

REZUMAT

Teza de față pornește de la numeroasele relaționări ce se fac în ultima perioadă între imaginarul modern/ postmodern și un alt tip de imaginar, aparent contrariu, cum este imaginarul medieval. De aici pornesc premise suficiente pentru configurarea discursivă și nu numai, a ceea ce Nikolai Berdiaev numea, simplu și extrem de grav în același timp, din perspectiva unui anume gen de spiritualitate, „un nou Ev Mediu.” Pe de altă parte, preocupările mele profesionale, cel puțin din cei mai apropiați zece ani, au vizat, prin cursuri, studii/ articole și cărți, o problemă de gen, legată de interferențe culturale ale *iubirii curteneste*, de statutul imaginii *cavalerului* și de metamorfoze *narrative* în timp. În această lucrare am realizat o prezentare sintetică, urmărind trei parcursuri inițiatice descrise de trei eroi între care există afinități ce impun o anumită continuitate, precum și numeroase diferențieri evidente. Asociind imaginea eroului modern cu aceea a unei individualizări convingătoare, vom vedea, în linia celor spuse anterior, că inclusiv complexa discuție privind originile unei individualități umane certe (în context literar, apoi în context social) provine, de asemenea, tot din zona imaginarului medieval, așa cum o arată și Aaron J. Gurjewitsch, într-un volum de referință.¹ E o problemă deosebit de fascinantă, provocatoare, suscitând diverse modalități de interpretare, deoarece omul medieval este, simultan, foarte apropiat unor elemente ce țin de actualitatea reprezentărilor omului de astăzi și, în același timp, îndepărtat, străin, mai mult chiar decât oamenii din epoci anterioare Evului Mediu. Ascultând necondiționat reguli ce țin de dictarea oarbă a comunității dominante, omul medieval (în regim livresc, mai degrabă) a anticipat un imaginar al omului situat într-o „căutare” uneori confuză, al omului care riscă, singur, pentru o împlinire a sa; numit literar erou, această reprezentare se încadrează, în sens mai larg, în acea categorie despre care gânditorii medievali spuneau, deja, că e „de necuprins”, adică a individului. Trecerea de la stocuri de imagini ce reflectă mentalități (adică forme de exprimare a psihologiei de grup) la relevarea distorsiunilor ce țin de o conștiință individuală s-a realizat dificil iar problema privind individualitatea umană nu ține doar de psihologie, filosofie, sociologie sau literatură, o arată același autor de mai sus: „ Istoria mentalităților ne-a făcut cunoscute aspecte variate ale imaginii despre lume care i-a călăuzit pe oameni în societăți diferite, fiind astfel reconstituit – cel puțin ipotetic – cadrul conceptual în care se manifestau simțirea, gândirea și acțiunile acestor oameni. Dar mentalitatea este, înainte de toate, o formă de exprimare a psihologiei colective, de grup, deci a fațetei extrapersonale a conștiinței individuale; ea reprezintă generalul, comun membrilor grupurilor sociale mai mari sau mai mici. Atenția s-a acordat însă mult prea puțin asupra constelațiilor unice și irepetabile în care se grupează elementele imaginii despre lume în conștiința unei anumite ființe individuale.”²

Prin urmare, pornim de la ideea că în Evul Mediu, mai precis în imaginarul literar, identificăm semnele nașterii individualității omenești, care, în modernitate va avea diferite accepții și interpretări. Într-o lume cu o realitate mai degrabă ternă (în care Huizinga avea să

¹ *Individul în Evul Mediu european*, Iași, Editura Polirom, 2004.

² *ibidem*, p.8.

remarce însă persistența unor paradoxuri specifice³, se va naște imaginea cavalerului, inițial asociată cu militarismul Evului Mediu carolingian, dezvoltată însă la nivelul unui individualism al cărui apogeu se va concretiza în ceea ce vom numi *cavaler rătăcitor*. Cavalerul devine un simbol complex, întrunind calități inexistente în viața reală și anticipând, cu secole, un fel de „boală a secolului”, manifestată acum prin dorința de a se distinge exemplar de ceilalți și prin încă altceva, întru totul remarcabil. Cavalerului medieval i se va asocia cea mai stranie, cea mai neobișnuită doctrină a unei iubiri, la rândul ei neobișnuită, deoarece tentează metafizica: *amour courtois*, cu toate dezvoltările ei imagistice, cunoscute mai cu seamă prin ceea ce a însemnat secolul XII, supranumit și „secolul de aur” al Evului Mediu. Având de ales la nivelul unei impresionante galerii, teza noastră s-a oprit, pentru început, asupra imaginii lui Tristan, un cavaler a-tipic, în jurul căruia se reordonează liniile unui imaginar erotic ce anunță, tulburător, semne ale comportamentului insului modern. Vizăm, de asemenea, narațiunea în sine despre fatidica poveste dintre Tristan și Isolda, deoarece cuprinde în sine sâmburelui romanului modern, în a cărui intrigă se află, aproape mereu, și o poveste despre iubirea adulterină, așa cum o arată Denis de Rougemont într-o carte foarte cunoscută, *Iubirea și Occidentul*. Tot în romanul tristanian identificăm și o formă de interes, prea puțin medievală, pentru dezvoltarea textuală de dragul textului și nu al misiunii restrictiv-informaționale în sine, după canonul discursiv medieval.

Pornind de la un anume imaginar erotic și de la imaginea cavalerului/ prototip al individualității moderne, precum și de la alte considerente ce se vor vedea pe parcurs, teza noastră are ca obiect urmărirea unui traseu de imaginar literar ce vizează trei modele de eroi și relaționările ce se creează în fața unei teme fundamentale din literatura universală, *erosul*. Vom urmări, de asemenea, unele prefaceri la nivelul speciei epice suverane, *romanul*, iar pe de altă parte anunțarea unor metamorfoze ce se vor regăsi, mai târziu, în modernitate și postmodernitate, atât la nivel de ficțiune literară, cât și la nivel de realitate comportamentală a individului.

Cei trei eroi supuși analizei sunt, în ordinea dictată de istoria literară, Tristan, din romanul medieval *Tristan și Isolda*, don Quijote, din romanul omonim al lui Cervantes și Robinson Crusoe, din romanul cu același titlu, semnat de Daniel Defoe. Așa cum se poate vedea, cei trei eroi corespund unor epoci foarte puternic reprezentate la nivelul imaginarului. Tristan este o creație a perioadei de maximă vitalitate a Evului Mediu, don Quijote, văzut (și) ca imagine răsturnată, parodică, a cavalerismului întârziat este o creație ce vine din preaplinul de imagini renascentiste iar Robinson anunță cea mai mare schimbare, produsă atât la nivelul imaginarului socio-economic, cât și la nivelul celui literar, provenită dintr-un complicat joc de mentalități ce a caracterizat începutul de secol XVIII.

Prin urmare, teza noastră vizează relaționarea dintre statutul eroului în trei epoci cruciale pentru anunțarea viitoarei modernități (Evul Mediu propriu-zis, final de Renaștere și început de Iluminism) cu atitudinea/ proiecția acestuia față de iubire și cu ceea ce înseamnă pentru literatura de atunci aventura romanului, ca formă creativă specifică, având menirea de a construi lumi

³ Johan Huizinga, *Amurgul Evului Mediu*, București, Editura Humanitas, 2002.

posibile/ alternative la lumea reală. Teza noastră arată că acele trei modele alese au acționat la nivelul mentalului colectiv de mai târziu, au influențat tipuri de imaginar și au contribuit, semnificativ, pentru devenirea a ceea ce numim modernitate, atât în plan ficțional cât și în plan real.

În acest scop, lucrarea pornește cu un scurt capitol ce privește câteva aspecte ale imaginarului erotic, abordat strict din interesele dictate de această teză. Arătăm și comentăm faptul că ne interesează acel imaginar erotic ce devine referențial în câmpul literaturii, putând fi asociat, totodată, cu ceea ce înseamnă forme rafinate ale evoluției civilizației, proces în care erosul și eroii săi au avut contribuții remarcabile, probate de opere literare ce se constituie astfel (și) ca documente ale unui anume tip larg de imaginar al umanității. Pornind de la spațiul vechii Elade, fără a avea intenții de sistematizare sau de prezentare exhaustivă a unei problematici infinite, de altfel, acest prim capitol este interesat mai mult, în mod logic pentru lucrare, de etapa cultural-istorică definitorie pentru fixarea erosului într-o accepție cunoscută ca atare și astăzi, Evul Mediu. Iar de aici, am selectat acel aspect, unic, prin care Denis de Rougemont impune canonul occidental, prezentându-l ca pe un „paradox” specific. În opinia sa, acest fenomen, numit *iubire-pasiune* provine dintr-o aprofundare a fenomenului în rezultanta sa culturală, doar într-un spațiu de creație care a devenit o caracteristică a popoarelor occidentale creștinate. Menționăm însă faptul că, deși autorul cărții *Iubirea și Occidentul* acceptă, cumva, și o imposibil de anulat relație culturală dintre Orient și Occident, imaginea pasiunii ce trece spre metafizic nu ține doar de un spațiu „privilegiat” de o anume spiritualitate, fie ea și vestică:

„Să înțelegem oare că pasiunea este *înclinația Orientului către Occident*? Deși este adevărat că ea nu a apărut în istoria și cultura noastră decât începând cu secolele al XII-lea și al XIII-lea, și doar sub impulsul decisiv al ereziei meridionale, se pare că aceste credințe <muritoare> ale noastre provin din Orientul Apropiat și din Iran, surse sigure ale ereziei. Dar, vom spune noi, nu au avut oare aceste credințe aceleași efecte și asupra popoarelor din Orient? Înseamnă că nu au întâmpinat aceleași obstacole.

Astfel, șansa noastră dramatică este că i-am rezistat pasiunii prin mijloace sortite să o glorifice. Aceasta a fost ispita permanentă din care s-au născut cele mai frumoase creații ale noastre. Dar ceea ce naște viață, naște și moarte. Este suficient să se deplaseze accentul pentru ca dinamismul să-și schimbe semnul.”⁴

Motivând opțiunea pentru o asemenea discuție, în acest capitol se aduc și precizări privind o anume înțelegere a *imaginarului* erotic, văzut ca un sub-teritoriu ce trimite, nemijlocit, la problematica reprezentării, deoarece el este înțeles ca rezultatul unui anume tip de cunoaștere; acest tip de imaginar se constituie ca rezultat al distorsiunilor operate asupra modelului real. Restructurat de limbaj, imaginarul erotic se constituie astfel ca un veritabil „spațiu-tampon” între realitatea „concretă” și amintirile „informe” ale individului, în accepția lui Gilbert Durand. Prin urmare, ne vom concentra asupra unor reprezentări pe care le propunem ca având valoare paradigmatică, pornind de această dată într-un sens invers, adică dinspre literatură către viața reală, reprezentările din marile texte căpătând valoare de model pentru existența obiectivă.

Din perspectiva discuției despre *imaginar* (inclusiv erotic), teza se axează pe ideea că se poate identifica un *traseu antropologic* care înregistrează schimbul neconținut ce se produce între

⁴ Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, , București, Editura Univers, p.360.

multiplele pulsuni subiective și somațiile obiective ce emană din mediul natural și social. Imaginarul va oglindi astfel felul în care „obiectul” (ca reprezentare) se lasă asimilat și modelat de „subiect” (în conformitate cu imperativele acestuia); orice text (în discuția de față, cel literar) va deveni un document a cărui lectură va evidenția istoria unei tipologii mentale. Iar cei trei eroi arondați analizei noastre se integrează în această situație.

Din acest motiv, privim, pe de o parte relația dintre reprezentarea artistică a problematicii erosului și lumea spre care trimite, sugerată printr-o anume tipologie eroică; pe de altă parte, abordăm și relația ce se creează între acele reprezentări artistice ale iubirii și un anume gen de literatură (roman) ce se dezvoltă acum în aceste contextualități.

În cercetarea noastră, de tip comparatist ce trimite și spre alte zone, într-o încercare de interdisciplinaritate creativă, vom viza acele *imagini literare* asociate cu personaje care au trăit prin „viața limbajului viu”, cum ar spune Gaston Bachelard, personaje care au reînnoit modalități de expresie, prin care s-a impus un nou tip de imaginație, care a metamorfozat simbolistica tradițională a iubirii în forme ale universalității limbajului convertit în literatură; prin ele sporind spațiul paradigmei culturale. Un astfel de studiu asupra imaginarului personajului care impune un model nou existențial și/ sau ficțional lasă însă la o parte acele imagini prea bine definite, ca și imaginile banalizate printr-o îndelungată folosire, cum ar fi imaginile cu flori ce „colorează descrierile literare cu o tentă convențională.”⁵ Desigur, vor exista mereu revoluții culturale și schimbări de mentalități; scopul acestora fiind de a propune universuri imaginare mai vii, mai veridice față de realitatea re-modelată. Însă (și această aserțiune devine centrală în demersul de față) aceste noi universuri imaginare nu se vor distanța în totalitate, ele păstrând suficiente „amintiri” din precedentele universuri, pentru că există o funcționalitate aproape cosmică a literaturii, motiv pentru care „e de ajuns uneori o imagine literară pentru a ne transporta dintr-un univers în altul.”⁶

Următorul capitol al lucrării, intitulat *Descoperirea angoasei*, cuprinde două părți. Prima este numită *Cavaler și/ sau erou. În căutarea unei noi ordini*. Lucrarea se referă în această parte la preocupări ce pornesc de la marele proiect carolingian, ce viza un model de aranjare a lumii cunoscute care să domnească oriunde, având în cavaler și în cavalerismul militarizat imaginea centrală. Cu susținere teoretică pe studiile unor medievști consacrați, teza discută mai întâi prima perioadă, când modelul cavaleresc era puternic intersectat cu semne ale imaginarului monahal, cu consecințele cunoscute în planul reprezentării. Se fac trimiteri la lirica trubadurilor și la romanele cavalești, precum și la literatura rebelă, a goliarzilor, cei care încearcă să fixeze semnele bucuriei de a trăi. Se accentuează ideea că, treptat, mai cu seamă în acel secol de vârf, XII, se produce o puternică deplasare de imagine a cavalerului, de acel „miles” impus de tradiția carolingiană, la imaginea unui cavaler consacrat, paradoxal, de două tipuri total diferite de spiritualitate. Prima (fiind și cea mai veche) este de natură strict religioasă și s-a manifestat prin implicarea bisericii în toate formele ceremonioase (și nu numai) ce țineau de existența cavalerescă; a doua este rezultatul intruziunii în existența eroului dictat de imaginarul cavaleresc al epocii a acelei ideologii neobișnuite, adăugată, în mod tot paradoxal, ca o descoperire și o consecință tocmai a războaielor sfinte gândite de Biserica dominantă. Contactul

⁵ Gaston Bachelard, *Aerul și visele*, București, Editura Univers, 1997, p.6.

⁶ *Ibidem*, p.259.

cu alte tipuri de imaginar va crea forme pline de o efervescentă din care nu se vor naște doar cântecele de vitejie, epopeile eroice ale popoarelor europene, ci și forme particulare ale cântării iubirii, în acea rafinată ideologie de care am vorbit, singura de altfel în acest sens care a existat vreodată, *amour courtois*. Multe aserțiuni merg până la a proclama inclusiv nașterea *iubirii*, în sensul dat de modernitate în acest controversat Ev Mediu, așa cum se vede și din întrebările ce și le pune în studiul său Jean Verdon pe această temă: „Iubirea s-a născut oare în secolul al XII-lea? Așa pretind unii care văd prima ei manifestare în iubirea curtenască – o expresie recentă: s-ar cuveni mai degrabă să vorbim despre *fin`amor*. Într-adevăr, iubirea a fost considerată o invenție a trubadurilor, adică a unor poeți lirici care își compuneau versurile în *langue d`oc* și propuneau o artă a iubirii care s-a transformat în cursul secolelor al XII-lea și al XIII-lea într-un sistem coerent, chiar dacă existau mari variații.”⁷

În secolul următor, XIII, prin interesante deplasări de mentalități, reflectând primele schimbări subtile la nivelul faimoasei scheme tripartite ce guvernase mai mult de jumătate dintr-un mileniu de imaginar medieval, se produc interesante schimbări, prin care nobilul a început să se distingă de “laboratores” și de “bellatores” și de “oratores”. Nobilul reprezintă saltul calitativ către acel stadiu în care bogăția se unește cu un cod al comportamentului pentru a da un tip nou de existență: existența curteană, civilizația curteană, care fără cavalerie nu ar fi fost de conceput. Mai trebuie spus că tot acum, acest personaj, cavaler sau nu, poate să anunțe, începând cu acest secol, un fel de bovarism înainte de termen, deoarece trăiește mediat (modelele fiind demult trecute în lumea dreptilor) și se reprezintă altfel decât este. De aici până la parodie va mai fi un pas; mai trebuie precizat că tot prin această perioadă, începe să se distingă o populație specifică burgului, cu alte preocupări și lipsită de frământările metafizice specifice cavalerilor și monahilor.

Pornind de aici, putem sintetiza ceea ce va urma spre demonstrație: Tristan este cavalerul emblematic îmbrăcat de tot ce a crezut imaginarul medieval că trebuie investit în el, dimpreună cu multe mesaje, subliminale, ce vor da sugestii unor comportamente viitoare. Don Quijote este parodia târzie a cavalerului rătăcitor și a îndrăgostitului ca obligație (având însă înaintea sa imaginea unui tip care avea un comportament bovaric încă de la finele secolului al XII-lea și începutul celui următor, mai cu seamă, după cum arată și unele nuvele din Boccaccio). Cât îl privește pe Robinson Crusoe, acesta va reprezenta un al doilea grad de parodie, introducând comportamentul burghezului guvernator, cel care re-face ideea de seniorie în alți parametri, ai lumii moderne, acolo unde sentimentele încep să fie re-evaluate și trecute într-un plan secundar sau terțiar, în frunte fiind împinse alte priorități: devenirea social-economica, puterea, averea. De la iluzia iubirii se trece la deducerea unor sentimente *in absentia*.

Lucrarea se va referi apoi la curtenism și la cavalerism, la ceea ce a însemnat *iubirea cavalerescă* și la o evaluare succintă a contribuției unor autori esențiali, Chrétien de Troyes și André Le Chapelain. Deoarece despre Chrétien de Troyes se spune că ar fi și autorul unei variante atipice a romanului tristianian, se avansează ideea acelui tip de povestire care își propune să abandoneze obișnuitul canon medieval. **Pentru aceasta, precizăm că în vederea ajungerii la acele exigențe literare în care textul narativ să depășească simplele cadre ale poveștii, ale**

⁷ Jean Verdon, *Dragostea în Evul Mediu*, București, Editura Humanitas, 2009, p.97.

unei ficțiuni oarecare, după cum spun naratologii americani, a fost nevoie de mai multe secole și de suficiente întâmplări și provocări narrative. După cum anunțam mai sus, în teza de față considerăm ca punct de plecare în acest sens, prin fixarea unui alt model de personaj și prin modul în care povestea de dragoste concurează cu dezvoltarea textuală, cunoscutul roman despre Tristan și Isolda.

În a doua parte a acestui capitol, intitulată *Erosul, creator de text*, discutăm despre fondul romanului tristianian, dezvoltare a unei legende ce provine din materia celtică medievală. Analiza textuală pornește cu observații legate de acel faimos *incipit* textual al unei opere pe care inclusiv pragmaticii americani au încadrat-o la nivelul de best-seller al tuturor timpurilor, nu doar prin numărul de exemplare vândute, ci și prin impactul avut asupra cititorilor de oricând. De altfel, întreaga literatură occidentală de dragoste a romanului, după cum o spune atât de convins Denis de Rougemont și nu numai, este plasată sub semnul acestui *incipit*. E drept, nu trebuie să uităm că fiecare epocă, context de mentalități, interferențele cu alte spații culturale au rolul lor în evoluția unui gen și acest fapt este evident, motiv pentru care nu a fost supus unor comentarii specifice. Același interes față de acest text și-l va declara și un alt mare cărturar al secolului XX, care vede în debutul romanului tristianian un „model ideal de frază începătoare a romanului”, deoarece aici se reușește, mai mult decât în alte *incipituri*, crearea acelei iluzii specifice romanului și care e atât de necesară derulării narațiunii, fără apelul la multe alte viitoare artificii:

„Iată trăsătura caracteristică a unei arte desăvârșite care ne transpune chiar de la începutul poveștii în starea de așteptare pătimașă, din care se naște iluzia romanescă. De unde vine acest farmec? Și ce coardă sensibilă a sufletului nostru știe să atingă acest artificiu de «retorică profundă»?

Faptul că emoțiile cele mai profunde le trezește în noi tocmai asocierea dintre iubire și moarte este o certitudine atestată la prima vedere de succesul extraordinar al romanului. Există și alte motive, mai ascunse, de a vedea în acestea aproape o definiție a conștiinței occidentale...

Iubire și moarte, iubire fatală: dacă aici nu e cuprinsă toată poezia, se află cel puțin tot ceea ce este popular, tot ceea ce este universal emoționant în literaturile noastre; ca și în cele mai vechi legende, ca și în cele mai frumoase cântece. Iubirea fericită a intrat în istorie. Nu s-au scris romane decât despre iubirea fatală, adică despre iubirea amenințată și condamnată chiar de viață”⁸.

Teza se ocupă în continuare de sublinierea unui comportament atipic al eroului (înțeles într-o altă accepție decât cea clasică, aceea pe care o comentează și o sistematizează Ștefan Borbely într-o carte de referință⁹). Analiza urmărește incidența dintre factorul magic, factorul natural și intensitatea unui sentiment neobișnuit, cunoscut în literatura de specialitate drept *iubire-pasiune*.

Desigur, Evul Mediu este plin de tot felul de povești de dragoste. Dar ceea ce este întru totul surprinzător aici este deplasarea evidentă a epicului de la interesul pentru comunitate (chiar dacă aceasta era privită prin intermediul unui erou – reprezentativ, de altfel) la interesul pentru tribulațiile unui ins, prins într-o stare revelatoriu pre-modernă, anume angoasa existențială. Nu

⁸ I.P.Culianu, *Eros și magie în Renaștere*, București, Editura Nemira, 1995. P.11.

⁹ *De la Herakles la Eulenspiegel. Eroicul*, ediția a II-a, nemodificată, București, Editura Contemporanul, 2013.

mai este vorba doar de istoria unei iubiri, fie ea și *iubire-pasiune*, ci este vorba despre un parcurs existențial remarcabil, din perspectiva scrutărilor modernității. Și, în plus, dincolo de toate episoadele semnificative (prezentate succint de teză) se remarcă un alt interes, de-a dreptul surprinzător : un interes prea puțin camuflat pentru dezvoltare textuală, fundamental de fapt în epica modernă. E suficient să ne referim la episodul (existent sau nu în unele variante) vinului/elixir magic ce urma să fie băut de cei doi viitori soți (Marc și Isolda), având scopul de a le trezi iubirea, altminteri inexistentă, în chip logic. Necesari sau simpli adjuvanți, vinul magic (sau momentele adunate în jurul acestei operațiuni) înseamnă declanșarea iubirii dintre Tristan și Isolda. Mai înseamnă însă altceva, foarte important pentru narațiune, după cum arătăm în teză. Există riscul ca aceasta să nu mai fie alimentată, să îi lipsească tocmai ce o ținuse vie până aici, adică să se încheie. Așa că este necesară o **relansare a istorisirii**, la fel de importantă ca și **incipitul** : **practic, se inventează rețeta romanului modern, constând în provocări textuale ce fac ca narațiunea să o ia mereu de la capăt, ca și cum am avea mereu noi și noi începuturi. Nu mai avem o singură respirație narativă, ci mai multe. Eroul este plasat în situația unei falii tot mai grave între el și ceilalți ; practic, de aici pornește romanul.** Alăturăm, în acest sens, comentariul unui cunoscut teoretician al romanului : “ Descriind ruptura dintre protagonist și mediul său, romanul este primul gen care își pune întrebări privind geneza individualității și instaurarea ordinii comune. Romanul pune mai ales, cu o acuitate neegalată, o problemă de ordin axiologic, aceea de a ști dacă idealul moral face parte din structura universului : căci dacă răspunsul e afirmativ, cum poate lumea să fie, măcar în aparență, atât de îndepărtată de acest ideal, iar dacă e străin de lume, de ce valoarea normativă a idealului i se impune fiecăruia dintre noi cu o asemenea forță? În consecință, romanul, gen care privește individul prin prisma aderării sale la ideal, se întreabă dacă, pentru a-și apăra idealurile, omul trebuie să stea în afara lumii, dacă datoria lui este să restabilească ordinea în interiorul acestei lumi ori, în sfârșit, dacă sensul vieții lui este să se lupte cu propriile neajunsuri.”¹⁰

De regulă, așa cum arată teza în continuare, iubirea tragică dintre cei doi amanți celebri va fixa cadrele unui mit, al iubirii sublime, nerestricționată de nici o cutumă dictată de interesele vieții obișnuite. În acest sens, ideologia renașcentistă și apoi cea romantică o vor resuscita și vor contribui la nașterea marii literaturi de dragoste a lumii.. Consacrarea mitului va duce, însă, prin singularizarea eroului frământat de probleme existențiale, spre literatura modernă, unde vom descoperi tot mai des că „Nimic nu se dobândește o dată pentru totdeauna, nici iubirea, nici pacea, nici, mai ales, fericirea”¹¹. Romanul cavaleresc (și mai cu seamă tot ce va porni din acest model) impune un prim model, apoi însă, în timp, marca iubirii tragice va deveni favorită într-un imaginar literar tot mai larg. Dar, dincolo de consonanțele evidente ale mitului, rămâne subsumată o modalitate doar la îndemâna actului cultural de a motiva acest gen de dragoste pe care moraliștii o denumesc, încă, adulterină. Cât îl privește pe erou, acesta se apropie, tulburător, prin sinuozițiile existenței sale, de ceea ce va fi, peste câteva secole, personajul modern.

Cât despre narator, acesta devine un ciudat complice, cum ar spune Denis de Rougemont, interesat mereu de vobletele neprevăzute ale povestirii, care aduce mereu în prim-plan episoade de-a dreptul paradoxale, ce fac ca narațiunea să fie dinamizată chiar atunci când dădea semne că

¹⁰ Toma Pavel, *Gândirea romanului*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 44.

¹¹ Pierre Daix, *Șapte secole de roman*, București, E.P.L., 1966, p.22.

s-ar apropia de final: prelungirea „deliciosului chin” care este erosul înseamnă, de fapt, alimentarea nesățiosului demon care este textul literar, aflat acum în fața celei mai profitabile rețete.

Iar prin literatura de mai târziu, Evul Mediu devine o epocă vie, interesând și alimentând creațiile unor renașteriști, romantici, victorienți, postmoderni, toți aceștia crezând, de fiecare dată, că re-inventează “un nou Ev Mediu” sau un “alt Ev Mediu”, decantările fiind deja dificile: “Evul Mediu parodiat până la pastişă sau sublimat până la extaz corespunde rescrierilor artistice postmoderne, cum sunt mai noile romane istorice și aici poate fi încadrat bestseller-ul scris de Umberto Eco, *Numele trandafirului*; pin exacerbarea milenarismului medieval, aici poate intra, de asemenea, *Left Behind*, de Tim Lahaye; datorită pastişării neconținute a misterului medieval, mai poate fi adăugat *Codul lui DaVinci*, de Dan Brown și lista ar putea continua, deoarece există un spectru foarte larg de opera care încearcă o variantă de sublimare sau de parodiare a Evului Mediu în contemporaneitate și, deși nu toate pot fi considerate postmoderne în esență, cel puțin în substanță ele aparțin postmodernismului, fiind scrise de, pentru și în cadrul mentalităților individului postmodern.”¹²

Capitolul III din teză se intitulează *Iubirea iluzorie. Modelul alienării* și are ca primă parte textul *Un erou constructor autorizat de ficțiuni*. Ne referim aici la eroul cervantesc, văzut, de obicei, ca o replica intenționat parodică la o suită de cavaleri rătăcitori, față de care imaginarul literar de pe la jumătatea mileniului doi ajunsese la saturație. În această parte, îl privim pe Cavalerul Tristei Figuri din perspectiva relaționării sale cu livrescul, nu doar pentru cunoscuta învinuire adusă cărților care l-ar fi transformat din Alonso cel Bun în cavaler rătăcitor, îndrăgostit de Dulcineea și dornic să corecteze o lume nedreaptă, ci și pentru faptul că avem de a face cu un personaj ce descoperă, pentru prima dată la asemenea nivel, puterea *iluziei*. Prezentat, din această perspectivă, vedem în fapt un erou aflat în căutarea unei identități ce anticipă tulburări și angoase ale omului modern, zămislite pe fondul unei educații în spiritul lui *ordo amoris*, ce doar pare că este urmată și respectată textual. Eroul lui Cervantes urmează, cu strășnicie unică, litera cărții: „cărțile mele sunt adevărate!” proclamă cel care determină, prin toată aventura sa, un nou tip de iubire, *iubirea iluzorie*. Iarși, suntem aproape de o altă modernitate, a secolului XIX, când iubirea vine din cărți, nu din lumea reală, așa cum i se întâmplă altui personaj celebru, doamna Bovary.

Iar narațiunea ce se derulează în jurul acestui unic erou al lumii, prin care spaniolii și-au reinventat identitatea, dând măsura naționalului și universalului prin același personaj, devine, la rândul ei, unică. Prins între un „gust al epocii” și dorința nu tocmai secretă de a re-forma o scriitură consacrată într-un chip aproape manierist, cum devenise în epocă literatura cavallerească, Cervantes își completează și își depășește prin imaginar beletristic o biografie aparte. Exegeții săi au pus în evidență, mai întotdeauna, relația intimă ce s-a stabilit constant între opera lui Cervantes și noua identitate a unui popor spaniol, reproiectat pe scara istoriei. G. Călinescu identifica, de altfel, un sentiment tragic al vieții la nivelul popoarelor, pe care îl comenta astfel:

„Sentimentul tragic al vieții îl au nu numai indivizii, ci și popoarele. În această situație este Spania, simbolizată în «Nuestro Señor Don Quijote, El Cristo español». Desconsiderată de

¹² Ileana Verza, *Neomedievalismul postmodern*, Cluj-Napoca, Editura Eikon, 2014, p.28.

Europa, Spania trebuie să înfrunte ridicolul, punându-se sub semnul lui Quijote, combătând Renașterea, așa cum a mai făcut în ContraReformă, pentru un nou Ev-Mediu, spre a se război cu toți cei care se resemnează, fie catolici, fie raționaliști, fie agnosticiști.”¹³

Tot în această parte a tezei comentăm înțelegerea *literaturii* ca supra-semn și o relație ce abia acum este pusă în discuție modernă, după atâtea veacuri de medievalitate, aceea dintre istorie și ficțiune; romanul arată, într-o multitudine de episoade, felul în care ficțiunea livrescă e relaționată total doar cu don Quijote, în timp ce toate celelalte personaje (cu excepția lui Sancho care pare a executa un dublu joc, mai cu seamă spre final) știu să separe foarte precis cele două lumi antagonice. În cadrul acestui macro-semn care este literatura, un loc aparte este acordat *bibliotecii*, mai cu seamă în acel mult comentat capitol 6, *Despre nostima și marea puricare pe care o făcură preotul și bărbierul în biblioteca ingeniosului nostru hidalg*.¹⁴

În teză arătăm, în continuare, cum se poate identifica aici și mai departe nașterea unei alte imagini a *bibliotecii* (în text încorporând și ideea metaforică de „sminteală”) cu toate consecințele ei la nivelul unei *transformări* ce presupune, de fapt, o sumă de transformări: la nivelul *personajului*, a *realității*, a *romanului*, ce vor fi asumate, prin re-proiectare, de către imaginarul postmodern. Sunt analizate în continuare diferite episoade semnificative din roman, privind relaționarea text-metatekst, capacitatea eroului, prin comportamentul său, de a aminti mereu de o bănuită intenție a autorului de a construi un personaj înzestrat cu capacitatea ficțională a unui romancier și nu cu atributele, fie ele și parodiate, ale unui cavaler luptător.

Mai mult însă decât toți eroii de până la el, într-o serie ce se întinde până la imaginarul dostoievskian, don Quijote amintește înainte de vreme de înstrăinarea eroului față de lumea în care este silit să locuiască vremelnic, starea sa cea mai apropiată de modernitate fiind acum *contemplația*. Atent la cartea sa, prin care trece și pe care o lasă să fie scrisă, spre a confrunța o imagine ficțională cu palida-i *image reală* (într-un imaginar cervantesc care alătură mereu imagini reale și imagini reflectate) don Quijote împrumută, până la finala sa întoarcere în hainele lui Alonso Quijana cel Bun, atributele specifice firii contemplativ-tragice. El devine astfel personajul care se construiește pe sine. Realitatea ficțională de până acum, rod al fanteziei livresci, se continuă, se îmbogățește cu proiecția personajului în propria-i ficțiune – creată ca un sistem paralel cu cel de până acum. Dacă până aici personajul (prin grija părintelui său literar) sublimase romane cavalești, acum, trebuie să credem în puterea propriului roman. Cervantes deschide astfel drumul *romanului total*, axat pe o contextualizare realistă, construind însă multiplu în interior.. Într-un text atât de plin de invenții și ficțiuni, realul este cel mai puternic iar teritoriul său este descris prin evoluția unui „smintit”.

A doua parte este numită *Iluzia iubirii/ iubirea iluziei*. Liniile inițiale de aici pornesc de la un studiu al lui Erich Auerbach, anume capitolul *Dulcineea cea vrăjită*¹⁵, deoarece aici este vorba despre o complicată problematică privind ordinea și identitatea eroilor. E cea mai convingătoare ciocnire dintre cruda realitate cotidiană și prelungita iluzie ce guvernează viața

¹³ *Impresii asupra literaturii spaniole*, București, Fundația regală pentru literatură și artă, 1946, p.339.

¹⁴ După ediția Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere, note și comentarii de Sorin Mărculescu, București, Editura Paralela 45, 2004.

¹⁵ Din volumul *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, Iași, Editura Polirom, 2000.

cavalerească a lui don Quijote. Teza analizează amărăciunea tragică a personajului, mergând pe ideea tristeții fără capăt a eroului (ca și în cazul lui Tristan, numele de Cavaler al Tristei Figuri este motivat în totalitate). **Falia ce s-a creat între personajul real și personajul inventat, între iubirea posibilă în cadrele normalității rurale de început de secol XVII și iubirea iluzorie, proiectată livresc de erou trimite spre viitoarea alienare a personajului modern, din romanele lui Dostoievski și Kafka.** Tragismul acestei rupturi ce nu mai poate fi îndreptată este foarte nuanțat surprinsă de Miguel de Unamuno: „Și în adâncul dezamăgirii ce te-a cuprins nu se afla oare, sărmane cavaler, amintirea acelei Aldonze după care ai suspinat doisprezece ani fără s-o fi văzut decât de patru ori? *Dacă Dulcinea mea din Toboso ar fi mântuită din pătimirile ei...* spuneai, sărmane Don Quijote, și în vremea asta gândeai înlăuntrul tău Alonso Quijano; o, dacă imposibilul, tocmai pentru că este imposibil, s-ar împlini datorită nebuniei mele; dacă Aldonza, mișcată de milă și fermecată de nebunia faptelor mele vitejești, ar veni să-mi înfrângă rușinea, sfiala aceasta de sărman hidalg trecut de ani și cuprins de dragoste, o, atunci *îmbunătățindu-mi-se soarta și luminându-mi-se mintea* mi-aș îndrepta pașii către o viață plină de fericită iubire!”¹⁶

După cum este știut, cartea lui Unamuno, gândită ca o interesantă re-scriere a romanului cervantesc, propune una dintre cele mai seducătoare discuții despre iluzie și realitate, despre sublimarea ficțională a eroului și despre neașteptata distanțare a celui care a inventat iubirea *iluzorie* și pe frumoasa Dulcinea. *Viața lui Don Quijote și Sancho* lansează ipoteza (ușor amplificată în spirit partizan) că la originea „smintelii” eroului s-ar afla dragostea veche, nemărturisită, neîmpărtășită, a bietului Alonso Quijano cel Bun pentru Aldonza Lorenzo, lucru pe care l-a discutat și teza noastră. Dincolo de această interpretare, secvența respectivă trimite însă la imaginarul *erosului real* figurat printr-o iluzorie iubire. În fapt, contează iubirea în sine, *iubire puternică*, prin care cavalerul se apropie de cele mai mari și imposibile taine ale lumii: „Dar e aici ceva și mai adânc. Alonso Quijano cel Bun, cel ce și-a tănuțit cu grijă într-un străfund al inimii, vreme de doisprezece ani, iubirea aceea care, împingându-l să se cufunde în cărțile de cavalerie, l-a îndemnat pe cât se pare, să se facă Don Quijote, Alonso Quijano, acum, când mulțumită nebuniei cavalești, și-a înfrânt sfiala rușinoasă, îi mărturisește lui Sancho iubirea ce-o avea. Lui Sancho! și mărturisind-o, o profanează. Nemernicul acela de scutier nu bagă de seamă ce se încredințează minții și sufletului său, și vorbește de Aldonza ca despre o fetișcană chipeșă din sat, o fetișcană ca atâtea altele. Și atunci Don Quijote, mâhnit, văzând în ce chip grosolan i-a înțeles Sancho dragostea, fără să știe că pentru un adevărat îndrăgostit iubirea lui e una pe lume și cum nu s-a mai aflat alta vreodată, îi istorisește povestea aceea plină de miez cu văduva și nătângul, pentru ca la sfârșit să-i spună că *pentru „ceea iubesc eu în Dulcinea del Toboso, ea prețuiește tot atât ca și cea mai de neam principesă de pe Pământ”*”¹⁷.

Unamuno sesizează aici, fără să comenteze însă întocmai acest aspect, distanțarea dintre iubirea comună și *iubirea iluzorie*, iubire care îi favorizează cavalerului unica modalitate de a găsi în țărâna Aldonza (chipeșă sau nu) ceea ce este demn de iubit ca și la „cea mai de neam principesă de pe Pământ”.

¹⁶ Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, București, Editura Humanitas, 2004, p.237.

¹⁷ Op.cit., p.172.

Dar prin povestea tristului hidalgo, imaginarul modern își adaugă într-o panoplie de invidiat imaginea nebunului înțelept și a înțeleptului nebun, nu numai din dragoste, cât din aceea neînțelegere cu *ceilalți*, sămânță eternă pentru drama insului intrat în conflict cu societatea. Eroul lui Cervantes anticipă o serie lungă de comportamente ale personajelor moderne, **prin felul în care capcanele emise de propriul intelect înlocuiesc capcanele ridicate de lumea reală**. E un aspect cu care ne vor obișnui personajele lui Dostoievski; se știe că în *Jurnal de scriitor* romancierul rus declară deschis filiația sa cu imaginarul cervantesc.

Impunând viziunea tragică mai puțin pornită din contorsionările realului necunoscut și punând în prim plan doar propriile-i capcane zămislite de un creier sănătos/ bolnav, don Quijote ajunge și la cea mai mare dramă a creatotului și/ sau a îndrăgostitului, negarea propriei opere. Dulcineea e doar o făptură pe de-a-ntregul *de hârtie*, de aici *uitarea* înmânării scrisorii pe care Sancho trebuia să o ducă Dulcineii, spaima cavalerului că ar trebui să o vadă și refuzul hotărât al invenției lui Sancho privitoare la metamorfoza inversă a Dulcineii, prezentată în chip posibil de țărancă.

Ultimul capitol al tezei este intitulat *Iubirea absentă și homo economicus*. Prima parte de aici, numită *Un model al „istoriei adevărate”*, se va referi la felul în care cunoscutul roman al lui Daniel Defoe, receptat inițial ca o carte de aventuri, mai degrabă vizând o anumite categorie de cititori, se integrează în seria de modele propusă. Sunt prezentate acele argumente care fac ca „istoria” lui Daniel Defoe să se înscrie într-o anumite continuitate, mai neobișnuită, alăturându-o celor două texte/ doi eroi despre care s-a discutat până aici. În acest sens, teza va numi o nouă marcă, disimulată în avanscena modernității, a unui *cavalerism senioral re-inventat*, cea care determină înțelegerea imaginii lui Robinson, aplicabilă, după cum se vede, într-un alt context și determinând un nou tip de imaginar.

Teza va discuta despre contextul în care apare romanul lui Defoe, despre posibile modele, despre importanța artificului unei „istorii adevărate”, despre episoadele semnificative ale șederii pe insulă. Din nou, în spiritul demonstrației de până acum, un loc important este alocat devenirii romanului ca specie și rolului important acordat imaginii individului, într-un roman în care ideea de comunitate (tradițională) este aproape anulată. Individul este investit acum cu cotă simbolică sporită, augmentată de puternica simbolistică a insulei, spațiu asociat cu ideea de nouă determinare exterioară a celui ce până atunci rătăcise, într-o căutare haotică a identității, într-o formulă lărgită față de cea cavalească, medievală. Singulară în sine, existența pe insulă este cea care determină evoluția interioară a eroului, care se îndreaptă, treptat (în două zeci și opt de ani!) spre ceea ce am putea numi conștiința de sine. Pe o insulă izolată, necunoscută civilizației, în care omul își joacă supraviețuirea, datele sunt cu totul altele. Treptat, ceea ce omul cunoștea prin derulare temporală va fi substituit prin ceea ce *Robinson face efectiv pe insulă, transformând-o pentru bunul său uz*. Astfel, timpul istoric se transformă în timp *economic*, eroul devenind o variantă modernă a lui *homo faber*, acel *homo economicus*, teoreticienii economiști văzând în acest roman o ingenioasă „istorie sinoptică economică” a 28 de ani petrecuți pe o insulă.

A doua parte din capitol, *Suplinirea iubirii*, poate fi considerată cea care discută despre cel mai surprinzător aspect din roman, absența imaginarului erotic. Pentru acest motiv, spunem că putem citi romanul ca pe un text alegoric, deoarece eroul se comportă evident ca un personaj conștientizând rolul său de a re-scrie istoria, într-o frenezie ce sugerează dorința de a înlocui tot ce ar fi putut să se desfășoare în Lumea Veche, inclusiv *erosul*, prin *muncă*. Sunt comentate acele foarte puține trimitere la câmpul semantic al femininului obligatoriu social (mama, soția care procrează) de la începutul, respectiv finele romanului și o mulțime care îl arată pe

Robinson, multă vreme singur, apoi însoțit de Vineri, în tot felul de activități ce trimit către imaginarul omului modern, pentru care o formă de egocentrism puternic devine suficientă, înlocuind altruismul iubirii tradiționale. Puterea, averea postseniorală, reprezentativitatea socială vor substitui, mai mult sau mai puțin, imaginarul erotic. Avem un nou tip de erou cu o altă ecuație a erotismului. Un erotism care se degajă, extrem de subtil, prin tot ce face eroul, masculin, pe o insulă ce și-o dorește neatinsă, deoarece atingerea înseamnă oameni dușmani, canibali și, poate, și *altceva*. E un personaj cu totul nou Robinson: el se identifică total cu noua imagine a masculinității ce impune o nouă ordine și își configurează o nouă identitate. Fără conotații nepotrivite, se poate spune că dualitatea celor două principii, masculin/ feminin este extinsă și rescrisă la nivelul opțiunii, al propriei selecții. Este în noua sferă a unui alt tip de feminitate orice intră în sfera puterii, în cadrele manevrate de un nou *homo faber*. În sfârșit, se poate spune că ideea de iubire, aici *absentă*, în mod inevitabil, este înlocuită cu imaginea intimității. Există multă intimitate cultivată în acest roman și inclusiv relația cu Vineri, privită corect, cât se poate de englezește, trimite spre o formă calmă de existență domestică. Rezumând, iubirea este înlocuită de putere, termen cu multe conotații suplimentare, puterea însemnând, în primul rând, posesiune, dominare, control.

Sunt aspecte la care se referă dr. Melissa K. Downes, într-un comentariu privind „rescrierea eroticului” în romanul despre Robinson: „*Robinson Crusoe* is not an erotic text in any common understanding of the world. It does not come wrapped in brown paper, nor it is passed among students with certain page corners carefully folded down. But at its basis it develops a masculine subject identity linked to the domination of that which is scripted as feminine and, as such, has a great deal to do with erotics, with the gendering and sexualisation of power. This presentation, part of larger work, will focus primarily on Friday / both as Crusoe` domesticated erotic, his wife. To assume no erotic relationships on the island because women dwell only at the edges of the text is to ignore Friday in problematic ways, dismissing a relationship of intimacy developed within the master/slave positioning of Crusoe and Friday. The clearest «social» and feminine object at the heart of this text is Friday”¹⁸.

Concluziile tezei vorbesc despre posibila/imposibila prelungire a mitului erotic și despre faptul că omul modern (din roman devenit modern și/ sau viață) pornește (și) din cele trei imagini esențiale discutate de teza noastră: Tristan, Don Quijote, Robinson. Iar relația dintre viață și literatură/ dintre literatură și viață este extrem de subtilă, probând, de câte ori are ocazia, că totul este reversibil, pe de o parte, că modul de viață ce are la bază o **ordine**, de la Platon încoace, nu a dispărut, ci s-a adaptat. **Cât despre idealul cavaleresc, acesta transpare mereu în comportamentul adevăraților bărbați, inclusiv în îndepărtatul secol XX, ca și în începutul de secol XXI. Sunt mult mai nuanțate datele și coordonatele privind aventura polimorfă sau erosul; în esență însă, eroii susceptibili de un comportament cavaleresc sunt mereu, în**

¹⁸ „*Robinson Crusoe* nu poate fi considerat un text erotic în accepția comună a termenilor. Imaginea acestui roman nu trebuie asociată cu o carte cu copertile acoperite, circulând printre studenți pe ascuns și având colțurile anumitor pagini îndoite. Însă în esență romanul dezvoltă tema identității masculine în conexiune cu ideea de dominație a ceea ce este (de) – scris ca «feminin». Drept urmare, romanul presupune mult erotism și sexualizarea puterii. Această prezentare, care face parte dintr-o cercetare mai amplă, se va axa în primul rând pe imaginea lui Vineri – atât ca element al posesiei erotice, cât și ca eros domestic, în ipostaza de nevastă a lui Crusoe. A presupune inexistența relațiilor de natură erotică pe insulă, prin prisma apariției femeilor doar la începutul și la sfârșitul romanului, înseamnă a ignora prezența lui Vineri și a exclude posibilitatea unei relații intime în cuplul stăpân/ supus, mai precis între Crusoe și Vineri. Vineri reprezintă cel mai clar element social și feminin din centrul acestui roman.”, dr. Melissa K. Downes, Clarion University, *Reading «Crusoe» and rewriting the erotic: Robinson Crusoe, Friday and erotic possession*, apud www.otago.ac.nz, fragm. trad. de Ioana Militaru

căutarea unei identități ordonate, care trimite spre tenebrosul, contorsionatul, prea plinul de simboluri, pre-romanticul, pre-modernul Ev Mediu.