

Dimensiunea imaginarului prozei Anei Blandiana, între Filia și Neikos

Drd. Daniel Kițu
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Abstract: *In this study we will highlight an analysis of two major sequences of Ana Blandiana's prose, the volume of short stories "Past projects" and the novel "Drawer with applause", using, mainly, the dichotomous perspective made by Romanian researcher Corina Barga in her book "10 studies of arhetipologie" from Greek antiquity philosopher, Empedocles.*

Corin Braga aims, in his research, two major archetypal manifestation of the interwar Romanian prose, managed by two contradictory principles, principles which, according to the Empedocles' philosophical vision, lead the Universe: FILIA (love) and NEIKOS (hate).

Starting from here, we will distinguish in the Ana Blandiana's work, the two adverse patterns, in which magma flows the writer's ideational who captures an era deeply contradictory in itself.

On this canvas we will strive to analyze structure type palimpsest of these epic narrative productions, in which, on the one hand, a fantastic multiform layer, which we would call, on Doina Uricariu's line, the "ontological" one, is laid over the absurdity of a world brutalized in nonsense, and, on the other hand, the dystopian shell hides the terrible truths of a period in which the sleep of reason conceived monsters.

We will see the permanent oscillation of Ana Blandiana's writing, either by the ontologically fantastic solution, either by the dystopian one, between the Good and the Evil, which disputed this world built on the border between surreal and parabolic.

The purpose of this study is to investigate the archetypal means by which this prose builds an Manichaeian universe and the narrative ego's destiny in this maze of signs.

Keywords: *filia, neikos, imaginary, palimpsest, dystopia*

1. Neikos și Filia, în cheia maniheismului conceptual

Corin Braga își începe unul dintre cele zece studii de arhetipologie ale sale cu mențiunea modelului cosmologic al filosofului Antichității grecești, Empedocle, în virtutea căruia „... universul este condus alternativ de două principii contrare: Φιλία (iubirea) și Νεῖκος (ura). Când lumea este stăpânită de Filia, toate elementele intră într-o armonie și coeziune perfectă, alcătuind un amestec omogen, gânditor, divin, *Sphairos*. Când Ura pătrunde în corpul cosmic,

ea începe să despartă membrele acestuia, să izoleze elementele, până la separarea completă.” [1]

Pornind de aici, vom încerca să dezvăluim acea nevoie perpetuă a eului scriitoarei Ana Blandiana de a recalibra un real sufocant, produs al unei Istории absurde, într-o formulă epică de tip palimpsest. Cu alte cuvinte, vom decoji straturile epicii pentru a observa cum dimensiunea fantasticului sau cea distopică obnubilează voit, încifrează narativ o infrarealitate umană carcerală, hipnotică, de tip coșmaresc de cele mai multe ori.

Dincolo de această estetizare etajată a scriiturii, se dezvăluie nivelul ontologic vizibil accentuat în textura prozei Anei Blandiana, fapt remarcat de Doina Uricariu, într-un articol din revista „România literară”, în care conceptualizează *scenariul ontologic al scriiturii*: „E ca și cum ai realiza dintr-o dată că opera Anei Blandiana se lasă explicată printr-un *apeiron*, că ea este o lume ivită din apă, precum aceea văzută de Thales sau o lume rostuită din rarefacția și condensarea aerului, precum aceea din ipoteza lui Anaximene.” [2]

Proza ontologică vedem cum glisează voit peste o rană în care critica literară a descoperit chiar, printr-un filon psihanalitic freudian, imaginea tutelară a Tatălui în multe dintre secvențele epice ale autoarei. O proză importantă din volumul *Proiecte de trecut, Reportaj*, este organizată în jurul acestui pol narativ de factură paternă. Elementul dinamizator la acest nivel al epicii este mecanismul *amintirii*, pe care criticul Mircea Zăciu îl leagă de aceeași mitologie paternă: „*Alunecarea în amintire e, prin urmare, alternare a vârstelor, identificare cu imaginea Tatălui.*” [3]

La un prim nivel al acestei structuri de tip palimpsest, dublul antinomic Neikos-Filia este organizat prin ochiurile complicate ale fantasticului literar, filtrat permanent prin viziunea intradiegetică a unui narator profund subiectiv și mnemotehnic: „Înscriindu-se în siajul lui Poe, Kafka și Borges, influențată de realismul magic al lui Márquez sau Cortázar, Blandiana continuă tradiția inaugurată de Mihail Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, care recurge la convenția fantasticului în scopul de a denunța, în mod disimulat, dimensiunea grotescă a existenței într-un stat totalitar. [4]

Exemplificatoare pentru acest nivel al analizei sunt prozele din volumul *Proiecte de trecut*. Studiul nostru se va concentra asupra acelor proze care interesează direct mecanismul epic maniheist, Filia-Neikos: *Reportaj* sau *Proiecte de trecut*. Aceste bucăți epice sunt revelatoare pentru ciocnirea a două realități în proza Anei Blandiana, ilustrate printr-un principiu al armoniei, pe de-o parte, și

unul al disjungerii, pe de altă parte: Obsedat de distincții și dihotomii, de precizie și specializare, spiritul modern intră într-o schizoidie scientistă, într-o stare de ruptură cu sine însuși.” [5]

Nu în ultimul rând, importantă este și formula parabolei distopice, asupra căreia ne vom opri în cazul singurului roman pe care Ana Blandiana l-a publicat, *Sertarul cu aplauze*. Evident că în cazul acestui construct românesc modelul distopic este inseparabil de palimpsestul narativ. Credem că este esențial a decela mesajul din subtext al acestui roman dedicat aneantizării individualității umane în societatea totalitară.

2. Tribulațiile Eului, între Neikos și Filia

Titlul însuși al prozelor din *Proiecte de trecut* este un oximoron, un paradox logic, o antinomie specifică gândirii artistice a Anei Blandiana, care se hrănește din asemenea asocieri insolite. Astfel, a-ți face proiecte, a te proiecta presupune o înaintare a ființei într-un orizont al viitorului, o prospecție personală, o dinamică a prefigurării destinului. O asemenea direcție intră în contrast cu axa trecutului ce pare a o aneantiza.

Într-un studiu consacrat acestor proze blandiene, Dumitru Radu Popa evidențiază importanța *mecanismului amintirii* în cadrul excursului narativ al autoarei:

„Consecventă aserțiunilor ei, Ana Blandiana tipărește, la Editura Cartea Românească, o culegere intitulată *Proiecte de trecut* (titlul nu poate să nu-mi amintească formula – inversă – a lui Deniken: „Amintiri despre viitor”), în care, ca și în primul volum, dar cu o sensibilă înclinație spre comentariul abstract, folosește mecanismele imprevizibile ale amintirii pentru a restitui realului imaginile sale cele mai pline de semnificație.” [6]

În fapt, textul narativ, care dă și titlul volumului, reprezintă o retrospectivă înghețată oarecum în actul de eternizare artistică, fapt care-i conferă o posibilitate mereu reduplicată de actualizare în memoria colectivă.

Acest text al Anei Blandiana este o narațiune de gradul al II-lea, în sensul în care este o repovestire, o re-dare evenimentială prin filtrul unui narator sui generis, un narator-receptor care primește materia epică și, ca într-un mecanism de creație colectivă, redă mesajul, transformat în orizont epic. Filtrul ingenuității infantile în redarea factuală este pregnant pentru tema arhetipală a trecerii de la *Filia* la *Neikos*. Vorbim astfel despre o realitate imediată a naratorului investit cu

factologia insolită a altui povestitor, unchiul Emil, care cartografiază cu precizie narativă întâmplări ambigue sau aproape șterse ale naratorului-copil, care se raportează astfel la întâmplările ficționalizate iar subiectivitatea sa este condusă de mărturia celui implicat direct în existentul devenit Istorie: „Deci întâmplarea pe care o s-o povestesc n-am trăit-o eu, pentru simplul motiv că, la data desfășurării ei, eu eram încă un copil, dar ea s-a petrecut în preajma mea, cu oameni pe care i-am cunoscut înainte și după încheierea aventurii...” [7]

Mecanica simbolică pe canavaua căreia este construită nuvela evidențiază succesiunea Filia-Neikos-Filia, în sensul în care o stare aurorală a ființei, întruchipată prin ritualul nupțial, este profund răscolită de intervenția arbitrar-exterioară și brutală a unei autorități statale absurde, investită cu îngrozitoare putere de-a redimensiona discreționar viețile individuale, fără nicio motivație. Întâlnim, la acest prim nivel al ecuației narative, formula absurdului kafkian din romanul celebru, *Procesul*, unde vina devine stigmat nejustificabil și lipsit de orice schemă logică a învinovățirii.

Și în acest text al Anei Blandiana, în timpul unei nunți oarecare – evenimentul însuși, în umanitatea lui convivială, deschisă și calmă, sfidează mecanica absurdă a unei Istории agresive – izbucnește atroce, inexplicabil, trăsnetul acelei Neikos, marcat evenimential cu aceeași violență în orizontul de percepție al cititorului prin imagini auditive extrem-agresive: „... când, peste acordeonul învățătorului și peste viorile țiganilor, au răsunat scârțâitul violent al unei frâne bruște și pocniturile hotărâte ale câtorva portiere trântite.” [8]

Un grup de participanți la o nuntă dintr-un sat pierdut în imensitatea Bărăganului este deportat de camioanele Securității în mijlocul pustiului, fără nici un fel de acuză sau justificare. Singura configurare verbală a acestei situații kafkiene este un ordin sec, „Sunteți cu toții reținuți”, el însuși plin de suficiența oarbă a unei autorități invizibile, dar ubicue. Știm, de altfel, că ubicuitatea nu caracterizează doar dumnezeirea, ci și Răul.

Ana Blandiana, prin naratorul său telescopat, povestește despre o lume în care omul devine simplu manechin azvârlit de colo-acolo într-o butaforică desfășurare fără sens. Într-un asemenea carnaval al nonsensului, explicațiile sau logica sunt inutile deopotrivă.

Toposul acestui exercițiu fantasmagoric al dezumanizării umilitoare în cavalcada Istoriei negre și oarbe, căzute ca un tăvălug irepresibil asupra noimei umane este Bărăganul.

Mnemotehnica Bărăganului, în dimensionarea existențială a naratorului-receptacul evenimential din *Proiecte de trecut* este generatoare de spaimă. Eul narativ îl asimilează unui spațiu infernal, ca în tablourile lui Bosh:

„Dimpotrivă, *Bărăgan* nu era un semn, ci o reprezentare. Se spunea „Au fost duși în Bărăgan” sau „Nu se mai întoarce el din Bărăgan”, și eu îmi închipuiam un fel de bolgie, o groapă mare în care erau aruncați de-a valma, de niște forțe necunoscute, dar nemărginit de puternice, pentru a fi pedepsiți, tot felul de oameni ale căror greșeli nu le înțelegeam și pe care toată lumea îi plângea ca pe morți.” [9]

Bărăganul este tărâmul de dincolo, necunoscutul, haosul în care este azvârlit un grup de nuntași învinuiți pur și simplu, fără un rechizitoriu, capete de acuzare, procurori sau judecată, cu o sentință picată de niciunde asupra existenței lor metamorfozate îngrozitor de metafizica rupturii.

Acest tipar, aproape arhetipal, al *rupturii* definește dialectica Neikos-Filia, în prozele Anei Blandiana.

De remarcat că aceeași alunecare dinspre normalul cotidian către absurdul unei existențe procustizate brutal și arbitrar apare și în romanul *Sertarul cu aplauze*, unde un scriitor care se crede găzduit la o întâlnire uzuală cu cititorii săi, se trezește închis într-un ospiciu și supus unui lent proces de spălare a creierului. Interesant este că locul însuși care, în aparență, s-a vrut a fi un spațiu al împărtășirii experienței creatoare, se dovedește a fi toposul unei experiențe claustrante și mistificatoare.

Când Răul violentează firescul existenței umane, echilibrul și armonia dispar. Un subiect fundamental în *Proiecte de trecut* este modul cum această anomie ontologică instituită de Neikos se metamorfozează-n sens al solidarizării și-al dăruirii întru Celălalt. În acest context profund uman suferința devine gratuitate unanim acceptată, în tăcere, atât de călăi cât și de victime, într-un absurd pact ce nu va fi încălcat de nicio parte. Motivul *mântuirii prin ispășire* a fost evidențiat în această poveste a exilării inexplicabile a unor oameni ce acceptă, în mod tacit, nonsensul răsturnării bruște a existenței lor:

„În fapt, miracolul se naște din gratuitatea totală a suferinței. Iată de ce comparația cu tot ce știm din literatură despre viața în izolare și constrângere – între care, chiar numite, cărțile lui Jules Verne, *Robinson Crusoe* ori *Genoveva de Brabant* – nu îi pare, celui ce povestește, deloc relevantă. În toate acelea există un sens moral – chiar și prin recul – fie legat de călirea trupului și a minții, fie de mântuirea prin ispășire etc.” [10]

Diegeza pornește practic de la ciocnirea a două realități: pe de o parte, Filia, Nunta, cu dinamica sărbătorii umane și euharistia spirituală iar, pe de altă parte, Răul, statismul absolut, prizonieratul încremenirii:

Chiar din primul minut nu a fost nimeni care să se îndoiască de răul ce avea să urmeze, dar nu a fost nimeni care să îndrăznească să și atingă în imaginație răul minutilor următoare. „Tot ce țin mai bine minte din ace primă parte dinaintea plecării – îmi spunea unchiul Emil – este felul în care încremeniseră cu toții în clipa intrării pe poartă a noilor sosiți: vornicelul, mireasa, mirele, nașii, nuntașii, femeii și bărbații, întorși cu toții pe jumătate, cu veselia neștersă încă de pe figură, dar cu spaima adâncindu-li-se în ochi, înțelegând dinainte de a fi avut timpul s-o facă, opriți din cursul existențelor lor diverse, strânse întâmplător și pentru o singură seară la un loc și încremeniți grotesc, ca într-un tablou vag alegoric, cu mesele încărcate de bucate triumfale încadrându-i simetric în două linii de fugă.” [111]

În esența ei, experiența ruperii de cotidian, de obișnuitul ritualic al unui tipar existențial debutează cu un *descensus*. Cei nouă nuntași (șase bărbați și trei femei) inaugurează noul topos al unei viețuiri impuse exterior și absurd printr-o descindere în haos. Ritualul de trecere specific nuntirii este înlocuit de un altul, instituit, mai întâi, de viermuirea spaimei nonsensului: „... o agitație înspăimântată, isterică, de nedescris, în care s-au strâns bagaje, s-au înălțat rugăciuni, s-a hohotit, s-a împachetat, cu țipete, lacrimi, bocete, încercări de rezistență, leșinuri...” [12]

Al doilea ax al ecuației ființării în *Proiecte de trecut* urmărește reinstaurarea Filiei, umanizarea haosului.

Semnul arhetipal și antropologic al ascensus-ului spiritual care este miezul de sens al prozei de față este cel al rodirii. Există o secvență emblematică în această saga a grupului de nouă oameni lăsați pradă pustietății Bărăganului:

De asemenea, timp de mai multe ore, cu toții și-au cules de prin păr și din cutele hainelor, din panglicile pălăriilor, din sân, din buzunare, boabele de grâu care mai rămăseseră, boabele de grâu cu care mirii fuseseră întâmpinați la ieșirea din biserică. Bineînțeles, cele mai multe s-au găsit în părul și în voalul miresei. „Grâul acela, adunat pe o pătură deasupra căreia mireasa și-a despletit și și-a scuturat părul și voalul, a fost pâinea noastră înmulțită de la an la an” [13]

Aici, într-un instantaneu senzual și răscumpărător omenesc al miresei care-și scutură din păr peste această Terra incognita boabele de grâu ale începutului de viață, rezidă sensul profund al luptei omului cu destinul potrivit.

Metafora rodirii sensului dezvăluie victoria sisifică a umanului împotriva absurdului unei orânduiri strâmbe și nedrepte. Hic et nunc, Neikos este spulberat de Filia.

Paradoxal, existența grupusculului uman aruncat în mijlocul haosului de-o Istorie potrivnică, se desenează în orizontul unei reconfirmări a sensului solidarității simplu umane, a dezvelirii sinelui întru împărtășirea din Celălalt. Misterul acestei cuminecări colective, credem că este sensul central al epopeii supraviețuirii și-a victoriei asupra absurdului:

„Era cert însă că părăseau un univers sigur, pe care îl creaseră singuri și pe care îl cunoșteau, pentru a porni înspre o lume uitată și schimbată între timp, o lume poate dușmană și cu siguranță plină de necunoscute. După ce, învingând incredibile greutatea, reușiseră să inventeze o istorie pentru uzul lor propriu, erau obligați să se reîntoarcă în adevărata istorie, de ale cărei legi se temeau și ale cărei forțe nu se simțeau în stare să le determine.” [14]

Mitul călătoriei este redundant în prozele Anei Blandiana. Vedem, deseori, dincolo de acest pattern epic, hoinăreala naratorului prin interstițiile lumii pe care el însuși o creează ca să-l chinuie și să-l bucure în egală măsură.

Același motiv al călătoriei ordonează axial și materia epică din *Reportaj*.

De data aceasta vorbim despre o dublă incursiune, interioară și exterioară, guvernată de constelația mitică și izomorfă a acvaticului și de obsesiva încrâncenare de-a izbândi în fața forțelor dezlănțuite și oarbe ale naturii.

Se relevă, aici, o altă înfruntare, cea a forțelor unui Stat arbitrar și opresiv, obișnuit să domesticească și să aneantizeze umanul cu puterea de nestăvilire a naturii ce nu poate fi încapsulată în calpa voință de putere a meschinului proletar al suferinței colective.

Imaginea activistului care crede că poate înregimenta înseși apele unui diluviu biblic abătut peste același întins al câmpiei dunărene desenează subtila ironie amară a scriitoarei.

Martorul acestui Potop de neoprit, el însuși ordonator al hybris-ului uman, este, de această dată, jurnalista-narator.

Îndeletnicirea nu este întâmplător aleasă, întrucât ziaristul este cel care înregistrează și codifică realul în matricea unui limbaj prestabilit. De această dată, eul narativ surprinde revărsarea nestăvilă a lumii peste Babilonul vanității absurde a omului captiv al propriilor fantasme.

Arhetipul apei domină textul, cu sensul său dual, distructiv, dar și renovator în egală măsură. Sensul redefinirii unui paradis devastat impune, înainte de toate, o tabula rasa ontologică, o ștergere a granițelor dintre Bine și Rău.

În subtext, nuvela *Reportaj* dezvoltă povestea înfrângerii orgoliului uman disproporționat de către propriii săi demoni, într-o dantescă revărsare a apelor parcă purificatoare.

Proza însăși debutează oniric prin imaginea fantasmatică a unui mare oraș cotoplit de ape:

„Se pare că eu am fost cea care a anunțat prima pericolul, pentru că tot prima am ajuns pe un deal de la marginea orașului, un deal înconjurat deja, ca o insulă, de apă. Treptat, treptat, ieșeau și alți oameni din valuri, se refugiau, înghesuindu-se unii întra alții pe acel promontoriu, dar toți știau că eu fusesem prima și că numai eu aveam dreptul să mă cațăr în subțirele foișor de lemn care se înălța pe vârful dealului și care avea să fie, nu peste mult timp, ultimul cuprins de apa care înainta.” [15]

În pasajul din incipitul textului apare motivul ascensus-ului, privilegiind primatul insulei care ocupă înălțimea salvatoare de potopul aneantizator. Dreptul primului sosit îl investește cu rolul celui care, prin ascensiune poate ambiționa gestul salvator. În egală măsură, este edificatoare ambiguitatea oniric-real. Ascensus-ul este, în vis, simbolul spaimei provocate de amenințarea diluviului apocaliptic („Și întregul oraș a devenit o fântână arteziană, cu nenumărate guri de fâșnire violentă.”). Imaginea auditivă (sunetul megafonului din gară) este cea care marchează, în cheie fantastică, suprapunerea celor două dimensiuni epice: „... megafonul care m-a trezit psalmodiind intrarea trenului în gară a răsunat *mai întâi* în vis, anunțând creșterea definitivă a apelor peste nivelul dealului care ne găzduia.” [16]

Motivul călătoriei se împletește, aici, cu arhetipul acvatic. Se observă o lentă înaintare într-un spațiu copleșit de înaintarea năvalnică, de neoprit, a elementului acvatic.

Jurnalista pornește într-o călătorie spre o insulă artificială, amenințată de furia apelor dezlănțuite pentru a redacta un reportaj despre eforturile celor care se împotrivesc spulberării insulei artificiale din calea Dunării furioase.

Alături de întinsul aproape impersonal al Bărăganului, Dunărea este celălalt agent distructiv al Nekyei:

„Dunărea, în schimb, ea avea cu ce să mă înspăimânte, ea era aproape și familiară, dar în stare să ascundă taine înfricoșătoare și de nepătruns. [...] Inundațiile catastrofale și ploile care păreau să anunțe cu obstinație sfârșitul nonșalant al lumii creau acum, când o vedeam, un cadru pe măsura vechilor îngroziri. Trecută, pentru a se salva, din domeniul istoriei în cel al geologiei, moartea refuza să părăsească – în ochii mei oripilați – malurile fluviului.” [17]

Observăm, aici, o extrapolare simbolică negativă a simbolismului apei, văzută ca element de lichefiere a consistenței chtoniene, care guvernează sensul uman. În cazul prozei de față, sensul uman, atribut al Filiei, ar putea fi constructul artificial al insulei cuprinse de ape, dar degradingolada butaforică a unui sistem politic absurd transformă insula în simbol al despiritualizării umane.

Cele două simboluri ale călătoriei, atribute din sfera umanului, trenul și vaporul, sunt căile de legătură între cunoscut și necunoscut, ambele invadate de ape. În nebuloasa necunoscutului insular, reportajul ar trebui să confere sens condiției absurde a celor condamnați de furia naturii, ce pare a sancționa orgoliul unei ordini ce-și arogă puterile genezice ale dumnezeirii. Reportajul va deveni mărturia naratorului ce va da seama, la nivel diegetic, în legătură cu sacrificiul profund uman care instituie Filia în nonsensul barbariei lumii totalitare. Insula însăși este mărturia eșecului îndrăzelii omului de-a croi un alt drum apelor, de-a le mutila firescul. În consecință, reporterul înregistrează fidel această revoltă oarbă a apelor, care spulberă zadarnica voință de putere a omului – *vanitas vanitatum, omnia vanitas*:

„... insula creată împotriva naturii de om. Acum apele smulgeau însă furioase hălci mari din malul îngrămădit cu încăpățănare în câteva decenii de suferințe. [...] Părea că Dunărea însăși, marea zeitate, după ce îngăduise ani la rând sfidarea, se răzgândise deodată și fălcile largi ale valurilor mușcau ciosvârte întregi de pământ, pe care-l scuipau în grabă, cu scârbă, pentru a încerca din nou, imediat, să înghită, să mestece, să înlătore obstacolul indigest așezat cu atâta suficiență în calea ei milenară.” [18]

Există pagini de fixare descriptivă, în cheie poetică, a măreței forțe distructive a fluviului, mărturie a neputinței umane în fața dezlănțuirii naturii. Naratorul-martor dezvoltă, în acest punct al narațiunii sale, imaginea naturii copleșitor stihiale, hiperbolizate, pe care nimicnicia umană încearcă s-o închidă în ecuații futile:

„Din cer în cer nu era decât apă, nemișcată, nemărginită, neînsuflețită, și prin mijlocul acestei planete placide curgea Dunărea, rostogolindu-se în sine însăși și în cosmos, mestecând ca într-un malaxor al furiei universale vite umflate, acoperișuri desprinse, arbori porniți în lume cu rădăcinile descriind dezmățate volute prin aer...” [19].

Între percepția subiectivă a eului și dezlănțuirea stihiilor planează atrocitatea realului, a Istoriei prin imaginea de coșmar a morților folosiți ca armătură de reprezentanții autorităților, grăbiți să raporteze forurilor superioare de conducere îndeplinirea cu succes a sarcinii de a salva insula artificială.

Raportul de forțe între Filia și Neikos apare aici inversat în sensul în care insula plasată-n calea apelor este excrescența oripilantă a unui Neikos barbar înfipt în durata acvatică, în vreme ce dezlănțuirea furibundă a naturii pedepsitoare este însăși Filia, cu latura ei întunecată, cerând, vindictivă, drepturile firescului în geografia regnurilor.

3. Metafizica Răului în parabola distopică

Romanul *Sertarul cu aplauze* depășește net, prin ambiția arhitecturii sale narrative, formula epică a prozelor fantastice ale scriitoarei, pentru că aici, dincolo de mituri, constelație simbolică, pendulare între un plan al realului și irealitate, întâlnim propensiunea către formula distopică.

Acest tip de formulă creatoare angajează mult mai intens planul realului iar simbolistica, bogată și la acest nivel, presupune o fixare mai pregnantă asupra a ceea ce putem numi dimensiunea umanului radiografiată într-un context socio-politic absurd.

Ceea ce prozele fantastice din *Cele patru anotimpuri* sau scrierile mai ancorate într-un social codificat arhetipic din *Proiecte de trecut* înfățișau, anume o cufundare într-o imagerie, pe alocuri fantezist-poetică, dispăre în singurul roman al Anei Blandiana.

În cele 350 de pagini ale cărții sale, autoarea se oprește asupra dramei intelectualului, obligat să-și oblitereze esența spirituală și să mimeze o nivelare a gândirii umane și asupra tragediei colective care pierde orice inițiativă a rațiunii și este condamnată la o perpetuă viețuire în orizontul redundant al cultului unor pseudovalori și-al unui eticism de carton.

Metafora centrală a romanului, cea a *sertarului cu aplauze*, definește tocmai această gimnastică mentală autoimpusă și exersată cu acribie de o putere fără identitate în numele tocmai al depersonalizării individuale. Sensul verbului *a aplauda* este deturnat de la dimensiunea sa originală, aceea de a evidenția valoarea talentului, competența și răsucit către o mișcare mimetică și absurd-repetitivă a unei permanente confirmări a imposturii.

Constructul românesc presupune existența a trei mari paliere diegetice, denumite și situații-pivot: „Ceea ce leagă fluxurile narrative, trei la număr, nu este doar trecerea unor personaje prin fiecare dintre ele, ci confluența problematică. Insolite, situațiile-pivot frizează absurdul, și chiar îl produc.” [20]

Mai întâi, drama scriitorului Alexandru Șerban, a cărui intimitate este înainte de toate răscolită de oamenii nedeclarați vizibil ai aparatului Securității Statului, coroborată cu exilul într-o insulă din imensitatea dunăreană, la Plai.

Apoi, al doilea fir epic, o presupusă întâlnire cu cititorii, admiratori ai aceluiasi scriitor care se transformă, grotesc, într-o prelungită detenție în condițiile unui centru de reeducare, cu aparențele unei instituții psihiatrice. Asistăm, aici, la particularizarea expresivă a motivului *descensus ad inferos*, al cărui subiect este artistul însuși, un Vergilius transformat în condamnat la o penitență sisifică, însoțit volens nolens de o Beatrice-gardian, frumoasa femeie-psiholog, tovarășa Sabina, agentul reeducării intelectualului ce trebuie redus la un perfect mânuitor de aplauze.

Al treilea fir epic este camuflat într-o serie de pagini confesive ale autoarei înseși, transformată astfel într-un Orfeu captiv al Infernului din care nu va putea evada niciodată.

Prin urmare, trama principală urmărește drama unui creator ficționalizat, scriitorul Alexandru Șerban, urmărit într-o viziune telescopică a unei succesiuni de experiențe-limită: mai întâi invazia brutală și absurdă a trei străini care pur și simplu răscolesc o petrecere între prieteni, o agapă desfășurată în apartamentul scriitorului.

Urmărim, la acest nivel, pulverizarea intimității personale, a dreptului existenței individuale, printr-o strategie a cărei absurdă agresivitate este definită

de *ascunderea sensului*. Legat de acest concept al analizei noastre acționează și binomul maniheist Filia – Neikos.

Blandiana plasează în opoziție, în sfera acestei ecuații existențiale, două tipare: pe de o parte, Filia, transpusă într-o Agape. Este vorba despre reuniunea amicală a unor intelectuali dispuși a crea o acoladă în existența rutinieră, cangrenată de-o societate redusă la imaginea individului obligat să devină piesă într-un puzzle ritualic de tip concentraționar:

„Totul începuse banal, cu una dintre acele atât de obișnuite în ultimul timp petreceri, care se deosebesc de ședințe doar prin gradul mai mare de libertate a discuțiilor și prin prezența, destul de anemică, a unor gustări și băuturi alcoolice. [...] Și totuși ne vedeam destul de des, uniți nu atât prin ceea ce aveam în comun, cât prin ceea ce ne deosebea de alții, uniți mai ales printr-o turbure și aproape instinctivă nevoie de solidaritate în mijlocul tot mai explicitei amenințări a mediului exterior.” [21]

Spațiul restrâns al apartamentului gazdei reprezintă necesara bulă de oxigen sub clopotul sufocant al oprimării personalității individuale.

Terminologic, în plan diegetic, opoziția se comprimă în sensul cuvintelor *solidaritate* și *exterior*. Primul definește Filia, dimensiunea umană a identificării spirituale cu Celălalt. Al doilea se raportează la Neikos, socialul, Statul, care oprimă, interzicând liberul arbitru. Acesta din urmă face tabula rasa din capacitatea intelectualului, a artistului, de-a recrea lumea și camuflează cu grijă instrumentarul tocmai prin această mecanică a *nespusului*, a *obliterării sensului*. Tehnica aluziei și a sugestiei funcționează perfect în această invazie tentaculară a intimității intelectualului considerat, prin libera sa gândire, o amenințare pentru această comunitate de manechine dresate și programate într-un cifru al supunerii în orizontul unei puteri discreționare.

În lucrarea de față ne vom raporta la capitolele-incipit ale romanului care *vizitează* tocmai această comedie grotescă a caricaturizării Filiei de către Neikos.

Scriitoarea analizează efectele devastatoare ale *fricii* și ale *conformismului social* care distrug literalmente fondul uman al indivizilor trăitori într-o societate de tip orwellian iar mecanismul distopic al viziunii artistice se fundamentează pe conceptul de *reificare*, definit de Jean-Jacques Wunenburger ca formă de cristalizare a unui *raționalism morbid*, „în care o dispunere unilaterală obiectivează imaginile, amplificându-le, radicalizându-le.” [22]

Reificarea apare, aici, ca un proces dramatic prin care umanului i se ia orice drept de manifestare în plan social, comunitar, mai ales dacă avem în vedere latura intelectualului capabil de inițiativă socială și de schimbare a mentalului colectiv. Vorbim astfel de o lume de manechine, așa cum o construieste în regim comic și dramaturgia caragialiană, un proces prin care relațiile sociale îmbracă forma unor legături obiectuale. Omul însuși devine, din agent conștient al proceselor sociale, simplu obiect, lucru, instrument al acestora: „Astfel, Celălalt își vede imaginea de alteritate dublată de un principiu de cauzalitate inversată, unde consecința devine cauză.” [23]

Identificăm acest mecanism și în seria de secvențe care se constituie în invazia intimității de către factorii agresori exteriori.

În apartamentul scriitorului Alexandru Șerban se improvizează un soi de banchet platonician la care convivii spirituali sunt personaje din elita intelectuală bucureșteană a epocii: chirurgul Mircea Dan, Florin, un reputat pianist, cu soția sa, Valeria, Maria, profesor universitar și Mihai, un cuplu celebru în lumea artistică bucureșteană.

Schema acestei Filia profund umane, în aparență, este zdruncinată de intruziunea exteriorului, mai întâi la nivel auditiv, prin sunetul strident și sâcâitor al soneriei de la ușă.

Agenții invaziei exteriorității sunt trei, o răsturnare absurd-ridicolă a triadei divine, o reduplicare grotescă a umanului pe care-l ocupă. Infinit mai tragic este faptul că scriitoarea plasează în relație de opoziție și două modalități ale umanului de-a se drapa în faldurile Răului (Neikos): personajele intelectuali din apartament se deformează hidos sub acțiunea răului care răbufnește din interiorul lor sub presiunea situației-limită în care se află și care dezvăluie o Filia caricaturizată de înseși slăbiciunile lor profund umane, în timp ce agenții ostracizanți ai exteriorității afișează încă de la început Răul ca pe un firesc al existenței lor în voluptatea căruia își scaldă voința de Putere.

Cei trei intruși târzii în aria întrunirii conviviale a intelectualilor sunt, Patronul, șeful acceptat prin chiar denominarea sa, al acestei echipe invazive, Ilie, personaj rubensian, a cărui diformitate exterioară cotropește imund universul scriitorului și tânărul negricios, Neacșu.

Prima formă a luării în posesie a spațiului de către străini este asimilarea brutală a ritualului trăirii confortului cotidian. Ilie folosește fără nicio jenă baia scriitorului pentru a face un duș, transferând în locuința lui Șerban gestică intimității sale:

„... iar grasul intrase pur și simplu în baie, de unde se auzea golindu-se zgomotoasă cupa WC-ului. [...]

... dacă tocmai atunci n-ar fi ieșit din baie, uluitor, cel de al treilea personaj, lăsând de apă și învelit numai în jurul șoldurilor cu prosopul meu flaușat.” [24]

Tânărul cu ochelari fumurii pornește și oprește în gol pick-up-ul scriitorului, așteptând un eventual protest al acestuia, care nu survine.

Urmează ruperea legăturii cu exteriorul, simbolul acesteia fiind telefonul. Chirurgical Mircea Dan, în mod paradoxal, cere voie Patronului, nu gazdei, să dea un telefon. Toată lumea constată că telefonul nu funcționează, semn al transformării apartamentului din simbol al cotidianului rutinier într-unul al reclusiunii forțate. Mai târziu, oaspeții și gazda vor constata că funcționarea acestei punți auditive către exterior este unidirecționată, semn al înstăpânirii exteriorului asupra spațiului convivial, devenit un topos al lui Neikos.

Al treilea nivel al luării în stăpânire a existenței scriitorului este unul extrem agresiv atât la nivel verbal cât și fizic, vizând umilirea și depersonalizarea.

Protestul verbal al Mariei este sancționat brusc prin vulgaritatea tonului unuia dintre opresori („ – Ia, nu mai fă tu pe deșteapta! [...] Fă pe grozava la tine la catedră,” [25]) urmată de violența fizică. Femeia este scuturată de păr într-un fel total neașteptat și brutal. Lupta iscată între agresor și victimă dezvăluie retragerea lașă a tuturor înregistrată de ochiul atent al naratorului:

„... doctorul se trase puțin mai departe de Mihai, într-o încercare de subliniere a nesolidității [...]. Mihai însuși stătea nemișcat, în picioare, în locul în care îl găsisese începutul încăierării, fără să facă cel mai mic gest de a interveni [...]. Numai Florin și Valeria păreau să nu fi remarcat nimic, cum stăteau cu ochii în pământ...” [26].

Principalul semn al spulberării vălului de umanitate al convivilor din apartamentul scriitorului Alexandru Șerban este *înstrăinarea*: „Niciunul nu se uita la mine și nu se priveau nici între ei, într-un simulacru de înstrăinare care, în mod evident, îi jena și-i făcea să se antipatizeze reciproc.” [27]

Indicele esențial al comuniunii umane este contactul vizual, ochii fiind punțile către uniunea sufletească, armonizarea spirituală. În apartament, agresiunea exteriorului asociază înstrăinării și refuzul contactului vizual, de-a mai deschide această cale de comunicare. Acestea sunt primele semne ale atrofiei Filiei.

Înstrăinării agenților interiorității i se asociază acceptarea tacită, semn al unei lașități vizibile, a intrușilor, a căror tactică invazivă este doar timid contestată de gazda imediat apostrofată de ceilalți:

„– Ieșiți, vă rog, afară din casa mea – am spus, deci, cu o voce atât de neconvinsă ea însăși de ceea ce spune, încât mi-am auzit-o singur cu nemulțumire și, aproape înainte de a termina propoziția, am reluat-o da capo, mai hotărât, atât de hotărât încât m-am simțit ridicol puțin... [...] Dar așa cum era de așteptat, efectul intervenției mele a fost nul: cel de la bibliotecă nici nu s-a obosit să se întoarcă [...], numai tânărul brunet, cu ochelari fumurii și mustață atât de neagră încât părea desenată cu tuș, mă privi ironic [...] și chicoti obraznic:

– Au prins deja glas celebritățile. Stăm, stăm bine.

Ceea ce mă impresionează mai mult decât insolența negriciosului au fost semnele discrete și nemulțumite pe care și Mihai și doctorul încercară să mi le facă pe la spatele lui, semne din care nu puteam să deduc – cu stupoare – decât că am făcut o greșeală, că nu trebuia să-i contrazic.” [28]

Punctul culminant al seriei epice din cele două capitole, care prezintă metafora cheie a invaziei intimității personale prin opresiva agresiune a exteriorului este parțiala dezvăluire a funcției trioului invaziv. Aceasta este marcată prin ceea ce numim *funcție a paradoxului evidenței*.

Către sfârșitul violentei intruziuni a reprezentanților Securității care-l vizează pe scriitorul Alexandru Șerban, șeful acestora, supranumit Patronul, face distincția necesară și esențială în ceea ce privește rolul său în evenimentul pe care l-a provocat. Operează o separație între latura sa umană, pe care o consideră absolut insignifiantă, și funcția care-l reprezintă, funcție permanent obnubilată, dar, în egală măsură, atât de amenințător evidentă încât nimeni *nu îndrăznește* să pronunțe fie și un echivalent al acesteia: „... și de altfel persoana mea particulară nu are absolut nicio importanță. Nu eu sunt aici, ci funcția mea, iar o funcție nu poate fi nici lașă, nici ipocrită. O funcție nu are sentimente, ci indicații și obiective.” [29]

Evidența funcționează atroce asupra individului, fără să-și decline identitatea. În acest univers al terorii și-al depersonalizării individului Statul are dreptul de-a anula intimitatea, de-a invada sfera personală de existență și de-a pedepsi fără vină, rechizitoriu sau urmărire penală. Această justiție *ab initio*, arbitrară și absurdă, apare și-n *Proiecte de trecut*.

În aceste condiții, ideea de intimitate este exhibitată caricatural și transformată-n ritual al umilirii publice. În acest caz, scriitorul este cel umilit în

fața prietenilor metamorfozați de spaimă și de conformism în spectatori muți ai unui exercițiu din care se auto-exclud cu grija de a-și păstra meschinele privilegii cu care Statul îi ține în lesa existenței lor confortabil-conformiste:

„– Hai, dă-i drumul că n-am timp. Nu ești tu singura turnătoare din lume...

– Cum vă permiteți?

– Cum vezi.

– Nu am venit de bună voie aici.

– Ei, nu mai spune! te-a legat cineva? Te-a târât prin țărână? Te-a violat? Dimpotrivă. Înfațișarea dumneavoastră impecabilă infirmă cu violență o asemenea supoziție. Brățările pe care le purtați sunt din argint sau poate de platină? Nu vi s-a clintit un fir de păr din cap, ciufuleala este atât de artistică, oricine-și dă seama că este realizată de coafor.” [30]

Se adaugă, în această situație, parada intimității scriitorului-gazdă, orchestrată de cei trei torționari morali fără știința sa, un jurnal deschis al preocupărilor sale intime, tradus în afișarea sordidă a lenjeriei sale murdare în fața convivilor într-o promiscuă inventariere, indice al controlului și-al deformării destinului personal. Trecutul victimei este astfel recompus aberant pentru a crea *vina* și-a justifica astfel expediția pedepsitoare a reprezentanților Autorității, una abstractă, invizibilă, ai cărei mesageri răspândesc o teroare irațională:

„Se rotea acum prin aer un cearșaf pe care vărsasem cafeaua băută în pat și pe care îl aruncasem la gunoi (și fusese luat de gunoieri) de mai bine de un an; o batistă în care îmi suflasem nasul la ultimul guturai, pierdută în tramvaiul spre Casa Scânteii și regăsită acum uscată și prăfuită, chircită într-o poziție demnă de o sculptură aparținând hiperrealismului; un tricou pe care-l cumpărasem de la o tarabă cu solduri din Verona, care-mi fusese furat pe plajă vara trecută la Neptun [...]. De unde și cum apăruseră aceste obiecte în baia mea și în mormanul supus cercetărilor lui Neacșu nu aveam cum să înțeleg.” [31]

Neikos regizează, prin tentaculele ei umane, un spectacol mizer al posedării individuației umane, un viol macabru al trecutului personal și recompunerea acestuia într-un puzzle grotesc, necesar supunerii și construcției unei *vine absurde*. Blandiana dezvăluie, în romanul ei, acest mecanism social terifiant care anulează ființa umană, care aplatizează voințele și sclipirile inteligenței intelectuale. Într-un asemenea lagăr al minții, Filia ajunge să se sufoce.

Note

- [1] Corin Braga, *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Dacia, 1999, p. 174.
- [2] Doina Uricariu, *Viețile posibile ale cuvântului*, în rev. România literară, nr.1, București, 3 ian. 1985.
- [3] Mircea Zăciu, *Lancea lui Ahile*, București, Ed. Cartea Românească, 1980, p. 98.
- [4] Viorica Patea, *Fantastic, rememorare și subversiune: Cele patru anotimpuri*, în rev. Vatra, nr. 256-257, Târgu-Mureș, ian-feb. 2015, p. 110.
- [5] Corin Braga, *Op. cit.*, p. 176.
- [6] Dumitru Radu Popa, *Realul, dar în formă semnificativă*, în rev. România literară, nr. 23, București, 9.06.1983.
- [7] Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, București, Ed. ART, 2011, p. 198.
- [8] *Ibidem.*, p. 199.
- [9] *Ibidem.*, p. 196.
- [10] Dumitru Radu Popa, *Op. Cit.*, în *loc. cit.*
- [11] Ana Blandiana, *Op cit.*, pp. 199-200.
- [12] *Ibidem.*, p. 201.
- [13] *Ibidem.*, p. 204.
- [14] *Ibidem.*, pp. 226-227.
- [15] *Ibidem.*, p. 165.
- [16] *Ibidem.*, p. 166.
- [17] *Ibidem.*, p. 174.
- [18] *Ibidem.*, p. 177.
- [19] *Ibidem.*, p. 176.
- [20] Dumitru Micu, *Ana Blandiana*, în Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2004, p. 556.
- [21] Ana Blandiana, *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama, 1992, pp. 7-8.
- [22] Jean-Jacques Wunenburger, *Imaginariile politicului*, București, Ed. Paideia, 2005, p. 95.
- [23] *Ibidem.*
- [24] Ana Blandiana, *Op. cit.*, pp. 12, 14.
- [25] *Ibidem.*, p. 23.
- [26] *Ibidem.*, p. 24.

- [27] *Ibidem.*, p. 14.
 [28] *Ibidem.*, pp.12-13.
 [29] *Ibidem.*, p. 24.
 [30] *Ibidem.*, p. 39.
 [31] *Ibidem.*, p. 30.

REFERINȚE BIBLIOGRAFICE

- Antofi, Simona, *Contemporary Critical Approaches to the Romanian Political and Cultural Ideology of the XIXth Century - Adrian Marino, Al treilea discurs. Cultura, ideologie si politica in Romania/The Third Discourse. Culture, Ideology and Politics in Romania, Procedia Social and Behavioral Sciences*, vol.63 / 2012, pp.22-28, DOI: 10.1016/j.sbspro.2012.10.005, accesibil la adresa <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042812047386>
- Blandiana, Ana (1992), *Sertarul cu aplauze*, București, Ed. Tinerama.
- Blandiana, Ana (2011), *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, București, Ed. ART.
- Braga, Corin, (1999), *10 studii de arhetipologie*, Cluj-Napoca, Ed. Dacia.
- Cenac, Oana, *General aspects of current political terminology*, în *Lexic politic - discurs politic*, 2014, pp.124-130, ISBN:978-606-17-0633-4.
- Ifrim, Nicoleta, *Memory and identity-focused narratives in Virgil Tănase's 'lived book'*, *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* (ISSN 1481-4374) <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/>, nr. 19.2 / June 2017, Purdue University Press, pp.1-10, accesibil la adresa <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol19/iss2/4/>, <https://doi.org/10.7771/1481-4374.2942>
- Mîcu, Dumitru (2004), *Ana Blandiana*, în Eugen Simion (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române*, București, Ed. Univers Enciclopedic.
- Milea, Doinița, *Intertextual as a pretext for the operation fictional text*, în volumul *Manifestări ale creativității limbajului uman*, 2014, pp.20-26, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, ISBN 978-606-17-0623-5.
- Patea, Viorica, (2015), *Fantastic, rememorare și subversiune: Cele patru anotimpuri*, Târgu-Mureș, rev. Vatra.
- Uricariu, Doina, (1985), *Viețile posibile ale cuvântului*, București, rev. România literară.
- Wunenburger, Jean-Jacques (2005), *Imaginarile politicului*, București, Ed. Paideia.

Zaciu, Mircea, (1980), *Lancea lui Ahile*, București, Ed. Cartea Românească.