vom trăi împreună o aventură neașteptată. Ca în cărți...”.

În concepția fetei, casa bunicilor se afla undeva în afara timpului și a spațiului concret; un loc în care cămara e mereu ticsită de borcane cu murături, încăperile sunt scăldate în arome dulci, iar bombonierele mereu pline. În acest mediu în care ceasul cu cuc s-a oprit demult la o oră oarecare,

iar mileurile acopereau fiecare obiect de mobilier, Sakiz Sardunya găsește liniștea necesară incursiunii în lumea imaginarului. Din acest punct, povestirea lunecă spre fabulos, relevând jocurile curioase ale subconștientului elevei pasionate de lectură. I se pare că prin geamul camerei sale din casa bunicilor zărește un personaj ciudat, atipic, o față cam de vârsta ei, însă cu o înfățișare neobișnuită. Ciudata apariție, însoțită de fratele mai mic, venea dintr-un ținut utopic, numit Lepoba (Legende, Povești, Basme), un ținut care suscită interesul Sakizei prin însăși capacitatea lui de a aduna laolaltă dragoni, cavalei, prinți și zâne. Astfel, povestea fetei căreia nu îi plăcea numele său se transformă într-un manifest pro lectură, evidențiind imensul neajuns al zilelor noastre: tentația calculatorului în defavoarea cărților citite de către copii. Cei doi veniți dintr-un tărâm iluzoriu trag un semnal de alarmă cu privire la caracterul insipid al lumii în lipsa imaginației și a originalității dobândite prin accesul la lumea cărților. Sakizei Sardunya îi este solicitat ajutorul, întrucât face parte dinte puținii copii care prețuiesc cu adevărat cititul.

Abia în acest moment fata face legătura între fabulosul ținut și un bizar glob de cristal, găsit pe rafturile bibliotecii școlii. Hărțile colorate și separate teritorial de șiruri de pietricele conțineau un al optulea continent, o ciudată pată de culoare fără nume. Acum înțelege că e vorba de ținutul imaginației și al personajelor din cărți, dar lipsa de interes a oamenilor pentru lectură îl face să se micșoreze, fiind, treptat, amenințat de vertiginoasa dispariție. În plus, locuitorii Lepobei uitaseră se viseze, să fie creativi și originali, riscând astfel să anuleze o dată pentru totdeauna minunata lume a poveștilor. Cei doi reprezentanți aveau misiunea ca, împreună cu Sakiz Sardunya, să oprească acest iminent fenomen.

Inevitabil, curiozitatea fetei cu nume de floare îi conturează ideea de a explora nebănuitul ținut, iar cum sugestia clară e că lumea imaginației nu are margini, călătoria se încheagă fără prea multe insistențe. Plecarea se desfășoară după un tipar prestabilit, cu norme clare: pe cai înaripați, sosiți la cele patru băți puternice din palme. Primul popas este făcut în Pădurea Alternativelor. Istorioara Sakizei Sardunya este și un îndrumar pentru adulți în creșterea și educarea copiilor, dorind să semnalizeze importanța lecturii în dezvoltarea imaginației și a inteligenței (mentale și emoționale), dar și relevanța conturării personalității copiilor în spiritul asumării propriilor decizii, în funcție de contextele multiple de viață. În Pădurea Alternativelor, copiii se întâlnesc cu o vrăjitoare care nu își înțelege exact menirea, însă știe că trebuie, prin definiție, să fie rea. Nu le zădărnicește accesul în pădure, însă îi pune la grea încercare, scoțându-le în față patru drumuri, dintre care doar unul corect. Copiii au de făcut alegeri, de luat decizii, de gândit strategii a căror rezultate să și le asume ulterior. Copilul devine, așadar, egalul adultului și nicidecum nu rămâne la stadiul de ființă inferioară, menită să se subordoneze unor directive clare. Întreabă, descoperă, învață, exersează, aplică, își depășește constant condiția de neofit. Într-o altă etapă a trecerii prin pădure, copiii descoperă în cadrul întâlnirii cu o zână atipic de morocănoasă, că nu e bine să îți impui singur obstacole și că frica, dacă e cultivată și întreținută, nu face decât să pună stavilă încrederii în sine.

În lumea miraculoasă deprind, pe baza întâlnirii cu diverse personaje fabuloase, o serie de învățături care să le fie utile pe viitor: nu întotdeauna drumul cel mai scurt este și cel mai ușor, când vine vorba despre o competiție, indiferent de natura ei, importanța îndrăzelii de a participa e mai valoroasă decât câștigul în sine sau că perseverența este cheia reușitei în

absolut orice activitate. Cea mai importantă lecție se dovedește a fi aceea că, în anumite etape ale vieții, fiecare om are nevoie să fie încurajat, susținut, să i se acorde încredere, să i se dea aripi. Locuitorii Lepobei și-au redobândit creativitatea în momentul în care au realizat că pot contura în continuare povești care, prin mediatizarea corespunzătoare, să continue să încânte generații întregi de pământeni. La alte patru bătaii din palme, Sakiz Sardunya își reia locul în lumea reală, plonjând din tărâmul imaginar în casa fără vârstă a bunicilor.

Reîntâlnirea cu tatăl vindecat îi sedimentează toate lecțiile de viață dobândite în tărâmul magic și, mai încrezătoare, mai inventivă, mai determinată să schimbe lumea pornind de la exemplul propriu, Sakiz decide să iasă din carapace, să își exprime ideile, să nu se mai teamă de nimic. Începe prin a-și purta cu mândrie numele și prin a se angrena în atât de mult doritele activități pentru ocrotirea mediului înconjurător. Lecția ei de autodeterminare stârnește admirația colegilor. Incursiunea în Lepoba rămâne un secret, fiind deconspirată doar celui mai fidel prieten, jurnalul „Copacul Bătrân”.

Povestea fetei cu nume de plantă este o incursiune în lumea aparent naivă a copilăriei, însă, de fapt, este o reală lecție de viață și de autocizelare comportamentală: „Sakiz Sardunya a înțeles că în viață nu există drum ușor. Orice cale ar fi ales ei, aveau să întâlnească mereu obstacole și greutăți. Da, fiecare cărare are probele ei. De fapt, asta nu e ceva atât de rău. Cel mai important e ca fiecare om să facă tot ce-i stă în putință ca lucrurile să iasă bine. Și, în plus, nu trebuie să câștigi mereu. Omul are multe de învățat și atunci când pierde. Și dacă a învăța este un câștig înseamnă că omul câștigă și atunci când pierde”.

Jeffrey Eugenides: *Sinuciderea fecioarelor* sau tragică pierdere a inocenței

Secolul XX poartă, la nivel universal, pecetea dezinhibiției, iar America anilor '60 avea să devină câmpul larg de luptă pentru câștigarea drepturilor de exprimare și manifestare neîngrădită a convingerilor de orice fel. Limbajul frust și comportamentul ostentativ, încărcat de conotații erotice, erau modurile prin care lumea anticipa evoluția. Sexul devenea astfel elementul central al așa-numitei „revoluții a tinerilor”, o mișcare radicală în numele unei îndelung așteptate schimbări. Imnul revoltei, compus și intonat de Bob Dylan, reprezenta îndemnul la acțiune, la reformă, la angrenarea colectivă în acțiunile progresiste: „Come gather 'round people / Wherever you roam / And admit that the waters / Around you have grown / And accept it that soon / You'll be drenched to the bone. / If your time to you / Is worth savin' / Then you better start swimmin' / Or you'll sink like a stone / For the times they are a-changin'”¹⁰. În același spirit, mișcarea hippie atrage, în special prin intermediul marilor artiști, noi adepți, tineri înflăcărați de spiritul novator și lipsit de prejudecăți. Ca o dovadă a dezinhibiției și sub forma unui experiment social, John Lennon și Yoko Ono au petrecut, în martie 1969, șapte zile în pat în apartamentul prezidențial de la Hotelul Amsterdam Hilton, protestând împotriva războiului și a violenței din lume, sub deja celebra lozincă „Make love, not war!”¹¹, iar festivalul Woodstock, denumit

¹⁰ Traducerea noastră: *Adunați-vă, oameni, indiferent pe unde hălăduiți și recunoașteți că apele din jurul vostru au crescut. Acceptați că în curând veți fi udați până la piele. Dacă vi se pare că vremurile merită să fie salvate, mai bine ați începe să înotați sau vă veți scufunda ca niște bolovani, întrucât vremurile reprezintă schimbarea.*

¹¹ Traducerea noastră: *Faceți dragoste, nu război!*

de tinerii activiști „Trei zile de pace și muzică” a atras peste 450.000 de fani pe o pășune din Sullivan County, în luna august a aceluiași an 1969.

Comportamentul cu tendințe extremiste și înverșunarea populației veneau ca o reacție acidă la regulile stricte ale societății și la caracterul conformist. Persoanele despre care se afla că întrețin relații sexuale în afara căsătoriei erau excluse din colegii sau universități, iar homosexualii declarați riscau pedepse cu închisoarea. Americanii au catalogat aceste aspecte ca fiind injust de drastice și părtinitoare, astfel încât s-au raliat, fără prea multe insistențe, diverselor forme de protest. „Revoluția tinerilor”, în ciuda numelui cu care și-a asigurat popularitatea peste decenii, nu a fost o acțiune propriu-zisă, ci, demarată în momentul oportun, pe fondul unor probleme și tensiuni preexistente, a constituit o serie de mișcări interconectate: mișcarea feministă, mișcarea pentru drepturile civile, mișcarea hippie.

Atât în anii '60, cât și pe parcursul următoarei decade, un număr mare de tineri au început să se dezică de excesivul conformism și să trăiască împreună, fără canoanele sau beneficiile sociale ale căsătoriei. În timp ce sexul nu mai era strict o parte a unei relații, ci probabil o componentă interumană mult mai importantă decât majoritatea oamenilor voiau să recunoască, puțini se raportau la concepte precum „plăcere” sau „free love”, în schimb foloseau cuvinte ca „familie”, „sinceritate” sau „implicare”. Gurvernarea liberală, pe de o parte, tentația firească pentru prosperitatea economică și, simultan, teama reprezentată de anihierea nucleară au diferențiat anii '60 de deceniile anterioare, iar faptul că liberalismul se bucura de o largă răspândire a contribuit la netezirea terenului în care s-a afirmat și manifestat plenar revoluția culturală. Ca o mică dar importantă

izbândă a revoltei, Lyndon Johnson¹² a aprobat măsurile anticoncepționale, un factor foarte important în schimbarea atitudinii cu privire la sexualitate.

Lumea americană căpăta brusc un aer mai relaxat, mai descătușat de rigori și mai permisiv. Orașele erau împânzite de tineri cu plete, cu îmbrăcăminte lejeră și dezordonată, care protestau vehement, ca la distanță de câteva clipe, în bizare fluctuații comportamentale, să înceapă să danseze sau să se sărute frenetic în plină stradă¹³. Accesul la alcool, tutun și droguri era mai facil, astfel că situațiile conflictuale nu ezitau să se prefigureze. Ca un revers al medaliei, starea hipnotică indusă de diversele stimulente, permanenta atitudine de frondă, stilul de viață dezordonat, interesul scăzut pentru muncă în favoarea participării permanente la proteste au dus la probleme de sănătate de natură psihică, de la ușoare depresii, până la nevroze puternice, urmate, inevitabil de suicid. Astfel, la mijlocul anilor '70, în SUA, 22% dintre decese erau autoprovocate, iar cele mai multe se înregistrau în rândul persoanelor de până în 35 de ani.

În atmosfera de evidentă degringoladă în numele evoluției, își plasează Jeffrey Eugenides acțiunea romanului *Sinuciderea fecioarelor*. Scrierea nu se dorește doar un îndrumar în tragediile unei Americi a permanentelor iluzii, ci o mostră a traumelor pe care adolescenții dezorientați de mirajul noului le experimentează. Textul se conturează sub forma unei lecții despre maturizare și despre modul brutal în care un tânăr poate resimți supliciu trecerii de la copilărie la viața matură. Incursiunea în statul Michigan, în deplinul avânt al anilor '70, ne înfățișează clasa de mijloc a societății, plasată aparent convenabil în casuțe simetrice, pe străduțe înguste mărginite de ulmi. Printre acoperișurile ce ascund legende locale de ochii

¹² Lyndon Baines Johnson, președinte al Statelor Unite între 22 noiembrie 1963 și 20 ianuarie 1969.

¹³ Jennie Rothenberg Gritz, *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015.

curioși, se prefigurează dramaticul destin al celor cinci surori Lisbon: agera Therese, mofturoasa Mary, singuratica Bonnie, zvăpăiata Lux și inocenta Cecilia, într-o poveste despre întâia iubire, pierdere, renunțare, curiozitate, sex și sinucidere.

Romanul debutează cu o imagine ce avea să prevestească deznodământul tragic; mezina familiei, Cecilia, plutește într-o baltă de sânge, în propria cadă, spre disperarea membrilor familiei și curiozitatea vecinilor; întâia acțiune brutală se materializează într-o tentativă nereușită de suicid. Cumplitele frământări ale unui suflet tânăr și inocent, devastat de rigorile părinților autoritari și umbrit de gloria surorilor mai mari, sunt redată într-o mărturie sinceră și spontană. Atunci când medicul care o salvează îi sugerează ironic că vârsta fragedă nu i-a permis încă să se confrunte cu ticăloșiile vieții, nevinovata Cecilia îi răspunde fără menajamente: „Este evident, domnule doctor, că n-ați fost niciodată o fată de treisprezece ani”¹⁴. Gestul Ceciliei trebuie privit ca un strigăt de ajutor, ca o încercare disperată de a atrage atenția asupra zbuciumului lăuntric pe care nu știa, la o vârstă preadolescentină, cum să îl gestioneze. În baia pătată de sângele ei proaspăt, paramedicii găsesc icoana Maicii Domnului, semn că tânăra era conștientă de gravitatea actelor sale, însă, concomitent, își pune toată speranța în forța ajutorului divin. De altfel, doctorul psihiatru care o evaluează post factum, ajunge la aceeași concluzie: Cecilia, privată probabil de atenția cuvenită, mezina unei familii cu cinci fete, sensibilă crescută în umbra surorilor mai dezinvolte, lansează un disperat apel către cei din jur, insuficient conștientă de pericolele la care se expune și la implicațiile gestului său pripit de a-și tăia venele mâinilor. În fișa de diagnostic, doctorul Hornicker notează: „Nu cred

¹⁴ Jeffrey Eugenides, *Sinuciderea fecioarelor*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 12.

că pacienta a vrut cu adevărat să își pună capăt zilelor. Fapta ei a fost un strigăt după ajutor”¹⁵.

Romanul lui Eugenides vizează eternul conflict intergenerațional, disputa continuă între părinții sobri, disperați că societatea le știrbește din autoritatea dictatorială și fetele care manifestă dorința firească de a se alinia tendințelor vârstei. Tabloul de familie era unul al frapantelor discrepante, compus din „doi părinți storși de culoare, ca niște negative fotografice, și cele cinci fete înfloritoare în rochiile lor croite în casă”¹⁶. Soții Lisbon nu încearcă, după întâiul mesaj disperat transmis de Cecilia, să înțeleagă ce se întâmplă în sufletele fiicelor lor, ci singura lor preocupare e să ascundă tragicul eveniment de ochii iscoditori ai vecinilor. Domnul Lisbon, într-un mult prea scurt și superficial moment de introspecție, recunoaște că și-ar fi dorit, la un moment dat, să le aline pe fete, să le liniștească și să le consoleze tulburarea, însă nu știa cum. Masca de tată autoritar și mina severă îi secătuiseră sufletul, iar acum se afla în fața unor străine cărora putea să li se adreseze.

Nici localnicii străzii cu ulmi nu sunt realmente interesați de cauzele dramaticului gest al fetei de numai treisprezece ani, ci de modul în care membrii familiei se raportează la propria tragedie. Observăm așadar dizgrațioasa lume fadă a aparențelor, în care cinci suflete inocente nu reușesc să-și găsească echilibrul. Singurii cu adevărat cutremurați de povestea fetelor erau băieții din vecini, colegi de școală cu Therese, Bonnie, Mary, Lux și Cecilia. De altfel, familia Lisbon face notă discordantă în peisajul comunității de pe strada de suburbie. Erau izolați de ceilalți vecini datorită grijii obsesivei stăpâne a casei, o femeie severă și mereu sceptică. Domnul

¹⁵ *Ibidem*, p. 27.

¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

Lisbon este singura punte către comunitate, el fiind profesor de matematică la liceu, însă și acest liant cedează în cele din urmă.

Inovația lui Eugenides constă în perspectiva narativă. Povestea este relatată la persoana I plural, naratorii fiind băieții din cartier, martori la evenimente, ajunși acum adulți, cărora „cazul Lisbon” le facilitează accesul la experiențele ce au contribuit decisiv la maturizare. Tinerii le priveau pe fete cu mult interes amestecat cu teamă și adorație. Conform regulilor stricte ale familiei, niciun amic de sex masculin nu avea voie să le treacă pragul. Peter Sissen a fost singurul invitat la cină, întrucât l-a ajutat pe profesorul de matematică să aranjeze o serie de materiale didactice în cabinetul de specialitate. Acesta le povestește prietenilor invidioși despre camera și baia fetelor ca despre un templu, în care cele mai banale truse de cosmetică sau cele mai intime accesorii deveneau obiecte de adulație (rujul care le atinge buzele sau „un Tampax înroșit, păstrând încă proaspăt contactul cu interiorul corpului uneia dintre fetele Lisbon”¹⁷). O serie de experiențe individuale sunt prezentate pe parcursul romanului, cele mai multe referindu-se la viața din suburbiile americane ale anilor '70, însă acestea nu sunt nici pe departe atât de intense ca eterna imagine a idealului familiei: fetele Lisbon. Fascinația băieților din vecini depășește cadrul strâmt al copilăriei, iar imaginea celor cinci blonde devine liantul între lumile conexe pe care ei le tranzitează. În ciuda faptului că toată lumea le percepea la comun, cu atât mai mult cu cât erau mereu îmbrăcate în rochii identice, băieții erau singurii care le asimilau pe fiecare diferit, le cunoșteau pasiunile și interesele. Fetele Lisbon aveau identități individuale doar pentru puștii din cartier, singurii care s-au străduit să le păstreze, peste ani, memoria neîntinată.

¹⁷ *Ibidem*, p. 14.

În cazul celor cinci tinere, închistarea părinților duce la o serie de refulări afective într-o perioadă de maximă manifestare a sexualității. Recomandarea medicului curant este una cât se poate de firească și totodată intrigantă pentru conservatorii soți Lisbon: „să fie mai puțin aspri în privința regulilor lor, iar Ceciliei i-ar fi benefic «să aibă un debușeu social în afara școlii, unde să poată interacționa cu persoane de sex masculin de vârsta sa»”¹⁸. Ca răspuns la sugestia psihiatrului, părinții le organizează fetelor întâia petrecere supravegheată, la care sunt invitați tinerii naratori. Băieții participă timorați și plini de curiozitate, în timp ce fetele profită de ocazie pentru a-și etala ținutele terne. Într-un colț, obosită de zgomotul asurzitor al unei lumi cu care nu se sincroniza, Cecilia hotărăște să se retragă neobservată de la petrecere, gestul său fiind unul metaforic pentru secunde imediat următoare. Fata se aruncă în gol de la fereastra camerei, reușind să definitiveze actul sinuciderii. Ca o descătușare de revoltă împotriva gestului Ceciliei, domnul Lisbon scoate gardul din jurul casei, ca și cum țepii acestuia ar fi vinovați că au străpuns, în cădere, trupul pur al mezinei.

Asumarea unui trai liber și neîngrădit și dorința de eliminare a oricărei bariere în conduită conturează atmosfera alarmantă a mijlocului decadelor a șaptea a anilor 1900. America se confruntă cu un masiv val de sinucideri, iar Eugenides nu se sfiește să prezinte adevărul din spatele unor statistici multă vreme mușamalizate. Moartea Ceciliei naște controverse, cu toate că nu este un incident singular: „Am aflat că în America au loc 80 de sinucideri pe zi, 30.000 pe an, o încercare eșuată sau reușită la fiecare 18 minute”. Vecinii vorbesc între ei în spatele gardurilor albe și simetrice, reporterii concep știri de senzație, profesorii susțin prelegeri convingătoare. În tot acest vacarm social, familia Lisbon rămâne pasivă, ca un decupaj

¹⁸ *Ibidem*, p. 27.

absurd într-un colaj în care nu-și găsește locul. Asemeni lor, casa în care locuiau se cufundă în degradare, în izolare, anticipând parcă uitarea ce urma să se aștearnă peste toate. Trip Fontaine, cel care în numele iubirii pentru Lux încearcă să câștige încrederea soților Lisbon, participă la o seară de vizionare de film în familie și rămâne cu o amară senzație de clausturare: „Dacă ai fi fost în locul lor, te-ai fi omorât numai să ai ceva de făcut”¹⁹. Afirmarea pare menită să susțină și să motiveze teribilele alegeri ale tinerelor. Amintirea apăsătoare împrejurări se înlănțuie cu explozia tandră a lui Lux, care la plecare îl sărută cu voracitate, încercând parcă să anuleze cursul nefericitei sale existențe și să eternizeze clipa. Iubirea pătimasă izbucnește ca o eliberare din frâiele mistuitoare impuse de conservatorii soți Lisbon atât de curioaselor adolescente.

A doua tentativă de reintegrare a fetelor în societatea adolescenților se încheie într-o notă la fel de tragică. Dacă serata Ceciliei vine cu o serie de condiții clare, același lucru se întâmplă și cu balul Porților Deschise. Trip Fontaine are voie să iasă cu Lux, doar dacă și celelalte surori au însoțitor și pot participa deopotrivă. Aceleași rochii învechite și filiforme, cu croiuri dizgrațioase le îmbracă trupurile tinere în dorința obsesivă de uniformizare. Fotografia lor, aliniată „umăr la umăr” înainte de plecare, constituie o dovadă de netăgăduit a conservatorismului feroce. Domnișoarele Lisbon nici măcar nu știu cine le va însoți la bal și, cu excepția lui Lux, toate își află partenerii prin tragere la sorți, în holul casei. Fără să aibă dreptul la opinii sau preferințe, tinerele se declară încântate de ideea de a părăsi locuința și de a fi angrenate în activități specifice vârstei lor. Tentația explorării erotice o face pe cea mai tânără dintre supraviețuitoare să se abată de la înțelegerea privind ora de întoarcere, iar descoperirea nesupunerii atrage cu sine

¹⁹ *Ibidem*, p. 97.

sanctiuni drastice. Dintre toate fetele, Lux atrage atenția prin felul său neîngrădit și libertin. Tipicul adolescentin este acela de a căuta dragostea oriunde aceasta poate fi găsită, ignorând cu vehemență rigorile sociale, ba chiar având tendința de a le încălca flagrant, total deliberat și asumat. Ea confundă însă actul sexual cu iubirea, iar nevoia firească de sentimente autentice o împinge către acute acte de promiscuitate. Lux este singura „fecioară” care iese din tiparul ingenuității, alegând satisfacerea nevoilor primare ca o compensație pentru împlinirea necesarului afectiv. Găsește în exhibiția erotică o consolare pentru trauma provocată de sinuciderea Ceciliei. Totuși, procesiunile carnale aleatorii și repetate nu reușesc să îi vindece cicatricile sufletului și nici să îi asigure eliberarea mult dorită. Actul sexual este așadar demitizat și sinuciderea se prefigurează tot mai clar ca unica soluție salvatoare.

Treptat, casa Lisbon capătă imaginea unei carcere, în care patru suflete tinere se simt captive. Ca pentru o purificare de tenebrele mundane, fetelor li se interzice orice comunicare cu spațiul exterior. Stourile casei erau mereu coborâte și singurele ieșiri, cele de duminică, vizau traseul fix între biserică și casă. Când doamna Lisbon descoperă printre discurile fiicelor sale albumul formației Cruel Crux (preferatul lui Lux), intitulat premonitoriu Sinuciderea fecioarei, ordonă ca fiecare placă să sfârșească în focul din șemineu. Versurile se dovedesc emblematice pentru tânăra răzvrătită, care, în ciuda eforturilor părinților, continuă aventurile pasagere, ieșind fraudulos pe acoperișul casei:

„Sinuciderea fecioarei
Ce a spus țipătul ei?
La ce bun să mai întârzii
În cursa asta de infern
Mi-a dat mie floarea ei

A mea-i sinuciderea fecioarei”²⁰.

Ca în cazul *Moromeților* lui Marin Preda, și în *Sinuciderea fecioarelor* asistăm la o destabilizare a lumii interioare. Tăierea ulmului din fața casei prefigurează sfârșitul unei epoci, a unei îndelungate suferințe produse de înverșunarea negării noului și obsesia pentru regulile conservatoare. Ca niște năluci, fetele Lisbon ies în cămășuțele albe și fac un lanț uman în jurul trunchiului ce urma să fie frânt în numele unei temeinice proceduri de igienizare, singurul martor al existenței pământești a Ceciliei. Disparația copacului anulează legătura lor cu sora aflată într-o altă dimensiune, întărindu-le convingerea de a-i urma calea. Nicio stăruință, oricât de fierbinte și de sinceră, nu a dus la anularea deciziei autorităților de a reîmprospăta imaginea cochetului cartier.

Inevitabilul se produce, surorile Lisbon ajungând să recurgă simultan la gestul extrem, fiecare într-un alt mod, ca o blamare postumă a dorinței părinților de permanentă uniformitate: Bonnie se spânzură de grinda încăperii de la subsol, Mary inhalează gazele din cuptor, Thérèse ia o supradoză de somnifere, iar Lux se asfixiază în garajul locuinței, înfundând țeava de eșapament cu o cârpă. Casa, cu toate misterele ei, cu dramele sufletelor încătușate, este aruncată în vârtoarea tranzacțiilor imobiliare, cu anunțul: „Casă de vânzare. Vânzare de vechituri”. Poveștile unei maturizări forțate, traumele desprinderii bruște de copilărie devin niște obiecte ușor valorificabile pe piața amatorilor de chilipiruri și a vecinilor dispuși să uite cât mai repede legenda celor cinci fecioare.

Jeffrey Eugenides realizează o amplă frescă a suburbiei americane în care viața pare să fie simplă și să curgă natural. De fapt, asemeni surorilor Lisbon, întreaga comunitate trăiește într-un balon de sticlă, pe care valul de

²⁰ *Ibidem*, p. 199.

sinucideri îl zdruncină din temelii. Într-o perioadă a pretinsei inocențe, întâia moarte autoprovocată pare o aberație, însă întregul voal al aparențelor ajunge să se destrame un an mai târziu, când și celelalte patru surori urmează același tipar. Primii vinovați sunt tocmai părinții dominanți, ce nu le permit fetelor contactul cu viața reală, autorul atrăgând astfel atenția că disfuncționalitatea familiei reprezintă o cauză majoră a suicidului. Naratorii, reușind acum să privească incidentele detașați de înflăcărarea adolescentină, ajung la o ipoteză șocantă, însă extrem de plauzibilă în cazul sinucigașilor care, asemeni fetelor Lisbon, duc o existență claustrată: tentația jocului de-a Divinitatea: „Fetele au luat în propriile lor mâini decizii care sunt mai bine de lăsat în seama lui Dumnezeu. Au devenit prea puternice ca să mai trăiască printre noi, prea preocupate de ele însele, prea vizionare, prea oarbe”²¹.

²¹ *Ibidem*, p. 280.

Sylvie Germain: *Cartea nopților* sau lanțul generațiilor damnate

Ca o preîntâmpinare a subiectului abordat, lucrarea Sylviei Germain debutează abrupt, chiar șocant, dorind parcă să avertizeze cititorul asupra intențiilor sale lipsite de menajamente în demersul literar. Noaptea, întunericul, necunoscutul sunt elemente generatoare de teamă, care amplifică stările interioare până la pragul cumplitei terori, a panicii generalizate, a paroxismului. Noaptea este parte inegrată, integrantă și deopotrivă integratoare în ființa personajelor, făcând parte din structura lor anatomică și, mai cu seamă, din componența spirituală. În nopțe li se ancorează rădăcinile, în nopțe li se încheagă legăturile cu strămoșii, în nopțe aud strigătul care le conturează devenirea: „Strigătul și noptea îl smulseseră din copilărie, îl loviseră cu singurătate. Dar, prin chiar acest lucru, devenise solidar cu toți ai săi, fără putință de întoarcere”.

Prima nopțe, nopțe apei, se deschide cu o tulburătoare imagine a singurătății acvatice, deconspirând o lume a degradării, a dezintegrării materiei, un univers ce va duce imaginația lectorului, în mod inevitabil, către spațiul bacovian al locuințelor lacustre. Pământul se prefigurează în depărtare, entitate utopică, sacră și încă inaccesibilă, dar intens râvnită. Orașele, străzile, piețele, toate erau evocate din îndepărtate amintiri sau închegate timid din poveștile auzite de la alții asemenea, indivizi identificați strict pe baza ambarcațiunilor pe care le aveau în posesie. În imensitatea întunecimii coborâte peste ape, se naște Théodore-Faustin Péniel, a cărui

venire pe lume se concretizează printr-un strigăt anticipator, intrauterin. Născut viu, ultimul dintr-o serie de șapte prunci ai nefastului (toți morți înainte să vadă întâia rază de lumină), micuțul își anunță triumfala sosire printr-o salbă de șapte țipete stridente, ca și cum ar fi decis să omagieze dispariția prematură a fraților săi. Șocul apariției sale este atât de puternic pentru tatăl său, care se resemnase cu ideea că pânțele soției nu e altceva decât „un mormânt care nu poate naște nimic”, încât, în timpul imediatului ritual de botez (realizat după tiparul sfințirii navelor), acesta amuțește. Copilul oferă o nouă perspectivă familiei sale și un sens efectiv de a trăi, de a munci, de a achiziționa ambarcațiuni, după specificul zonei. În momentul în care tatăl moare, Théodore preia responsabilitățile firești ale gospodăriei, ca într-o evidentă modalitate de perpetuare a destinului. În maniera calmă, mohorâtă și lipsită de frenezie, la vremea potrivită, în momentul în care șlepul său ajunge în paralel cu cel al tatălui fetei pe care o îndrăgea, lansează, asemeni unei târguieli oarecare, provocarea cererii în căsătorie, devenind în scurt timp soț și tată. Obligația înrolării și a participării la război îl smulge din sânul familiei, chiar înainte de nașterea celui de-al treilea copil. Experiența se dovedește torturantă pentru trup, dar mai ales pentru suflet. Asemeni lui Ștefan Gheorghidiu, în fața morții iminente, Théodore Péniel realizează inconsistența așa-ziselor probleme din viața de zi cu zi. Un răs nevrotic îi acaparează ființa, însă, chiar înainte să realizeze că nu și-a exprimat dorința de a-i acorda nou-născutului numele tatălui său, Théodore este secerat de o spadă inamică. Doi ani de convalescență îi sunt necesari pentru a fi ulterior capabil să regăsească drumul spre casă, locul în care, soția sa se dovedise inaptă să dea naștere mezinului familiei. Doar la apariția rănitului de pe front, aceasta reușește să elimine din interiorul ei fetusul pietrificat. Pentru a curma suferința și pentru a întrerupe un blestem nerostit,

fiul lui Théodore își ia mama muribundă, o înfășoară într-o pânză (amintind astfel de îndeplinirea ritualurilor funerare) și pleacă, fără să dea de veste cuiva în legătură cu planurile sale. Veteranul își revine, rănilor i se estompează, însă, cu mințile răvășite după experiența frontului, comite păcatul capital, transformându-și fiica în soție. În urma relației incestuoase, finalizate cu moartea prematură a tinerei, se naște cel din urmă Péniel al apelor, Victor-Flandrin. De teamă că va fi și el înrolat, tatăl său îl mutilează, tăindu-i două degete la o vârstă fragedă. Théodore își pierde uzul rațiunii, iar gestul său final subliniază imposibilitatea omului de a se sustrage atât destinului, cât mai cu seamă materiei din care este alcătuit. Nemaiputând să întrețină șlepul, se mută alături de mama și fiul său pe uscat, dar apa îl cheamă constant. Théodore își găsește sfârșitul înecat în valurile cărora se predă voluntar. Bătrâna îi îngrijește copilul, dar se retrage și ea în liniștea neantului, cerându-i mezinului să renunțe definitiv la munca în mină. Respectând ultima dorință a bunicii sale, Victor-Flandrin începe să cutreiere pământul, purtând în priviri o sclipire aparte. Datorită acesteia, capătă numele de Noapte-de-Aur.

Cea de-a doua noapte, Noaptea Pământului, alungă amintirea apelor și mută atenția cititorului asupra uscatului, un alt loc al degradării și al pierzaniei. Aici doar cei mai puternici sunt meniți să trăiască, ca într-un etern și primejdios joc al hazardului, după sistemul sălbatic prădător-pradă. Debutul stă sub semnul nesiguranței, zugrăvind o lume sălbatică și primitivă. Ori lupti cu eforturi nemaîntâlnite pentru a-ți păstra privilegiul supraviețuirii, ori devii hrana haitelor feroce de lupi: „Astfel trăiau oamenii de pe uscat, în neliniștea mereu gata să izbucnească a foamei imposibil de potolit a fiarelor. Și vorbeau despre lup numindu-l cu nume unic, care desemna în același timp spaimetele și dușmanii lor: îi spuneau Fiara”. Lucrarea

Sylviei Germain nu este doar o veritabilă saga a familiei Péniel, ci și o impresionantă colecție de elemente de folclor autentic. Autoarea amplasează acțiunea romanului său într-o lume a tradițiilor, a obiceiurilor păstrate cu sfințenie, a normelor și a cutumelor sociale cu specific rural. Temuta Fiară, odată răpusă, era tranșată, iar bucăți din stârvul-trofeu erau atârinate la intrarea în gospodăria, ca un semn al victoriei și ca un semnal de avertizare pentru alte sălbăticiuni, dispuse să își exerseze instinctele de teritorialitate.

Legătura dintre lumea apelor și spațiul infernal al pământului este realizată prin Victor-Flandrin, cel care își începe odiseea, purtând în sânge „apa atât de blândă și de lentă a canalurilor pe care își petrecuse copilăria”. Ceva din făptura lui purta încrustat strigătul surd al tatălui său, acel înfiorător anunț al sosirii sale pe lume. Ajuns în pădure, în mijlocul pustietății, reușește, după un dans rotit al dominației, să subjuge un lup, pe care să îl prindă cu o curea, ca într-o lesă și care, în momentul eliberării să îl lingă a recunoștință pe față. Temutul lup, lighioana, fiara însetată de sânge se lasă îmblânzită de autoritatea apelor ce clocotea în străfundul ființei urmașului Pénielilor.

Victor-Flandrin se stabilește la ferma familiei Valcourt, singurul loc în care capacitățile sale de muncă puteau fi valorificate. Tânăra fiică a proprietarului îl adăpostește și, observându-i bizara licărire de aur din ochi, decide să îi devină soție. Copleșită de frumusețea tânărului robust și deopotrivă intrigată de faptul că nicio oglindă nu era capabilă să îi reflecte chipul, Mélanie Vancourt hotărăște să își lege destinul de cel al misteriosului străin, care devine, după moartea socrului său, proprietarul fermei; ferma lui Noapte-de-Aur. Femeia îl acceptă cu toate misterele trecutului său, fără să adreseze vreo întrebare. Pentru nou-închegata familie, viața începe din momentul uniunii avizate social și, mai cu seamă, odată cu nașterea

următorilor Péniel: gemenii Augustin și Mathurin. Până când aceștia să își facă triumfala apariție pe lume, tatăl lor se alege cu o nouă denumire în rândul sătenilor: Noapte-de-Aur-Bot-de-lup. Fiara pe care a împlânzit-o se apropie de gospodăria sa, pentru a-l mai vedea o dată înainte să moară, iar faptul că Victor îi ia trupul masiv în brațe și îl ascunde într-un hambar stârnește suspiciunea consătenilor. Asistăm la o scenă de revoltă colectivă, asemănătoare cu cea zugrăvită de Mircea Eliade în *Domnișoara Christina*. Asemeni sătenilor din Câmpia Dunării, cei din vecinătatea fostei ferme Vancourt, înarmați cu furci, torțe și topoare, se dovedesc nerăbdători să răpună vampirul (singura explicație plauzibilă pentru împlânzirea lupului). Ura clocotitoare se stinge însă la fel de vertiginos precum debutează, iar viața își reia nestingherită cursul firesc. Motivul dublului, al multiplicării identitare se repetă, astfel încât gemenilor băieți li se alătură o pereche de fete, fiecare moștenind de la tată pata de aur din ochiul stâng.

Singura mare neîmplinire a lui Victor-Flandrin era aceea că, dintre toate vietățile de la fermă, tocmai caii lipseau. Caii, simbolurile copilăriei sale, animalele în ai căror ochi și revedea străbunii. Cumpără un cal frumos din târg, însă acesta se dovedește semn al nefastului. Cuprins de o spaimă nejustificată, animalul pornește în trap nebun, doborând-o pe Mélanie. Cu ultimele puteri, femeia își încleștează unghiile în gâtul soțului speriat, ca și cum ar fi dorit să se agațe cu disperare de ultimele fragmente de existență fizică, lăsându-i în ajunul morții o salbă încrustată în carne. Drept răzbunare, Victor omoară calul și, considerându-l o adevărată Fiară, îi așază capul pe frontonul porții, lăsându-l pradă păsărilor răpitoare.

Cea de-a treia noapte, noapte trandafirilor, întărește ideea predestinării, a fatalității, a destinelor damnate, adânc încrustate genetic. Rămase orfane de mamă, gemenele lui Victor-Flandrin resimt acut și diferit

lipsa prezenței feminine în procesul definitivării creșterii lor. În timp ce Mathilde, la abia șapte ani, preia atribuțiile gospodărești, cu un devotament ușor maladiv, asemănător cu pornirile incestuoase ale bunicului său, Margot tranzitează o stare semidepresivă. Lumea ei interioară s-a oprit odată cu dispariția bruscă a mamei și, simțind nevoia unui înlocuitor, încropește o păpușă de cânepă, pe care o înfășoară în stamba din care Victor-Flandrin a conceput acoperământul de pe urmă al Mélaniei. Obsedată de inopinata și nedreapta plecare a celei care i-a dat viață, micuța încearcă din răspuț să restabilească legătura, să o vadă, să o cheme, să o audă. Biserica îi oferă refugiul necesar și, în lipsa unei educații religioase, din pură naivitate și inconștiență, înlocuiește statueta Mântuitorului răstignit cu modesta ei păpușă de cânepă, provocând un șoc fatal preotului. Nepoata slujitorului bisericii, cu fața acoperită de un semn din naștere (simbol al păcatelor mamei sale), o ia pe Margot de mână și, de la gestul protector de a o conduce spre casă, ajunge să devină parte a familiei văduvului Noapte-de-Aur-Bot-de-Lup. Asemeni Mélaniei, Blanche îi oferă și ea tot o pereche de gemene, însă imediat după nașterea micuțelor, spiritul nevrotic al străbunilor Péniel o acaparează. Cuprinsă de o teamă nebună și inexplicabilă, femeia resimte frigul și nesiguranța, toate caracteristice lumii apelor, cea care a zămislit urmașii clanului din care făcea parte și Victor-Flandrin. Este vorba de aceeași angoasă care a răpus-o și pe Vitalie, bunica lui Bot de Lup, semn al evidentei ciclicității și damnări pe linie familială.

Periodic, trăirile se repetă cu aceeași intensitate la generații diferite. Astfel, Victor ajunge și el în punctul în care în mintea lui se înfiripă gândurile tatălui său. Auzind clopotele care vesteau începutul unui alt război sângeros, realizează că bătrânul Péniel a avut dreptate mutilându-l, ferindu-l prin acest gest de pericolele iminente ale frontului. Nu doar că în suflet îi

încolțește ideea repetării procesului, dar figura paternă capătă noi valențe, își iartă părintele, îl înțelege, se identifică cu el. Familia Péniel pare condamnată să repete la infinit, ca într-un vortex temporal, aceleași stări, aceleași gânduri și cu aceeași intensitate, trăiri similare. Nepoții Mathurin și Augustin experimentează, la rândul lor, teroarea frontului, asemeni bunicului lor. Din scrisorile expediate acasă reiese panica generalizată care le copleșește „Siamezilor” (după cum erau numiți de colegii de arme) întreaga ființă: „...în povestirile lor nu mai fu vorba decât de noroi și de sânge, de foame, de frig, de sete și de șobolani [...] «Aici suntem striviți în noroi și șobolanii mănâncă ce mai rămâne din trupurile noastre»”. Doar unul dintre gemeni împărtășește soarta bătrânului Théodore-Faustin, având privilegiul să se întoarcă din război întreg la trup, dar mutilat sufletește. Acesta nu dorește să își dezvăluie numele, asumându-și, într-o nouă denumire și identitatea fratelui dispărut. Doi-Frați, supraviețuitorul conflagrației, dobândește același răs nevrotic și chiar împrumută trăsăturile chipului bunicului cândva răpus de o spadă inamică.

Noaptea trandafirilor se încheie, așa cum și debutează, în jurul lui Margot, devenită o veritabilă domnișoară. În mult pregătita zi a nunții sale, în fața bisericii unde, cu ani în urmă, atârname de cruce păpușa de cârpe, tânărul soț o părăsește fără nicio explicație. În eterna buclă a destinului, tânăra este copleșită de aceeași durere care pusese stăpânire, în urmă cu două generații, pe bunica ei, Vitalie. Sentimentele se repetă de la o generație la alta, însă, pe măsură ce timpul tece, se dovedesc mai puternice, mai complexe, mai răvășitoare. Margot își simte trupul angrenat într-un dans nebun în fața altarului, dans din care uzul rațiunii este exclus cu desăvârșire. În frenezia momentului, cu buchetul de mireasă în brațe, cade secerată, ca și cum sforile vieții sale au fost brusc scurtate de mâna unui păpușar

atotputernic. În plină noapte a trandafirilor, Margot se impune în memoria localnicilor din Montleroy drept „Mireasa Nefericită”.

Cea de-a patra noapte surprinde pulsația vieții și alunecarea în patologic. Noaptea sângelui reprezintă cumplita apăsare a moștenirii și a perpetuării unui neam născut din păcatul incestului. În urma incidentului din ziua nunții surorii sale, Mathilde capătă o repulsie față de tot ce înseamnă materie organică, supusă disoluției. Dorind să se dezică inclusiv de propriul corp, inundat de mireasma penetrantă a sângelui menstrual, tânăra se cufundă în zăpada proaspătă, ca un simbol al unei disperate tentative de a se debarasa, prin curățare, de propriul trecut. Renunțarea la sânge nu e altceva decât o încercare încordată și disperată de a tăia rădăcinile, de a anula orice contact cu preexistentul.

În timp ce Mathilde caută cu disperare întreruperea oricărei relații cu forța și vitalitatea sângelui, în Victor-Flandrin se activează instinctele de prădător. Asemeni unei fiare sălbatice, acesta își procură energia din puterea lichidului pulsant. Aflat la vânătoare, împușcă un mistreț și, amintind de scena salvării lupului, moment în care toată comunitatea îl acuză că ar fi vârcolac, bea sângele proaspăt izvorât din rana animalului răpus de glonte. Gestul său simbolizează trecerea spre o altă dimensiune, anulând capacitățile raționale în favoarea sublinierii genelor primitive. Torturat de o viață a eșecului, rod al unei iubiri maladive, îngenunchiat de pierderea soțiilor și a copiilor, Victor cade pradă alienării, asemeni înaintașilor săi. La ieșirea din pădure, se repede ca o fiară asupra unei femei, siluind-o sălbatic. În urma actului brutal se nasc tripleți, martori ai nemerniciei, „arhangheli ai păcatului”. Victor îi acceptă pe toți și îi crește ca pe oricare alt copil al clanului Péniel.

Depășit de situația numărului mare de copii, Noapte-de-Aur-Bot-de-Lup apelează la ajutorul unei servitoare, o tânără crescută într-un pension pentru domnișoare, o ființă respingătoare la vedere. Pulsația sângelui clocotitor îl face pe bărbat să și-o aproprieze drept cea de-a treia soție, însă blestemele înaintașilor, amintirea șirurilor de morți violente, strămoșii cu mințile rătăcite, frivolitatea celor din jur duc la dispariția iminentă, ca o contaminare, a celor ce intră în contact cu Pénielii. Nu după mult timp, Victor-Flandrin își conduce la groapă și cea de-a treia nevestă, care, urmând linia prestabilită, își pierde rațiunea după nașterea copiilor cu pată de aur în ochiul stâng. Pentru a păcăli destinul și pentru a preschimba soarta potrivnică, sângele trebuia diluat, amestecat cu unul neîntinat. Bot-de-Lup părăsește ținutul rural și pleacă spre a descoperi Marele Oraș, Parisul atât de îndepărtat și de variat în materie de locuitori. De acolo o aduce pe Ruth, cea de-a patra soție, alături de care mai concepe o pereche de gemeni. Soarta familiei Péniel este mereu demarcată de aceleași extreme: zămislire și moarte, între care se înfiripă un lung șir de predestinate blesteme.

Ultima noapte, cea a cenușei, prefigurează condiția care a generat blestemul familiei Péniel. Oamenii de apă s-au transformat în oameni de pământ, uitând condiția lor primă. Numeroșii copii ai lui Victor-Flandrin se identifica cu muncile agricole și nu își concepeau viața în afara fermei de la Pământul Negru. Totuși, ceva din structura lor rămânea aservită lumii acvatice, iar orice împotrivire a datului firesc era sancționată prin maladii necruțătoare, diformități, boli psihice sau moarte. Această uitare a rădăcinilor și renegare involuntară a lor se întoarce împotriva membrilor familiei Péniel, transformându-le destinele în „cenușă și pulbere”.

Războiul, o altă sursă de nenorociri pentru Pénieli continuă să lovească sângeros . Din fiecare generație, câte un reprezentant s-a jertfit în

numele armelor. În contextul unei Franțe dizlocate, soldații invadează și zona fermei lui Noapte-de-Aur, supunându-i familia la chinuri greu de imaginat. Sunt ținuți captivi în propria gospodărie, arși de vii în incendii provocate. obligați să asiste la torturarea celor dragi. Pământul căruia Pénielii și-au dedicat întreaga existență se dovedește neînduplecat în a primi trupurile inerte, astfel că, singura soluție rămâne incinerarea. Cenușa și mireasma morții se răspândesc în aer și învăluie ferma lui Bot-de-Lup.

Lumea se dezarticulează, iar existența își pierde sensul pentru Victor-Flandrin. Din Parisul răvășit de războaie, își face apariția la fermă Pauline, cea care îi oferă ultimul moștenitor. Răpus de traumele repetate, Noapte-de-Aur-Bot-de-Lup își găsește sfârșitul în sânul celor două elemente care i-au conturat existență: noaptea și pământul. În clipele în care el se stinge într-o râpă din pădure, se naștea fiul său Charles-Victor, copil al finalului de război, însă purtător al nopții, al pământului și al sângelui în întreaga sa ființă.

Cartea noptilor este la o primă vedere un roman-cronică de familie, o tulburătoare saga a damnării. Dorind să se asocieze ca formă și stil cu *Un veac de singurătate*, lucrarea cuprinde scene din istoria Franței, acoperind peste un secol și trecand prin trei mari războaie la care a participat națiunea franceză. Chiar dacă nu este recreată în detaliu, realitatea istorică este mereu prezentă, iar umbra așternută de război este un simbol al repetabilității istoriei, fie că este vorba de un întreg popor, fie că totul se rezumă la nivelul unei singure familii.

Marilynne Robinson: *Galaad* sau impactul covârșitoarelor mărturii-testament

Un pastor al cărui trup este cuprins de o maladie necruțătoare decide să îi lase fiului său o serie de însemnări cu caracter diaristic, o suită de mărturii autentice și neperversitate de pusee febrile de expresivitate, pagini întregi care să îi vorbească pe viitor urmașului despre rostul și rolul în lume al părintelui său. Confesiunea se produce firesc și asumată, cu încărcătura afectivă de rigoare, fiind practic ca o ultimă șansă de a cuvânta a unui condamnat în fața eșafodului.

Preotul John Ames vine dintr-o familie cu tradiție în nobila misiune a propovăduirii Cuvântului Mântuitorului și își propune un lucid exercițiu de sinceritate, încercare ce va deveni un bun testamentar. La cei peste șaptezeci și șase de ani, tulburat de iminentul sfârșit, își dorește ca fiul său să nu ducă în spate povara unei despărțiri dure, pe care să o regrete etern, așa cum se întâmplase cu generațiile anterioare. În înscrisurile de bun rămas, pastorul îi facilitează copilului accesul la lumea strămoșilor săi, considerând că o saga necenzurată a clanului Ames îl va ajuta să își configureze propriul drum existențial, fără să repete erorile înaintașilor.

Prima amintire consemnată este din copilărie și evocă momentul în care, alături de tatăl său, pornesc în căutarea mormântului bunicului, bătrânul pastor Ames, care a hotărât spre bătrânețe să devină un predicator ambulant. Piatra funerară cu numele abia inteligibil fusese acoperită de hățișuri, iar imaginea tatălui, stând în genunchi pentru a rupe vegetația inutilă, ca mai apoi să sape cu un cuțit pământul și să delimiteze forma locului de veci, îi rămâne întipărită în memorie, la punctul de confluență între generații, Momentul a fost resimțit ca unul aparte, întâiul semn al existenței

miracolului în lume. În timpul intensei rugăciuni a tatălui, cu fruntea plecată, lipită chiar de țărâna care îi acoperea părintele, soarele apunea într-un roșu aprins, împrăștiind săgeți de foc și, concomitent, parcă din celălalt capăt al existenței, luna palidă își ridică silueta bolnăvicioasă. Copilul de atunci se simțea martorul unei minuni, ca și cum ar fi fost prins într-un spațiu atemporal, într-o noua dimensiune, în care ziua și noaptea își spuneau simultan povestea.

Discursul confesiv devine adesea greu de urmărit, întrucât, pentru a valida ideea autenticității și a fluxului conștiinței, pastorul se abate de la cronologia firească, inserând în rândul faptelor etalate o serie de comentarii sau explicații suplimentare. John vorbește de prima lui soție, care a murit în timp ce o aducea pe lume pe fiica lor, Angeline. Ideile îi sar imediat la vocația scrisului și la extinsele predici pe care le-a redactat pe parcursul carierei preoțești, lucrări ce ar însuma aproximativ douăzeci de mii de pagini, toate extrem de migălos documentate și de îngrijit alese ca mesaj. De aici, discursul evocă amintirea jocurilor din copilărie, a imitării secvențelor ritualului încreștinării, săvârșit cu maximă pioșenie asupra puilor de pisică, ca mai apoi să cuprindă trimiteri la lucrări și însemnări teologice despre Sfânta Taină a Botezului.

Cea de-a doua soție, mama fiului său, a intrat în viața lui după multă vreme de singurătate, fiind cu zece ani mai tânără decât Angeline, fiica răposată. În acest mod se explică diferența frapantă de vârstă dintre tată și fiu, 69 de ani, însă John Ames nu ezită să își considere copilul o minune atât de necesară: „Ești doar un băiat care arată bine, subțirel, bine îngrijit și manierat. Ceea ce este bine, dar eu te iubesc în primul rând pentru că ești. Acum existența mi se pare cel mai remarcabil lucru pe care mi l-aș fi imaginat vreodată”. Nu își explică ce a determinat-o pe tânăra femeie să îl

aleagă drept partener de viață, însă îi laudă decența și intensa implicare în toate aspectele cotidiene, de la îngrijirea copilului, a sa ca bolnav, a gospodăriei. Seria de mărturii se întoarce adesea la patetice exclamații retorice, menite să exprime regretul stării precare în care au trăit și în care îi va lăsa să trăiască, menționând că viețuirea la limita decenței le este caracteristică din generație în generație. Bunicul, bătrânul pastor, obișnuia să împartă nevoiașilor din puștinul pe care îl avea, chiar dacă asta însemna să caute monede de câțiva cenți pe fundul recipientelor cu făină. Considera dărnicia, în manieră creștinească, drept singura cale a izbăvirii sufletului, iar modestia traiului, înconjurat doar de cele de strictă necesitate, singura formă de existență.

Dacă pastorului i s-ar fi cerut să se autodefinească pe baza unei singure trăsături, acesta ar fi ales să vorbească despre credința și devotamentul cu care și-a dus, ani la rândul, menirea de propovăduitor. Fiecare predică era îndelung gândită, formulată în mai multe variante până la cea optimă și construită pe baza unor convingeri interioare bine încetățenite, nicidecum pe fondul unor sintagme clișeistice și golite de conținut. Puterea cuvântului său a fost mereu savurată de enoriași și, în ciuda tragicelor vremuri în care populația întregii lumi era îngenuncheată de ororile gripei spaniole, băncile bisericii sale adunau credincioși. Distanțați, cu măștile așezate conștiincios pe figură și mirosind strident a ceapă (se considera că ceapa are proprietăți tămăduitoare în ceea ce privește virusul gripal), oamenii simțeau nevoia unei raze de speranță, pe care avizi o culegeau din cuvintele pline de înțelepciune ale pastorului. Credea, așadar, cu fermitate și nestrămutată convingere în puterea Cuvântului: „Cuvântul are o adevărată forță”.

Lanțul amintirilor se întrerupe periodic pentru a lăsa loc inserțiilor cotidianului. În iureșul vremurilor apuse, pastorul include descriții ale prezentului, dar care, în momentul în care fiul său va parcurge înscrisurile, vor fi de mult timp amintire. Cu nostalgie surprinde în cuvinte momentele în care îl ține în brațe și îl urmărește conturând schițele stângace ale unor avioane sau în care micuțul își derulează episoadele de joacă alături de prietenul său Tobias. Fiecare gest, grimasă sau zâmbet ale celui mic îi generează acutul regret al apropierii iminentului sfârșit. Îi povestește de trăiri similare din urmă cu cincizeci de ani, când, la câteva zile de la apariția pe lume, și-a pierdut fiica, pe micuța Angeline, copil dorit și mult așteptat. Singura consolare a fost că a apucat să o încreștineze, fiind astfel convins că micuța și-a dobândit locul în cetele îngerești. Fără a fi un fanatic al religiei, pastorul își crește fiul în spiritul credinței, iar faptul că tânăra sa soție îl învață rugăciunile uzuale, ba chiar îi cere la un moment dat să îl împărtășească sunt motive clare de liniște sufletească și de siguranță că, în lipsa lui, pruncului îi va fi bine. Aceleași sentimente de nespusă fericire în încearcă în clipa în care îi încredințează fiului Trupul și Sângele Mântuitorului, amintindu-i de binecuvântarea făcută peste micuțul corp al Angelinei, cu cinci decenii în urmă. Faptul că putea el însuși să intermedieze legătura propriilor copii cu Divinitatea reprezenta bucuria absolută a umilului său spirit.

Printre amintirile pastorului se înfiripă obsesiv ideea disputei dintre tatăl și bunicul său, starea de incertitudine ce plana asupra rupturii definitive dintre cei doi. În minte îi revine povestea unei crime ce a zguduit mica localitate a copilăriei sale, uciderea aparent fără motiv a unui fermier, prin înjunghiere, fără se fie găsită vreodată arma crimei. Separat de acest episod, reține frământările tatălui în încercările încordate de a ascunde două cămăși

de-ale bunicului, ambele pătate cu sânge, o serie de scrisori și un pistol. În cele din urmă, cu mult efort hainele sunt spălate și înnălbite, iar pistolul îngropat în mare taină. La întrebarea nepotului (pastorul de azi) dacă bunicul său greșise cu ceva, tatăl se rezumă la a concluziona: „Bunul Dumnezeu va judeca faptele lui”, cuvinte care amplifică în mintea tânărului gândul unei fapte cumplite și, totodată, apăsarea complicității de care se făcea însuși responsabil. Ulterior află că disputa intergenerațională, în ciuda unei ostentative adresări ce frizează respectul (tatăl și fiul, ambii preoți, își spuneau unul altuia „părinte”), cauză a deciziei bunicului de a-și părăsi definitiv căminul avea legătură cu implicarea bătrânului în atacurile violente din Kansas, evenimente dinaintea începerii războiului. De altfel, ajungând să raționalizeze singur anumite aspecte ale meseriei de preot, nepotul descoperă autosuficiența ca fiind una dintre principalele trăsături de caracter ale bunicului său. Considera că propria experiență este desăvârșită și cu greu accepta alte idei.

Una dintre experiențele care i-a asigurat devenirea, întărindu-i credința, datează tot din copilărie, când împreună cu tatăl său a participat la operațiunea de curățare a unei biserici în mare parte mistuită de un incendiu. O serie de cărți sfinte au fost distruse de flăcări, însă nu au fost aruncate, ci li s-a făcut un elogios ritual de înmormântare, în semn de prețuire. Ca un simbol de solidaritate, femeile satului au pregătit diverse bucate pe care le-au adus celor care participau la salvarea bisericii, în ciuda ploii și a vremii mohorâte. Respectul și dăruirea pentru lucrurile sfinte, dar și omenia aleasă a enoriașilor l-au făcut să își dorească să devină parte a lumii clericale, asemeni tatălui și bunicului său. În acea sacră zi, tatăl a rupt un biscuie și i l-a dat să-l mănânce. Mâinile aspre și pline de cenușă i-au rămas pentru totdeauna în minte, gestul căpătând cu totul alte proporții: „Îmi aduc aminte

de acea zi, parcă tata mi-ar fi dat cuminecătură”. De aici și regretul că amintirile fiului său se vor rezuma la imaginea unui bătrân insipid, pe care nici măcar nu a apucat să îl cunoscă prea bine.

Viața pastorului se apropie de sfârșit și pe plan profesional. După o lungă perioadă dedicată comunității, biserica urma să intre în renovări intense, deci să îi întrerupă, în mod firesc activitatea, sătenii dorind să îi confere aspecte care țin de alte culte, strict de ordin estetic. Era bintre puținele lăcașe de cult fără o cruce în vârf. De la bunicul său, edificiul moștenise o giruetă cu o figurină în formă de cocoș, iar tabla din care era confecționată purta urma unui glonte. Existau mai multe legende în acest sens, iar una dintre ele spune că, neavând enoriașii ceasuri în acele vremuri, duminica, bătrânul pastor obișnuia să tragă cu pistolul în aer, pentru a vesti începutul slujbei. Într-un astfel de moment, cocoșul de tinichea a rămas cu un însemn pentru eternitate. În ciuda multelor neajunsuri, John Ames nu renunță la a cinsti memoria înaintașilor săi, lăsând judecata în seama Domnului. În același mod, îi recomandă fiului său se respecte cu sfințenie ce-a de-a cincea poruncă din Decalog, „Cinstește pe tatăl tău și pe mama ta”, considerând că în acest caz, obediența îi va contura o permanentă stare de liniște, de pace și de împăcare sufletească. În timp ce toate celelalte porunci sunt reglementate legal, după normele socialului, cea de-a cincea trebuie însușită cu maximă asumare și așezată cu sfințenie în cel mai tainic lăcaș lăuntric.

Înscrisurile pastorului se orientează și asupra planurilor de viitor, materializate momentan în supoziții sumbre și atacate de germenii geloziei. Își dorea să își știe soția ocrotită și copilul ajutat să se dezvolte armonios alături de o figură masculină, însă imaginea fiului prietenului său, devenit o prezență constantă în casa familiei Ames, îi stârnește o ușoară invidie, acutizând presentimentul finalului. Simte din ochii tânărului săgeți sfidătoare

și i se pare că fiecare discuție pe care acesta o inițiază este o provocare, cu intenția clară de a-și pune interlocutorul într-o lumină defavorabilă. Își amintește că arogantul Jack Boughton a avut în urmă cu câțiva ani o fetiță pe care nu a vrut să o recunoască niciodată. Părinții lui manifestau deosebit interes pentru copilă, însă el rămânea indiferent. Soarta nemiloasă i-a curmat micuței traiul la doar trei ani, despovărându-l pe bărbat de orice obligație morală. De mic, Jack Boughton se remarcase drept un copil tentat oricând să facă năzbâții, uneori din rândul celor care aduc prejudicii serioase. Umplea cutiile poștale cu talaș și le dădea foc ulterior sau șterpelea lucruri din biserică. Pastorul nu își explică de unde vine comportamentul îndărătnic, întrucât familia sa l-a înconjurat mereu cu nespusă afecțiune, iar marea neliniște a bătrânului aflat în pragul morții este aceea că fiul său ar putea crește alături de un om „pur și simplu rău”. Pastorul cunoștea aceste detalii din trecutul tânărului Boughton și observa cu amărăciune că nici peste ani nu a renunțat la a-și afișa cu trufie mina de superioritate și rezervele față de existența Divinității. John Ames își sfătuiește fiul ca, indiferent de circumstanțele viitoare, să creadă cu toată ființa lui în Dumnezeu, dar cu o convingere totală, spirituală, nicidecum cu una rațională: „Nu umblați după dovezi. Nu vă bateți capul cu ele”.

Singurul lucru pe care pastorul Ames nu îl știe este că Jack Boughton nu are nici cel mai mic interes în a-i lua locul în familie. De fapt, în cadrul unei discuții de taină, ca o spovedanie, tânărul îi arată o poză cu femeia iubită alături de fiul lor. Acum realizează lectorul că tristețea materializată în dese pusee de agresivitate se datorează neîmplinirii pe plan personal, întrucât aceasta era de culoare, iar America sfârșitului de secol XIX nu admitea căsătoriile mixte. Familia tinerei îl considera ateu, iar el preferă să plece pentru totdeauna de acasă decât să îi spună tatălui său că iubește o negresă.

Pastorul este singurul care îi înțelege drama, îl încurajează să își urmeze inima și, adunând în degetele obosite de boală puterea străbunilor săi care au luptat din răspuțeri pentru abolirea sclaviei, îi oferă lui Jack binecuvântarea, încredințându-l că acasă va fi mereu așteptat și iubit. Apoi, cu șubrezimea fizică a unui muribund, își încheie însemnările către fiul său, promițându-i că îi va fi negreșit călăuză din neant: „Mă voi ruga să devii un bărbat curajos într-o țară curajoasă. Mă voi ruga să găsești o cale să fii de folos. Mă voi ruga, apoi voi dormi”.

Romanul *Galaad*, premiat cu Premiul Pulitzer în 2004, vorbește despre valorile umane, despre tați și fii, despre legătura dintre generații, despre credință și familie, despre iertare și speranță, despre devotament și sacrificiu și, una peste alta, despre dragostea în stare pură. Marilynne Robinson a mărturisit că în romanul său a pornit de la o poveste reală, localitatea numită Galaad fiind în realitate micul oraș Tabor din sud-vestul statului Iowa, loc bine cunoscut în istorie pentru importantul rol jucat de către locuitorii săi în mișcarea aboliționistă.

Bernhard Schlink : *Olga* sau cronica unui destin tulburător

Scriitorul german Bernhard Schlink (n. 1944), specialist în Științe Juridice și profesor al Universității Humboldt din Berlin, decide în 2006 să se dedice în totalitate scrisului. Chiar dacă până la această dată realizează o serie de încercări literare inserate timid printre preocupările didactice, (*Dreptatea lui Selb* -1987, *Înșelăciunea lui Selb* -1995), odată cu romanul *Cititorul* – tradus în peste patruzeci de limbi, distins cu numeroase premii și ecranizat în 2008- autorul capătă convingerea că scrisul nu e o activitate secundară, ci o vocație, o chemare interioară căreia trebuie să îi dea curs cu prioritate și, mai ales, cu desăvârșire.

Olga, cel mai recent roman al scriitorului german, apare la Editura Polirom, în 2019. Lucrarea de 295 de pagini, ISBN 978-973-46-7763-4, tradusă și îngrijită de Mariana Bărbulescu, surprinde, prin recursul la conturarea unei povești despre dragoste, suferință și neputință, destinul tulburător al unei femei de o putere interioară inimaginabilă. Valorificat din trei perspective narative distincte, romanul permite o imagine aprofundată asupra traseului eroinei, asupra dramaticei sale vieți și, cu precădere, asupra uluitorului său deznodământ.

Fire introvertită, Olga Rinke admira cu nesaț, într-o liniște mormântală, lumea înconjurătoare, mediul pestriț al micilor negustori din cartierele mărginașe ale orașului Breslau. Descrie jocurile celor mici ca o serie de acte crunte, menite să vizeze, în cele din urmă, maturizarea: „Dar în curțile și în gangurile întunecoase jocurile erau destul de brutale, cine voia să

se impună trebuia să lupte și cine nu lupta era hărțuit. Jocurile copiilor erau mai curând o pregătire a luptei pentru existență decât o distracție” (p. 9). Scenele șocante, de o bruschețe incompatibilă cu naivitatea și candoarea copilăriei, se aseamănă cu cele surprinse de Isabel Allende, în romanul confesiv *Paula*.

Părinții Olgăi mor din cauza tifosului exantematic, boală care făcea ravagii în rândul populației de la începutul de secol XX. Fata este preluată de bunica paternă și dusă într-un sătuc din Pomerania, unde încercările disperate de a-i schimba numele slav cu unul germanic se dovedesc zadarnice. Mediul tihnit se opune dorinței Olgăi de a citi, de a se documenta și de a explora, așa că viața pastorală nu o încântă în niciun fel. Singura bucurie o reprezintă prietenia cu Herbert, fiul lipsit de griji, cu educație particulară aleasă al celui mai bogat om din ținut.

Cei doi se îndrăgostesc unul de celălalt, dar în timp ce Herbert, cuprins de fiorii primei iubiri, se avântă în declarații grandioase și în planuri de căsnicie înainte de vremea majoratului, Olga rămâne cerebrală și îi temperează entuziasmul: „N-ai să te însori niciodată cu mine, nici acum, când ești prea tânăr, nici mai târziu, fiindcă părinții tăi îți vor găsi o partidă mai bună” (p. 37). Cu trecerea timpului, cei doi ajung să se cunoască mai bine, să își descopere sentimentele și sexualitatea, dezvoltând un atașament domestic; în timp ce ea învăța, îi tricota pulovere care să îi țină cald în zilele geroase, apoi „se dezmierdau, se descopereau unul pe altul, se încălzeau unul pe altul, nu se puteau desprinde unul de altul” (p. 41).

Olga este admisă la Seminarul Pedagogic, iar Herbert intră în regimentul de gardă. Din prima soldă, îi cumpără tinerei un stilou pe care ea și-l dorise de multă vreme și pe care el i-l promisese cu ani înainte, pentru a-i demonstra că e capabil să fie un temeinic protector, gata să devină cap de

familie. După finalizarea studiilor, Olga ajunge învățătoare în satul bunicii sale, iar Herbert se înrolează într-o misiune în Africa de Sud. Despărțirea se dovedește sfâșietoare pentru cei doi tineri amorezi. Sora lui Herbert, invidioasă pe relația sinceră și pasională, intervine pe baza relațiilor familiei în înalta societate ca Olga să fie transferată în Prusia Răsăriteană, într-un sătuc modesc, în care învățătoarea nu putea spera prea mult la rezultate remarcabile din partea elevilor, însă avea parte de liniște și de respectul celor din jur.

Extrem de interesante în construcția romanului se dovedesc inserțiile epistolare, utile în conturarea cadrului istoric și social al vremii. Herbert îi trimite periodic iubitei sale scrisori, în pagilile cărora cumula experiența înfiorătoare a frontului cu propriile păreri despre situația socio-economică: „Știi tu ce facem noi aici, în Sud-Vest, pentru voi? Am citit într-un ziar că dacă nu reușim să-i învingem pe nemernicii ăștia negri, alți bani pentru campania noastră ar însemna o risipă și cel mai bine ar fi ca nisiparnița asta să fie vândută Angliei” (p. 57). „O dată a văzut cum un herero care stătea în coroana unui copac a fost nimerit, s-a răsucit și a căzut la pământ, iar altă dată a văzut niște trupuri negre sfâșiate și învârtite prin aer” (p. 60).

La întoarcerea lui Herbert, cei doi, incomodați de multiple frământări ce puteau deveni stânjenitoare prin verbalizare, cele mai multe cu referire la condiția fidelității reciproce, au un parcurs stângaci și monoton, descătușat ulterior într-o iubire pasională, furișă, spontană, tainică și ascunsă de ochii lumii, pe care o autodenumesc „iubire de pădure și fâneață”. Confesiunea tânărului consituie adevărata descătușare: „În toți acești doi ani n-am avut vreo altă femeie, albă ori neagră. Uneori, când eram singur, deși nu eram prea des singur, în tot timpul ăsta nu m-am gândit decât la tine. Te vreau și voi vorbi cu părinții mei” (p. 66). Cu riscul de a fi dezmoștenit de familie,

Herbert nu renunță la ideea căsătoriei cu Olga, însă nici fără avere nu se simte confortabil. Alege astfel să își continue viața angrenat într-o continuă serie de călătorii prin America de Sud, fără să țină seama de eventualele pericole. Oriunde decide să plece, se întoarce constant în același punct, la eternul și reconfortantul său centru: Olga. Cu ajutorul învățătoarei renegate de familia burgheză, Herbert devine un veritabil orator și participă la nenumărate conferințe pe teme legate de expedițiile sale, cu scopul de a obține finanțarea pentru grandiosul proiect la care visa și pentru care era dispus să sacrifice totul: cucerirea Polului Nord. Visul bărbatului de a avea acces la întinderile nesfârșite de zăpadă prinde contur, iar Olga nu i se opune. Cu inima încordată așteaptă veștile periodice publicate în gazete, cu atât mai mult cu cât nava lui Herbert a rămas captivă în banchiza polară și nu se știa nimic despre soarta cercetătorilor. Întârzierea nefiresc de lungă a oricărei vești îi confirmă însă crudele presupuneri. Astfel, moartea bunicii sale devine pretextul ideal pentru defulare. Olga nu regretă pierderea bătrânei, ci își plânge propria tragedie: strămutarea într-un sat îndepărtat, dispariția lui Herbert și, mai cu seamă, nematerializarea iubirii.

La cincizeci și trei de ani, în urma unei răceli, femeia își pierde auzul și, odată cu el, locul de muncă. Lumea se schimbă, societatea devine mai gălăgioasă în momentul instaurării regimului nazist. Umanitatea freamătă în așteptare, iar suflul celui de-al Doilea Război Mondial se resimte tot mai acut. Olga trăiește drama lui Moromete, simțindu-se brutalizată de schimbările socio-politice, de noul val al vieții, total opus liniștii pastorale pe care, cu atât de mult efort, și-o apropiase. Începutul războiului i se dezvăluie ca un tablou animat, prin care sunetul nu putea răzbate fizic, însă era resimțit până la cea din urmă încordare. Alături de alți consăteni, Olga ia drumul exilului, pe jos, urmând orbește un cortegiu debusolat, ce răzbătea gerul

iernii fără nicio țintă. Centrul de refugiați din Neckar îi pune la dispoziție o încăpere și, cu puținul avut pe care reușește să îl păstreze, își reia slujba de croitoreasă.

Din acest punct al povestirii, cititorului îi este deconspirată identitatea naratorului: Ferdinand, cel care era abia un copil mic în momentul în care domnișoara Rinke, femeia pornită în lungul drum al pribegiei, devine croitoreasa familiei. Fără să își piardă tactul pedagogic, în ciuda hipoacuziei, Olga îi farmecă perioada copilăriei cu basme și povești, unele inspirate din realitate. Singurul subiect pe care îl omitea de fiecare dată era cel legat de Herbert, despre care se mulțumea să precizeze că „nu s-a mai întors din ultima călătorie” (p. 119).

Olga Rinke se dovedește un cumul interesant de tradiție și inovație; pe de o parte, are o viziune eminentă liberală cu privire la statutul de fecioară înaintea momentului căsătoriei, viziune pe care o exprimă fără false pudori în lungile discuții cu tânărul Ferdinand: „Că, e drept, ca să te culci cu cineva, nu trebuie să fii căsătorit, în schimb trebuie să fi câștigat iubirea celuilalt și să fi învățat să îl cunoști” (p. 125). Totuși, anticipează o manifestare superficială a sentimentelor odată cu evoluția tehnologiei; în mintea ei, modernitatea nu se aplică oricărei circumstanțe de viață, ca și cum arhetipul s-ar putea șubrezi din pricina celor mai recente invenții: „Eram mai răbdători decât voi. Pe vremea aceea mulți stăteau despărțiți luni, ani întregi, erau împreună doar din când în când și pentru scurt timp. Trebuia să învățăm să așteptăm. Azi voi călătoriți și zburăți și telefonați și credeți că celălalt e disponibil. În iubire, celălalt nu e niciodată disponibil” (p. 128).

Cu trecerea timpului, Olga devine o umbră în care amintirile își găsesc unica întrupare; ea nu mai există efectiv ca individualitate, ci se prefigurează ca un exponent al vremurilor trecute. În ciuda intensei activități

în societate (mergea la cinematograful, la biserică, la muzee, la paradele demonstrative ale sindicatelor), ochii ei continuau să reflecte anii de odinioară, evocarea vieții apuse devenind astfel combustibilul necesar; un stilou din vitrina unei papetării îi amintește de întâiul cadou de la Herbert, iar privirea blândă a unui border collie i-l înfățișează aievea parcă pe câinele eternului său iubit. Se întrista la gândul că Germania, asemeni lui Herbert, se îndrepta către un dezastruos sfârșit, din stricta dorință de a excela: „Vor să fie numaidecât ceva grandios: primul genocid” (p. 143). Separat de oroarea faptului în sine, Olga era deranjată de ideile obsesive de a înfăptui ceva fără egal; le considera fără teme și extrem de periculoase.

Ca o ironie a unui destin fundamental tragic, sfârșitul Olgăi se leagă de numele lui Otto von Bismarck, personalitate pe care femeia nu a agreat-o nicicând, tot din prisma acelui elan năucitor pe care îl considera simbol al nefastului. Un aparent atentat cu explozibil la monumentul omului de stat o transformă într-o pradă facilă, într-o victimă sigură. Mutilată de suflul deflagrației, Olga găsește puterea de a fi optimistă până în ultima clipă și, considerând că acesta „nu e un fel rău de a muri”, își găsește liniștea eternă pe un pat de spital, cu palma încleștată în mâna naratorului Ferdinand, celui care îi lasă moștenire modestele sale economii. Ca o imagine marcantă a copilăriei și tinereții sale, Olga stăruie în mintea tânărului ca o enigmă a cărei dezlegare vizează sacralitatea. O caută neîncetat, iar soarta îi dă prilejul de a o cunoaște în profunzime: pe rafturile unui anticariat, găsește o serie de scrisori marcate cu „post restant”, documente printre care se numără și gândurile Olgăi pentru Herbert. Așa cum își aduce Ferdinand aminte, pentru blânda croitoreasă relația cu Herbert continuă și după dispariția lui fizică, întrucât sufletele-pereche nu sunt condiționate de limitările spațio-temporale.

Dacă până în acest moment, cititorul a cunoscut o eroină conturată pe baza mărturiilor altor personaje, accesul la confesiune facilitează pătrunderea în abisurile sufletului femeii. Romanul, un cumul de realism și autenticitate, oferă o amplă perspectivă asupra personajului eponim: Olga văzută de Ferdinand, înțeleasă prin prisma gesturilor și a comportamentului exterior și o altă Olga, cu sufletul pur și gândurile netrecute prin filtrul părținitor al oamenilor care i-au marcat existența.

Întâia scrisoare frapează prin lipsa convențiilor specifice; aceasta nu are niciun fel de formulă de adresare sau de încheiere, întrucât, așa cum recunoaște autoarea ei, a fost redactată într-un moment de intensă furie. Olga îi reproșează lui Herbert superficialitatea în sentimente, dar și egocentrismul. În locul unei iubiri sincere și a unei vieți tihnite, bărbatul alege să se avânte în necunoscut, în numele unor iluzii, al unor proiecte cu rezultate intangibile. Toate celelalte scrisori se încadrează în normele standard, debutând cu sincere mostre de afecțiune: „Herbert, iubitul meu”, sau „Dragul meu Herbert” și purtând la final aceeași intensitate a trăirii în atât de sensibilă semnătură „Olga ta”.

Cu toate că în mintea femeii se încetățenise de mult ideea dispariției lui Herbert, sufletul refuză să coopereze prin asimilarea unei realități devastatoare. Astfel, învățătoarea continuă să expedieze scrisori redactate în spiritul unor discuții banale -îi povestea despre elevii săi, despre repetițiile corale sau despre slujbele de duminică, ba chiar îl chema cu glas surd și disperat, convinsă fiind de retorismul exclamațiilor sale patetice: „Vino acasă, mult iubitul meu, vino!” (p. 222)-. Îi povestește cu lux de amănunte iubitului dispărut despre boala lui Eik, copilul pe care îl îngrija și despre care spunea tuturor că a fost găsit, reproșându-i ulterior lui Herbert, în scris, că nu și-a dat seama că e „propria ta carne și propriul tău sânge” (p. 228). Nimeni

nu cunoștea secretul Olgăi, iar cititorului îi parvine abia prin acest exercițiu de amară confesiune. Discursul epistolar trasează întregul destin al femeii devotate, care cu maximă luciditate și asumare își împarte viața cu iubitul absent. Clipele de exuberanță sunt brusc alternate cu tristeți copleșitoare, ca mai apoi dorul și speranța să reînnoade fragilul fir al optimismului. Fiecare scrisoare se încheie cu o chemare febrilă, mărturie incontestabilă a sentimentelor reprimite. Drama Olgăi culminează cu plecarea fiului său, a celui care, crescând însuflețit de poveștile cu bravul Herbert, decide să își urmeze eroul și să se avânte în tumultul palpitant al vieții, în plin război: „Am învățat să trăiesc fără tine și voi învăța să trăiesc și fără Eik. Doare” (p. 288), notează plină de resemnare domnișoara Rinke.

Din ultima scrisoare către Herbert, datată 4 iulie 1971, aflăm că deznodământul Olgăi nu ține nicidecum de un regretabil plan terorist. Femeia se eliberează de toată frustrarea acumulată prin dinamitarea monumentului lui Bismarck, ca un act de revoltă față de toți cei cu planuri mult prea mari și care, pentru a și le pune în practică, au abandonat-o rând pe rând. Își asumă moartea cu demnitate, cu atât mai mult cu cât gestul său extrem și nebunesc o apropie și mai tare de spiritul aventurier al lui Herbert: „Încă nu știu când am s-o fac. Dar de când știu că am s-o fac, mă simt bine. Și sunt aproape de tine” (p. 293).

Romanul lui Bernhard Schlink este o tulburătoare poveste despre devotament și pasiune, despre cumpătare și spirit de sacrificiu, despre răbdare și toleranță, despre discreție și, în egală măsură, despre defulare. Drama Olgăi, întărită de nefasta perioadă a celor două războaie mondiale, denotă o profunzime de netăgăduit, iar modul în care își gestionează trăirile, până la proiectarea benevolă a unui neașteptat final, conturează o femeie monumentală, de o vitalitate și o putere lăuntrică aparte, care, în ciuda

tuturor încercărilor vieții, rămâne neperversită de ură sau de vreo dorință acută de răzbunare.

Isabel Allende : *Paula* sau valențele literare ale confesiunii

Motivul care o determină pe Isabel Allende să scrie, mobilul care îi impulsionează deciziile nu are nimic de-a face cu nevoia de expresie literară, ci mai degrabă cu o necesitate (aproape fiziologică) de autenticitate. Notațiile diaristice își prefigurează astfel dublul rol: eliberator pentru mamă și recuperator pentru fiică; terapeutic, așadar, în ambele cazuri.

Puternica legătură pe linie maternă, afilierea indestructibilă mamă-fiică pare să fie transmisă genetic și perpetuată cu sfințenie încă de la începutul legendei (o veritabilă saga), din secolul al XIX-lea, „când un zdravăn marinar basc a debarcat pe coasta chiliană, cu capul plin de planuri de mărire și apărât de medalionul maică-sii atârnat de gât”²². Dorința de protecție se propagă în dublu sens, de o incontestabilă mutualitate ce alunecă sensibil către sacrificiul suprem, către abandonarea de sine: „Bunicul meu, fiind cel mai mare, a fost nevoit să lase studiile și să-și caute de lucru ca să-și întrețină mama și să-și țină frații mai mici la școală”²³.

Defularea naratoarei se concretizează în clipa în care, pe lângă elementele veridice notate cu maximă acuratețe, permite intruziunea crâmpeiilor de mit, pe care le inserează cu nesaț în tabloul de familie, pentru a demonstra că magicul este parte componentă a oricărui destin: „...precum Teresa, căreia spre sfârșitul vieții începuseră să-i crească aripi de sfântă, iar în noaptea când a murit s-au uscat toți trandafirii din Parcul Japonez”²⁴. În adâncul sufletului, mama nostalgică speră ca o fărâamă de magie să se

²² Isabel Allende, *Paula*, Editura Humanitas fiction, București, 2018, p. 9.

²³ *Ibidem*, p. 10.

²⁴ *Ibidem*, p. 10.

regăsească și în ADN-ul fiicei ținute pe patul de spital, ca o compensație pentru neputința medicinei în fața perfidei porfirii.

În discursul confesiv nu rămâne loc de prejudecată sau de resentimente. Naratoarea deschide uși pe care și le-ar fi dorit pe veci ferecate, cortine ce ascund neajunsuri și frustrări, eșecuri și neîmpliniri. Dorința de acuratețe a detaliului învinge nevoia superficială de afișare a unor false etichete, acceptate de o societate fadă și scrupuloasă: „E vorba de bunicul tău, Tomas, care a dispărut în ceață și pe care-l pomenesc acum doar pentru că tu, Paula, ai ceva din sângele lui, nu din alt motiv”²⁵. Recuperarea trecutului și implicit a identității nu poate fi definitivată în lipsa unor piese, oricât de mărunte, dar a căror absență ar putea destabiliza tabloul general. În plus, inadvertențele de orice fel ar fi responsabile doar pentru perpetuarea stării de confuzie.

Adesea, Allende se pierde, uită de ea însăși, se lasă absorbită prin portalul trecutului, însă revine mereu tot mai determinată să-și îndrume fiica pe anevoiosul drum al regăsirii de sine: „După ce te vei trezi, vom avea luni, poate ani în care să lipim la loc bucățile sparte din trecutul tău...”²⁶. Cu toate acestea, jurnalul se dovedește util și pentru autoare, iar binefacerile inserate în rândurile lui sunt de netăgăduit: „Viața mea capătă sens pe măsură ce o povestesc, memoria mi se fixează prin scris; ceea ce nu aștern pe hârtie dispare în vânt”²⁷. De altfel, Isabel Allende nu se află la întâia tentativă de eliberare prin scris. În anii ‘80, începe să redacteze o scrisoare de rămas-bun către bunicul aflat cu trupul pe patul de moarte și cu sufletul la granița dintre cele două lumi. Acaparată de firul propriei redactări, romanciera dezvoltă

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 14.

²⁷ *Ibidem*, pp.14-15.

epistola într-o lucrare amplă, căreia Paula îi alege titlul *Casa spiritelor*²⁸. Întâiul succes aduce cu sine și „viciul irecuperabil de a spune povești”²⁹.

Starea comatoasă a Paulei devine, pe lângă un extrem și intens exercițiu de încredere, voință și asumare, deschiderea către o altă lume, un univers halucinant în care naratoarea bâjbâie fără reper. Realitatea pare să se dizolve, iar drumurile se ramifică la nesfârșit, generând o stare de panică, menită să culmineze cu dematerializarea în haos. Pendulând între voluntariatul pentru susținerea cauzei copiilor defavorizați și sesiuni de meditație, Paula pășește în comă ca într-un nou labirint, un traseu al regăsirii de sine, la capătul căruia se află cunoașterea absolută. Boala nu o sperie, ci o neliniștește din prisma suferinței pe care o creează celor din jur:

„- De ce plângi? m-ai întrebat cu un glas pe care nu-l cunoșteam.

- Pentru că mi-e frică! Te iubesc, Paula!

- Și eu te iubesc, mami...”³⁰.

De dragul și în spiritul poveștilor, boala fiicei este transpusă de mamă într-o istorioară care să atenueze tragicul adevăr. Tânăra nu era un pacient în stare critică aflat în spital, într-un salon cu douăsprezece paturi, ci o prințesă pe care ursitoarele bune au binecuvântat-o la naștere cu cele mai alese daruri, însă o vrăjitoare i-a pus în trup o bombă cu ceas. Necruțătorul timp a dus, după douăzeci și opt de ani, la îndeplinirea iminentului blestem. Întâlnim, ca în *Decameronul* lui Boccaccio sau în istorisirile Șeherezadei, ideea salvării prin logos. Roadele imaginației sunt abil transpuse în cuvinte, acestea din urmă având puterea de prelungire a iluziei, a dorințelor refulate, a stăruințelor încleștate, în planul necruțător al realului.

²⁸ Romanul de debut al scriitoarei Isabel Allende, publicat în 1984.

²⁹ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 15.

³⁰ *Ibidem*, p. 27.

Nevoia de a transforma realitatea în ficțiune se leagă de nevoia de a găsi, într-un alt stadiu decât cel conștient, soluția salvatoare. Evadarea într-o lume paralelă, accesibilă strict prin apelul la iluzoriu, se dovedește, în cazul lui Isabel Allende, declicul necesar pentru evitarea unei cumplite depresii, echivalente cu pasivitatea și renunțarea. Nicolae Manolescu afirmă că „povestirea este forma genuină a imaginației umane. Prin ea, omul s-a opus realității, mai mult sau mai puțin conștient că o face. Căci unde începe povestirea, viața încetează sau, mai bine zis, este suspendată, pusă provizoriu în paranteză”³¹. Așadar, naratoarea, conștientizând caracterul de panaceu al cuvintelor, reușește să se salveze, refugiindu-se în mirajul generat de propriul trecut, la îndemnul de demult al mamei: „Descătușează-te prin scris!”³².

Psihiatrul Sorin Ene³³ consideră că modificările de somn (fie insomnia, fie somnul agitat și plin de vise violente care ajung, în cele din urmă, să îi pună capăt) sunt primele semne ce prevestesc depresia. Starea gravă a Paulei o împinge pe romancieră către abisurile tenebroase, invadându-i mintea cu vise premonitorii, însă notațiile confesive și convingerea fermă în miracole îi dau puterea de a continua. Așa cum e firesc, apar o serie de momente de cumpănă, de clipe în care se îndoiește că, în absența Paulei, viața ar mai putea avea vreun sens: „Mă întreb dac-am să mai pot râde vreodată cu poftă, să îmbrățișez o idee, să mănânc cu plăcere, să scriu romane...”³⁴. Reușește să se autosugestioneze că o forță supranaturală (pe care uneori o privește cu scepticism) îi va reda Paulei șansa de a-și continua traseul existențial. Neîncrederea, gândurile oscilante, fluctuațiile raționale sunt, de asemenea, martori tăcuți ai nemiloaselor stări depresive,

³¹ Nicolae Manolescu, *Povestirea și romanul*, în revista „Steaua”, nr. 8, august 1985.

³² Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 65.

³³ Sorin Ene, *Depresia. Evadare din infern*, Editura Herald, București, 2011.

³⁴ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 83.

dar, concomitent, vehicule care îi conferă puterea și încrâncenarea de a lupta cu planurile Providenței pentru a-și recupera fiica: „Luni te-a apucat moartea în gheare, Paula. A venit, a întins mâna spre tine, dar a dat nas în nas cu maică-ta și cu bunică-ta și de data asta a dat înapoi”³⁵. Fiecare moment de cumpănă, de alunecare într-o nouă existență prin culoarul morții este resimțit de Isabel ca o întreagă experiență în care timpul îngheață, propria sa ființă se depărtează de trupul inert al Paulei, iar sunetele din jur se dezarticulează, își pierd orice însemnătate, se izbesc de obiectele din jur, apoi se împrăștie, neputincioase, în neant. Intensitatea cu care trăiește starea de teroare a pierderii fetei este direct proporțională cu îndârjirea de a o menține pe muribundă printre cei vii, împumutându-i „rezerva de vigoare, toată sănătatea și puterea genelor vechi de navigatori basci și de indieni americani neîmblânziți”³⁶. Credința în capacitățile genetice de regenerare a organismului este atât de puternică, încât întreaga ei energie se focalizează asupra stăruitoarelor invocații, salvând-o de experiența clipelor de disperată deznădejde.

Exercițiul literar de sinceritate, pornit din dorința de a se materializa într-o autentică și incontestabilă sursă recuperatorie pentru Paula, devine un neașteptat mijloc de reflecție pentru romancieră, un efort de introspecție cu rezultate evidente de eliberare interioară. Ca într-o asumată spovedanie, Allende descrie fidel, cu toate amănunțele pe care memoria s-a încăpățânat să le fixeze în tainice cotloane, întâia cvasiexperiență sexuală, la doar opt ani, inițiată de un pescar matur cu porniri afective improprii. Notarea secretelor îndelung ascunse, reprimite sau negate descătușează spiritul, conferindu-i tăria de a se mobiliza și de a depăși prezentele provocări.

³⁵ *Ibidem*, p. 104.

³⁶ *Ibidem*, p. 105.

Relația mamă-fiică transcende firescul încă din faza intrauterină, când Isabel simte că micul embrion (abia fixat) se va transforma într-o frumoasă fetiță brunetă, cu numele Paula. Forțată să vină pe lume printr-o anevoioasă operație de cezariană, „bebelușul păros ce semăna cu un pui de tatu”³⁷ își face îndelung așteptata apariție pe 22 octombrie 1963, într-un moment în care tatăl era bolnav, iar bunica maternă călătorea în Elveția. Întâiul semn al nefastului se materializează: copila nu e pregătită să vină pe lume de bunăvoie, iar cei apropiați nu sunt capabili să o întâmpine. Ajunsă neajutorată la douăzeci și opt de ani, un trup inert care refuză cu înverșunare să răspundă oricărui tip de tratament, Paula depășește statutul de fiică și, în egală măsură, de prietenă a mamei sale și devine, ușor-ușor, unica rațiune de a fi a Isabellei: „Ești obsedată, nu vorbești decât despre ea, te gândești doar la asta, alergi pe buza unei prăpăstii și nu te mai poți opri”³⁸. Orice reproș sau recomandare par inutile pentru o mamă care își articulează, între încredere și disperare, înflăcăratele dorințe: „... nu vreau decât să te înfășor într-o pătură și să fug cu tine în brațe în celălalt capăt al lumii, unde te așteaptă o familie”³⁹. Faima, gloria și notorietatea dobândite în carieră se dovedesc nule; până și recursul la magie începe să se prefigureze inutil. Pe măsură ce timpul își menține goana tulburătoare, speranța se diminuează și deznădejdea se infiltrează tot mai mult; expunerea amintirilor pe filele albe reprezintă singura conexiune cu doza de curaj care să prevină decisiva capitulare. Allende respinge cu vehemență recomandarea dintr-un moment de luciditate a unei epileptice, colegă de salon cu Paula: „Nu te mai zdrobi atât pentru ea, Isabel! Nu-ți dai seama că, de fapt, lupți împotriva ei? Paula nu mai e aici, uită-te la ochii ei, sunt ca o apă neagră. Dacă nu-și recunoaște

³⁷ *Ibidem*, p. 131.

³⁸ *Ibidem*, p. 174.

³⁹ *Ibidem*, p. 178.

mama, înseamnă că a plecat de-acum, trebuie să admiți asta”⁴⁰. Dictionarul de simboluri⁴¹ asociază apa cu originea vieții, dar și cu incontestabile capacități de regenerare. Ochii Paulei sunt, însă, asemuiți cu fluidul negru, cu finalul iminent, cu momentul în care apa se debarasează de valențele vitalității sau de orice capacitate curativă. În mare taină, tânăra își începe, de aici, lunga călătorie în eternitate.

Dacă prima parte a romanului-jurnal (decembrie 1991 – mai 1992) este destinată exclusiv Paulei, cu scopul de a fi un real îndrumar în restabilirea conexiunilor cu trecutul, a doua parte (mai – decembrie 1992) este un pur exercițiu de defulare pentru autoare. Necruțătorul verdict confirmă șansele mici de supraviețuire; un miracol ar aduce cu sine cel mult prelungirea unei torturante stări vegetative. Paula nu va mai putea citi nicicând jurnalul, însă scrisul mai poate reprezenta o salvare, unica de altfel, pentru mamă. Soarta tinerei devine, în termenii lui Stephen King⁴², o „poveste de fundal”, o istorie petrecută înaintea celei relatate, un pretext pentru cea prezentă, un mobil cu impact decisiv asupra prim-planului. Epistola adresată Paulei se încheie odată cu dureroasa conștientizare a stării de fapt, iar materialul ce avea să-i fie încredințat după externare se transformă într-un jurnal aparte. Notațiile nu respectă pe deplin normele diaristice, întrucât nu vizează doar momentele marcante din ziua însemnării, ci surprind incursiuni în trecutul îndepărtat al copilăriei, readuc în actualitate oameni și întâmplări din vremi imposibil de rețrăit, imagini ale statului Chile terorizat de dictatura lui Pinochet. Exercițiul Isabellei își schimbă treptat scopul și se transformă, cu fiecare rând, în scheletul livresc

⁴⁰ *Ibidem*, p. 200.

⁴¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionar de simboluri*, vol. II, Editura Artemis, București, 1993.

⁴² Stephen King, *Misterul regelui. Despre scris*, Editura Nemira, București, 2007.

al celei care avea să devină conform cotidianului „La Tarde” „cea mai emoționantă, cea mai pasională și mai intimă dintre cărțile pe care le-a publicat Allende până în prezent”.

Scrisul îi conferă romancierei forța de a înțelege și de a accepta. Încercarea de a-și menține fiica pe un teritoriu de unde „minte i-a plecat cine știe unde, dar corpul și spiritul sunt prezente”⁴³ devine un scop asumat pe perioadă nedefinită. Acolo unde medicina se dovedește neputincioasă, este permisă infiltrarea magiei, a spiritualului, a meditației, a oricărei forme de conectare cu transcendentalul ce ar fi în măsură să vindece și să reanimeze trupul inert. Fiecare lucrare pornește de la fapte de viață, de la bucurii sau dezamăgiri extreme, înglobând ulterior o pânză vastă de „aventuri, amori, bucurii, suferințe și fapte meschine”⁴⁴. Viața în sine și experiențele pe care le traversează sunt subiecte de roman, cu atât mai mult cu cât deznădejdea o secătuiește de orice pornire creatoare.

Paula îi apare în vis, întărind ideea legăturii dincolo de palpabil dintre mamă și fiică. Tot ca o confirmare a inevitabilului, se prefigurează scrisoarea tinerei, așternută pe hârtie înainte de debutul oricărui simptom. Visul și epistola se suprapun la nivel de conținut; de fiecare dată, Paula cere să fie descătușată de orice legătură pământească, pentru a reuși să își dematerializeze și eternizeze existența. Dorințele muribundeii sunt respectate, iar trecerea ei într-o nouă dimensiune vine sub forma unui ritual aparent bizar, dar menit să reconforteze și să ușureze suferința celor rămași să o plângă: tânăra este așezată pe un pat, iar în încăperea răsună acorduri din Mozart, Vivaldi și Chopin. Vazele sunt umplute cu crini și tuberoze (florile preferate), iar pieptul îi e împânzit de mici amintiri sentimentale, care să o însoțească în lunga sa călătorie, dar și să restabilească punți cu cei vii.

⁴³ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 259.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 285.

Mama nu e dispusă nici în acest ultim ceas să accepte despărțirea de fiica sa și încearcă să-i oprească plecarea, ținând-o permanent de mână. Incursiunea în trecut o ajută, însă, să reînvie vorbele bunicii Memé; conform credinței bătrânei, moartea e tot un test al existenței și doar cei care urmează o anume serie de procesiuni vor fi capabili să pășească în Lumea de Dincolo. Fiica „a băut licoarea morții”⁴⁵, astfel încât drumul nu îi poate fi întrerupt, la fel cum nu poate fi acompaniat de cineva care nu a gustat teribila băutură. Cu promisiunea fermă că o va reîntâlni în fiecare floare, insectă sau picătură de rouă, mama eliberează trupul ca de marmură al fiicei, rostind inevitabilele cuvinte de rămas-bun: „Paula, femeie, adio! Paula, spirit, bun venit!”⁴⁶.

Într-un interviu⁴⁷ pe care Isabel Allende îl acordă în 2015 unui post mexican de televiziune, admite că, în cele din urmă, privind zi de zi la trupul golit de pulsația vieții al Paulei, realizează, chiar dacă refuză să accepte la nivel conștient, că singura reală salvare a fiicei sale este eliberarea în și prin moarte. Citind și recitind notițele ce aveau să devină roman, prozatoarea își dă seama că imaginea care îi stăruie în minte e cea a fetei sale ținute pe patul de spital, imagine ce își propune parcă să acapareze, ba chiar să anuleze toți ceilalți douăzeci și șapte de ani din existența fragilei Paula. Cu îndârjire, Allende suprimă nedreapta tentativă și lasă loc amintirii, spațiului diafan în care copila cu plete negre aleargă nestingherită, râde, cercetează mirată lumea și nu are de-a face cu niciun fel de suferință. Sinceritatea și curajul cu care autoarea își expune dramatic poveste nu rămâne fără ecou. În același interviu din anul 2015, Isabel declară că niciun alt roman nu a ajuns atât de profund la sufletele publicului

⁴⁵ *Ibidem*, p. 362.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 364.

⁴⁷ Interviul este redat pe canalul de YouTube Antena 3 Mexic <https://www.youtube.com/watch?v=ZfEgB4xjZ2k>.

și că, la interval de trei-patru zile, constant, primește scrisori de la cititori. Răvașele conțin atât mesaje de felicitare, dar mai ales se transformă în incontestabile mostre de empatie, menite să îi aducă chilienței alinare și mângâiere. Mai mult decât atât, cartea Isabellei Allende reușește să schimbe perspectivele celor care ajung să o lectureze. Autoarea declară: „Primesc mesaje de la diverse persoane care au citit sau citesc *Paula* și se simt direct vizați. Ei au trecut recent prin dificultăți, nu neapărat prin pierderea unui fiu; poate fi vorba de un divorț, despre o boală, moartea mamei sau cearta cu cineva și găsesc forța de a se împăca cu ei înșiși. Realizează brusc cât e de scurtă viața”⁴⁸.

Din avalanșa de idei prezentate în roman, crâmpie biografice notate pentru a reface, din fâșii disparate, trecutul Paulei, cele care persistă în memoria cititorilor sunt, fără îndoială, acelea legate de gândurile haotice ale unei mame incapabile să se opună destinului blestemat al fiicei. Cu toate acestea, cartea lui Isabel Allende dezvăluie idei interesante legate de diversele aspect ale vieții sud-americane. Cu o oarecare nostalgie amestecată cu teamă, își aduce aminte de așa-zisele tehnici educaționale specifice vremii, încă nealterate de blândețea și compasiunea continentului din Nord. Copiii erau antrenați pentru greutățile vieții prin ceea ce chilienii numeau „jocurile bruște”, o serie de cazne pe care, îndurându-le, se maturizau în spiritual unei vieți pline de pericole. Erau adesea legați de mâini și de picioare, uneori atârnați cu capul în jos, îndesați în tuburi alcătuite din mai multe anvelope de cauciuc suprapuse, din care cu greu

⁴⁸ Traducerea noastră pentru: *Yo diría: no. Pasa un día, pero a veces no pasan ni tres ni cuatro días sin que yo reciba algún mensaje, de alguna parte del mundo en algún idioma de alguien que está leyendo Paula ó qué leyó Paula y que se siente tocado porque ha tenido una pérdida no necesariamente de un hijo, podría ser de un divorcio, podría ser de alguna enfermedad, se le murió la mamá ó se peleó con alguien y no lo ha visto de muchos años...lee el libro, me escribe y me dice: Voy ha hacer el esfuerzo de reconciliarme porque la vida es muy corta para seguir peleando.*

răzbeau să se elibereze; toate acestea se petreceau spre delciul adulților responsabili cu educarea odraslelor în stil dur, liber și neîngrădit, specific spiritului lor clocotitor. Educația nu era percepută ca o formă de cizelare a comportamentului prin asimilare de noi cunoștințe, ci ca o metodă de călire pentru traiul plin de neprevăzut al adulților. Banul se câștiga greu și cu multă trudă, iar ca cei mici să înțeleagă acest aspect tulburător al vieții, erau nevoiți să-și treacă mâna prin para focului rezultat în urma aprinderii unei cantități considerabile de alcool sanitar în vasul de toaletă. Doar cel care se arăta deopotrivă răbdător și curajos era perceput ca fiind vrednic de răsplată, iar asumarea durerii îi aducea trofeul mult râvnit.

De la un capăt la celălalt, romanul Isabellei Allende este dominat de ideea morții, văzută și resimțită din perspective diferite: cu nostalgie, mirare, curiozitate, teamă și teroare. Din copilărie, autoarea rememorează un episod, catalogat drept straniu, întâiul în care Lumea de Dincolo pare că își dezvăluie misterele: „Am găsit oglinda cu mâner cu lucrătură măiastră alături de o cutie de tablă pe care n-am îndrăznit s-o ating, am apucat-o cu ambele mâini și am ieșit în vârful picioarelor. În siguranță, în patul meu, am privit cristalul strălucitor în care mi se spusese de atâtea ori că apar noaptea demonii și bănuiesc că nu mi-am văzut decât chipul la zece ani, rotund și palid, dar atunci am văzut fața blândă a lui Memé, care-mi spunea noapte bună”⁴⁹. Oglinda magică reprezintă una dintre cele mai vechi forme de divinație prin capacitatea sa de a media reunirea celor două lumi. Aceasta se folosea în episoadele de spiritism, însă nu doar pentru simpla invocare a morților, ci mai ales pentru abilitatea de a reprezenta imaginile lor și, totodată, de a recepta mesajele transmise din neant. Și în cultura românească oglinda este percepută ca un posibil, ba chiar periculos, liant

⁴⁹ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 68.

între cele două lumi. Astfel, când într-o locuință moare cineva, imediat după aprinderea lumânării la căpătâiul defunctului, toate oglinzile din casă se acoperă, acestea având nebănuita putere de a ține captiv sufletul și de a-l opri din lunga sa călătorie: „Imediat ce moare omul, se întoarce «cotătoarea» (n.r. oglinda), ca mortul să nu bântuie amintirea celor rămași”⁵⁰. Isabel, fără să cunoască la acea fragedă vârstă implicațiile oglinzii, resimte pe deplin proprietățile magice ale atât de banalului obiect, ținut bine ascuns în sertar și utilizat strict în procesiuni cosmetice. Bunica moartă îi urează „noapte bună”, dar în ciuda mesajului pacifist, copila simte fiorii reci ai morții și grafiază pe luciul aburit, cu litere de tipar, un premonitoriu „ADIO”. Dimineața următoare, sufletul bunicului său își începea eterna călătorie.

Întregul roman pendulează între teama de moarte, de a pierde pe cineva drag și nevoia acută de defulare, firească și pe de-a-ntregul justificată; încercarea de a menține trupul Paulei printre cei vii versus necesitatea acută de a reda libertatea unui spirit captiv. Allende devine ea însăși o oglindă neacoperită la timp, încăpățânându-se să ascundă în sine, cu înverșunare, imaginea unei fiice incapabile să restabilească vreo compatibilitate cu viața. Periodic, ca într-o ședință de spiritism, tânăra i se arată, implorând eliberarea. Descrierea momentului în care mama, devastată de greutatea deciziei de a elibera spiritul captiv, realizează pasul decisiv reprezintă o impresionantă mostră de autenticitate, restabilind certul caracter eliberator al confesiunii. La granița dintre cele două lumi, la pragul către Marele Dincolo (așa cum numește Allende eternitatea) Paula are parte de un ritual aparte, care să atenueze, pe cât posibil, durerea despărțirii: „... au făcut focul în cămin și au pus muzica preferată a Paulei, concerte de

⁵⁰ Ștefan Haiduc, *Destinul în mentalitatea din Țara Oașului*, Editura Citadela, Satu Mare, 2017, p. 77.

Mozart și Vivaldi, nocturne de Chopin [...] Nicolas a plecat să cumpere flori și a adus un braț din cele pe care Paula le alesese pentru nunta ei; parfumul sălbatic de tuberoze și de crini s-a răspândit în toată casa [...] Am aprins lumânări, Celia a luat chitara și a cântat cântecele Paulei”⁵¹. Despărțirea avea să se producă, așadar, sub forma veselă care anticipează o oarecare călătorie, nicidecum pe cea din urmă. Secvențele derulate în boema reședință californiană par desprinse din ritualurile de înmormântare ale geto-dacilor. Conform însemnărilor lui Ion Horațiu Crișan⁵², nou-născutul era plâns de familie la venirea sa într-o lume a neajunsurilor și a greutăților, în timp ce, pentru defunct erau date adevărate ospete cu muzică și voie bună. Părăsirea existenței pline de cumpene în favoarea Lumii de Dincolo, a înțelepciunii și a cunoașterii depline era, fără îndoială, un motiv de bucurie. În cazul Paulei, descătușarea dintr-un trup suferind și eliberarea spre un univers fără granițe reprezintă, pe lângă o pseudo sărbătoare a ființei, unicul gând de consolare a celor rămași. Ca o ultimă misiune care să încheie scurta și zbuciumata existență pământească, Paula este sărutată pe frunte de un membru al familiei, cu rugămintea: „Ia cu tine păcatele mele și fă cumva să îmi fie iertate Acolo Sus”⁵³. Dobândind libertatea, spiritul capătă și puteri nelimitate, cunoașterea absolută, dar mai cu seamă se apropie de Divinitate, fapt care îl recomandă drept un veritabil mediator între omul comun, limitat, păcătos și Providență. În paralel, raportat la credințele românului autentic, ceremonialul de despărțire ia forma Zorilor. Poezia de ritual, conform Deliei Suiogan⁵⁴, are rolul de a marca trecerea de la o stare la alta, de la finalizarea existenței pământești și integrarea în cea nouă, imaterială. Ruptura nu

⁵¹ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 360.

⁵² Ion Horațiu Crișan, *Spiritualitatea geto-dacilor*, Editura Albatros, București, 1986.

⁵³ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 361.

⁵⁴ Delia Suiogan, *Simbolica riturilor de trecere*, Editura Paideia, București, 2006.

trebuie să se producă brusc, astfel încât călătoria să nu fie una derutantă și hazardată, iar Zorile, echivalentele Ursitoarelor (la care inclusiv Allende face referire în istorioara sa care o imaginează pe Paula drept o prințesă năpăstuită), au menirea de a pregăti intrarea fiecărui suflet în „lumea fără dor”. Incursiunea pe pământ a Paulei, scurtă și nedrept întreruptă, trebuie finalizată natural, într-o asemenea manieră încât spiritul să treacă lin și netulburat spre Marele Dincolo. Desprinderea prevede și anumite precauții prin stabilirea unor punți, astfel încât duhul să nu-și uite total existența materială. Pieptul Paulei devine un adevărat altar, menit să refacă oricând conexiunea: „Am scris toate numele noastre pe o hârtie, am adus florile de lămâiță de la nunta bunică-mii și o linguriță de argint de la Granny și i le-am pus pe piept, în chip de amintire, alături de oglinda de argint a bunicii”⁵⁵.

Preocuparea față de trecerea material – imaterial este justificată în momentul în care vorbim de un an de agonie, de gânduri și frământări, de remușcări și de ineficiente tentative de autoconsolare. Drama unei mame, transpusă într-o operă literară, devine drama fiecărui cititor al romanului, întrucât, în scris, Isabel Allende reușește să stabilească adevărate culoare empatice. Exercițiul cu scop recuperator se transformă treptat dintr-o modalitate de defulare, într-un „imn închinat speranței și vieții”⁵⁶, un document autentic și asumat, un medalion ce închide numele, pletele negre și zâmbetul Paulei Frias Allende.

⁵⁵ Isabel Allende, *Op. cit.*, p. 362.

⁵⁶ Cotidianul „Miami Herald”, fragment citat pe coperta romanului Paula, *ed. cit.*

B. A. Paris: Inconsistența aparențelor sau iluzia familiei perfecte

„Având un background franco-irlandez, am fost crescută în Anglia și m-am mutat ulterior în Franța, unde am petrecut câțiva ani lucrând în calitate de comerciant la o bancă internațională. Apoi m-am recalificat și am devenit profesor, iar împreună soțul meu am înființat o școală de lingvistică. Ne-am mutat recent în Marea Britanie și avem cinci fiice”. Așa își începe povestea scriitoarea B.A.Paris (Bernadette McDougall), al cărei roman de debut *În spatele ușilor închise*, tradus în patruzeci de limbi, a devenit în foarte scurt timp un bestseller, fără să se înscrie în tagma scrierilor simpliste, a căror unică menire este aceea de a încuraja consumerismul. Nu este nici pe de parte o carte horror, ci o scriere care te face să te întrebi dacă imaginea unei persoane îți mai poate da vreun indiciu despre felul acesteia de a fi, dacă în intimitatea familiei care afișează în văzul tuturor portretul perfect nu se ascund lucruri terifiante, dacă amintirile au rostul de a ne ajuta să ne reținem destinele sau sunt doar breșe de evadare dintr-o lume a supliciului.

Romanul de suspans a fost redactat în anul 2016 și este centrat în jurul unei povești despre o căsătorie cu aspect aparent perfect, dar care se dovedește a fi altceva decât ceea ce pare la suprafață. Acțiunea este redată atât la prezent, cât și la trecut, de către protagonista Grace Angel. Alternanța timpurilor e reflectată în succesiunea capitolelor „Prezent” și „Trecut”. În acest fel, Paris combină acțiunile de fundal și deopotrivă pe cele actuale în povești care se construiesc în paralel și se întâlnesc la final.

Când Grace Harrington îl întâlnește pe Jack Angel în Parcul Regent din Londra, el pare un om perfect - inteligent, amabil și chiar mai atractiv decât George Clooney. El o câștigă atunci când mușamalizează un moment penibil - dansând valsul în tribuna parcului cu sora lui Grace, Millie, care are sindromul Down. Millie dansase când nimeni altcineva nu o făcea, prefăcându-se că are un partener, până când Jack a venit să salveze situația. Din acest punct, Jack și Grace se lasă cuprinși de euforia unui vârtej romantic și își încep propria poveste de amor. Grace se îndrăgostește de el, deoarece pare să înțeleagă atașamentul ei față de sora bolnavă, a cărei grijă o purta încă din perioada adolescenței. Părinții lui Grace nu și-au dorit niciodată copii și au preferat să se mute în Noua Zeelandă după pensionare, pentru a-și trăi bătrânețile în liniște, departe de tumultul citadin și de presiunile sociale. Grace devine așadar gardianul și îngerul protector al lui Millie. Jack înțelege că va trebui să facă parte din viața lui Millie, așa cum ea se prefigura, în ciuda înaltelor sale obligații profesionale. Cariera sa de avocat de elită (nu a pierdut niciodată un caz) construită în jurul urmării în justiție a bărbaților care își abuzează soțiile, îi oferă, de asemenea, resursele pentru a-i facilita lui Grace tot ceea ce își dorește, chiar și o casă complet nouă, pe care o va vedea doar după luna de miere.

Ca o premoniție a nefastului, o anticipare a răului ce avea să se infiltreze, în ziua ceremoniei nupțiale Millie cade pe scările care duc la biroul Stării Civile. Cu toate acestea, nunta continuă, făcându-se abstracție de incidentul nefericit și de lipsa părinților miresei, transportați și ei cu ambulanța, alături de Millie. Deși Grace a promis să o viziteze pe Millie în spital în drum spre aeroport, înainte de voiajul de miere, aceasta se simte vinovată că se căsătorește fără sora ei mai mică. Mai târziu în acea noapte, la hotel, tânăra soție face o baie și când iese din cadă realizează că Jack a

dispărut. După mai multe apeluri frenetice pe telefonul său mobil, el i-a trimis în cele din urmă un mesaj: „Nu fiți atât de isterici. Ceva a apărut, ne vedem dimineața ”. Tonul său neașteptat vine ca o surpriză, dar Grace își raționalizează iritarea, alegând să creadă că a intervenit ceva în iureșul hârtoagelor juridice.

Totuși, a doua zi dimineața situația se menține la fel de nelămurită, la fel de încordată. Jack întârzie să-o ia pe Grace pentru a ajunge la aeroport, apoi îi spune că nu pot merge să o viziteze pe Millie la spital înainte de zbor, fiind deja în mare întârziere. Cu gesturi bruște și cu un ton dur, el o obligă pe soția sa să aleagă între Millie și noua lor viață împreună. Cu reticență, Grace îl alege pe Jack, viața de cuplu și dă curs, cu inima îndoită, călătoriei lor, întâia de când sunt o familie.

Odată ajunși în Thailanda, Grace începe să-l descopere pe adevăratul Jack și își dă seama că a fost luată prizonieră de un sociopat. Acesta îi spune că singurul lucru care îi generează cu adevărat o totală plăcere este frica pură și expresia îngrozită de pe un chip transfigurat de groază. Starea lui Grace este un beneficiu pentru Jack, dar reala lui țintă pare să fie Millie - un suflet nevinovat, pe care îl poate teroriza până la extrem. Grace și Millie reprezintă oportunitatea perfectă, deoarece părinții lor nu sunt foarte implicați în viața surorilor, lăsându-le astfel fără apărare. De asemenea, când Grace o ia în custodie pe Millie, Jack devine co-semnatar al formularelor; el are controlul efectiv asupra vieții bolnavei, odată ce aceasta împlinește optsprezece ani și părăsește școala. Grace realizează că dacă i se întâmplă ceva, Jack va putea să o tortureze fizic și emoțional pe neputincioasa Millie, prin urmare, ea trebuie să rămână în viață și să își dea seama de o cale de ieșire din situația-limită în care sunt, fără să fi anticipat, angrenate.

Ieșirea din coșmarul în care se află se dovedește a fi mai dificilă decât și-a imaginat Grace. După ce s-au întors în Anglia, Jack îi arată noua casă din Surrey. Este o casă de vis, cu o grădină, o terasă și picturile lui Grace deasupra șemineului, pentru a da o notă aparte, personalizată. Aparențele sunt extrem de importante pentru temutul sociopat. Cu toate acestea, are și o cameră la subsol care se încuie doar din interior. Acolo, Grace găsește cu nespusă teamă și mâhnire, cățelușul pe care Jack îl cumpărase pentru ea înainte de nunta, mort din cauza deshidratării. Treptat, femeia este forțată să locuiască în dormitorul de la etaj, locul unde era adesea închisă și privată de posibilitatea oricărui contact social. Dacă încerca să scape, pedeapsa era aceea că nu i se permitea să meargă să o vadă pe Millie în weekend. Ulterior este obligată să se mute într-o cameră mai mică, este lipsită de mâncare și trebuie să petreacă câteva nopți în subsolul oribil care este vopsit de sus până jos în roșu.

În ciuda permanentelor intenții de claustrare, petrecerile se țineau lanț în reședința aparent fericită a celor doi, însă acestea aveau ca invitați doar prietenii lui Jack. El o obligă să fie bucătăreasa și gazda perfectă, sub amenințarea temutelor sancțiuni. Deși încearcă să lanseze indicii cum că Jack este psihopat și o maltratează, ba chiar strigă după ajutor în supermarket, la un moment dat încetează să mai sperie într-o posibilă salvare venită din lumea exterioară, deoarece Jack le-a spus polițiștilor și medicilor că este instabilă mental. Cu toate acestea, ea încă consideră reconfortant să poată socializa din când în când, chiar dacă este tot mai convinsă că acest aspect s-ar putea să nu conducă la nimic concret. De asemenea, continuă să o vadă pe Millie aproximativ o dată pe lună. Într-una din puținele clipe de singurătate cu Millie, într-o baie de restaurant, Grace află că Jack este cel care a împins-o pe bolnavă pe scările oficiului de stare civilă, la nunta lor. Mai târziu,

tocmai Millie este cea care vine cu soluția perfectă pentru uciderea lui Jack prin administrare de somnifere, întrucât această metodă pare a fi unica șansă reală pentru ca ele să își recâștige dreptul la viață. Fiind o avidă ascultătoare a înregistrărilor radiofonice după romanele Agathe Christie, Millie se preface că are tulburări de somn, cu scopul clar de a-i fi administrate somnifere. Ea strânge fiecare pastilă, cu intenția de a i le înmâna lui Grace, în vederea concretizării planului.

Timpul trece și se apropie momentul în care Millie va absolvi și va veni să locuiască cu ei în casă. Deși Jack i-a arătat lui Millie un dormitor galben minunat (galbenul este culoarea ei preferată) unde va locui, el intenționează de fapt să o cazeze în camera subsolului roșu. În manieră absolut grotescă, de o cruzime ieșită din tiparele imaginației, o forțează pe Grace să picteze portrete ale femeilor bătute pe care el le apăra în procese. Înfrățirea femeilor cu chipurile tumefiate și învinețite, cu dăre de sânge pe trup reprezintă decorul pe care temutul Jack îl pregătește pentru soția și cumnata sa, amplificându-le groaza.

Oportunitatea lui Grace vine atunci când Jack își pierde primul caz. De-a lungul timpului, ea l-a determinat să împartă un whisky cu ea la cină și în acest mod reușește să strecoare șaisprezece pastile zdrobite în băutura lui. Femeia este reușește să-l ademenească la subsol și, amețit de pastile, Jack nu este în măsură să reacționeze suficient de repede înainte să-l închidă. Cei doi trebuiau să plece într-o călătorie în Thailanda în acea noapte și Grace decide să meargă oricum. Gândind planul în cele mai mici detalii, Grace îi spune prietenei sale, Esther, că Jack vrea să mai rămână pentru a-și finaliza o serie de chestiuni stringente legate de muncă și că urmează să i se alăture în Thailanda în câteva zile. Grace așteaptă patru zile în Bangkok, apoi sună și alertează autoritățile, întrucât soțul său nu îi răspunde la telefon. În cele din

urmă, poliția din Surrey îi găsește cadavrul în subsol. Ei o numesc sinucidere, deși nu a murit din cauza unei supradoze, ci de deshidratare asemeni cățelușului pe care l-a făcut, fără pic de milă, prizonier. Esther o așteaptă pe Grace în aeroport și, spre surprinderea ei, o ajută să contureze o poveste plauzibilă pentru crimă. Depune mărturie cum că Jack și-a luat rămas bun de la fereastra camerei lui de studiu când a plecat Grace. Cele două surori sunt în sfârșit în siguranță, iar Grace nu va trebui să treacă printr-un proces. Ea este de acu liberă să depășească toate clipele de cumplită teroare și să găsească forța necesară de a se despreinde din propriul coșmarul.

Caracterizată de mulți cititori drept „una dintre cele mai bune cărți thriller care au fost scrise de ani de zile”, cartea prezintă povestea lui Jack și Grace, un cuplu aparent perfect. B.A. Paris reușește să picteze un frumos portret al cuplului și apoi inserează treptat semințe de îndoială. El este un avocat dedicat care nu a pierdut niciodată un caz; ea este o casnică fără cusur, o gospodină și o bucătăreasă desăvârșită. Deși sunt abia la început de drum, par să aibă totul. Mulți dintre prietenii lor sunt încântați confortul noii locuințe și de grandoarea petrecerilor pe care le organizează. În tandem cu evoluția personajelor, scrierea este un veritabil thriller psihologic, unul extrem de credibil, care va face ca cititorul să întoarcă pagina după pagină dorind să afle tot mai mult. Cu un stil de scriere lejer, accesibil, lectorul poate finaliza cartea pe nerăsuflăte, iar finalul este satisfăcător. Firul narativ se pricepe să bântuie cititorii, iar romanul ar trebui să fie pe lista de lectură a oricărui fan al genului psihologic. Paris dezvăluie trecutul și prezentul cuplului în capitole alternative, creând suspans atât la originea, cât și la deznodământul lor. Din când în când, monologurile lui Jack atenuază

tensiunea și sporesc credibilitatea, dar ulterior teroarea lui Grace devine contagioasă.

Într-un interviu acordat pe tema succesului romanului său de debut, autoarea precizează: „Povestea lui Grace a fost inspirată de bănuielile mele despre căsătoria unei prietene, dar s-ar putea ca ea să fie foarte fericită căsătorită și să fie doar imaginația mea - am una foarte vie! Povestea mea a fost inspirată și de câteva articole pe care le-am citit despre femei care au fost controlate de partenerii lor într-o asemenea măsură încât s-au simțit incapabile să funcționeze fără ei. Problema cu abuzul psihologic este că nu există semne fizice, deci este chiar mai greu de vorbit decât despre abuzul fizic, pur și simplu pentru că este mai greu de dovedit. De asemenea, dacă cineva aflat în acest tip de situație ar avea încredere într-un prieten, cea mai probabilă reacție ar fi «bine, poate exagerezi». Este dificil pentru cineva din afară să înțeleagă pe de-a-ntregul situația. Într-un caz despre care am citit, unei femei i s-a permis să meargă la magazin să cumpere lapte, dar în timp ce era acolo nu i s-a întâmplat niciodată să încerce să scape sau să spună cuiva ce se întâmplă, tocmai că s-a întors imediat, întrucât așa i se spusese să facă. Acest soi de relații de control se bazează pe frică, teama de ceea ce se va întâmpla dacă se iese din linie, astfel încât făptuitorul se desprinde de ea pur și simplu pentru că victima nu îndrăznește să spună nimic. Imediat ce am cunoscut genul de poveste pe care voiam să-l scriu, am căutat pe internet istorioare despre oameni care fuseseră controlați de partenerii lor și care până la urmă au scăpat. Am vrut să înțeleg mai multe lucruri - ce i-a împins să scape în sfârșit, cum au făcut-o și de ce nu au mai încercat până atunci. Am citit câteva cazuri înfricoșătoare - o femeie a fost ținută prizonieră într-o groapă timp de opt luni și hrănită doar de două ori pe săptămână. În ceea ce îl privește pe Jack, am știut din lecturile mele că bărbații din relațiile de

control au o mare plăcere să insufle frică victimelor lor, așa că, odată ce am știut asta, motivația lui s-a conturat pe loc”⁵⁷.

Toată lumea cunoaște un cuplu ca Jack și Grace. El are aspect plăcut și mai e și extrem de bogat, ea are farmec și eleganță. Cititorul nu se poate abține să nu îi admire. Ar vrea să afle mai multe despre personajul feminin, însă este dificil, pentru că își dă repede seama că Jack și Grace sunt de nedespărțit. Grace nu apucă să se devoaleze cititorului, fiind mereu urmărită de umbra soțului sociopat. Unii ar putea numi această adevărată iubire. Alții s-ar putea întreba de ce Grace nu răspunde niciodată la telefon. Sau cum de nu are nicicând timp de o cafea, chiar dacă nu lucrează. Cum poate să gătească mese atât de elaborate, dar să rămână totuși subțire. Ideea centrală se reduce la faptul că, uneori, căsătoria perfectă este minciuna perfectă. Cât știm cu adevărat despre oamenii cu care alegem să ne petrecem viața și cât de mult știm despre secretele pe care prietenii și vecinii le păstrează în casele lor? B.A. Paris explorează potențialul de rău și de abuz într-o căsătorie aparent perfectă, dacă ar fi să analizăm prin prisma portretelor care zugrăvesc cele mai candidе și proeminente zâmbete.

⁵⁷ traducerea noastră

Carmen Dărăbuș: Personajul masculin sau criza reîntregirii arhetipale

Pasiunea pentru studiul complexității personajului literar se remarcă și de această dată în cazul doamnei Carmen Dărăbuș, care, la cincisprezece ani de la publicarea lucrării *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, alege să analizeze, cu aceeași obiectivitate, ipostazele sub care (de această dată) bărbatul își prefigurează traseul evolutiv, dar și valențele ce îi configurează „tribulațiile [...] la confluența articulărilor mitice cu cele sociale” (Dărăbuș 2019:7). Studiul *Despre personajul masculin. De la unitatea androginică la disiparea postmodernă* determină, urmărește și compară fațetele interșanjabile ale arhetipului în urma contopirii sale cu realul, la nivelul eterogen al articulării psiho-sociale.

Experiența acumulată în ultimii ani prin publicarea unui număr important de studii (*Comparatismul, întâlnire a spațiilor culturale, L'application du scénario dans l'imagologie comparée, Literatura de limba română din Serbia și antropologia culturală, Înlumea ex-iugoslavă – literatura ca studiu cultural*) o determină pe autoare să recurgă la abordarea comparatistă, întrucât, precum însăși susține, „comparatismul creează deprinderea unor abordări tolerante, stimulând dezvoltarea complexă a spiritului uman, evitarea enclavizării de orice fel, punând permanent accentul pe latura formativă” (19). Pornind de la diverse repere teoretice și aspecte culturale necesare cititorului în parcursul literar și analitic, Carmen Dărăbuș realizează o pertinentă etapizare, la baza căreia stau o serie de variabile: mitul, erosul, raportarea la social, cunoașterea

sau alienarea, conturând astfel cinci capitole inedite, urmate de o bibliografie amplă, actualizată, ce tinde către exhaustivitate.

În *Preliminarii*, autoarea pornește de la stabilirea coordonatelor termenului „personaj”, realizând o interesantă abordare transdisciplinară. Domeniile de investigație depășesc sfera literaturii, iar mitologia, sociologia, hermeneutica sau psihanaliza sunt câteva dintre noile direcții ce îi fundamentează argumentele. De altfel, Carmen Dărăbuș își semnaleză dintru început intențiile de abordare globală, în detrimentul strictei ancorări în literatură: „Cartea intenționează o situare a personajului masculin în rama studiilor culturale și de istorie a mentalităților” (20). Între personaj și mediul său de proveniență se realizează o legătură impenetrabilă, o interdependență previzibilă și asumată, fiind astfel necesară „cunoașterea spațiilor culturale diverse prin intermediul literaturii universale și familiarizarea cu norme, ritualuri, tabuu-uri culturale” (13). Arhetipul, fundament al existenței, cunoaște metamorfoze în funcție de modul de raportare a omului la lume, iar în acest context „personajul, uneori confundat cu persoana, e dependent de cuvânt și subordonat portretului” (16).

Capitolul *Articulări mitice și eros* debutează prin raportarea la mitul androginului, un „mit fecund în spațiul european și nu numai” (21), subliniind ideea conform căreia sinteza masculinului și a femininului devine terenul fertil în care ulterior erosul se manifestă plenar. Incursiunile în *Miturile lui Platon*, în elemente de spiritualitate indică, în lucrările de naturofilozofie, unde Johann Wilhelm Ritter prefigurează statutul de androgin al omului viitorului (după modelul cristic), sau în cutumele ortodoxiei privind unitatea duhovnicească sunt menite să constituie un real îndrumar pentru cititorul pasionat de ineditul temei. Din acest punct,

conexiunile cu personajul literar se realizează fluent și firesc, întrucât „literatura este forma prin care se prelungește narațiunea mitică, o formă germinativă, care traduce sensibilitatea epocilor” (28). În romanul balzacian *Séraphita*, autoarea remarcă incapacitatea celor două personaje, Wilfried și Minna, de a înțelege complexitatea androginului, puterile limitate ale ochiului și minții umane fiind responsabile pentru dubla receptare bărbat/femeie a omului desăvârșit. Ieronim și Cezara refac cuplul adamic sub protecția spațiului insular, iar Thalassa și Caliope, aceste reprezentări ale Evei primordiale, susțin eterna interconectare a erosului cu thanatosul. Exploatând mitul cuplului Isis și Osiris, Robert Musil accentuează în *Omul fără însușiri* „sentimentul de depersonalizare exercitat de un sistem social invaziv” (44), plasând incestul undeva la granița dintre sacru și profan. Nevoia de reunificare arhetipală, de refacere a cuplului paradisiac stă și la baza nuvelei *Șarpele*, în care Mircea Eliade își devoalează intențiile, oferind repere prin însăși onomastica personajelor: „Dorina, un posibil derivat de la dor și Andronic – andros-bărbat, în greaca veche” (45). Ca o contrapondere, în *Gemenii și Travesti* de Mircea Cărtărescu, Carmen Dărbăbuș remarcă o fragmentare a unității androgine, cauzată, aparent paradoxal, tocmai de actul iubirii. Autoarea se apleacă, prin detalieri concludente (*Dorian Gray*, *Gatsby*), și asupra mitului lui Narcis, reliefând portretele unor veritabili egocentriști, de un indiscutabil și trufaș radicalism, care ating apogeul singurătății și al neîmplinirii, ajungând să recurgă la inevitabila renunțarea de sine.

În capitolul *Articulări sociale. Copilărie, adolescență, raporturi filiale și paterne*, Carmen Dărbăbuș își lansează sieși o provocare în sfera cercetării, întrucât „interesul pentru copil și adolescent ca personaje literare este o cucerire destul de târzie a literaturii” (78). Dacă imaginea lui

Telemachus apare sub forma fiului docil, care nu doar că își ajută tatăl, dar îi și continuă menirea, copiii Medeei nu sunt altceva decât niște instrumente punitive prin care eroina sancționează infidelitatea lui Iason. Odată cu Renașterea, optica se schimbă, iar Gargantua, cel născut din urechea mamei sale (asemeni Atenei din urechea lui Zeus), este o sinteză a efectelor educației asupra dezvoltării spiritului uman. Autoarea subliniază diferențele de mentalitate în funcție de gen în cazul copiilor și al tinerilor, situație specifică secolului al XVIII-lea, ce răzbate neîngrădit din *Legăturile primejdioase* ale lui Laclos: „Sistemul diferențiat al educației tinerilor din nobili, conform căruia fetele erau trimise la mănăstire până la vârsta căsătoriei, mai mult spre a fi lipsite de tentații, iar băieții erau învățați să mânuiască sabia, să călărească și chiar să cânte un madrigal nu îi pregătește, în mod egal, pentru viață, restrângând mult experiența fetelor” (99). O categorie aparte în studiile doamnei Carmen Dărăbuș o reprezintă tentația de a decodifica misterele erosului adolescentin. Secolul XX, cu optica lui inovatoare, aduce cu sine înclinația către psihologism și, ca atare, în literatură se abordează tot mai des tema maturizării, a trecerii de la copilărie către starea de adult. Conflictele interioare, clocotul specific vârstei, întâile sentimente la limita dintre virginal și erotic, toate creionează o lume a tranziției, a ezitărilor și totodată a revoltei, magistral surprinsă de Alain Fournier, Robert Musil, Ch. Dickens, F. M. Dostoievski sau J. D. Salinger.

Capitolul *Inserarea în lume. Cunoașterea: Profetul, Inițiatul, Exploratorul, Călătorul, Artistul*, se apleacă asupra nevoii personajului masculin de raportare la propria devenire. În demersul său, acesta parcurge mai multe trepte ale cunoașterii, care îi individualizează existența. Prometeu, eroul civilizator, dispune, asemeni lui Tiresias, de darul

profeției. Ulise parcurge un lung drum al modelării destinului personal, călătoria în sine simbolizând actul descoperirii, al inițierii, al perfecționării și al cunoașterii. Don Quijote, cavalerul ce vânează iluzii, pare a porni într-o nesăbuită aventură în numele unei cauze nobile, însă întregul său demers nu este altceva decât o metaforă a permanentei căutări de sine. Secolul XX aduce inovații la nivelul conturării personajelor, astfel încât autoarea remarcă noi categorii sociale în opera lui Thomas Mann: intelectualul și artistul. „Intelectualul, prin puterea de a se reînnoi spiritual, prin forța de a analiza minuțios, iar artistul prin faptul că reprezintă axul central al evoluției umane” (159). Analiza se extinde cu deosebită minuțiozitate asupra scrierilor lui Fitzgerald, Tournier, Eliade, Nabokov, Yourcenar sau Coelho, glisând mereu spre corelații cu psihanaliza jungiană.

Capitolul final, *Alienarea. Macho în conflicte. Dictaturi*, aduce în prim-plan problema identității, reluând mitul primordial al androgenului. Separarea categorică a celor două părți „a dus la alcătuirea unor individualități distincte, demonstrând că alteritatea este apriorică identității” (199). Jorge Luis Borges, în eternul lui proces de căutare de noi semnificații, își asigură dedublarea necesară pentru a se salva de alienare. Atât Andrei Bolkonski din *Război și pace*, cât și Nick Adams, personajul din *În vremea noastră*, se luptă cu demonii războiului, în timp ce Frederic, eroul lui Hemingway, în cadrul unei clipe de introspecție, alege o combinație între sinceritate și bravură, preferând cinismul situațiilor cu adevărat profunde, chiar răvășitoare: „Eram făcut să mănânc și să beau și să mă culc cu Catherine” (Hemingway 1992: 121). Fiecare analiză întărește ideea conform căreia arhetipul original transcende timpul și se

materializează la nesfârșit în noi și noi exemplare, păstrând proporțiile culturale și sociale ale epocii.

Lucrarea doamnei Carmen Dărăbuș atrage prin ineditul temei și prin deosebita capacitate de abordare transdisciplinară a subiectului ales. Observat printr-o lupă a maturității creatoare, personajul masculin se supune pașnic extrem de temeinicului demers analitic și sistematizator, devoalându-și secretele în fața cititorului. Subiecții din literatura română și universală, analizați prin filtrul comparatismului, devin astfel eroii unui amplu studiu ce se impune prin tact, rigoare și o desăvârșită pasiune pentru acuratețea detaliului.

Diana Teodora Cozma: În umbra amurgului suspect

Am cunoscut-o pe Diana Teodora Cozma în toamna anului 2012, când, îmboldite de același ideal și împărtășind dragostea pentru literatură, am devenit studente ale Facultății băimărene de Litere. Cu deosebită bucurie și emoție, am primit în luna iunie a anului curent, „în semn de prețuire și respect” (cum însăși poeta consemnează pe pagina întâi), primul său volum de versuri, *Amurg suspect*. Apărută în primăvara anului 2017 la Editura Eurotip din Baia Mare (ISBN 978-606-617-277-6), placheta cuprinde 76 de poeme pe cât de sensibile, pe atât de nestăvilite în conturarea unor adevăruri fruste. Cu o prefață semnată de prof. dr. Valentina Todoran, care vede în domnișoara Cozma „o veritabilă poetă care pășește în drumul spre maturitate, ridicându-se deasupra lumii, fără a contrazice legile firii” și cu o posfață realizată de jurnalistul Nicolae Pătruț, lucrarea de debut promite să fie -precum susține autorul postfeței - „lumina de care avem nevoie, la marginea și începutul cuvântului”.

Încă de la început, cartea frapează prin ineditul copertei, care reprezintă imaginea unei poteci pietruite ce duce spre asfințit, o veritabilă metaforă a vieții, calea către o nouă dimensiune, însă una supusă neîncrederii. Poezia care dă titlul volumului de versuri vine ca o lămurire asupra stării de suspiciune ce învăluie momentul finalului de zi sau/și finalului de viață, prin extrapolare. În entități diverse, sentimentele încă domină și conturează vitalitatea unor trupuri ce nu se lasă cu ușurință amăgite de moarte. Situată sub zodia „urâtei cu coasa”, creația Dianei

Teodora Cozma, prezență dinamică și plăcută, care, sub zâmbetul uneori disimulat, își maschează cicatricile sufletului, ascunde furtuna năprasnică a terorii de prăbușire ireversibilă într-un neant care nu oferă niciun fel de garanție: „Urâta cu coasa/ se joacă fără milă/ cu gândurile tale,/ îți sfidează vederea,/ îți tulbură somnul,/ te umple de spaimă,/ te amenință că te fură/ și că te aruncă/ în prăpastia cu patimi/ dacă încerci s-o alungi” (*Urâta cu coasa*, p. 22). Așa cum în creația eminesciană, *Melancolie*, cariul „bate încet într-un sicriu”, în universul imaginat de tânăra poetă maramureșeană, „termitelile rodeau crucile răposaiților noștri” (*Eram legați*, p.10) semnalând aceeași cale a ieșirii de sub tutela timpului. Dominată de atmosfera sumbră și apăsătoare a descompunerii, lumea întreagă se subordonează umbrelor și, ca atare, se lasă acaparată de crudul destin al întoarcerii spre anorganic: „cu râsul strâmb/ cu ochiul mort/ cu brațul sfâșiat/ de hiene.” (*Umbrele*, p. 8) Diana atinge, în scrierile sale, nuanțe ale simbolismului bacovian prin imaginea artistică a sufletului solitar ținut captiv în „capela neființei” și obligat să-și accepte zădărnicia, privind crispat în „oglindea deșertăciunilor”. (*Aveam un vis*, *Doamne*, p. 14)

Pasionată de mitologie, poeta resimte acut nevoia omenirii de reîntoarcere la mit, de purificare a unei lumi invadate de vâlve, moire, cerberi și „harpții răpitoare”. (*Crez*, p.18) Chiar și atunci când vine vorba de sentimentalismul specific cuplului, atmosfera devine grea, apăsătoare și încărcată de elemente cavernoase: „[...]zilele proaste, frigul/ din carcerile întunecoase, mâncarea fără gust...”. (*Sentimental*, p. 71) Acest fenomen se justifică prin faptul că ceea ce poeta consideră ca fiind nevoia primordială, cuvântul, a fost lăsat și el pradă descompunerii. În urma lui, craniilor solitare nu le rămâne decât să aștepte veșnica și ireversibila stare de cufundare în odihnă.

Cu un prim volum presărat cu elemente de simbolism și accente de onirism, în care ambiguul și simbolul întunecat se împletesc într-un vis general al umanității, Diana Teodora Cozma promite să-și continue demersul literar. Distinsă cu o serie de premii importante, fosta studentă a Facultății de Litere se dovedește o reală speranță a liricii maramureșene. Poeta pentru care versul este o „călăuză spre apus” (*M-am arătat vouă*, p.16), admite că scrisul este pentru ea un adevărat mobil al vieții, al parcursului lumesc, un tip de exprimare și un mod de a fi: „așa cum sunt/ cu ochiul rece și mort/ cu degetele rupte și arse” (*Ibidem*), antrenând imparțialitatea și detașarea față de omenirea incapabilă să pătrundă trăirile zbuciumate ale eului liric.

Volumul *Amurg suspect* merită pe deplin interesul lectorului pasionat de frumos și, totodată, intrigat de misterele profunde ale neființei, întrucât nu va dezamăgi nici cele mai pretențioase expectanțe. Aștept cu nerăbdare și publicațiile viitoare ale Dianei Teodora Cozma, căreia îi doresc un parcurs literar însoțit mereu de muza inspirației, susținut de convingerea unei munci temeinice și încununat de succese și omagii.

Marian Hotca: Poemele copilăriei - zugrăvirea unui topos privilegiat

Lumea copilărie... acest spațiu al tulmurtului interior, locul magic, păstrat etern și cu sfințenie într-un cotlon lăuntric al fiecărei individualități. Pentru neofit, vârsta fragedă presupune, în primul rând, descoperirea lumii prin joc. Copilul privește mediul înconjurător cu mirare, iar în ochii mari și avizi de nou se încheagă dorința acerbă de a descoperi tainele universului. Adultul, în schimb, face apel la memorie și cu ajutorul unor forme/momente/simboluri, ajunge să-și retrăiască (în manieră proustiană) propriul destin, să se reintersecteze cu lumea imaginară (și deopotrivă imaginată) a primelor experiențe de cunoaștere. Iată cheia în care alege Marian Hotca să își valorifice creațiile închinete copilăriei.

Reprezintă volumul *Poemele copilăriei* o plachetă ce se poate încadra în așa-numita literatură pentru copii? Dacă am admite acest aspect, nu am face decât să îi îngrădim valențele complexe. Conform lui Hristu Cândroveanu, există o fină demarcație terminologică între conceptele „literatură pentru copii” și „literatură despre copii”. Astfel aflăm că întâiul concept nu este unul valid prin sine însuși, ci este doar o subcategorie a unui fenomen mai amplu, deoarece „literatură pentru copii este, în fapt, literatură pur și simplu, literatură pentru toata lumea, literatură frumoasă”⁵⁸. În ceea ce privește literatură despre copii, ea „este inspirată din niversul acestor vârste, ori stăpânită de acel climat infantil-juvenil, în care sentimentele etice sunt atât de la ele acasă – la vârstele fragede propensiunea etică fiind structurală,

⁵⁸ Hristu Cândroveanu, *Literatură română pentru copii*, Editura Albatros, București, 1988, pp. 7-26.

este o literatură formativă, care construiește în plan moral și estetic”⁵⁹. Așadar, consider că o restrângere categorială a creațiilor poetului Hotca la sfera literaturii închinată exclusiv copiilor ar fi una nedreaptă. Citind versurile, adultul este transpus în lumea magică a bucuriei infinite, spațiu în care adesea dorește să poposească. Prin întoarcerea la inocență, la sine însuși, descoperă nebănuita stare de exaltare, așa cum este ea surprinsă și de către Tudor Arghezi: „Fă-te, suflete, copil/ Și strecoară-te tiptil/ Prin porumb cu moț și ciucuri,/ Ca să poți să te mai bucuri”⁶⁰.

Specificul poetului Marian Hotca este acela de a fi extrem de maleabil în ceea ce privește tematica creațiilor sale. Dacă până acum ne-a obișnuit cu scrieri care îndemneau la meditație sau care valorificau identitatea folclorică națională (de la portul popular, până la gastronomie), de această dată s-a decis să exploreze universul fragil și numai aparent naiv al copilăriei. Sensibilitatea și spiritul ludic de care dispune i-au fost de folos în zugrăvirea unei lumi în care păpușile prind viață, insectele trebăluiesc agitate, legumele se transformă în puncte centrale ale întregului univers domestic, iar copiii și îngerii lor călăuzitori poartă dialoguri pline de tâlc: „Astăzi te-am văzut, să știi/ C-ai stricat din jucării/ Și sunt trist...atât de tare/ Că nu ți-ai cerut iertare” (*Îngerașul*).

Poetul înțelege că universul domestic reprezintă primul contact al copilului cu lumea, așa încât îl exploatează ca atare. Elementele din spațiul locuinței sunt accesibile fiecărui prichindel, iar pe axa casă-școală se prefigurează, în primă fază întreaga sa existență. Tocmai aici reușește Marian Hotca să câștige atenția micilor lectori, întrucât manifestă o cunoaștere desăvârșită a universului lor. Camera, mobilierul, grădinița de legume,

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Tudor Arghezi, *Creion*.

spațiul curții, toate sunt aspecte definitorii ale poemelor copilăriei: „Într-o casă mititică/ Șade-n pat o păpușică” (*Păpușica*).

Poetul Hotca nu se rezumă la a transmite un singur mesaj. Creația sa, dedicată atât copiilor cât și celor care tânjesc după universul lipsit de griji, se manifestă plenar, îmbinând compasiunea cu elemente de actualitate, presărând simboluri religioase în tonul melodos și plin de candoare al vârstei fragede: „Iar cerul râde-n astă zi/ Și norii-i stinge-n soare/ E ziua sfântă de Florii,/ Ce mândră sărbătoare!” (*E ziua sfântă de Florii*) Sunt adesea surprinse momente de empatie, primele semnale prin care copilul își desăvârșește cunoaștere. Asistăm la o transpunere în versuri a gândurilor inocente, când lumea devine un miraj și când până și cel mai banal fapt stârnește curiozități infinite: „ Este foarte bun...și oare/ Fără el a mea mămică/ Mai știe face supică?” (*Morcovelul*)

Micile viețuitoare prind grai, leagă prietenii, participă activ la făurirea unui univers conturat după tiparele umane, ba chiar se erijează în buni și pertinenti sfătuitori ai micilor discipoli. Păsările, în lungul lor zbor spre zările însorite, oferă lecții încărcate de compasiune „Azi pornim spre țări străine/ Dar c-aicea nimic nu-i/ Am sta lângă geam la tine/ Dar îngheaț-ai noștri pui” (*Păsări călătoare*), iar îngerășii ocrotitori, omniprezenți, comunică în mod direct cu cei pe care îi protejează. Remarcăm aici o punere în valoare a legendelor autohtone, conform cărora, copiii mici, prin accentuarea calităților extrasenzoriale, reușesc să perceapă entități din afara spațiului vizibil pentru ochiul impur al adultului. În iureșul lumii fericite, anotimpurile se instalează cu un nemaiîntâlnit fast, antrenând întreaga natură într-o nesfârșită serie de spectacole, adesea cu artiști din lumea animală, spre frenezia categorică a publicului: „Uite-aicea, pe afiș,/ Zice că în astă seară/ Lângă lac, în stufăriș/ Cântă broasca la chitară. Toată lumea se adună/ Gâze,

fluturi, rândunici/ Colo-n stuful, unde-n strună/ Cântă broasca de la cincii.”
(*Cântăreața*)

În spatele unei lumi aparent naive, guvernate de simboluri ale mediului infantil, se ascund o serie de adevăruri și, chiar mai mult, de povețe pline de tâlc. Pe nevăzute, citind poezia lui Marian Hotca, copiii vor dobândi abilitatea de a valorifica adevăratele și fundamentalele repere ale vieții: empatia, prietenia, respectul față de natură, credința, dragostea și sociabilitatea.

Repere bibliografice⁶¹ (selectiv):

1. Barber, Jim, *Youth suicide increases in the '70s*, <https://www.upi.com/Archives/1987/02/20/Youth-suicide-increases-in-the-70s/6237540795600/>
2. Bodiștean, Florica, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de story*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
3. Călinescu, G., *Cronicile optimistului*, Editura pentru literatură, București, 1964.
4. Cândroveanu, Hristu, *Literatura română pentru copii*, Editura Albatros, București, 1988.
5. Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Editura Artemis, București, 1993.
6. Ciocoi-Pop, Miruna, *Exilul în opera lui Jeffrey Eugenides: o metaforă a însingurării*, Trivent Libri, <https://trivent-publishing.eu/libri/comunicare/6.%20Miruna%20Ciocoi-Pop.pdf>
7. Crișan, Ion Horațiu, *Spiritualitatea geto-dacilor*, Editura Albatros, București, 1986.
8. Ene, Sorin, *Depresia. Evadare din infern*, Editura Herald, București, 2011.
9. Gheorghe, Cezar, „Romanele“ dintre romane, „cuvintele în stil vagon“, „Observator cultural, nr. 936, 31 august 2018.
10. Gibbson, James, *The Art of Fiction*, The Paris Review, no. 215.
11. Gritz, Jennie Rothenberg, *The death of the hippies*, revista The Atlantic, 8 iulie 2015

⁶¹ în afara romanelor analizate

12. Haiduc, Ștefan, *Destinul în mentalitatea din Țara Oașului*, Editura Citadela, Satu Mare, 2017
13. Hutcheon, Linda, *Historiographic Metafiction. Parody and Intertextuality of History. Intertextuality and Contemporary American Fiction*, Ed. P. O'Donnell and Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
14. King, Stephen, *Misterul regelui. Despre scris*, Editura Nemira, București, 2007.
15. Lawson, Valerie, *Mary Poppins, She Wrote: The life of P.L. Travers*, Editura Simon&Schuster, New York, 2013.
16. Manolescu, Nicolae , *Povestirea și romanul*, în revista „Steaua”, nr. 8, august 1985.
17. Manolescu, Nicolae, *Literatura pentru copii*, în „România Literară”, an XXX (1997), nr.25 (25 iunie-1 iulie).
18. Marian, Paul B., *Marin Iorda despre teatrul radiofonic pentru copii*, în revista „Rampa”, an XX, 1937, nr. 5795.
19. Pascadi, Ion, *Nivele estetice*, Editura Academiei, București, 1972.
20. Vaideanu, George, Manolache, Anghel, Muster, Dumitru, *Dicționar de Pedagogie*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1979.
21. Suiogan, Delia, *Simbolica riturilor de trecere*, Editura Paideia, București, 2006.
22. Womack, Kenneth, Mallory-Kani Amy, *An adaptationist reading of the novels of Jeffrey Eugenides*, „Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal”, vol. 40, no. 3, September 2007.