

Orientare canonică și evadare în insolit în proza scurtă a generației '60

Drd. Gabriela CIOBANU,
Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați

Résumé: Les écrivains de la génération '60 réussissent à proposer au lecteur un univers ambigu car ils décrivent l'homme simple, le paysan ou l'ouvrier, en quête de l'absolu ou de la magie de la vie tout en gardant l'apparence de respecter les thèmes officiels. Pour parvenir à ce but ils réutilisent des archétypes culturels, des symboles mythiques en redoublant le premier plan de la narration d'un second où il s'agit de l'homme qui se confronte avec soi-même ou avec l'immatériel. Pour illustrer cette quête de l'insolite on y analyse quelques-uns de ces symboles relatifs au bestiaire fabuleux, à l'espace mythique ou au thème de l'amour.

Mots-clés : archétypes, espace mythique, le sanglier, le champ, le moulin.

Creația artistică aduce permanent în actualitate figuri mitice făcând apel la memoria colectivă, la fundamentele culturale ale civilizației noastre. Prin intermediul acestor figuri ancestrale, teme și motivele obsedante ale umanității revin uneori la fel de puternice ca altădată: moartea, suferința, imposibilitatea de a înțelege, de a cunoaște, dragostea, fericirea, nemurirea. Reprezentând sacrul ascuns într-o lume care a pierdut legăturile firești cu acesta, dar continuă să păstreze dorința secretă de a-l (re)descoperi, de a-l cunoaște, imaginea simbolică aduce omul mai aproape de intuiția misterului lumii și uneori devine ea însăși un element sacru, un surrogat al acestuia.

De la textele populare la cele culte, filonul mitico-simbolic își face simțită prezența pe tot parcursul istoriei literaturii românești. Primele elemente cu valoare de simbol și de certă descendență mitică le regăsim, bineînțeles, în narațiunile populare. Începând cu secolul al XV-lea se observă și influența cărților populare care contribuie la răspândirea unor concepte, la conferirea unor semnificații noi vechilor simboluri. Se produce, dacă putem spune așa, un prim proces de universalizare a arhetipurilor culturale, circulația și adaptarea acestor cărți contribuie la ștergerea granițelor în domeniul literaturii mitice și simbolice. Călătoria în țări depărtate, parabola și alegoria ce reflectă un parcurs inițiativ devin astfel parte integrantă a unei literaturi mitice pe cale de a satisface nevoia de fabulos, pe de o parte, și, pe de alta, nevoia de cunoaștere.

Alegoria vieții și a morții, precum și inevitabila înlănțuire a acestora pe care o cunoaștem din basmele fantastice românești, se regăsesc și în

literatura română veche și reapar constant în toate formele literare moderne.

Printre cele mai vechi elemente simbolice care se regăsesc și în mituri, și în basme, care revin în credințele și datinile poporului și apoi se reflectă în literatura cultă, se numără și simbolurile animaliere derivate adesea din vechi reprezentări totemice. Deși simbolurile teriomorfe sunt destul de multe în literatura română, ne vom opri asupra câtorva care sunt relevante pentru sublinierea constantelor sau, dimpotrivă, a metamorfozelor acestora de-a lungul istoriei literare românești.

Scriitorii generației 1960 optează pentru o proză care, deși se supune, în linii mari, canoanelor epocii, prezântând oameni simpli (țărani, muncitori), ilustrând într-o manieră realistă fapte din existența omului comun, alunecă spre imaginarul mitico-simbolic, creând un univers absurd, halucinant al cărui sens nu mai este descifrat cu ușurință sau în care granița dintre normalitate și nebunie se estompează. Vechile simboluri sunt reinterpretate, de aceea ne vom opri aici doar asupra câtorva teme și motive ilustrative pentru modul în care funcționează schimbarea de paradigmă, pentru desprinderea treptată a prozei acestei generații de rigurile realismului socialist: bestiarul fabulos (din care selectăm pentru acest studiu doar imaginea mistrețului), comoara, toposul mitic (moara și bărăganul), motivul zburătorului subordonat temei iubirii.

Astfel, proza generației amintite înregistrează diferite variante de raportare la tema erotică, fie se reinterpretează textele anterioare sau motivele consacrate dialogându-se cu clișee, mituri ale literaturii precedente, fie se prezintă aspecte psihologice sau sociale care influențează iubirea, fie se face trecerea din planul real în cel magic, erotismul, fascinația iubirii fiind modalități de redescoperire a sensului lumii, de valorizare a acesteia.

Scufița-roșie a lui D. R. Popescu propune o reinterpretare a cunoscutului basm în registru ludic și ironic, dând o conotație pronunțat erotică gesturilor personajelor. Se utilizează, de asemenea, motivul zburătorului/al lupului pentru a desemna prefacerile adolescentine care sunt privite ca o boală („O durea carnea și-i vâjâiau urechile, tremura ca de friguri și o topeau căldurile, ca lovită în creștet de soare mult (...). Mama ei o tot veghea, să nu-i iasă fetei în cale vreun gând rău și să pășească vreun prag necurat și să moară”¹). Realul și imaginarul se îmbină și escapada erotică, prima întâlnire cu dragostea și cu sexualitatea capătă dimensiunile

¹ Dumitru Radu Popescu, *op.cit.*, p. 52.

unei aventuri inițiatice: „Și astfel, în această zi de vară, Scufița-roșie muri pentru prima dată”¹.

Tematica erotică este subordonată celei a libertății și a nostalgiei tinereții în *Sofica* de D.R. Popescu, aici bătrâna servitoare vorbește cu stelele despre destinul său, privind la cei doi tineri pe care n-ar vrea să-i deranjeze și care se întâlnesc la ceas de seară. Sofica e slugă în casă de la 5 ani, nu știe ce ar putea face cu libertatea sa atunci când poate să o capete, când rudele sale vor să aibă grijă de ea la bătrânețe. Toată viața ei și-a bazat fericirea pe cea a oamenilor pe care i-a slujit, a iubit cândva în tinerețe, dar tânărul acela s-a stins la 25 de ani și de atunci Sofica n-a mai cunoscut dragostea. Viața de slugă pe care a dus-o Sofica nu-i alterează sufletul, păstrează inocența copilului, puterea lui de a se bucura, copiii preotesei care râd uneori pe seama ei, care-i pregătesc farse sunt priviți cu duioșie și înțelegere, tinerii care se sărută sunt protejați de gândul bun al Soficai, prezența sa trebuie să rămână discretă ca lor să nu le piară bucuria întâlnirii. E în firea Soficai atâta dragoste pentru toți și pentru toate: dragostea pentru familia în care a slujit atâția ani, dragostea pentru munca grea pe care o face, pentru tinerețea celor din jur, pentru zâmbetul lor, pentru stele. Deși Sofica pare să-și conștientizeze condiția, să înțeleagă că fericirea ei a fost tot timpul condiționată de bucuria altora, că e lucru rău „să nu mori în casa ta. Rău lucru să mori slugă”, totuși ea respinge libertatea pentru că nu-i dă un sens vieții. Tema este aceea pe care o tratase și Zola, a condiției umane a bătrânei servitoare, a cărei fidelitate de slugă este împinsă de orice rațiune, a „îndobitocirii” la care duce viața de servitute (aici analogia între existența Soficai și cea a câinelui Haiduc pe care stăpânul a încercat de atâtea ori să-l omoare pentru că e bătrân și neputincios, dar care a continuat să se întoarcă la acesta). De data aceasta însă tragicul este reliefat prin analogie, destinul câinelui este cel care înspăimântă, tocmai prin lipsa de sentimente a stăpânului pusă față-n față cu fidelitatea oarbă a animalului pe care și Sofica ar voi să-l oprească să se mai întoarcă la cel ce-i va pregăti o moarte cruntă. Umanizarea personajului se realizează prin dialogul interior pe tema fericirii și dragostei: „Pe tine cine te-a sărutat, Sofico? Mai ții minte omul acela care venea și la tine în fiecare seară, la poartă, și pe care-l îmbrățișai, și-l sărutai, și-l lăsa să te sărute? Mai ții minte omul acela, Sofico? A murit împușcat la douăzeci și cinci de ani. Șapte ani v-ați iubit, dar nu v-ați putut lua”². Lipsa

¹*Ibidem*, p. 56.

²*Ibidem*, p. 62.

iubirii, a împlinirii pe plan erotic poate duce la nebunie în viziunea oamenilor satului, așa cum iubirea în exces poate avea același efect.

În *Dor* de D. R. Popescu se dezvoltă într-o intrigă complexă tema iubirii și conflictul dintre sentiment și rațiune. Lena rememorează primele întâlniri cu Milu și fascinația pe care jocurile erotice o exercită asupra ei: „De când îl cunoscuse pe Milu învățase ea cât e noaptea de lungă și cât e mersul lunii fără de apus”. Descrierea iubirii incipiente și a tentației erotice se realizează în termeni ce amintesc de *Zburătorul* lui Ion Heliade Rădulescu, „ea ieșea mereu în curte, în vârful degetelor, desculță, îi era sete ca după pește sărat”, „aerul devenise mai cald și ea simțea cum o trece ușor apa, ca și cum ar fi jucat raiul”. Dorința de a cunoaște dragostea pune în umbră orice rațiune și mult timp va crede ceea ce va dori să creadă, că Milu e un om bun pe care tatăl ei îl urăște pe nedrept. Din momentul în care îl respinge pentru prima oară pe Milu și acesta încetează să o mai viziteze noaptea, dorul devine chinuitor și descrierea reacțiilor fiziologice, a somnului chinuit de erotism, a viselor și gândurilor fetei reprezintă o radiografie a sentimentului pe care îl încearcă Lena, dorul devine blestem și, la sfatul mătușii, încearcă să-l îngroape, printr-un act magic, în grădină: „Făcuse cu lopata, în grădină, o groapă, cum îi spusese mătușă-sa Domnica, și îngropase acolo o fotografie a lui Milu, și mânușile lui, să-și îngroape dorul cu ele și să aibă noaptea somn și ziua tihnă; și pusese la capătul gropii, în semn de cruce, o nuia de salcie”¹. Ceasul rău e o metaforă a dorului neîmplinit, a chinului iubirii care o răscolește, a nevoii de a-l reîntâlni pe bărbatul de care, crede ea, este iubită. Descrierea zbuciumului fetei² redă chinurile „diabolice” la care zburătorul, privit ca ființă fabuloasă, zmeu din altă lume, supune tinerele îndrăgostite.

¹*Ibidem*, p. 312.

² „Dar îl visă pe Milu și se trezi din vis. (...) Apoi el intră în casă parcă zburând pe geam, prima dată; pe urmă pe ușă. Ea simți cum o doare carnea și gemu. Sări din somn, apoi, moleșită, nu mai zise nimic: mâinile lui calde îi mângâiau pulpele. O mușca și o chinuia, noaptea era lungă și dimineața parcă uitase să vină. Ea murea în brațele lui, și învia (...). Odată, ca spintecată, zbieră și se trezi tremurând, arsă de sete, numai o apă. Se înfricoșă de ceasul rău, bău apă din urciorul de la piciorul patului, să scape de vise, dar buzele tot îi ardeau. (...) Ușa era închisă, neatinsă, fereastra la fel. Dar lângă ea Lena găsi iarăși salteaua păstrând lungimea lui, ca și cum el ar fi dormit lângă ea. O durea capul și știa că nu se întâmplase așa ceva. Se pipăi, era întregă. (...) Totul fusese un vis, nu era vorba de nici un ceas rău, își zise. Și puse mâna pe locul ce părea să fie locul unde dormise el. Și tresări. Locul lui era cald.”, *ibidem*, p. 315.

Nuvela urmărește parcursul sufletesc al fetei care trebuie încet-încet să înțeleagă că dragostea a fost doar a ei și că tatăl avea dreptate când încerca să o țină departe de Milu pentru că acesta era incapabil să iubească pe altcineva în afară de el însuși. Toate gesturile de tandrețe pe care Lena le iubise la el se dovedesc încet-încet a avea o cu totul altă cauză, fie interes calculat, fie conștiință încărcată.

Bestiarul fabulos este prezent și prin metamorfozele pe care le suferă unele reprezentări, astfel de la legenda inorogului din *Varlaam și Ioasaf*, trecând prin *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir se ajunge la imaginea nouă din *Mistreții erau blânzi* a lui Ștefan Bănulescu.

Ca punte peste timp, textul lui Bănulescu în care imaginea mitică a inorogului este înlocuită de cea a mistrețului este, dincolo de seria de modificări prin care trece simbolul, mult mai apropiată de filonului acesta al mitului universal decât etapele sale intermediare regășibile în proza sau în poezia românească. Astfel dacă în romanul popular amintit inorogul pare să fie mai degrabă o întruchipare a morții, a destinului care urmărește și înspăimântă omul ce fuge înnebunit de răcnetul acestuia, sfârșind prin a atârna deasupra unei prăpăstii în care îl așteaptă un balaur, atârnat de un suport firav, un copac a cărui rădăcină este roasă de doi șoareci, unul alb și unul negru. Alegoria, explicată în text, prezintă viața omului firavă asemenea copacului, supusă trecerii timpului, succesiunii zilelor și nopților (albul și negrul), amenințată de pericolele vieții de dincolo (căderea în prăpastie echivalând cu pierderea în iad). Într-o astfel de situație-limită, omul se bucură de orice poate să-i mai însenineze viața, și astfel mierea de albine ivită pe neașteptate reprezintă o autoiluzionare, o pierdere în plăcerile vieții acesteia. La Dimitrie Cantemir, inorogul este animalul nedreptățit de corb, simbol al omului superior în luptă cu intrigile celor din jur. Imaginea aceasta se apropie de cea din reprezentările medievale în care unicornul este văzut ca stăpân al pădurii, animal care nu poate fi învins, care ilustrează forța masculină. Apropiat de simbolistica unicornului este și cerbul din *Povestea lui Harap-Alb*, care poartă în frunte o piatră prețioasă strălucind ca soarele (reminiscență a cornului, poate), care este imposibil de capturat viu și care pentru a fi ucis în mod ritualic trebuie să fie supus prin istețime, dar și prin magie.

Revenirea la simbolistica animalului ce reprezintă dualitatea viață-moarte, respectiv, destinul e regășibilă, mai degrabă, la Ștefan Bănulescu. Aici unicornul este înlocuit cu mistrețul și se produce, în consecință, o altă mutație imagistică, aspectului singuratic al animalului fabulos i se opune turma, animalul gregar a cărui apariție încarnează forțele naturii

dezlănțuite. Trecerea de la timpul mitic la cel cotidian, renunțarea la evaziunea într-un univers fabulos este marcată și prin înlocuirea unui animal legendar cu unul concret a cărui existență în bălțile Dunării este de necontestat. Care ar fi miza acestei mutații valorice? Se deplasează, în primul rând, accentul de pe miracolul vieții, de pe experiența inedită, extraordinară pe care omul o trăiește în procesul inițiat, pe existența ternă, banală, în care catastrofa nu mai uimește, în care tragediile individuale sau colective sunt ele însele parte din firescul existenței care alunecă inexorabil spre moarte. În fața acestei transformări, omul este neputincios și lipsa reacției nu înseamnă o înțelegere superioară a sensului vieții, ci pierderea în monotonia acesteia, omul care și-a pierdut capacitatea de a intui misterul cosmic este lipsit și de puterea de a trăi sentimente extraordinare. În al doilea rând, viziunea aceasta colectivă sugerează și pierderea individualității în mulțime, omul modern e un „om fără însușiri”, un individ care nu mai are nimic din excepționalul eroului romantic sau al celui medieval. Fuga mistreților asociată și cu potopul exprimă însă aceeași presiune a destinului, a morții asupra omului care e neputincios și care găsește o urmă de mulțumire în ritualuri mărunte. Mistrețul, de altminteri, notează Ivan Evseev este un animal care întruchipează deopotrivă forța distructivă, dar și pe cea generatoare¹. De aici și asocierea cu reprezentarea mitică a potopului.

Deși mistrețul apare este un simbol ce capătă conotație negativă în creștinism, simbolizând demonul, evocând prăpădul pe care-l face pe câmpuri și în livezi, el își păstrează atri butele puterii, fiind un animal magic care face legătura între planul cosmic și cel terestru (poate că asocierea cu demonul poate fi o reminiscență a imaginii îngerului căzut, căci mistrețul se hrănește cu „fructele trăsnetului”, trufele, cu ghindele stejarului, copacul sacru, și are puterea de a săpa la rădăcina mărului,

¹ „E un simbol important, mai ales în aria popoarelor indo-europene, unde apare ca animal mitic primordial, dar și ca o autoritate spirituală. Întruchipa un animal htonian și reprezenta forța pământului. Este ipostaza lui Vishnu, în al treilea avatar al său, când zeul indian coboară în ocean de unde, cu ajutorul colților săi, scoate pământul. Mistrețul e întruchiparea forței distructive, a ferocității dar și a puterii genezice; de aceea, mistreții (sau porcii) sunt acoliții divinităților naturii (Attis, Adonis, Demeter etc). Vânat din cele mai vechi timpuri, mistrețul oferea ocazia de a arăta virtuțile de războinic și vânător ale bărbatului, devenind unul din însemnele militare ale galilor, iar efigia lui o găsim pe armele războinicilor lui Homer.”, Ivan Evseev, pp. 106-107.

arborele nemuririi)¹. În credințele celtice el este asociat cu puterea spirituală mai degrabă decât cu cea războinică. Este un animal ce pare să reunească două elemente primordiale, aerul și pământul, prin natura sa dublă, telurică și cosmică. Instinctuală, violentă, respectiv, spirituală, sacră.

Interesant este că în Evul Mediu mistrețul este opus cerbului, acesta din urmă fiind considerat o *imago Christi*. În literatura secolului al XX-lea, delimitările par însă a-și pierde din rigoare, mistrețul capătă el însuși unele atribute ale cerbului, păstrează caracterul înspăimântător, dar pare a fi un vestitor. De altminteri, reunește elementele primordiale, apă, aer, pământ și energia devastatoare a focului (sau a ochilor săi), ilustrând purificarea periodică a lumii.

Dintre toposurile cu valoare de simbol se remarcă moara și hanul, uneori cele două se asociază, suprapunându-și simbolistica. Moara e un loc al măcinării, al fărâmițării, adică, în plan simbolic, un spațiu al trecerii lumii spre haosul inițial, sămânța este redusă la pulbere, negându-i-se posibilitatea de a renaște, de aceea moara este un loc în care întâlnirea cu maleficul este posibilă, este locul unde șade dracul sau unde pactul cu diavolul este posibil. Ca simbol al măcinării sufletești moara apare atât la Slavici, nuvela *Moara cu noroc* reflectă nu doar un pact cu diavolul, un traseu distructiv al personajului principal care uită de sine, de valorile sale și se lasă subjugat de forța banului, ci și frământările sufletești ale celui care și-ar dori să rămână om cinstit, chiar și atunci când setea de îmbogățire îl îndeamnă să facă tot felul de compromisuri. La Gala Galaction, în *Moara lui Călifar*, pactul cu diavolul este prezentat explicit. Călifar nu poate muri decât ucis, până atunci însă este reprezentat al maleficului, luând mințile feciorilor tot cu promisiunea banilor și a unei vieți mai bune. De altminteri, și tradițiile populare românești vorbesc de vrăji care se fac cu apă de la moară. Pumnul de apă din iazul morii pe care Stoicea îl folosește pentru a-și spăla fața la îndemnul morarului declanșează vraja. Apa ciudată din iazul „prea luciu și prea sloi” amintește de reprezentarea dantescă a râului Cocytus cu apa înghețată în cercul cel mai de jos al infernului, cel al trădătorilor. Cocytus înseamnă răul al plângerii și Stoicea însuși jelește familia fantomatică pe care a avut-o pentru câteva clipe și alături de care crezuse că a trăit ani la rând. Moara însăși reprezintă un labirint, o reprezentare terestră a iadului din străfunduri. Un personaj al lui Mircea Eliade din nuvela *Podul* (Vladimir) asociază existența însăși cu o rătăcire

¹ Jean Chevalier și Alain Gherbraant, *Dicționar de simboluri*, vol. II, Editura Amarcord, București, pp. 306-307.

prin moară, este tocmai acela care se întoarce spre sine în căutarea sensului pierdut al vieții atunci când este confruntat cu un personaj sisific ce se încapățânează să urce un deal cu o motocicletă. Moara e un simbol al inconștientului care amestecă trăirile, experiențele, care șterge granițele dintre contrarii, de aici și pericolul pierderii sinelui prin uitare („Dacă uiți, te rătăcești”). Uitarea care cauzează pierderea identității și afundarea în labirint este, de altminteri, o temă constantă a nuvelisticii fantastice a lui Mircea Eliade.

La Fănuș Neagu, morile la care ceata de călăreți, din *Dincolo de nisipuri*, ajunge și-au pierdut valoarea originară de mecanisme temporale care macină lumea. Oprirea roților acestora produce o dereglare a armoniei cosmice. Imobile, par abandonate, guvernând spații în care timpul nu mai acționează, iar materia este în stagnare. Morile sunt aici simboluri ale inițierii în experiența morții, experiență pe care o trăiește doar Șușteru, ceilalți călăreți refuzând-o prin abandonarea călătoriei. Simbolul apei cu influența ei magică asupra existenței se regăsește și el într-o bună parte a prozei scurte românești. De la apa vie și apa moartă a basmelor care marchează ambivalența semantică a acestui simbol străvechi la apele curgătoare sau bălțile și lacurile din literatura cultă.

Astfel în povestirea *Fântâna*, ca și în *Dincolo de nisipuri*, căutarea apei este echivalată cu descoperirea esenței lumii, apa este substanța sacră a universului, asemănătoare celei ce se regăsește în Sfântul Graal. De altminteri, arhetipurile culturale universale și cele specifice spațiului românesc se întretaie și creează un univers magico-simbolic, o lume în care tainele cosmice se reflectă în omul cu suflet-fântână. Structurile iterative capătă și ele o valoare ritualică, lanțurile simbolice se întretaie pe tot parcursul istorisirii lui Scarlat Cahul care evocă episoadele-cheie din viața sa ca o justificare de a avea acces nemijlocit la universul etern.

Până la descoperirea apei, Scarlat nu numește locul *fântână*, sunt *puțuri*, *gropi*, numele capătă valențe sacre este destinat doar universului magic, paradisului ascuns în adâncuri. Ordinea lumii este răsturnată, semn al remodelării acesteia în funcție de propriile idealuri. Sunt frecvente asocierile lumii de jos cu imaginea paradiziacă. De aici și antiteza dintre lumea supraterană și cea subterană, dintre pământul sterp și arșița de la suprafață, dintre iadul care pare să se fi extins în lumea de sus („pământul tare ca o copită de drac”) și raiul din adâncuri („dar pe dedesubt curge o gărlă”). Lumii de dedesubt i se asociază imagini ale universului vegetal sau animal, ale vieții care țâșnește către lumină, dar, de fapt, își creează propria strălucire: „apa foșnește ca lăstarul de plop” , „apa suia într-un singur

șuvoi, tremurător ca trestia”, „era ca o prigorie”, „parcă aș fi băut must de iarbă dulce”, căci lumina se răsfrânge în curcubeu. Acolo în adâncuri lumea este mai pură, dovadă copilul care se oglindește în apa fântânii și tot ce se vede este frumusețea acestuia, e puritatea din ochii lui trecută prin oglinda apei într-o lume a ideilor, a esențelor. De aici și mitizarea pe care o face și țișganul Lâlă în momentul în care acest univers i se revelează, discursul său țese o poveste despre pasărea din adâncuri, un porumbel (mesager divin prin excelență, dar și pasăre a dragostei) cu gușa în toate culorile de pe pământ și care face ouă ca „alea de Paști. Vopsite” în coaja cărora băiatul s-ar putea plimba „prin șanțuri, când plouă”. Dar adâncul pământului lipsit de apă este și el gură de iad la fel ca suprafața încinsă de razele soarelui („întuneric și cald, parcă intrasem într-un sac cu făină opărit. Săpam și sudoarea curgea de pe mine”), numai apa are capacitatea aceasta de a transforma universul subteran într-unul mitic.

Apa își recapătă astfel sacralitatea, depășind simbolismul adâncului, al misterului și al tenebrelor sufletești reflectat în texte mai vechi, precum *Fântâna dintre plopi*, din seria *Hanului-Ancuței* unde fântâna devine loc al sacrificiului, al eternizării iubirii, dar și al prinderii în capcanele lumești. Fântâna propriu-zisă dispare („S-a dărâmat ca toate ale lumii”), însă abisul interior rămâne, amintirea luptei, a sacrificiului Margăi care-și pierde viața în încercarea de a-și salva ibovnicul, pe căpitanul Isac („ochiul cel viu, mare și neguros, privea țință în jos în neagra fântână a trecutului”). Fântâna este un simbol dublu, care pune în opoziție deșărtăciunea lumii și perenitatea sentimentelor, a dramelor umane.

Bălțile, mlaștina, apele nedefinite, expresie a sufletului tulbure, a confruntărilor cu trecutul, cu absurdul prezentului sau al existenței, revin și ele în literatura fantastică românească. Nuvela lui Cezar Petrescu, *Aranka, știma lacurilor*, construiește o narațiune a straniului în jurul unor locuri însemnate. Bălțile semnifică aici locul rău, nefast care conduce spre moarte sau spre nebunie. Nici personajul feminin care pare să-l stăpânească un timp nu poate să se opună destinului tragic și va sfârși prin a deveni parte integrantă a acestei lumi. Nuvela este, în fond, un straniu colaj de motive și de simboluri consacrate ale literaturii fantastice (locul/lacul rău, blestemul sângelui, nebunul/gușatul, biblioteca străveche, obsesia vânătorii, aparițiile fantomatice, portretul viu, obsesia reîncarnării). Apele sunt cele care par să influențeze lumea aceasta, să o distrugă sau să o invite la autodistrugere. Aici femininul este prezentat ca forță a naturii, Aranka se simte cel mai bine în inima bălților care se întind până sub zidurile castelului și, de dincolo de mormânt, revine pentru a-i determina pe cei vii să-i găsească trupul.

Motivul amintește cumva de *Lacul rău*, povestirea lui Vasile Voiculescu, în care feciorul care a îndrăznit să provoace forțele naturii în zi de duminică și care și-a pierdut inocența plătește cu viața nesăbuița aceasta. Lacul este și aici suprapersonaj al textului, cu o viață proprie. Niciun element propriu-zis al povestirii nu se poate integra cu adevărat în sfera fantasticului, proiecția magică asupra lumii îi aparține omului și modului în care credințele străvechi influențează raportarea la universul înconjurător. E poate forța inconștientului colectiv care acționează sau, pur și simplu, naivitatea oamenilor care descoperă în tot ceea ce se întâmplă un raport ancestral între păcat (mândria exagerată) și pedeapsă.

Lumea pare răsturnată, căci înaltul nu mai atrage decât în măsura în care ia naștere din adâncurile pământului, simbolurile ascensionale fie sunt refuzate, fiind privite ca aparținând unei lumi ostile sau de neînțeles (cazul salcâmului care amintește de moarte, fiind purtător al suflului lumii de dincolo), fie devin semne ale coborârii, idealul căutat se ascunde în adâncurile pământului, e inima-pământului, iar miezul ei e „moale, alb și amar ca a nucilor crude”. Asocierea inimii dispărute cu miezul nucii crude reflectă transformarea sentimentului în intelect și înlocuirea iubirii cu discursul reflexiv pe tema acesteia. Altfel spus, cel care descoperă inima pământului este cel sortit să aducă fericire căci miezul ei presărat în fântâni îi face pe oameni să cânte și să iubească „până la sfârșitul zilelor”, dar cel care își împarte norocul cu toți oamenii nu mai poate cunoaște iubirea decât în vis. În felul acesta, fântânarul Scarlat Cahul poate fi asociat omului primordial sacrificat pentru a da naștere lumii. Inima pământului pe care o împarte cu toți este, de fapt, inima sa, căci fântânile apar din dragostea imensă pe care Scarlat o transmite lumii, el este pământul ale cărui izvoare le caută. Coborârea în adânc este și sondare a inconștientului, dovadă și întâlnirea miraculoasă a Ianei, figură fantasmatică desprinsă din visele sale. De aceea, pământul însuși este văzut ca fiindă vie, despăcată într-un act sacrificial, regenerativ, iar apa ca substanță vitală, ca sânge al lumii: „Am tăcut și am înfipt cazmaua, răsucind-o. Apa a țâșnit prin despăcătură, gâlgâind cum țâșnește sângele când împlânți cuțitul în beregata porcului. Cu deosebire că sângele e cald.” Trecerea în derizoriu (o detensionare a momentului) se face prin referirea la tăierea porcului, concepută aici ca act sacrificial legat de înnoirea periodică a timpului, căci izvorul înseamnă început, renaștere.

Din seria spațiile labirintice, face parte și câmpia, bărăganul. Mihail Sadoveanu descrie un spațiu al vânătorii, care-și păstrează însă caracterul

labirintic. Panait Istrati însă îl prezintă ca pe unul aproape deșertic în care viața devine aproape imposibilă.

Dacă la Alecu Russo (*Cântarea României*) sau la I. L. Caragiale (*O zi solemnă*), câmpia este pomenită în treacăt, bărăganul fiind un spațiu nesfârșit, fără suișuri și coborâșuri, la marginea căruia se poate plasa o acțiune la fel de liniară, sugestie a vieții tipice, monotone, la Duiliu Zamfirescu (*Viața la țară*), se precizează deja caracterul sălbatic, dar și înșelător al bărăganului, cu orizontul care joacă în arșița soarelui ca oglinda unei ape.

La Panait Istrati, Bărăganul este un spațiu aparte, care-și ascunde cu strășnicie comoara în adâncuri, puțurile sunt rare și foarte adânci, un spațiu în care germinația pare să se refuze, pentru că, accentuează naratorul din *Ciulinii Bărăganului*, nimic nu crește de la sine pe tot cuprinsul Bărăganului, excepție făcând numai ciulinii. Câmpia aceasta singuratică își impune felul ei de a fi și asupra locuitorilor, oameni tăcuți, care știu totuși să glumească, dar preferă să asculte. Panait Istrati transformă Bărăganul cu ciulinii într-un suprapersonaj care influențează destinul tuturor celor care intră în contact cu el, Bărăganul pândește sfidător, lacom să-și impună stăpânirea asupra întregului cuprins, dar reușește să fascineze, cheamă copiii la drum, iar bătrânii stau ceasuri în șir privindu-i întinderea.

Câmpia amintește adeseori de un univers labirintic, amintind de spațiul infernal, prin căldura caracteristică, prin punerea ei sub semnul luminii selenare care șterge contururile, prin ariditatea ce sugerează limita dintre viață și moarte. Câmpia aridă amintește de deșert prin imensitatea sa, prin posibilitatea celui care o contemplă sau a celui care se aventurează în acest vast teritoriu de a se pierde, de a se lăsa furat de nemărginirea sa. În *La bête dans la littérature fantastique*, J. William Cally afirma: „ne putem foarte bine pierde într-un bărăgan, o câmpie sau un deșert, aceste zone în care punctele de reper tind să dispară din cauza monotoniei peisajului. Se creează astfel, pe modelul labirintului, un drum în spirală, elicoidal, pe parcursul căruia omul se învârtă în cerc pe măsură ce avansează, ajungând să nu mai știe unde se află din punct de vedere spațial și temporal”¹.

¹«On peut parfaitement s'égarer dans une lande, une campagne ou un désert, ces zones ou les points de repères sont susceptibles de manquer du fait de la monotonie du paysage. Il se produit alors, dans un schéma similaire au dédale, un parcours spirale, hélicoïdal, où l'individu tourne en rond tout en avançant, jusqu'à ne plus savoir où il se trouve dans l'espace et le temps » J. William Cally, *La bête dans la littérature fantastique, thèse doctorale*, Université de la Réunion, 2007. p. 215.

Câmpia imensă devine astfel spațiu în care te poți rătăci, dar și spațiu în care te poți ascunde, coliba Șuerenilor (*Șuer*, Barbu Ștefănescu Delavrancea) este pitită în imensitatea câmpiei, simbol al singurătății, al vieții în afara legii, al ispitei aventurii.

Personajele din povestirile lui Fănuș Neagu, dar și cele ale lui Ștefan Bănuțescu, duc o viață banală într-un sat pierdut în imensitatea câmpiei. Aceste personaje sunt adesea obligate de împrejurări să-și schimbe modul de viață, plecarea în călătorie este rareori făcută din proprie inițiativă, are la bază uneori un impuls venit din inconștient, fapt ce-i imprimă un caracter magic, pentru că o astfel de călătorie nu este făcută pentru a se pierde în imensitatea labirintică a lumii, ci pentru a se regăsi pe sine însuși. Așa stau lucrurile în cazul Vicăi și al lui Onică, cei doi trebuind să părăsească satul pentru a-și putea găsi libertatea, chiar dacă această libertate ar însemna să rătăcească la întâmplare prin lume, cazul lui Șușteru care pleacă în căutarea apei, adică a sacrului, cazul Lișcăi pe care o pune în mișcare dorința de a afla adevărul cu orice preț. Spațiul deșertic sau deșertificat echivalează uneori cu pământul primordial, încă nedescoperit, vid spațial și temporal, pornind de la care imaginația poate să construiască lumi noi, acolo se ascunde comoara sau pândește pericolul. De altfel, este interesant că termenul care desemnează deșertul, *midbar*, provine, în ebraică, din rădăcina *lebadet*, semnificând „a vorbi”, deșertul este privit, în consecință, ca un loc unde se naște cuvântul. Din aceeași rădăcină, provine și termenul care desemnează cuvântul, termen care se folosește deopotrivă pentru a desemna obiectele, lucrurile. Altfel spus, în deșert, cuvânt și lucru se identifică, reconstituindu-se cronotopul original în care cuvântul divinității era creator de lumi sau putea schimba destinul umanității. De altminteri, este cunoscut faptul că „fenomenele care sunt a priori miraculoase, paranormale și stranii au un punct comun. Se desfășoară într-un număr restrâns de locuri, puncte de trecere sau frontiere situate la marginea lumii cunoscute, iar unele dintre ele – zone de munte, de pădure, de bărăgan sau marine – sunt, în mod indiscutabil, la granița dintre lumea de aici și lumea de dincolo, trasând o linie de demarcație între lumea civilizată și cea sălbatică, un *no man's land* între universul oamenilor și cel al spiritelor. Depășirea acestor granițe se face adesea întâmplător – urmărindu-se un cerb alb, un mistreț sau altă fiară (tema animalului-ghid) – sau din proprie inițiativă atunci când se pornește într-o aventură”¹.

¹ «Tous les phénomènes a priori merveilleux, paranormaux et étranges, ont un point commun. Ils se déroulent en un petit nombre de lieux, passages ou frontières

Fănuș Neagu alege să construiască o adevărată mitologie prin intermediul narațiunilor sale. Drumul inițiativ, simbolurile ascensiunii sau ale decăderii, motivul norocului schimbător, spațiul deșertic (fie că e vorba de un deșert interior, fie de unul exterior), personajul-visător prezent în povestirile sale, toate acestea conturează o lume atipică, în afara limitelor normalității așa cum e aceasta din urmă definită de operele literare ale perioadei anterioare.

Comorile au frământat spiritul uman din cele mai vechi timpuri, credința unei bogății ascunse, a posibilității de schimbare a destinului a înfierbântat mințile oamenilor. Comorile însă nu au doar o simbolistică materială, ele reprezintă și esența divină nerevelată, „simboluri ale cunoașterii, ale nemuririi, depozite spirituale, pe care doar într-o căutare plină de primejdii le putem atinge. (...) Comoara nu este un dar căzut din ceruri; ea este găsită la capătul unor lungi încercări, ceea ce ne confirmă faptul că această comoară ascunsă posedă o natură morală și spirituală și că încercările, luptele cu monștrii, cu furtunile, cu tâlharii sunt, ca toate aceste obstacole în sine, de ordin moral și spiritual. Comoara ascunsă este simbolul vieții interioare și monștrii care o păzesc nu sunt altceva decât trăsături ale noastre înșine”¹. Există însă două tipuri de comori, cele accesibile și cele inaccesibile. Comorile blestemate aduc nefericire pentru că omul care le caută (ca și cel care le-a ascuns) s-a lăsat mânat de lăcomie sau de trufie. Literatura română ilustrează ambele tipuri de comori, comoara fastă, care nu e neapărat găsită, dar presupune o elevație spirituală și cea nefastă, sugestie a materialității, a ispitei diavolești.

Tema comorii blestemate o dezvoltă Ioan Slavici în nuvela cu același nume, Dușu aproape înnebunește când simte banii, avuția presimțită îl face să se transforme în alt om, care ar fi în stare să facă și moarte de om pentru a-și proteja comoara. Nu știe însă că ar primi o parte din bani, conform legii, dacă ar preda comoara și încercă să valorifice aurul, e înșelat și va

situés aux franges du monde connu, et quelques sites – montagnes, forêt, lande, mer – sont indéniablement à cheval sur l’ici-bas et l’au-delà, forment une ligne de démarcation entre la civilisation et l’espace sauvage, no man’s land entre l’univers des hommes et des esprits. Le franchissement de ces "pas" s’effectue souvent par hasard – en poursuivant le cerf blanc, un sanglier ou une autre bête (thème de l’animal conducteur) –, ou volontairement, par exemple pour courir une aventure dont on a entendu parler.», Claude Lecouteux, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen âge*, Presses de l’Université de Paris-Sorbonne, «Cultures et Civilisations médiévales», Paris, 1995, p. 129.

¹ Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, *op.cit.*, vol I, pp. 354-355.

sfârși prin a transfera căutarea comorii și blestemul asupra pomojnicului. Reacția nevestei lui Duțu reflectă temerile ancestrale de lucrătura diavolească, refuzul ei de a atinge banii, renunțarea la aur pentru că a văzut ce putere are asupra omului reflectă învingerea lăcomiei prin puterea credinței că nu averea este lucrul cel mai de preț din viață. O reflectare a viziunii folclorice asupra comorii oferise și Nicu Gane în *Comoara de pe Rarău*, text care păstrează aspectul legendar al povestirilor populare, căci istorisirea explică și modul în care a apărut în munte o prăpastie despre care se crede că e fără fund. Și aici ispita bogăției este pusă în relație cu ispita erotică. Simion vrea să ia de soție o fată de preot, care însă îi cere să-și dovedească bogăția. Simion vă dispărea în munți, pământul surpându-se sub el de la prima lovitură, iar fata va rămâne nemăritată ca pedeapsă pentru lipsa ei de inimă. Este tratat destul de superficial aici și motivul știmei comorilor care se arată odată cu trei limbi de foc ieșite din pământ. Tema este reluată și la Ion Agârbiceanu, dar aici i se reduce din semnificația magică, miraculosul, blestemul fiind prezentate, mai degrabă, ca pe o reflectare a credințelor populare, căror naratorul nu pare să le acorde prea mult credit, păstrându-le totuși pentru nota lor de senzațional și pentru că reprezintă mitizări ale unor destine tragice.

Tot sub semnul blestemului pare să se situeze și banii ascunși de un personaj, comoară păzită cu strășnicie, dar care se dovedește la fel de blestemată. Ea devine ilustrare perfectă a unei alte fețe a aceluiași păcat, iubirea de arginți, de data aceasta sub forma zgârceniei proprietarului care preferă să trăiască și să moară în sărăcie lucie decât să cheltuiască vreun ban. Tema este reluată de la *Hagi Tudose* (Barbu Ștefănescu Delavrancea), până la *Comoara* lui Emil Gârleanu, ajungând apoi la dezvoltarea ei într-o manieră mai puțin moralizatoare la G. Călinescu (*Enigma Otiliei*).

Modernizarea temei se face la Vasile Voiculescu în *Taina gorunului*, în care febra comorii îl conduce pe om spre comoara dorită doar după ce a încetat să o mai caute, dar și atunci îi scapă printre degete dintr-o simplă neatenție. De data aceasta nu comoara în sine constituie senzaționalul poveștii, ci descoperirea unui trup în inima gorunului, un sicriu viu ce continuase să crească în jurul omului care-și găsisse moartea acolo.

Latura spirituală a simbolului este enunțată de N. Davidescu (*O mie de nopți și a doua noapte*) care prelucrează o legendă de circulație orientală (folosită apoi și de Jorge Luis Borges în *Povestea celor doi visători* și de Paula Coelho în *Alchimistul*). Comoara din vis ascunde o cu totul altfel de bogăție, cel care are curajul să-și urmeze visul este cel care își îndeplinește destinul. Comoara se ascunde, de fapt, în spațiul familiar, dar ca omul să

conștientizeze bogăția pe care o are trebuie să parcurgă un drum inițiativ până în ținuturi depărtate. Caracterul parabolic al istorisirii este explicitat în text prin cuvintele sultanului Șahriar: „Vedeți, dar, cât este cu neputință câteodată să descoperi un lucru al tău, aflat sub picioarele tale, în tine însuși mai ales, decât dacă îl afli, cu grele ocoluri și după un îndelungat drum, de la cine știe ce necunoscut, și numai întâmplător”¹.

În *Fântâna*, ideea este ilustrată prin discursul personajului principal, dar și prin reproducerea dialogului dintre acesta și țiganul Lâlă, mai degrabă un alter ego al său, umbra sau latura pământească a celui ales să izbândească în căutarea sa. „Până unde mergem, nea Scarlet?”, întreabă țiganul și se referă la cât de adânc sapă, dar săpatul e călătorie nu doar spre adâncul pământului, ci și una magică de inițiere, nu e doar coborâre, ci și deplasare, adică evoluție, schimbare a condiției, iar răspunsul lui Scarlet este pe măsură: „Până în fundul pământului”. În fundul pământului, se ajunge, în mitologia românească, printr-o prăpastie sau printr-o fântână, acolo este tărâmul de dincolo care ascunde însă minunățiile lumii, bogăția, norocul sau înțelepciunea. Comoara căutată de cei doi este apa, dar nu va fi orice apă cea care va țâșni din adâncuri, ci una care amintește de izvorul curcubeului („apa strălucea în zeci de culori”, iar porumbelul pe care Lâlă îl zărește în oglinda magică a fântânei are și el gușa „stropită cu toate culorile de pe pământ”), chintesență a tainelor lumii, licoare magică având puterea de a preschimba lumea: „cine trece pe câmpia noastră și bea, cântă și iubește până la sfârșitul zilelor”. De aceea, Lâlă crede, poate, că acolo, în adâncuri, pot să dea peste o „baltă cu broaște” – jocul verbal se generează din dubla conotație a sintagmei, ironică și mitică: sensul depreciativ e dat de coborârea sacrului în prozaic (prinderea broaștelor, cu amănuntele acestui „pescuit” și de utilizarea termenului într-o expresie idiomatică: „spune-i lui taica să nu mai tragă nădejde ca broasca de păr”), celălalt simbolic este dat de asocierea tradițională a broaștelor cu universul acvatic și cu cel al fântânilor, având funcție de a „curăța” apa, de a anunța ploaia sau, în unele mituri, de a participa la actul cosmogonic, ajutând la separarea uscatului de ape².

¹ N. Davidescu, *O mie de nopți și a doua noapte în Masca. Proză fantastică românească*, prefață și antologie de Alexandru George, vol. I., Editura Minerva, București, 1982, p. 203.

² Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1994, p. 25

În concluzie, debutând după o perioadă de ariditate literar-artistică în care singurele valori admise erau cele promovate de literatura angajată, scriitorii generației '60 fac trecerea de la literatura socială la cea simbolică, în care textul literar propune mai multe niveluri semantice și în care se reinstituie dialogul cu arhetipurile culturale consacrate. Depășirea granițelor realității și alunecarea către o lume fantasmatică, în care atât realismul, cât și absurdul sau imaginarul devin atribute ale existenței personajelor ce o populează, sunt caracteristici comune scriitorilor reprezentativi pentru generația amintită. Există două modalități de raportare la universul mitic: pe de o parte, revalorificarea vechilor simboluri și structuri arhetipale, iar, pe de alta, proiectarea în mitic a structurilor cotidianului.

BIBLIOGRAFIE

- *** , *Imagini și simboluri*, Editura Humanitas, București, 1994
- *** , *Sacrul și profanul*, Editura Humanitas, București, 1992
- *** , *Făurari și alchimiști*, editura Humanitas, București, 1996
- Abbott, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, New York, 2008
- Antofi, Simona, *The exile literature of memoirs - debates, dilemmas, representative texts and their formative-educative effects*, în *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 93 / 2013, pag. 29-34, WOS:000342763100005
- Attebery, Brian, *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*, Oxford University Press, New York, 2014
- Bachelard, Gaston, *Apa și visele*, Editura Univers, București, 1987
- Barthes, Roland, *Mitologii*, Editura Institutul European, Iași, 1997
- Braga, Corin, *De la arhetip la anarhetip*, Editura Polirom, col *Plural*, Iași, 2006
- Brunel, Pierre, *L'imaginaire du secret*, ELLUG, Universite Stendhal, Grenoble, 1998
- Caillois, Roger, *Eseuri despre imaginație*, București, Univers, 1975
- Caillois, Roger, *În inima fantasticului*, București, Ed. Meridiane, 1971
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, editura Humanitas, București, 1999, p. 52.
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura Artemis, București, 1994
- Ciobanu, Nicolae, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Iași, Junimea, 1984

- Dan, Sergiu Pavel, *Proza fantastică românească*, București, Minerva, 1975
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei (de la mitocritică la mitanaliză)*, Editura Nemira, București, 1998
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1998
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1978
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, seria Dicționare Amarcord, ed. Amarcord, ediția a II-a revăzută și adăugită, Timișoara, 2001
- Garry, Jane; El-Shamy, Hassan, *Archetypes and motifs in folklore and literature: a handbook*, M.E. Sharpe, New York, 2004
- Gorcea, Petru Mihai, *Structura și mit în proza contemporană*, Ed. Cartea Românească, București, 1982
- Ifrim, Nicoleta, *History and Identity in Post-Totalitarian Memoir Writing in Romanian*, CLCWeb: Comparative Literature and Culture, nr. 16.1 / March 2014, Purdue University Press, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol16/iss1/11/>, WOS:000333326200011
- Jung, C. G., *Simboluri ale transformării*, vol. I *Simbol și libido*, col. Universitas, editura Teora, 1999
- Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1975
- Lecouteux, Claude, *Au-delà du merveilleux – Des croyances au Moyen Âge*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Cultures et Civilisations médiévales », Paris, 1995
- Malrieu, Joël, *Le Fantastique*, Hachette, « Contours littéraires », Paris, 1992
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Monneyron, Frederic et Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Presses Universitaires de France, collection *Que sais-je ?*, Paris, 2012
- Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006, p.34
- Oișteanu, Andrei, *Motive și semnificații mito-simbolice*, ed. Minerva, București, 1989
- Papadima, Ovidiu, *Despre posibilitățile unui fantastic românesc*, în volumul *Scriitorii și înțelesurile vieții*, București, Editura Minerva

- Ruști, Doina, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Editura Univers Enciclopedic, 2002
- Snævarr, Stefán, *Metaphors, Narratives, Emotions: Their Interplay and Impact*, Rodopi B.V., Amsterdam-New York, 2010
- Starobinski, Jean, *Trois fureurs*, Gallimard, « Le Chemin », Paris, 1974
- Surdulescu, Radu, *Critica mitic-arhetipală. De la motivul antropologic la sentimentul numinosului*, Editura ALLFA, București, 1997
- Vol. *Masca. Proză fantastică românească*, vol I, București, Minerva, 1982