

Reconsiderarea canonului fantasticului livresc în imaginarul prozei blandiene

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

Resumé: *Bien nourrit par la norme du fantastique intellectuel de Baconski ou des éléments folkloriques, légendes qui se sont reposées même dans l'écriture de Mircea Eliade (on voit „Mademoiselle Christina”) le fantastique de Blandiana ne surgisse pas à la frontière étroite qui sépare le réel de l'irréel (dans le sens de la définition de Tzvetan Todorov), mai il est, dans son essence, une résémantisation du réel. On parle, dans ce cas, d'une prise extérieure, établie conventionnellement-esthétique sur l'inexplicable, sur l'étrange, tandis que Blandiana prends sur soi la descente dans un surnaturel touché soit fantasmatique, soit étrange, soit grotesque. On peut ainsi relever un fantastique issu parmi les volutes du soi, dans le sens dans lequel l'auteur manifeste une évidente préférence pour le récit secret où le je narratif essaie surtout une auto-représentation plutôt qu'une simple translation de la matière épique du réel vers l'irréel et contrairement. On ose à dire que le fantastique de Blandiana naît de ce besoin-là du soi créateur d'évader du processus de la dénaturation du je par une dimension flagellante du réel.*

Mots clés: *canon, fantastique, imaginaire, résémantisation du réel.*

1. Reevaluarea blandiană a canonului fantasticului literar românesc

Categoria estetică a fantasticului este, în mod obișnuit, valorizată ca o „intruziune brutală a misterului în viața reală” (Castex) sau ca o „ezitare între o explicație naturală și una supranaturală a faptelor narate” (Todorov).¹

Fantasticul literar se regăsește în două segmente importante ale prozei Anei Blandiana: ciclul celor 4 texte nuvelistice din *Cele patru anotimpuri* și povestirile reunite sub titlul *Proiecte de trecut*. Criticul Nicolae Manolescu inventaria mai multe ipostaze ale fantasticului în proza scriitoarei. Astfel, acesta vorbește despre un fantastic de atmosferă, un fantastic intelectual, de urgență baconskiană, fantasticul bazat direct pe motive folclorice, pe legende și eresuri. În fine, un loc special este atribuit de către critic fantasticului buf. Dincolo de aceste oglinzi de urgență a fantasticului în proza scriitoarei trebuie remarcat, în primul rând, faptul că fantasticul, în cazul textelor acesteia devine reflexul interior al unei memorii de-o sensibilitate aparte. Irealul glosează pe marginea realității, de

cele mai multe ori claustrante, mortifiante, pornind din străfundurile eului, din adâncurile unei memorii grijulii să prindă cele mai infime scame ale trecutului, pe scara valorizatoare a unei memorii involutare, în sens proustian. La acest nivel, naratorul selectează acele cioburi de timp relevante pentru devenirea interioară a fantasticului epicii sale. Se creionează astfel un complex simbolism care antrenează o transformare a eului narativ la Blandiana: „... transfigurarea obiectului produce o transfigurare a subiectului, o veritabilă *metanoia*.”²

Doina Uricariu vorbea despre *scenariul ontologic al scriiturii* la Ana Blandiana [Doina Uricariu, 1985: nr. 1]. Aceeași autoare menționează, în legătura cu mecanica epicii fantastice a scriitoarei: „E ca și cum ai realiza dintr-o dată că opera Anei Blandiana se lasă explicată printr-un *apeiron*, că ea este o lume ivită din apă, precum aceea văzută de Thales sau o lume rostuită din rarefacția și condensarea aerului precum aceea din ipoteza lui Anaximene.”³

Pornind de aici irealitatea relevantă a lumilor blandiene înfățișează lectorului permanente glisări dintr-o dimensiune într-alta pentru a sugera nevoia evadării dintr-un real sufocant, dintr-o Istorie maculată de multe ori de meschinăria umană, de noroiul compromisului degradant, de absurdul unor legi care confiscă sufletescul și libertatea personală.

Înscriindu-se în siajul lui Poe, Kafka și Borges, influențată de realismul magic al lui Márquez sau Cortázar, Blandiana continuă tradiția inaugurată de Mihail Bulgakov cu *Maestrul și Margareta*, care recurge la convenția fantasticului în scopul de a denunța, în mod disimulat, dimensiunea grotescă a existenței într-un totalitar.⁴

Putem afirma faptul că prozele Anei Blandiana sunt o exersare inspirată a dimensiunii fantasticului marcată de experiența memoriei. În magma acestei memorii ulcerate de răni existențiale, fie personale, fie colective, dimensiunea suprarealistă proliferază poetic și fantasmatic. Acesta este scheletul narativ atât al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* cât și al povestirilor din *Proiecte de trecut*.

Important este și faptul că imaginația simbolică a dimensiunii fantasmatică la Blandiana presupune, în permanență, implicarea focarului afectiv al eului narativ. Acesta din urmă „colorează” continuu vâlurile irealității la nivel epic. „... profunzimea simbolică a imaginilor este inseparabilă de o tonalitate psihică, de o *aura* afectivă, care solicită totalitatea Eului.” [Wunenbruger, 1998: 30].

2. Anotimpurile fantasticului interior

În genere, definirea fantasticului trebuie să includă și expresia unei ciocniri între două (sau mai multe) sisteme de semnificații, dintre care unul poate fi cu ușurință decodificat, codul celuilalt rămânând obscur (de unde neliniștea, uimirea, senzația de mister imposibil de elucidat, ca în povestirile lui Poe sau ale lui Eliade). Un fel de intersecție între inteligibil și ininteligibil...⁵

În cazul prozelor fantastice ale Anei Blandiana această ciocnire nu se produce, în esență, ambele sisteme de semnificație rămânând voit obliterate, în sensul unei reciprocități dirijate a procesului ambiguității. Există numeroase intrări-ieșiri și invers dintr-o dimensiune în cealaltă, din realul anamnezei în irealul constructului oniric. Nu putem spune că un plan îl luminează pe celălalt ci, dimpotrivă, că există o reciprocitate a eviscerării semnificantului de către semnificat și viceversa, care generează o imagerie degringolantă iar deruta naratarului devine absolută, când este pus în fața structurii narrative de tip final deschis. Toate prozele din *Cele patru anotimpuri* au o asemenea structură. În egală măsură, trebuie să subliniem faptul că structura narativă ajunge să fie articulată, în egală măsură, de un *egobiografic*, dar și de un *ego transcendental*, în sens ficțional, „care pro-ferează și pro-fesează narațiunea, prin care ceva pătrunde în lumea vie a imaginilor și a sensului.”⁶

Scritoarea însăși mărturisește că mizează pe acea *stare de veghe* specială pe care i-o conferă senzorialul și oniricul. Acel dincolo poate fi foarte bine un dincoace sau un întru real. La Blandiana, SINELE narator amalgamează lumile și trăirile într-o inconsistență atent regizată care antrenează naratarul în experiențe insolite. Un element constitutiv fundamental pentru acest nou tip de fantastic este *memoria*. Prima nuvelă din *Cele patru anotimpuri*, dedicată anotimpului hibernal, glosează tocmai despre această facultate specială a anamnezei eului narativ. Incipitul textului intitulat *Capela cu fluturi* debutează cu un excurs definitoriu despre mecanica memoriei: „Mi-a lipsit întotdeauna ceea ce în mod curent se numește memorie, acea facultate de a înregistra fără discernământ totul, acea atenție continuă care face să-ți poți aminti peste zece ani fraza, banală, pe care colegul de masă a spus-o între felul întâi și felul al doilea. [...]

Ceea ce rețin din întâmplări este un anumit sentiment dominant al lor, o anumită stare de spirit, o anumită culoare care nu este întotdeauna adaptată la real, nu se potrivește cu adevărat situației decât rar, atunci când subiectivitatea mea se suprapune întâmplător realității obiective.”⁷

Observăm, aici, o definire a unui tip special de memorie, ancorată narativ într-o structură fantastică de un tip distinct. Ana Blandiana se apropie de mecanismul proustian al memoriei afective, care selectează din real doar acele crâmpie semnificative din care țese urzeala unui fantastic mai degrabă intimist, un produs special al eului creator. *Revelația* este declanșatorul acestei memorii selective și tot ea este agentul prin care se configurează fantasticul interior blandian: „Și totuși – e adevărat, rar – se întâmplă ca lumea să mi se descopere printr-o mișcare bruscă atât de epatantă, cu legi atât de conforme devenirilor mele, încât atenția mi se aprinde brusc, determinând o stare de intensă concentrare, o surescitare în timpul căreia înregistrez totul [...]. În asemenea momente, totul este atât de deosebit de ceea ce trăiesc și de felul cum trăiesc de obicei, încât mă gândesc cu spaimă că nici nu trăiesc decât în aceste rare explozii, că am trăit până acum pe pământ douăzeci sau treizeci de ore.”⁸ „Departe de a fi la cheremul timpului, memoria îngăduie o dublare a clipelor și o dedublare a prezentului... [...]. Memoria e realmente de domeniul fantasticului deoarece orânduiește estetic amintirea”⁹.

Textele fantastice devin astfel produsul unor momente de rară și numinoasă deschidere către o altă dimensiune a existentului, care-i oferă scriitoarei posibilitatea conexiunii cu adevărurile profunde ale lumii. Turnarea acestui complex produs ontologic într-un palimpsest narativ devine firească deschidere estetică. Naratorul-martor sau actant al prozelor Anei Blandiana se manifestă pe această structură etajată..

În cazul anotimpului hibernal al ciclului epic din *Cele patru anotimpuri* naratorul experimentează straniețea unei întâlniri cu inexplicabilul unor evenimente care-i dau o stare de urgență interioară, într-o lume apatică, pe care o simte pradă unui pericol iminent. Dincolo de acest cod de lectură putem decela pericolul devastator al aneantizării existențiale, pericol care străbate ca un filigran aproape invizibil textura narațiunii.

Evenimențialul fantastic irumpe cu violență într-un spațiu bucureștean atins de o iarnă agonică. Paradoxul este capela inundată de ninsoare și de valul inexplicabil de fluturi. Există aici și o întâlnim și-n alte proze fantastice blandiene, pendularea între exterioritate și interioritate, bază a mecanismului dialectic al fantasticului acestor proze. Exterioritatea, în *Capela cu fluturi*, este urbanul bucureștean anodin în care iarna pare a-și fi încheiat reprezentația, în timp ce interioritatea, capela cu o arhitectură stranie, necunoscută, este minată „feeric” de-o ninsoare nestingherită. Sacrul nu se naște din natura specială a locului în care se petrece

întâmplarea, ci, dimpotrivă, din întâmplarea în sine care excede natura divină a toposului. Perdeaua de fluturi care acoperă catapeteasma și chipurile îngerilor generează neliniștitoarea stare de angoasă sufletească din care naratorul-actant nu va ieși nici în final.

Simbolismul fluturelui poate fi o „probabilă trimitere la spațiul thanatic, în măsura în care fluturile este o insectă ce trăiește sub spectrul metamorfozei.”¹⁰.

Mitologia clasică asociază fluturii cu *sufletul*, legat de Thanatos (Moarte) și Hypnos (Somn) [Rowena și Rupert Shepherd, 2007: 2015]. „În mod obișnuit, fluturile este considerat a fi un simbol al imponderabilității și al instabilității. Noțiunea de fluturi arzându-se la flacăra unei lumânări nu ne este specifică doar nouă: Așa cum fluturii se zoresc spre moarte în flacăra cea strălucitoare, citim în *Bhagavad Gîta* (11, 29), tot așa oamenii aleargă spre pierzanie...”¹¹. Fluturii apar, în nuvela Anei Blandiana, într-o strânsă relație cu sacrul și apoi cu profanul. Catapeteasma stranie a capelei este efectiv sufocată de aripile foșnitoare și viermuitoare ale fluturilor. Mișcarea lor continuă creează o stare de neliniște care nu părăsește eul narativ. Autorul-narator asistă, siderat, la spectacolul profanator al oblnubilării sacralității iconice într-un dans lasciv și neliniștitor și stranie este tocmai imposibilitatea găsirii sursei acestei stări generate de dansul spectral al ființelor înaripate: „Altarul – căci era un altar straniu și neșemănând cu alte altare, împodobit cu sfinți pictați în culori întunecate, dar având enormi ochi albaștri, atât de luminoși încât păreau orbi – altarul era luat în stăpânire încet, fără grabă, în așa fel încât ceea ce vedeam eu în acea fază intermediară a cuceririi era un amestec păgân de sfinți și fluturi, ființele care rezultau fiind mai greu de imaginat decât sirenele sau centaurii.”¹²

Fluturii devin agentul spectral în cazul conștiinței ulcerate de real a martorului înspăimântat care este însăși autoarea, sufletul ei chirchit în această bruscă stare de urgență interioară. Dorința de a-și țipa groaza și de a da un avertisment lumii se izbește tocmai de zidul necrozant al indifferenței oamenilor. Bătrânul din scuarul pustiu reacționează catatonice la zbuciumul protagonistei, cu o replică abulică, „De-ar fi numai asta...”. O femeie de serviciu, într-un restaurant pustiit de orice urmă de umanitate, răspunde și ea la fel de absurd sau, poate, la nivelul firescului unei lumi decrepite: „De fluturi îmi arde mie...”.

Fantasticul atârână straniu ca un tablou interior în această lume cenușie, plină de manechine umane descărnate, depozitate de propria voință și de vitalism. Ana Blandiana transmite impresia de *lume înfrântă*,

prăbușită în ruinele propriilor mecanisme existențiale ca într-un exces de penitență, ca într-un osuar imens. O lume narcotizată de propria debilitate ontologică. Spectacolul de balet din teatru este metafora acestei lumi. Oamenii deghizați în fluturi imenși, spectatorii prizonieri ai acestei stări traduse-n aplauze frenetice (mecanica aplaudării, recognoscibilă și din romanul *Sertarul cu aplauze*) ilustrează o „măimutașire a misterului” cum însuși naratorul cugetă amar.

Finalul nuvelei asociază, de această dată, două simboluri, cel al fluturelui cu cel al pisicii.

Mitul esențial în *Dragi sperietori* este cel chtonian pentru că acest episod al ciclicității anotimpurilor este dedicat miracolului primăvăratec. „Pentru că primăvara nu este atât o îmblânzire a văzduhului, cât o răscoală, o insurecție anuală a țărâni.”¹³

Acest mit se dezvoltă pe terenul opoziției civilizație – haos teluric, lumea urbană – natura neîmblânzită, de aici, tentația evadării din carcera cotidiană a betoanelor și-a zidurilor, atracția și invazia teluricului în ființă („... simțeam pur și simplu pământul urcând prin mine, cotropindu-mă”).

Povestirea propriu-zisă conține o călătorie interioară, o fugă intempestivă către libertatea pe care-o dă respirația chtoniană, fluxul debordant al ivirii vegetale. Întâlnirea și hăituirea mesagerului asexuat, ciudat angelic, al primăverii, spectacolul înmormântării din mijlocul clasorului inert al cvartalelor impersonale care tind să sugrume chiar și misterul morții sau capetele vii de copil răsărite straniu din pământul mormintelor sunt tot atâtea fațete ale unei suprarealități glisate pe nesimțite în fluxul trăirilor interioare ale eului narator. Prezența-absență a mesagerului primăverii, aburoasă inconsistență angelică a simțurilor răscolite de beția vegetal-telurică stârnește o goană irațională prin mahalalele răvășite de aburul primăvăratec. Tentația verificării identității mesagerului, patimă orfică a punerii sub semnul îndoielii a inexplicabilului naște fisura realității imediate sufletului naratoarei. Paradoxal, farsa pusă la cale nu trezește cititorul, nu-l întoarce în real, ci acutizează straniul întâmplării: „Și, deodată, cu un fel de pornire rea, așa cum numai în dragoste se întâmplă, mi-a trecut prin cap să-l verific și, fără să mă gândesc, am intrat în prima prăvălie pe lângă care treceam.”¹⁴

Precum Orfeu care-o pierde definitiv pe Euridice în hăul nevăzutului și-al nespusului, la fel, silueta eterică, a cărei identitate nu poate fi precizată, alunecă-n aerul citadin, disipându-se iremediabil de lângă platforma unui tramvai, vehicul ce pare venit din alte vremuri, posibil vehicul al transcendentului: „Greșisem ceva, de asta nu mă

îndoiam, călcasem, într-un punct pe care nu-l cunoșteam, înaltele legi neștiute și eram pedepsită acum într-un mod de a cărui grozăvie nu eram în stare să-mi dau întru totul seama.”¹⁵

În *Orașul topit*, textul debutează cu același intro narativ cvasi-evocator, care amintește de evadarea din timp a eului confesiv sau, mai bine zis, de eludarea ființei auctoriale din câmpul devenirii ilustrat de mecanica temporalității.

În general, timpul îmi scapă și eu îi scap lui într-o reciprocă neaderare. Nu îmbătrânesc. [Ana Blandiana, 2011: 75]. Trecerea la firul diegetic propriu-zis se realizează tot prin indispensabila mecanică a memoriei, care-l trimite pe cititor către orizontul vârstei de aur a copilăriei și-l conectează cu toposul marin care „îmi dădea o acuitate a simțurilor extraordinară, un sentiment al trăirii clipei aproape halucinant.”¹⁶

Se cuvine spus, în acest punct al analizei, că fluidul textual se scurge printr-o triadă simbolică: topos acvatic – supradeterminare solară – refugiul Hypnos-ului. Mai concret, există două regimuri ontologice pe care se greșează materia epică a nuvelei *Orașul topit*: exterioritatea, marcată de fobia amenințării solarității malefice, agentul unei Realii care agresează simțurile, antrenează deformarea suprarrealistă a mundanului și interioritatea, marcată de permanenta ispită a Hypnos-ului. Somnul devine salvarea necesară din capcana raționalității care, în mod necesar, *trebuie* să vadă lumea afectată de mecanica solară distructivă: „Trupul meu putea să se trezească, știa s-o facă, dar rămânea în somn ca într-o vizuină, ca într-o celulă de protecție.”¹⁷ Întreaga geografie perceptivă a spectacolului escatologic, pe care-l va configura narativ-descriptiv nuvela, este minată de maniheismul simbolic solar. Există, în text, o solaritate funestă, care va lichefia materie și spirit, „soarele de pe cer, mereu mai strălucitor, deși mereu mai puțin colorat, mereu mai obiectiv, triumfător peste lume” [Ana Blandiana, 2011: 80] și-o solaritate fulgurantă, misterioasă, tentantă pentru spiritul contemplativ al eului narativ: „Soarele din apă se stingea încetul cu încetul, atât de frumos, atât de dureros, că, privindu-l, ochiul se umplea de o mare lacrimă colorată.” [Ana Blandiana, 2011: 80].

Între acești doi versanți ai imaginarului epic se naște o saga onirică a deconstrucției lumii, văzute prin ochiul dilatat de efuziunea imagistică a poetei mai degrabă. Ce se întâmplă după aceea survine, de fapt, la nivelul percepției subiective. Relativizarea perspectivei auctoriale dă seama de paginile care înfățișează o apocaliptică degradare a materiei.

Ieșirea din somn este ireversibilă și reîntoarcerea la beatitudinea uitării de sine, ca autarhică tentație de respingere a realului ulcerat de

agresiunea solară, pare imposibilă. Somnul apare ca echivalent al increatului, al acelei stări a ființei neafectate de vicisitudinile devenirii: „Repaosul nocturn al ființei a generat numeroase simboluri, legate în special de activitatea onirică, dar și de întreruperea legăturilor cu viața. Reprezentat ca ființă înaripată și magică, somnul se află în relație cu lumea morții, dar și cu cea a fanteziei pe care o potențează.”¹⁸ Pretextul narativ al celui de-al patrulea anotimp epic este o expediție de recuperare a unor cărți, transport special, pe care naratoarea este însărcinată să-l întreprindă. Narațiunea Anei Blandiana configurează apoi, în permanență, acest contrast între lumea filtrată prin amintirile copilăriei și universul rătăcirii în căutarea unor cărți de negăsit.

Secvența care se constituie în nucleu epic al scrierii este cea a arderii cărților, simbol dual, fie cu trimitere, în palimpsest, la epoca dogmatismului distrugător de spirite a comunismului, secvență distopică, în care simbolismul ignic face legătura cu lumea lui Ray Bradbury din *Fahrenheit 451*, fie cu trimitere către pierderea inocenței copilăriei, deziluzionarea iremediabilă pe care privirea înlăcrimată de suferință a tatălui o transmite fetei.

Tema textului ar fi legată de ispita nostalgică a vârstei aurorale, de permanenta retragere din timp, subconștientă, într-o lume acoperindu-și, într-un palimpsest nesfârșit, miezul auriu al unei purități pe veci pierdute. Impresia de sfârșit lasă un final deschis asupra motivului succesiunii sau al simultaneității lumilor posibile și-al capcanei lipsite de certitudini în care suntem trăiți: „Putea fi administratorul, sau tata, sau altă ființă neapartinând acestei lumi. Acestei lumi? Căreia dintre ele? Și eu însumi cui aparțineam?”¹⁹ Soluția hypnos-ului, a retragerii definitive în somn, reprezintă promisiunea ființării unei alte dimensiuni, dincolo de hiatusul unei existențe iluzorii într-o lume care nu este decât palidul reflex al unor alte planuri ontologice posibile.

3. Intimismul claustromorf al toposului fantastic în proza Anei Blandiana

TOPOSUL joacă un rol important în această permanentă translare dinspre memoria-focar afectiv către reflexul ei fantasmatic-diform. Vorbim despre toposul unei capele părăsite (*Capela cu fluturi*), despre un cimitir ancestral, sugrumat într-un clasor urbanistic impersonal (*Dragi sperietori*), despre lichefierea apocaliptică a unui oraș (*Orașul topit*) sau despre labirintul aiuritor al unui borgesian depozit de cărți (*Amintiri din copilărie*). În toate cele patru matrici narative ale unei suprarealiste călătoriri

interioare, prin viscerele unei imense memorii onirice, există câte o entitate liminară care veghează la intrarea în acest spațiu pulsativ în care se intră și din care se iese într-un permanent contact cu reflexul hipertrofiat al acestuia, dimensiunea fantastică, oglindirea ireală. Vedem un bătrân atemporal, pe o bancă din zona veche bucureșteană (*Iarna*), entitatea supranaturală, cu irizații angelice (*Primăvara*), delfinul mort, un fel de alter ego auctorial (*Vara*), o stranie bătrână spălătoareasă (*Toamna*). Toate aceste repere jalonează experiența deseori derutantă a inervării fantasticului în textura subțire a cotidianului. Pe această canava a exercițiului rememorativ ca plonjon în străfundurile unui univers halucinatoriu se edifică și sensul simbolic al nuvelor din *Cele patru anotimpuri* care „are o dimensiune morală. Tema lor comună este agresiunea asupra conștiinței și asupra valorilor etice, exercitată de o forță impură, promiscuă și ambiguă care maculează și ascunde autenticitatea vieții.”²⁰ Această impresie este evidentă în *Capela cu fluturi*, unde reclusiunea temporară în capela bisericii fantomatice, părăsite, echivalează cu o inițiere într-un mister al unei sacralități negative. Invazia catapetesmei, ninsoarea nefirească într-un hibernal agonic, zgomotul straniu al fluturilor care înghit efectiv imaginile iconice ale altarului sunt tot atâtea trimiteri către demonetizarea insidioasă a misterului sacral care-și stinge aura protectoare. Naratorul se simte în permanență agresat într-o lume recodificată de-o stranie retorsiune a propriilor sensuri. Senzația de agresivitate insidioasă pe care o transmite agitația, colcăiala nesfârșită a fluturilor face trimitere către angoasa profundă a unui subconștient terorizat de lipsa de comunicare cu Celălalt. Drama naratorului-protagonist din *Capela cu fluturi*, este infernul însingurării prin mutilarea Logosului, pierderea sensului divin al unei topologii, nu reificate, ci răsturnate într-un carnavalesc infernal. De aici, rătăcirea inutilă printr-un restaurant sau printr-o sală de spectacole teatrale, ambele spații ale deconectării de real, care și-au schimbat brusc funcționalitatea. Într-o lume a păpușeriei sensului profund spiritual, însingurarea de care suferă eul autorului-narator este o rană evidentă. Putem aprecia faptul că, aici, toposul dezvoltă un fantastic virat evident către straniu și către coșmaresc. În *Dragi sperietori*, orașul, tentația renașterii chthoniene, atracția pieței de legume sunt monade ale trăirii, ele există atâta vreme cât sunt trăite și împărtășite cititorilor într-un elan confesiv marcat, pe alocuri, de mărcile adresării directe: „Cum aş putea să vă explic senzația aceea sau acel sentiment? Mai mult decât o bucurie, un fel de isterie tăcută și derulată cu încetinitorul a simțurilor intrate în rezonanță atât de perfect, încât efectul atinge în intensitate durerea...”²¹ Cel de-al doilea episod al

povestirii propriu-zise va sonda cealaltă fațetă a misterului teluric: thanatosul. Blandiana contrapunctează imaginea clasorului urban organizat în cvartale uriașe, impresionante, dar reci, fără viață, simbolizând anonimitatea unei existențe uniformizate, spectacolului fascinant al morții ineluctabile, dar infinit mai umane, respirând în toposul unei biserițe de cartier și-al unui cimitir fascinante prin modesta evidență a unui adevăr supraordonat nefirescului mundan clasat în „reper de ciment și var”.

Nuvela *Orașul topit*, se leagă, topologic, de mai multe dimensiuni: acvaticul marin, plaja, camera, spațiul citadin. Translarea spațială este asigurată de pendularea între starea de veghe și tentația hypnos-ului. Această mișcare între spații conturează o dialectică ontologică a exteriorității și-a interiorității.

Simbolismul claustromorf virează pe nesimțite către unul intimist, al cărui centru este *camera*, odaia, în care naratorul simte nevoia irepresibilă de a se abandona somnului.

Există și un suprapersonaj care condiționează simbolic aceste repere topologice. Vorbim, în acest caz, despre *solaritatea duală*, căci există lumina solară benefică și cea malefică în proza Anei Blandiana.

Marea este, în mod exclusiv, rodul percepțiilor intuitive ale autorului-narator, topos interior, clădit la nivel intuitiv de simțurile văzului, auzului, dar, mai ales, de cel olfactiv. Toposul marin se insinuează, încă de la început, la nivel diegetic, precum un spațiu ambiguu. „Apă în mișcare, marea simbolizează o stare intermediară între virtualitățile încă informale și realitățile formale, o situație ambivalentă care este cea a incertitudinii, a îndoielii, a nehotărârii [...]. De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieții și a morții.”²² Nu întâmplător, vocea narativă pleacă dinspre mare către coșmarul citadin al lichefierii materiei și redevine personaj marin, în finalul textului, atras irepresibil către o poartă imaginară, onirică, a evadării din realul dalinian.

Conotația thanatică a temei hypnos-ului se întrevede și-n paginile acestui text. Atracția regressus-ului spre meandrele subconștientului, spre uitarea desprinderii de real, sugerată de moarte, este asociată toposului acvatic, redundant în contextul epic dat și arhetipului selenar. Această triadă a evaziunii din real reprezintă una dintre cele două coordonate esențiale în privința viziunii dihotomice în arta narativă a Anei Blandiana. Spunem că poeta și scriitoarea oscilează între cele două planuri fundamentale, Realul și Irealul. Coordonatei desprinderii de labirintul mundan îi corespunde mișcarea catabasică a memoriei, al cărei țel esențial

este universul copilăriei, lumea eterată a ființei, Arcadia personală a autoarei.

În *Toamna. Amintiri din copilărie*, depozitul de cărți este un spațiu suprarealist, halucinatoriu, dublu descensus, mai întâi *ad inferos*, un infern a-spațial și atemporal în care eul narativ întâlnește un univers pulsatoriu, o umoare ontologică în care se afundă pe nesimțite, un univers vegheat de-un Cerber estropiat, o bătrână spălătoreasă și animalul ei de companie, o *pisică* bizară, scheletică și ubicuă.

Scopul iluzoriu al naratorului-protagonist al întâmplării este de-a găsi un administrator inexistent care să-i livreze cărțile pentru biblioteca al cărei angajat este. Bătrâna-Cerber, amintind de bătrâna sibilinică din *La Țigănci*, nuvela lui Mircea Eliade, dezvăluie imposibilitatea găsirii administratorului. Dialogul cu bătrâna este un scenariu lacunar al inițierii într-o dimensiune încasetată. Fantasticul, aici, se naște din repetatele treceri într-un spațiu sau celălalt, în glisările dintr-o suprarealitate deformantă în jocul de oglinzi al memoriei.

Naratoarea zărește, din spațiul bătrânei, anticameră a călătoriei în timp și spațiu, pretext al satisfacerii tentației retractile, printr-un ochi de sticlă murdară, o splendidă livadă de gutui, în deplin contrast vizual cu lumea decrepită care-o înghițise.

Din încăperea „promiscuă de dedesubt” a bătrânei, reflex narativ kafkian al absurdului infernal, protagonista este nevoită să practice un ASCENSUS interminabil pe o SCARĂ care apoi se prăbușește, tăind orice posibilitate de întoarcere. Sugestia este că orice demers inițiat este o necesară înaintare către un Adevăr. Scara este mitemul asociat de cercetătorul Gilbert Durand, misterului, care face trimitere, fie la intimismul experienței raportării personale la universul mundan, fie la spaima claustantă: „Scările casei coboară întotdeauna, și a urca în pod sau în camerele de la etaj înseamnă tot a coborî în inima misterului, a unui mister desigur de altă calitate decât cel al pivniței, dar la fel de nuanțat de izolare, de regresivitate, de intimitate.”²² Coridorul oniric, scăldat într-o beză de nepătruns, căptușit cu rafturi de cărți imposibil de deslușit este calea către dimensiunea-nucleu a narațiunii. Componenta olfactivă, „Mirosul de cărți vechi”, este declanșatorul memoriei afective: „Era un miros din copilărie, mirosul podului nostru de acasă în care se urca pe o scară.”²⁴ Scara supradimensionată din ireala experiență a Depozitului de cărți este o conexiune cu scara copilăriei, cu drumul spre efemerul paradis livresc. Intimismul bibliotecii echivalează, aici, cu refugiul necesar din calea exteriorității mortifiante sufletește și spiritual.

NOTE

1. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; P.G. Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951.
2. Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor*, Cluj, Cartimpex, 1998, p. 29.
3. Doina Uricariu, Viețile posibile ale cuvântului, în: *România literară*, nr. 1/3, București.
4. Viorica Pațea, Fantastic, rememorare și subversiune: Cele patru anotimpuri, în: *Vatra*, nr. 526-527, Târgu Mureș, p. 110.
5. Milea Doinița, *Fantasticul ca „real ficțional”*. Grile de lectură, în Antofi Simona, Milea Doinița (coord.), *Strategii și convenții literare. Preocupări critice*, Europlus, Galați, 2005, p. 289.
6. Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p.43.
7. Ana Blandiana, *Cele patru anotimpuri. Proiecte de trecut*, București, ART, 2011, p. 29.
8. *Ibidem.*
9. Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, București, Univers, 1977, p. 501.
10. Iulian Boldea, *Ana Blandiana – monografie*, Brașov, AULA, 2000, p. 40.
11. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Vol. II, București, Artemis, 1995, p. 59.
12. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 38.
13. *Ibidem.*, p. 51.
14. *Ibidem.*, p. 57.
15. *Ibidem.*, pp. 59-60.
16. *Ibidem.*, p. 76.
17. *Ibidem.*, p. 77.
18. Doina Ruști, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, București, Univers Enciclopedic, 2002, p. 321.
19. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 116.
20. Viorica Pațea, *op. cit.*, în *loc. cit.*, p. 112.
21. Ana Blandiana, *op. cit.*, pp. 53-54.
22. Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 304.
23. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p.269.
24. Ana Blandiana, *op. cit.*, p. 104.

BIBLIOGRAFIE

- 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
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (1994), *Dicționar de simboluri*, București, Ed. Artemis.
- 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
- Milea, Doinița, *Implementation in stage of the world-text*, în vol. „Interculturalitate și plurilingvism în context european”, pag.61-69, 2015, WOS:000378362000005
- Shepherd, Rowena și Rupert, (2007), *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*, Oradea, Ed. Aquila '93.
- Uricariu, Doina (1985), *Viețile posibile ale cuvântului*, în: *România literară*, nr. 1, București.
- Wunenburger, Jean-Jacques (1998), *Viața imaginilor*, Cluj, Ed. Cartimpex.