

## Poetica spațiului în romanul „Inocenții” de Ioana Pârvulescu - identitate și memorie

Drd. Marinescu (Cioroiu) Antoanela  
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați  
Școala Doctorală de Științe Socio-Umane

**Abstract:** Inspired by the famous work of Gaston Bachelard, the title of my study is The Poetics of Space in the Novel ‘The Innocents’ by Ioana Pârvulescu - Identity and Memory. I set out to analyze the way in which the space of the house is validated as a symbolic element in the novel ‘The Innocents’.

The main objective was to analyze the relationship between the space of residence and the affective, identity and poetic construction of the narrator-character. I also aimed to highlight the way in which space becomes a narrative topos of memory and becoming.

Ioana Pârvulescu's novel 'Inocenții' allows for a symbolic reading of space, as the entire plot is built around the childhood home, with layers of memory, reverie, playfulness and sacredness. The home on St. John Street (formerly Maiakovski) is not described only from a topographic point of view, but also emotionally, becoming a character itself. It is the point of convergence of the past, present and future (the latter, in and through fiction). Her native town Brașov, taken 'into possession', as her self-consciousness and that of the world amplify, becomes a Centrum Mundi, a House.

**Keywords:** Ioana Pârvulescu, poetics of space, symbolic and narrative topos

Inspirat de celebra lucrare a lui Gaston Bachelard, titlul prezentului studiu este *Poetica spațiului în romanul „Inocenții” de Ioana Pârvulescu - identitate și memorie*. Mi-am propus să studiez modalitatea în care spațiul casei se validează ca element simbolic în romanul *Inocenții*.

Principalul obiectiv a fost analiza relației dintre spațiul locuirii și construcția afectivă, identitară și poetică a personajului-narator. De asemenea, am urmărit reliefarea modului în care spațiul devine un topos narativ al memoriei și al devenirii.

Am optat pentru o metodă de cercetare interdisciplinară, cu elemente de analiză hermeneutică, semiotică și naratologică. Am urmărit o interpretare deopotrivă în plan simbolic, cât și în relație cu structura narativă a romanului. Instrumentele de lucru sunt împrumutate cu precădere din domeniul fenomenologiei literare (Gaston Bachelard), al naratologiei (Mihail Bahtin) și al simbolisticii universale (Jean Chevalier și Alain Gheerbrant). Lucrarea

valorifică, de asemenea, concepte din antropologia spațiului sacru (Mircea Eliade).

Romanul *Inocenții*, semnat de Ioana Pârvulescu, permite o lectură simbolică a spațiului, întrucât întreaga tramă este construită în jurul casei copilăriei, spațiu viu, cu straturi de memorie, reverie, ludic și sacralitate. Locuința din strada Sfântul Ioan (fostă Maiakovski) nu este descrisă doar din punct de vedere topografic, cât afectiv, devenind ea însăși un personaj. Este punctul de convergență a trecutului, prezentului și viitorului (acesta din urmă, în și prin ficțiune). Aspectele menționate fac ca romanul Ioanei Pârvulescu să fie un corpus ideal pentru aplicarea grilei bachelardiene și pentru o lectură simbolică a spațiului locuirii. Brașovul natal, luat „în stăpânire”, pe măsură ce conștiința de sine și a lumii se amplifică, devine un *Centrum Mundi*, o *Casă*.

Cercetarea a integrat următoarele direcții teoretice:

- a) Gaston Bachelard - *Poetica spațiului* (1957), lucrare fundamentală ce validează ideea conform căreia spațiul interior este o reflectare a psihicului, casa fiind un „organism de locuit”, cu simboluri verticale (pivnița - inconștientul, podul - spiritualitatea); Bachelard propune o lectură fenomenologică a spațiului intim, în care locurile devin prelungiri ale ființei și ale memoriei afective. Casa nu este doar un obiect arhitectural, ci un spațiu viu, încărcat de reverii și de simboluri. El afirmă, de pildă că „adevărata casă nu este niciodată casa noastră fizică, ci casa visată, casa trăită în intimitate”;
- b) Mihail Bahtin - *Probleme de literatură și estetică* (1975): pentru naratologul rus, cronotopul este o unitate de timp și spațiu în narațiune; spațiul narativ interacționează cu timpul și cu acțiunile personajelor, devenind purtător de semnificații. În romanul formării, casa copilăriei este un cronotop al devenirii, experiențele inițiatice se leagă de spațiul domestic;
- c) Jean Chevalier și Alain Gheerbrant - *Dicționar de simboluri* (1969), analizează simbolistica arhetipală a casei, ca adăpost, centru, topos al originilor și al regenerării;
- d) Yu-Fu Tuan (*Space and Place*, 1977), sursă secundară, pentru conceptualizări moderne ale spațiului perceput și reprezentat. Pentru Yu-Fu Tuan, există o distincție între *space*, spațiul abstract, și *place* - spațiul cu semnificație personală. Vorbim despre *place* atunci când memoria și trăirea afectivă încarcă un anumit spațiu cu valoare identitară.

Într-un articol publicat în *Revista 22*, Florin Oprescu încerca să preîntâmpine tentația de a încadra romanul Ioanei Pârvulescu în literatura pentru copii ori în cea memorialistică, reliefând straturile de profunzime ale *Inocenților*,

caracterul metatextual al scriiturii, „nabila utilitate” a literaturii din toate timpurile. Astfel,

„*Inocenții* nu este nici un roman despre copilăria trecută, scoasă din lada cu amintiri, din pliurile memoriei noastre afective și resuscitată de abila pană a prozatoarei, de abilitatea ei de a însufleți corpusuri inerte. Nu este nici măcar nostalgica trăire a maturității în funcție de calibrările și presetările inocentei Copilării, într-un burg uitat și dispărut (sau nu!?), la picioarele vreunui munte vrăjit (sau nu!?), *zgârie-norul din New-Yorkul nostru plin de aventură*, pe o stradă paradisiacă, într-o casă vie, de unde să nu mai poți pleca nestigmatizat. Vrajirea imagistică în halouri pe care o propune Ioana Pârvulescu în *Inocenții* are legătură cu sensul dintotdeauna al poveștii, acela de a preface prezentul lecturii într-un timp fără timp, într-un loc fără loc, într-o lume fără lume” [Oprescu, 2017: 16]

Centrul de iradiere al acestui halou de imagini care compune romanul *Inocenții* este *Casa* din strada Sfântul Ioan, devenită, printr-un capriciu al istoriei frauduloase, al istoriei „mari”, Maiakovski, apoi, din nou, prin întoarcerea la normalitate, strada Sf. Ioan. Este semnul că istoria mărunță, „banală”, poveștile de viață, în aparență comune, ale tuturor celor care au avut o copilărie adevărată (și nu una simulată, despre care vorbește autoarea în Prefață), istoria aceasta învinge întotdeauna, pentru că, în orice poveste, Binele învinge, în mod necesar, răul. Casa copiilor, părinților, bunicilor și străunchilor este un *Centrum mundi* [1], punct de convergență a tuturor poveștilor de viață, trecute, prezente și viitoare, este o casă vie la care se raportează endemic toți cei care o locuiesc. Intensitatea emoțională și acuratețea cu care Ana, personajul narator și, firește, alter-egoul autoarei, o reconstituie țin mai curând de o imaginație afectivă, decât de o realitate concretă [2]; este un spațiu populat de amintiri care, rememorate și poetizate deopotrivă, compun o *casă onirică*. Gaston Bachelard, de pildă, afirmă că: „Întoarcerea în ținutul natal, în casa natală, cu tot onirismul care o dinamizează, a fost caracterizată de psihanaliza clasică drept o *întoarcere în pântecul mamei*.” [Bachelard, 1995: 100] De altfel, în ultimul capitol Ana-adultă confirmă: „Noi, copiii casei, ne-am risipit prin lume, dar ne regăsim uneori, toți patru, la vechea adresă, în vechea casă, în care doar mama a stat de gardă toată viața. S-au îngrijit una pe alta” [Pârvulescu, 2016: 327].

Nu doar mama naratoarei a stat de gardă, ci, împreună, cu ea, toate mamele, care au le-au ocrotit „celor patru” copilăria și inocența, și tuturor taților, care i-au învățat să înfrunte valurile vieții. Casa se prelungește, circular, printr-o rețea de semnificații, înspre casele vecinilor, dărmate de capriciile istoriei viclene, înspre magazinul anticarului, la Aro Vechi și Nou, către Tâmpa și Bucegi, pe Valea Hornului, până la marea cea mare, pe care un

străbunic spunea că a văzut-o de pe Caraiman, „când aerul era foarte curat și limpede ca cristalul, de te vedea și Dumnezeu mai bine” [Pârvulescu, 2016: 205], și până la piatra inscripționată cu Planeta Jupiter-Zeus, care, așezată în pivniță, dispare în chip tainic, de „parcă intrase iarăși în pământul din care o scosesem” [Pârvulescu, 2016: 177]. Și nu doar spațial se prelungește casa, ci și temporal, acoperind istoria a câteva generații, pe care cei în vârstă le spun celor mici, iar naratoarea, devenită scriitoare, le ficționalizează, cu intenția de a le eterniza. O îndeamnă nevoia de a-i salva pe cei dragi, iar, odată cu ei, și propriul Paradis, din „apele nemișcate ale timpului în care înotăm. Ale timpului în care ne înecăm.”, după cum mărturisește, vorbind, de pildă, despre drama pierderii timpurii a tatălui, în cel mai emoționant capitol, în care își dezvăluie una dintre intenții: „Ani de zile, tot ce-am făcut cu mare greutate, încordându-mi puterile la maximum, tot ce-am dus până la capăt a fost, probabil, ca să-mi înviu tatăl și să se întoarcă. Alteori îmi spuneam că poate nici n-a plecat, doar că nu-l mai văd și nu-l mai aud, face parte din mine ca inima, ficatul și sângele și Tâmpa și clopotele și străzile din Brașov” [Pârvulescu, 2016: 196-197].

Pentru fiecare din cele trei generații care o locuiesc, casa capătă valențe diferite și radiografiază psihologia socială de care aparține fiecare. Pentru cei mai în vârstă (strămătușa - Tanti Magda, sora bunicii materne, și soțul acesteia, Nenea Ionel, apoi mama-mare și tata-mare), casa are un parfum din La Belle-Époque, e adică

„o țară numai de ei știută, plină de soiuri de viață dispărute: paturi cu rame unduite ca algele și dulapuri cu margini la fel, o înaltă oglindă venețiană cu ape de cristal care făcuse cele două războaie mondiale și rămăsese întreagă, tacâmuri de argint cu inițiale încolăcite pe mâner, un vas de fildeș cu naiade, tablouri care mi se păreau tare mohorâte, cu zăpezi albe, copaci desfrunziți și păsări negre, rochii pline de năsturei, găici și pliuri cu niște minuscule evantaie, șervete și fețe de masă cu monogramă și feston, panglici care se transformau în papioane, un baston, un plastron. Și o mulțime de pălării care ne veneau până la jumătatea feței. Dacă-ți băgai nasul în dulap, mirosea a parfum și apret” [Pârvulescu, 2016:13].

Sunt patru bătrâni care se le predau copiilor nu doar lecții de supraviețuire, așa cum fac, de altfel, toți adulții casei, ci și de *supra-viețuire*, în spiritul elitist al unei societăți secrete, numită de Mama-Mare „SIL”, „Societatea de Îndreptat Lumea”. Tanti, profesoară de geografie și fostă directoare de școală (care nu se sfiise să-și exprime disprețul față de cravata roșie de pionier, numind-o, imprudent, dar just, „cârpă” și „zdreanță”), și Nenea Ionel, învățător pensionar, sunt paznicii buni ai pragului casei, *Larii* acesteia. Strămătușa îi învață pe cei mici țările și continentele, dar și limbi străine, inițiindu-i în

Esperanto, limbă a tuturor popoarelor; momentele de răgaz, pauzele de la jocurile din casă și de pe stradă, sunt întotdeauna prilej de a-i învăța lucruri noi și interesante, de o mare profunzime. Poveștile spuse de ea (excelentă povestitoare, ca toți cei ai casei, talent care se moștenește!) îi leagă pe copiii de trecut, îi integrează și pe aceștia în tradiția *inocenților* familiei, adică a unei dinastii a celor virtuoși: *cumpătați, curajoși, prudenți și drepecți*, a căror menire era „îndreptarea lumii”: „... la rubrica *Diverse* e trecut, cu totul neașteptat, doar locul în care se află mormântul străbunicii” [Pârvulescu, 2016: 56]. Tanti a avut o mulțime de frați [3], pe unul dintre ei, mort într-o altă țară, îl plânge discret, prilej cu care Ana aude pentru prima dată că cineva a murit și se întreabă inocent ce înseamnă lucrul acesta și, la fel de inocent, ajunge ea la concluzia că nimeni nu știe, de vreme ce „nimeni n-a vrut să-mi spună” [Pârvulescu, 2016: 21]. Adulții îi feresc, deci, pe cei mici de realitățile dureroase ale vieții, nepotrivite cu starea lor de fericire edenică, cu timpul care „se târa cu o lene nemaipomenită” [Pârvulescu, 2016: 38]. Un alt frate, nenea Gyuri, cunoaște semnificația izgonirii din Rai și le-o „traduce”, fără bigotisme, și copiilor: „E momentul adolescenței, când corpul îți intră în propria viață. Când corpul îți intră în corp.” [Pârvulescu, 2016: 296], concluzionând: „Cum vedeți, izgonirea din Rai e în viețile tuturor oamenilor, nu numai ale primilor doi: e momentul în care devii mai întâi sclavul propriului trup, de a cărui goliciune ți-e rușine, iar apoi intri în puterea magică a unui om cu care încerci să te întorci, de-obicei doar cu trupul sau, eventual, cu trup și suflet, în grădina Raiului” [Pârvulescu, 2016: 300] Gyury baci, cel care avusese 39 de meserii, fusese deportat în Siberia și scrisese un volum de poezii inspirat de experiența de la Krasnoiarșk, care fondase un ziar împreună cu tatăl marelui fotograf Brassai (Halász Gyula) și scrisese un roman de dragoste la cererea Editurii Hertz, se căsătorise cu o baroană, iar apoi, după venirea comuniștilor se refugiase în Sfântu Gheorghe și deschisese acolo o cooperativă modestă de croitorie, Gyury baci, așadar, e cel care înfruntă, cu mult curaj, „moartea bună”, euthanasia.

Datorită lui Nenea Ionel, un uriaș cu suflet blând, dar temperamental, când vine vorba de „porcu' de Ninel” [4], pe care-l înjură copios, Ana și ceilalți copii descoperă dimensiunea trecută a timpului, care se leagă de secretele scrinului de la parterul ocupat de străunchi. Scrinul, adică „armoire-ul” despre care vorbește Gaston Bachelard, are „șase sertare, acoperit cu o placă de marmură gri, străbătută de striații albe și de o crăpătură piezișă, ca o cicatrice” [Pârvulescu, 2016: 29]. „Cicatricea” de pe suprafața mobilei reverberează în sufletul străunchiului, singurul din familie care nu cântă la aniversări,

preferând să cânte fără voce, pe dinăuntru. Dacă cele cinci sertare erau permanent descuiate și fiecare copil avea voie să scotocească permanent prin ele „cu rugămintea să pună apoi obiectul exact în locul de unde-l scosese” [Pârvulescu, 2016: 29], „al șaselea stătea tot timpul bine încuiat și nu-i nevoie să-ți mai spun că ne ispita cel mai mult.” În *Poetica spațiului*, Gaston Bachelard afirmă că „Spațiul interior al dulapului este un spațiu de intimitate, un spațiu care nu se deschide oricând și oricui” [Bachelard, 2003: 108]. Mai mult, ordinea la care țin atât de mult bătrânii „nu e pur și simplu geometrică. Acolo ordinea își amintește de povestea familiei.” [5] Iar povestea nu se mai dorește dezvăluită, deoarece reactualizează o suferință, a pierderii Elenei, prima soție a lui nenea Ionel, dar și o fericire trecută, întrucât „Nenea Ionel mai fusese căsătorit și fericit.” Ambii soți protejează secretul din sertarul permanent încuiat. Analizând un episod din *Fantome vii* de Franz Hellens, în care un tată ezită între un batic și un sipet, ca dar pentru fiica sa, și, pentru a rezolva dilema, îi sugerează fetei să aleagă ea sipetul, pentru caracterul său închis, Bachelard concluzionează că „tatăl și fiica ascund *același* mister. Același mister pregătește același destin” [Bachelard, 2003: 111]. Ionel și tanti Magda vor avea destine asemănătoare, amintind de Romeo și Julieta: „au murit aproape deodată”. Ei sunt, de altfel, „primii pe care casa copilăriei mele i-a pierdut” [Pârvulescu, 2016: 48]. Comparația cu cei doi îndrăgostiți ai lui William Shakespeare nu trebuie înțeleasă doar în sens tragic. Renașterea sub semnul iubirii este posibilă oricând. Casa ocrotește noile începuturi, hrănește disponibilitățile afective; de aceea, când timpul lor se încheie, cei doi părăsesc împreună lumea văzută și casa.

Același Gaston Bachelard remarcă faptul că „Nu există încuietoare care să reziste violenței absolute”. Mai mult, „Orice broască, orice încuietoare este un apel la un spărgător.”. „Dar, în loc să-l provoci pe indiscret, în loc să-l înfricoșezi cu semne de putere, mai bine să-l înșeli” [Bachelard 2003:110-111]. Este ceea ce și face Tanti, observând curiozitatea insistentă a Anei, obișnuită să primească prompt răspunsuri la întrebări și rugăminți. Întâi, strămutașă le abate atenția, promițându-le să-i învețe cum se spune „Te iubesc”, în mai multe limbi, promisiune care o „prinde” pe Dina (cea mai mare și perspicace dintre cei patru copii, îndrăgostită adolescentin), cu Esperanto, pe care ceilalți trei îl asociază cu „Imagine” al lui John Lennon și cu „Bitălsii”, după care erau înnebuniți. Apoi, cu jocul de-a împăturitul hârtiei, iar ulterior, cu secretul unei măsuțe, care, asemeni hârtiei devenite, prin pliere, coif, se dovedește a fi o măsuță de jocuri de salon. Strategia aceasta hrănește curiozitatea copiilor -

„Tanti ne-a arătat deci partea ascunsă, care ne-a stârnit strigăte de entuziasm” [Pârvulescu, 2016:37] - abătându-le, deocamdată, atenția de la sertarul încuiat.

Cea care facilitează accesul la sertarul interzis e Ana, pentru că, din neatenție, străunchii uită cheia în broască. Gest aparent banal, dar care le deslușește celor mici unul din „secretele” de familie (povestea unei iubiri tragice și a uneia interzise), dar mai ales faptul că oamenii au un trecut, că există trecut și că acesta produce uneori încurcături, prin locatarii invizibili ai casei, „care-i fac pe cei care se văd să se poarte ciudat [Pârvulescu, 2016: 47]. Ana ascunde cheia în podul casei, acolo unde locuiește împreună cu părinții. Potrivit lui Gaston Bachelard, pentru care „Casa este imaginată ca o ființă concentrată”, „putem opune raționalitatea acoperișului, iraționalității pivniței. Acoperișul își spune imediat rațiunea lui de a fi: el îl acoperă pe omul care se teme de ploaie și de soare” [Bachelard, 2003: 49]. Teama de a nu-i dezamăgi pe cei ai casei pălește în fața fascinației imaginare a misterului: „Eram pregătită să văd lucruri nemaipomenite” [Pârvulescu, 2016: 43], iar încălcarea interdicției e percepută ca spaimă („și inima mea a dongănit și ea, cu mici bubuituri rapide”) și ca vinovăție: „Mi-a fost teribil de milă de Nenea Ionel...” Inocența copilului triumfă, Ana se duce repede în pod și aduce cheia, incapabilă să simuleze credibil regretul: „Plângeam, dar nu foarte convingător” [Pârvulescu, 2016: 43].

Medic pensionar, tata-mare ilustrează curajul celor nevoiți să trăiască într-o lume cu falși eroi. Existența lui e hierofanică: discret, suferind din tinerețe de o boală de stomac, trăind permanent în vecinătatea morții, la propriu și la figurat, bunicul matern este protagonistul unei întâmplări din care copiii învață sensul adevăratului eroism: cel care nu se trufește și nu are nevoie de statui, cum avusese istoria frauduloasă care făcuse ca orașul Brașov să se numească „Stalin”, împreună cu alte orașe din lagărul sovietic. Elev șagunist, fusese ales, la 15 ani, să pună un buchet de flori la mormântul lui Andrei Mureșanu, operațiune primejdioasă pe care autoritățile austro-ungare se străduiau, represiv, să o contracareze. De la același bunic, rămân în familie un obuz de tun, transformat în vază de flori, decorațiile din Marele Război (ținute, discret și modest, într-o fostă caserolă medicală, alături de pietrele de la ficat) și „pătura de cal”, folosită de femeile din casă pentru călcatul rufelor. Astfel, „moartea legată de bărbați se transformase în viața legată de femei” [Pârvulescu, 2016: 107].

Pentru adulții încă tineri, părinții copiilor, casa din strada Maiakovski este un permanent motiv de spaimă, ca și istoria frauduloasă care le invadase, după război, viețile fericite [6]și din care doreau să evadeze, la propriu și la figurat.

Spirite practice (mama și mătușa sunt chimiste, tatăl și unchiul sunt plini de vitalitate, ingenioși), cei patru ilustrează ieșirea din vârsta inocentă, viețuirea în realitatea plină de constrângeri. Pentru ei, casa e un loc imperfect, pe care se străduiesc să-l corecteze: „ba acoperișul prin care intră ploaia, ba vopseaua scorjită a scărilor, câte o ușă care nu se mai închidea, umflată de umezeală, niște țevi vechi, canalul înfundat, șoarecii din pod, în fine n-o lăsau o clipă în pace, iar ea le răspundea exact la fel, nu le dădea pace” [Pârvulescu, 2016:14].

Fire pragmatică, mama Anei își conservă rezerva de inocență în și prin poveștile despre partizanii întâlniți în munți, în timpul voiajului de nuntă, cât și prin vacanțele pe care împreună cu cei doi copii ai ei le face pe Valea Hornului, „raiul vacanțelor noastre de vară și locul în care ne povestise mama despre partizani” [Pârvulescu, 2016: 120]. Pe Valea Hornului, copiii învață arta supraviețuirii, înfruntă ploi puternice și inundații, prin care descoperă forța naturii sălbatice și dezlănțuite, dar, mai ales, descoperă sentimentul vinovăției, indisolubil legată de viața unor fapte inocente (vaca și vițelul acesteia, care ies din grajd pentru că cineva lăsase ușa deschisă). „Casa de vacanță”, situată într-o „mizerabilă văgăună”, fără comoditățile orașului - „nici vorbă de curent electric, lumină aveam de la soare (atunci când era!), de la o lampă cu gaz și de la focul de lemne” [Pârvulescu, 2016: 121], e proprietatea unui Moș și al unei Babe de poveste, nici ei cruțați de istoria frauduloasă, de noul regim în care li „se luaseră caii, care fuseseră omorâți, ca toți caii *chiaburilor*... De gater se alesese praful...” [Pârvulescu, 2016: 121]. Gospodăria modestă și cămăruța „pe care o închiriam vara timp de o lună, pe un preț de nimic, era destul de dărăpănată, dar măcar acoperișul era bun, așa că înăuntru ne simțeam la adăpost” [Pârvulescu, 2016: 121] pot fi asociate colibeii umile și simbolisticii acesteia, așa cum apar ele la Gaston Bachelard. Coliba este imaginea primitivă a adăpostului absolut, a intimității ocrotite, unde ființa umană se simte protejată de lume, de frig și de moarte, un spațiu al visării asociate cu starea de reverie poetică, ce facilitează deschiderea către interioritatea profundă [7]. Moartea fapturilor inocente de care sunt, poate, responsabili copiii, se infiltrează și în această Arcadie. Dar, tot aici, se spune și o poveste compensatorie, despre supraviețuirea în vârtejurile Dunării și ale vieții (ce ulterior se va dovedi salvatoare pentru Matei, la modul propriu, și pentru Ana, metaforic).

Pentru copiii din strada Sf. Ioan „casa era mereu proaspătă și atrăgătoare, un loc de explorat, fără cusur, fără margini și fără moarte” [Pârvulescu, 2016: 14], un veritabil labirint care se prelungește în și pe străzile orașului, până către Tâmpa, „catapeteasmă” și „templu al lui Jupiter-Zeus”, prin țesătura de

tuneluri subterane, imaginare sau nu. Copil de numai patru ani, Ana desenează casa (și casele), fără conștiință și fără plictiseală: cu față de om, ochi și gură bosumflată. În ochi, le pune flori întotdeauna roșii. Pentru Yu-Fu Tuan, partea din față (*front*) semnifică demnitate, iar figura umană impune respect, chiar venerație [Tuan, 1977: 51], în original: *The front signifies dignity. The human face commands respect, even awe*] Viețuirea neconștientă așază ființa în vecinătatea Edenului, dincolo de bine și de rău, îi conferă atemporalitate, e antidotul vidului existențial, pentru că lumea are sens: „Cineva mi-a spus mai târziu că asta e chiar definiția Paradisului” [Pârvulescu, 2016: 11]. Părănd a străjui pe vecie casa, bradul din vecinătate „ne aparținea ca orice jucărie”; în jurul acestui arbore sacru, *Axis mundi*, ca odinioară în jurul salcâmului din *Moromeții* lui Marin Preda, copiii se joacă „de-a prinselea” sau „mijesc”, „rând pe rând, lipiți de el, cu ochii strânși, cu mâinile pe coaja plină de zgrunțuri și rășină, în timp ce jucătorii ceilalți se piteau pe undeva, prin apropiere.” [Pârvulescu, 2016: 16] Naratoarea se simte endemic legată de acest arbore care conferă spațiului înălțime, verticalitate și atemporalitate; e totuna cu el, prin simțuri: prin tactilitate și gust: „Nu rezistam să nu strivesc cu degetul arătător câte un bob de rășină ca o lacrimă zaharisită, cum numai mierea din camera de la parterul casei noastre mai era.”; prin văz: crema asta de brad, [...] îți lăsa multă vreme amintire o dără maronie.”; prin miros: „Când ți-o apropiai de nas, dăra mirosea încântător” [Pârvulescu, 2016: 16].

La scurtă vreme, bradul este tăiat, ca urmare a construirii noii aripi a Hotelului Aro, după ce, anterior fusese dărâmată casa învechinată (Casa scăparse „ca prin miracol”); doborârea bradului, „cea mai bătrână ființă vie a străzii”, se face „pe neașteptate, cum vin marile nenorociri”, rămânând, în loc, un „ciot mare și rotund” și „înaltul spațiu gol lăsat de el.” Lacrimile Anei, copil de grădiniță, și sângele ei, atunci când cade și se julește, par a se amesteca cu mirosul lemnului proaspăt tăiat: „Aș fi vrut atunci ca sângele meu să miroasă a rășină, din fidelitate față de brad” [Pârvulescu, 2016: 249-250].

Nu se poate să vorbim despre o poetică a spațiului fără să o legăm, indisolubil, de cea a timpului, supratemă a creației Ioanei Pârvulescu. M. Bahtin afirmă, de exemplu, că: „timpul ca cea de-a patra dimensiune a spațiului” [Bahtin, 1982: 295]. La esteticianul rus, cronotopul este o „conexiune esențială a relațiilor temporale și spațiale, valorificate artistic în literatură” [Bahtin, 1982: 295]; timpul nu este un simplu decor, ci devine „vizibil”, „concret”, fiind inseparabil de spațiu. În *Inocenții*, timpul copilăriei este inseparabil de spațiul casei din Brașovul de odinioară: impregnat de temporalitate, ciclicitate și reverie, ilustrează cronotopul copilăriei, este, adică,

un spațiu închis, protejat, care mediază formarea eului narativ. Bahtin vorbește despre *cronotopul idilic* [8], mai ales în romanele autobiografice și în memorialistică: timpul curge lent, ciclic, legat de ritmurile vieții cotidiene și de natură. Timpul idilic se structurează în anotimpuri, în ritualuri de familie, vacanțe, evenimente repetitive (vizite, jocuri, sărbători etc.); este un timp calitativ, nu cantitativ. De asemenea, este un timp al memoriei, subiectivizat, cu numeroase reveniri și încetiniri, așadar „dens”. În *Inocenții*, construcția narativă se întemeiază pe recuperarea subiectivă a trecutului; există un timp rememorat, cu alteranțe între prezentul evocării și trecutul trăit, aspect ce reiese, în primul rând, din dialogul planurilor temporale: unul al Anei-copil, celălalt al Anei-adult, studentă la Litere, apoi scriitoare: „Ai înțeles, cred, încă de la început ce înseamnă SIL: Societatea (de) Îndreptat Lumea.” sau „Pe atunci nu știam încă nici despre oameni că mor, darămite despre case sau orașe, despre civilizații sau stele. Dar viața tocmai se pregătea să-mi arate că nu-i așa.” ori „Erau două fete și doi băieți, frați și verișori, în ordinea sosirii pe lume: Dina, Doru, Matei și Ana. Ana sunt eu, după cum știi” [Pârvulescu, 2016: 12].

Deși se circumscriu unui timp istoric, reperabil, întâmplările din casa de pe strada Maiakovski (și din toate locurile îngemănate afectiv cu aceasta) se integrează unui timp mitic, *illo tempore, agre*, timpul legendelor și al basmelor. De pildă, în primul capitol al romanului, Ana are 4 ani; când se naște ea, în 1960, orașul Stalin redevine Brașov; pe 20-21 august 1968, rușii invadează Cehoslovacia, iar pe 20 iulie în anul următor, americanii aselenizează. În 1968, e tradusă *Moartea unui președinte*, pe 23 martie 1977 arde cabana de pe Tâmpa, casa fusese cumpărată în 1930, bunicii și străunchii se născuseră puțin înainte de 1900, mama Anei se născuse în 1931 etc. Timpul idilic așterne, peste timpul profan, indicibilul, vagul, atemporalul: „Pe atunci (pentru mine casele aveau față)”, „Pe atunci nu știam încă nici despre oameni că mor...”, „Și așa am înțeles atunci (că oamenii suferă când le moare casa).”, „Pe atunci casa noastră era încă foarte fericită.”, „...pe vremea aia poarta nu se încuia.”, „Într-un din zile (am aflat alt secret...)” etc.

Peste ani, când intră în timpul istoric, în timpul profan, când „corpul mi-a intrat în propria viață [...] am ieșit din copilărie și din Rai” [Pârvulescu, 2016: 332]. Ana, adultă și scriitoare, constată că „locurile din trecut se schimbă sau dispar” sub incidența timpului nemilos: gospodăria din Valea Hornului e pustie, cu acoperișul spart; Casa din strada Maiakovski pare „acum mică de statură și neîncăpătoare”, paturile bunicilor „care-mi păreau uriașe atunci, când bolnavă fiind, eram dusă să-mi petrec ziua în ele, au devenit mici” [Pârvulescu, 2016: 333]. Așa cum observă Yu-Fu Tuan, „Locul poate dobândi o semnificație

profundă pentru adult prin acumularea constantă de sentimente de-a lungul anilor. Fiecare piesă de mobilier de familie sau chiar o pată pe un perete spune o poveste. Copilul nu numai că are un trecut scurt, dar ochii lui, mai mult decât ai adultului sunt ațintiți asupra prezentului și viitorului imediat” [Tuan, 1977: 44].

Congeneră cu toți cei care au locuit-o [9], *Casa* din strada Ioan, fostă Maiakovski, plânge, suferă, îmbătrânește, își pierde din înălțime și maiestuoșitate, se face mică, umbra ei se îndesește, pe măsură ce „ai ei” trec prin ciclurile vieții. Dar cei rămași, încă tineri, ei și copiii lor, își onorează datoria sacră de a încălzi, la flacăra *cumpătărilor, curajului, prudenței și dreptății*, dar, mai cu seamă la cea a iubirii, cerneala simpatică cu care e scris trecutul, pentru ca, în felul acesta, „invizibilul să se transforme în vizibil și, încetul cu încetul, în fraze cu sens.” [Pârvulescu, 2016: 335] Sau, cum ar zice Gaston Bachelard: „Astfel, dacă păstrăm în memorie câte ceva din vis, dacă depășim colecția amintirilor precise, casa pierdută în noaptea timpurilor iese din umbră, bucată cu bucată.” [Bachelard, 2003: 86]

În concluzie, Ioana Pârvulescu demonstrează în romanul *Inocenții* că poetica spațiului este mai mult decât o temă literară; e o modalitate de a reconstitui identitatea prin memorie și reverie. Astfel, casa din strada Sfântul Ioan, fostă Maiakovski, se validează ca spațiu heterotopic, un refugiu simbolic și afectiv, matrice a formării narative și, deopotrivă, un loc sacru. În felul acesta, un univers domestic, aparent banal, este transfigurat într-un veritabil topos al poeziei și cunoașterii de sine.

#### Note

[1] Cf. Mircea Eliade, *Sacral și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 41: „După cum vom vedea locuințele sînt socotite ca fiind cu adevărat în Centrul Lumii și reproducând, la scară microscopică, Universul.”

[2] În lucrarea sa, intitulată *Space and Place*, Yu-Fu Tuan afirmă: ‘The geographical horizon of a child expands as he grows but not necessarily step by step toward the larger scale. His interest and knowledge focus first on the small local community, the teh city, skipping the neighborhood; and from the city his interest may jump to the nation and foreign places, skipping the region. At five or six a child is capable of curiosity about the geography of remote places.’ -Yu-Fu Tuan, *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnessota Press, Minneapolis, London, 1977, p.42 (în original).

[3] Ulterior, strămoșu le spune povestea unui mare statistician român, care participase, în 1947, la Congresul Internațional de Statistică de la Washington. Jurnalul acestuia, păstrat cu sfințenie, dezvăluie, prin ochii unui român, într-un „Annus Horibilis”, minunata lume, ordonată și tehnologizată, a Occidentului.

[4] (Porcu' de) Ninel și (Bulevardul) Ninel, citit de la dreapta la stînga (eufemizare a unui nume nefast, cum e cel al Diavolului, care se vrea „îmblânzit”, prezent și în structuri bine-cunoscute: Aghișuța și Michiduța.

[5] Într-un sertar se află o cutie cu bănuți din diferite țări ale lumii, folosiți la jocul de poker; într-un altul, e o minipapetărie, naratoarea simte impulsul de a se face mică de tot, ca Alice în Țara Minunilor. În alt sertar, e depozitat material didactic etc. „Deschidem mobila și descoperim un sălaș. O casă este ascunsă într-un sipet.” (Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Paralela 45, Pitești, 2003, p. 115-116).

[6] „Adulții fuseseră și ei copii în aceeași casă” (Ioana Pârvulescu, *Inocenții*, p. 13).

[7] „Coliba este un adevărat fenomen de ființă; ea este o ființare în lume” (Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, ed.cit.supra, p. 32).

[8] „În idilă, în majoritatea cazurilor, unitatea vieții generațiilor (în general a vieții oamenilor) este determinată esențialmente de unitatea locului, de atașamentul secular al vieții generațiilor față de un loc, de care această viață, în toate evenimentele ei, este inseparabilă. Unitatea locului diminuează și atenuază toate frontierele temporale dintre viețile individuale și dintre diferitele stadii ale aceleiași vieți. Unitatea timpului apropie și contopește leagănul și mormântul (același colțisor, același pământ), copilăria și bătrânețea (același crîng, același pîrîu, același tei, aceeași casă)...” - M. Bahtin, ed. cit. Supra, p. 456.

[9] „Ți-am spus, nu-i așa, că mă simțeam încă de pe-atunci rudă de sânge cu casa noastră? Era un membru al familiei. Avea în codul ei genetic câte ceva din toți cei cu care, în anii copilăriei, m-am intersectat înăuntrul ei, cu toți cei pe care i-a găzduit o vreme” - Ioana Pârvulescu, *Inocenții*, p. 322.

## Referințe bibliografice

Bachelard, Gaston, *Pământul și reveriile odihnei*, Editura Univers, București, 1999.

Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, traducere de Irina Bădescu.

Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, București, 1994.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1995.

Opreșcu, Florin, *Despre oameni și case sau vârstele imperfecte ale Inocenței*, în *Revista 22*, nr. 27/1-17 iulie 2017.

Pârvulescu, Ioana, *Inocenții (roman)*, Editura Humanitas, București, 2016 (text de bază).

Yu-Fu Tuan, *Space and Place. The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1977.