

SCENARIILE ALE TERORII ÎN PROZA ROMÂNEASCĂ DIN SECOLUL AL XIX-LEA

Lector univ. dr. Cătălin GHIȚĂ
Universitatea din Craiova

Abstract

This paper intends to briefly approach a theme rarely investigated by Romanian exegesis: the way in which Romanian 19th century prose of such authors as Dimitrie Bolintineanu, Nicolae Gane, Ion Ghica, Barbu Delavrancea and Alexandru Macedonski creates an atmosphere of terror. We underline both the narrative maturity of the works and their capacity to articulate, at unexpected expression levels, the literary terrific.

Straniu, poate, pentru lectorul contemporan, dezobișnuit să se confrunte cu regiuni scripturale virgine, nu există nici un studiu axat explicit asupra terorii în literatura română.¹ Poate că precaritatea cercetărilor fenomenului în literatura autohtonă se explică și prin relativa minoritate a scrierilor încadrabile în această categorie (deși, după cum vom vedea, proporția nu este chiar atât de neînsemnată, chiar și în cazul selecției severe operate de noi). Un capitol din romanul *Elena* de Bolintineanu, nuvelele *Cânele Bălan* și *Sfântul Andrei* de Gane, un fragment din *Scrisori către Vasile Alecsandri* de Ion Ghica, în fine, nuvelele *Trubadurul* de Delavrancea sau *Pe drum de poștă* de Macedonski² demonstrează, sperăm, cu prisosință disponibilitatea autorilor români de a-și orienta discursul narativ în direcția constituirii unor insule de atmosferă terifiantă, menite să-i inducă lectorului o stare de anxietate distinctă.

Simptomatic este faptul că, în literatura autohtonă, proza terorii, în sens modern (excluzând deci „accidentele” expresive din *Letopisețul* lui Miron Costin),³ debutează în stil ironic, à rebours: este vorba despre o demonetizare susținută a tenebrosului, într-o manieră înrudită cu aceea a lui Jane Austen, care subminează temele goticului în romanul *Northanger Abbey* (1817). De asemenea, putem observa că un parcurs asemănător prozei terorii incipiente avusese o altă specie a genului epic, epopeea: primul exemplu din spațiul românesc este unul de antiepopoe, redactată într-un stil deopotrivă ludic și parodic. Dacă preferați, sugestivă rămâne și sintagma *poemation eroi-comico-satiric*, plasată, pompos și sarcastic, drept subtitlu la *Țiganiada* de autorul acesteia, Ion Budai-Deleanu. *Mutatis mutandis*, efecte parodice asemănătoare sunt degajate de primul nod terifiant din romantism: capitolul *Stafia* din romanul *Elena* (1862)⁴ de Dimitrie Bolintineanu.⁵ Notațiile sunt încă șovăielnice, naratorul fiind, previzibil, omniscient, însă acesta uzează de prerogativele sale într-un mod ostentativ,

aproape supărător atunci când ni-l introduce în scenă pe postelnicul George, bătrânul și nevrednicul soț al Elenei. Efectele ar fi fost augmentate dacă intruziunile auctoriale ar fi fost proporțional, reduse: „Ca toți oamenii ignorinți și slabi de judecată, postelnicul era superstițios. El credea în stafie, în strigoi, în iele, în zburători, în fermece”⁶. Izolat, peste noapte, într-o cameră dintr-o casă pretins bătută, postelnicul are halucinații generate de umbrele nocturne și crede că privirea îi deslușește contururile înspăimântătoare ale unei fantome: „Stafia se apropia de pat, întinse mâinile, postelnicul se credea pierdut. El simte mișcările mînicii ei...”. Din păcate, alternanța timpurilor verbale (imperfect vs. prezent) derutează, efect contracarat, întrucâtva, de organizarea paratactică a frazei: „Mîna stafiei rădică plapoma după capul postelnicului; atinge fața lui; o răsfăț; postelnicul nu mai sufla...”. (Anti)climaxul nu întârzie: „Stafia se așază pe pat lângă dînsul, postelnicul scoase un gemet. Un fulger aruncă lumină... Acum stafia începu să tremure. Ea văzuse fața postelnicului”. Descoperirea are efecte salutare pentru cel terorizat: „Ce va face? se înșelase: nu era postelnicul acela ce căuta. Ea retrase mîna repede, se scoală, se depărtează; crede că postelnicul o preurmă; iese din cameră și se face nevăzută”. În urma apariției, rămîne un brâu alb: devine clar pentru lector (dar nu și pentru nefericitul George) că totul fusese o nereușită escapadă amoroasă din partea tinerei Zoe, rivala în dragoste a Elenei, care crezuse că, în iatac, îl va descoperi pe Alexandru. Episodul este, altminteri, suficient de bine gradat, iar tortura psihologică a pusilanimului veteran – înfățișată plauzibil. Restul romanului, strangulat de scene de un sentimentalism diabetic (pe care capilarele emoționale ale lectorului contemporan le-ar găsi greu, dacă nu imposibil, de tolerat), se poate cufunda fără regrete în apele adesea binefăcătoare ale râului Lethe.

În nuvela *Cânele Balan* (1876)⁷ de Nicolae Gane, scenariul terorii este filtrat prin ochii unui foarte tânăr boier. Acțiunea debutează simplu, memorialistic, întâmplările fiind redată la persoana I și avînd o clară tentă autobiografică (Genette ar vorbi, în acest caz, despre o povestire homodiegetică).⁸ Astfel, băiatul de familie bună primește o scrisoare de la tatăl său, prin care este înștiințat că va fi luat de la internatul la care învață de către Constantin, vizitiul familiei, pentru a-și petrece vacanța pe moșia părintească. Drumul fiind lung, cuconul trebuie să facă un popas, pentru a înnopta la curtea boierului Grigore Talpan, descrisă, în expresia lui G. Călinescu, „gogolian” (1982: 432). Acolo, eroul va petrece o noapte de pomină. Ca și în nuvela *Sfântul Andrei*, descoperim indicații auctoriale, bine disimulate, care prefigurează emoția puternică a eroului. Astfel, realizînd că au depășit cu mult locul stabilit pentru odihnă, Constantin își avertizează stăpînul că nu este potrivit să se întoarcă din drum. Nepăsător la superstiții însă, cuconul nici nu vrea să audă. Noaptea, în întuneric, orice urmă de curaj îi dispare, mai ales în fața asaltului susținut al elementelor naturale dezlănțuite.

(Temerile îi fuseseră alimentate, în prealabil, de istorisirea babei Axinia, care redă, în formă romanțată, îngrozitorul sfârșit al dudușii Safta.) Eroul este catapultat subit într-o atmosferă de coșmar: „O șuierătură de vânt ce auzii fără veste prin horn mă făcu să cred un moment că sunt în mijlocul unei stepe, înconjurat de dihăanii”. Încatenarea secvențelor generatoare de teroare este solidă, iar cadența enumerațiilor creează efectul unei cavalcade emoționale greu de strunit: „Toate acestea se petreceau pe când aveam capul sub plapomă. Din nenorocire însă, nu puteam să stau multă vreme așa. Căldura, neastâmpărul, frica făcură să asud așa de cumplit, încât, cu orice preț, trebuia să mă descopăr pentru a nu muri înădușit.” Orice precauție augmentează anxietatea: „Dar, spre a nu face multe mișcări, de frică să nu stârnesc dihăniile din stepă, prinsei să trag cu degetele picioarelor încet, încet plapoma în jos... când o! întâmplare!... o, ceas rău!... plapoma [...] lunecă de pe mine și... deodată mă trezii gol, dezarmat și prăpădit în mijlocul întunericului, expus la toate fantomele”. *À propos* de expresivitatea involuntară, să reținem numai expresia sintetică „mijlocul întunericului”, care anticipează titlul unei superbe metafore simfonice a terorii în opera lui Joseph Conrad (ce-i drept, recontextualizată și diferit orientată). Desigur, terifiantul cunoaște un *crescendo*, cu acțiuni paralele, care augmentează spaima: „În același timp văzui la fereastră în zarea lunii un ce alb, lung și transparent, care se mișca neconținut și a cărei forme se schimbau când în om, când în elefant, când în șerpe [...]”. Monstruoasa creatură ivită la capătul complexei metamorfoze antrope-elefantine-ofiomorfă se dovedește a fi, într-un anticlimax ironic, un simplu prosop agățat la fereastră și scaldat de lumina rece a lunii. Naratorul știe perfect cum să dozeze suspansul, astfel încât, după aparent liniștitoare descoperire, tânărul este proiectat în teroarea nedistilată degajată de animarea inexplicabilă a unui vechi portret înrămat: „văzui capul dudușii Safta tremurând în privazul de lemn, parcă era capul viu al babei Axinia; și tremura așa de tare, încât și zulfii, și horbotele îi tremurau – s-ar fi zis că era cuprinsă de frigurile morții”. Detaliile efectelor fizice asupra contemplatorului sunt extrem de convingătoare: „Părul mi se ridică măciucă în vârful capului și sudori răci îmi cuprinseseră tot trupul. Acum nu mai era de șagă; simțeam, de groază, că-mi venea sufletul la gură. Să mă răpăd asupra portretului ca să-l pipăi, să mă încredințez de-i adevărat ce vedeam cu ochii, nu puteam, fiindcă picioarele-mi erau paralizate; vrând, nevrând, trebuia să șed în pat dinaintea figurii hâde a dudușii Safta, care din ce în ce se strâmba și tremura mai mult, și a cărei ochi stinși se pironia asupra mea”. Paralizia corporală este urmată de o sugestivă hipnoză, executată de temuta figură din tablou, iar starea de tensiune se disipează într-un deja familiar anticlimax secund: „Atunci!... o grozăvenie!... auzii o bătaie în ușă: una, două, trei... [...] Era cânele Balan care, scărpinându-se la ureche, lovea cu cotul piciorului în ușă”. Precum se poate lesne bănui, revelația are puterea să efașeze asaltul hoardelor fantomatice, care dispar precum

aburul zorilor se topește în lumina caldă a soarelui. La capătul somnului binemeritat care încununează aventura, rămâne memorabilă replica expresivă a vizitiului, care, după ce ia act de tribulațiile nocturne ale distinsului său pasager, conchide pe un ton care amestecă, în proporții imperceptibile, dojana sentențioasă a celui experimentat cu superstiția naivului: „Spusu-v-am eu că nu-i bine să se-ntoarcă cineva din drum!”.

Gane a mai scris o nuvelă de teroare, *Sfântul Andrei* (1879; deja menționată), de data aceasta intriga fiind decolajul oniric, dar provocat nu de forțe malefice cu tendințe suicidare, ca, mai târziu, în *Moara lui Călifâr* de Galaction, ci de banala adormire a eroului. Cu un epigraf sugestiv din Vasile Alecsandri, narațiunea este realizată tot la persoana I. Un tânăr boier se hotărăște, subit, să-și viziteze vecinul de moșie, pe boierul Neagu, astfel încât își roagă slujitorul bătrân, pe Ion, să-i pregătească armăsarul pentru călătorie. Ca și în *Cânele Bălan*, sluga încearcă să-și avertizeze stăpânul în privința pericolului, dar este ridiculizată de acesta. În răstimpul preparativelor pentru excursia de seară, eroul adoarme pe canapea, iar restul nuvelei constituie un vis tulburător, elementul de tranziție dintre starea de veghe și cea onirică fiind un simplu spațiu lăsat gol pe pagină. Interesant este că acțiunea are continuitate certă: tânărul boier este, apoi, surprins în plină cavalcadă către iubita sa, Elena, fiica vecinului de moșie pomenit deja. Neagu organizează o partidă de vânătoare, în timpul căreia, dintr-un accident în care se topesc, anapoda, răul hazard și orgoliul cinegetic masculin, fata moare împușcată chiar de peșitorul ei. Supus unui proces răsunător, eroul este condamnat la zece ani de temniță, din care nu ispășește decât puțin, fiindcă domnitorul îi acordă o grațiere. Ieșit din pușcărie, boierul trece prin mai multe întâmplări stranii. Una dintre acestea este întâlnirea cu fosta slugă, Ion, care, fără a-l recunoaște, îi povestește cum stăpânul său, ajuns la o moară de vânt blestemată în noaptea Sfântului Andrei, a fost luat deiele prin văzduh și cum s-a prăbușit mort în curțile lui Neagu. Boierul se hotărăște să se întoarcă pe moșia părintească, numai pentru a descoperi că întregul conac arde. Văzându-și avutul mistuit de foc, eroul își îndreaptă șargul spre moșia iubitei moarte, însă, pe drum, dă peste moara despre care istorisise Ion. Neavând unde să se adăpostească, boierul intră curajos în perimetrul blestemat. Episoadele subsecvente constituie adevăratul nucleu de teroare, cu accente difuze de feerie romantică. Este tot noaptea Sfântului Andrei, iar vorbele bătrânului slujitor încep să capete contururi profetice: „deodată mi se păru că moara umblă și că e plină de oameni. [...] Și ce ciudați mai erau oamenii aceia!... Unii aveau unghii la degete ca mâțele, alții copite de țap, alții nările și bărbia tăiete în două ca la zăvozi, și toți aveau cozi și ochii scurși, de li se vedeau creierii prin orbitele deșarte”. Suita de metamorfoze diabolice ale fantomelor continuă cu apariția unei femei în alb, cu părul lung și despletit, care îl invită pe eroul stors de voință să-și continue

drumul către curtea lui Neagu alături de ea, în condițiile fixate de aceasta. Spre mare sa surpriză, boierul realizează, la început, că picioarele sale aproape că nu intră în contact cu pământul, pentru ca și această mișcare să se transforme într-o subtilă alunecare pe deasupra apelor, într-o replică eretică a unui cunoscut scenariu biblic. Totul culminează cu zborul astral, care topește contururile și distanțele, conferindu-i personajului central, ca în *Sărmanul Dionis*, iluzia puterii și cunoașterii supreme (de altfel, textul respiră un aer cvasi-fabulos, în genul lui Novalis sau al lui Eminescu): „Dintr-o singură privire străbăteam toată urzeala lumii; azeam creșterea ierbii, înțelegeam taina vieții, atingeam firele ce leagă stelele între ele, vedeam boldul care dă mișcare; ce zic?”. Limbajul însuși capitulează în beatitudinea revelatoare: „Eu însumi făceam parte din acele fire, din acele stele, eram văz, eram auz, eram mișcare, eram *toate* (subl. în text), căci *toate* (subl. în text) o dată le cuprindeam”. Într-un cadru cu hipotexte detectabile în viziunile ascensional-paradiziace ale lui Dante, companioana de drum a eroului devine Elena cea timpuriu pierdută, „sufletul lumii, stăpâna vecinicii”. În muzica astrelor, intonat, straniu, chiar de femeia în alb, eroul își uită promisiunea inițială, aceea de a n-o atinge, și, întocmai precum Orfeu nerăbdător să-și scalde trupul în frumusețea moartei Euridice, o sărută. Cum însă nu există nici un Hermes care să-i întoarcă umbra în Hades, necunoscuta se face nevăzută, iar boierul, nemaisuștinut de vraja sa, se prăbușește din înalt, într-un climax al terifiantului, descris în epitete antifrastructive: „în căderea mea nesfârșită, dar scurtă ca o clipă, întrevăzui ca prin vis curtea lui Neagu, și când atinsei pământul între stâlpii de la poartă, simții că mii de ghiulele se sparseră în creierii mei... se împlinise cuvântul lui Ion... eram mort...”. Bucla onirică se închide cu profeția concretizată, însă totul se descompune în cerul limpede al stării de veghe, redobândite în pragraful următor, după deja familiarul spațiu gol de pe pagina scrisă: „Ars, sării în picioare și mă frecai la ochi... Eram eu... dar eu întreg și teafăr în odaia mea [...]”. Spaima hipnică îl determină pe erou să-și amâne călătoria pentru dimineața următoare, în vreme ce slujitorul, cu orgoliul satisfăcut, se oferă să-i frece stăpânului harnașamentul cu usturoi, ca mijloc defensiv împotriva duhurilor necurate. După cum observăm, prozatorul român încearcă să ofere o explicație rațională elementului aparent supranatural, îndepărtarea carteziană a misterului generându-i lectorului aceeași senzație de frustrare ca și justificările lui Ann Radcliffe, plasate la capătul unei tulburătoare aventuri gotice. Din păcate, restul operei lui Gane nu se ridică la nivelul celor două nuvele prezentate de noi.

Probabil că puțini dintre noi s-ar aștepta ca arheologia terorii să-i conducă spre proza lui Ion Ghica.⁹ Una dintre celebrele *Scrisori către Vasile Alecsandri* (1884), intitulată *Băltărețu*, instrumentează un scenariu de autentică teroare istorică, socotită de Nicolae

Manolescu „de roman gotic, printre foarte rarele izbutite din literatura noastră romantică” (2008: 294). Poate că „gotic” nu este adjectivul cel mai potrivit: cadrul tipic literaturilor apusene lipsește în acest tablou zugrăvit în culoarea locală, însă avem în față, în mod cert, o întâlnire terifiantă prin implicații. Procedeul este unul de *Rahmenerzählung*, Băltărețu fiind rugat să-și povestească aventura cu domnitorul țării. Sunt de reținut atât sacadarea acțiunilor expuse la timpul prezent, cât și comparația exotică: „Mavrogheni sta la fereastră; cum mă vede, sare ca o maimuță pe armăsar [...] se oprește la Colțea, descalecă, intră în biserică, se închină la toate icoanele și, când să iasă, stă la ușă și mă întreabă răstit: «Trimis-ai haraciul la Poartă?»”. Aflând că lucrul a fost dus la bun sfârșit, Vodă îl invită pe Băltărețu să urce împreună în clopotniță, ca să ia masa împreună. În absența oricărei suspiciuni, eroul se supune cu mândrie, gândindu-se la invidia pe care o va produce, în târg, vestea unei asemenea invitații. Totuși, ceea ce urmează șochează prin aparenta naturalețe a tonului narativ. Primele replici sunt, dacă le luăm *au pied de la lettre*, perfect inocente: „Când ajunserăm sus de tot dasupra clopotului celui mare, de unde vezi omul jos numai cât o vrabie, deodată mă cheamă la dânsul lângă o ferestruie și-mi zice: «Ia te uită de ici; mult e până jos?» «Mult, măria-ta – îi răspunsei – de-ar cădea cineva d-aici, ar fi vai de el; nici praful nu s-ar alege de dânsul»”. Ne confruntăm, ulterior, cu ceea ce ne apare drept un exemplu tipic de *non sequitur*: „«Știi c-am visat pe sfântul Nicolae azi-noapte?» îmi zice râzând. «Ești bun la Dumnezeu, măria-ta, și d-aia a venit sfântul să te vază»”. Aserțiunea următoare condensează cristale de teroare: „Așa cred și eu – îmi zise, uitându-se în ochii mei – dar nu știi să te azvârl d-aicea jos». Când am auzit așa, am înghețat; mi s-a tăiat picioarele și mi s-a muiat vinele, de era să cad, fără să mai m-arunce cineva”. Teribilul conflict este rezolvat grație unui *deus ex machina*, în persoana lui Sava Arnăutul: acesta îi șoptește lui Băltărețu soluția salvatoare, constând în invocarea unui alt vis, al cărui protagonist este, de data aceasta, Sfântul Spiridon. Mult-așteptatul *dénouement* este eliberator: „ne deterăm jos binișor cu toții din turn. Eram mai mult mort decât viu. Cum am ajuns acasă, am căzut la așternut și am zăcut trei săptămâni de gălbinare”. Îndrăzneala epică a lui Ion Ghica este cu totul ieșită din comun, mai ales că prozatorul nu părea înzestrat cu o vocație a tenebrosului, ci doar cu una a moralismului desuet, pigmentat de oaze de oralitate specifice memorialisticii. *Scrisorile* supraviețuiesc, în ansamblu, tocmai grație acestor insule fericite, constituind astfel, în expresia lui I. Negoïtescu, „o literatură în sine fină dar superficială, scoțându-și efectele din pitoresc și anecdotic pur” (2002: 66).

Alexandru Macedonski¹⁰ melanjează discret tiparul augmentării imaginative a universului înconjurător de către psihicul infantil, propus de Nicolae Gane (în *Cânele Balan*), cu *pattern*-ul naturalist al evocării viselor terifiante ale copilăriei, brevetat de Barbu

Delavrancea (în *Trubadurul*). Deși, în esență, Valdimir Streinu are dreptate atunci când afirmă, într-o telescopare critică pudrată apoftegmatic, că, „de la viziunea globală, simbolică, până la stilul constant metaforic, nuvelistica lui are înfățișarea de poeme în proză” (1971: 321), există, în opinia noastră, cel puțin o excepție parțială de la regula poeticității intrinsece a prozei macedonskiene. Dedicată mamei scriitorului, nuvela *Pe drum de poștă* (prezentă în volumul *Cartea de aur*, publicat în 1902) descrie cavalcada unui drum de la Craiova la București, făcut de un copil însoțit de mama sa, în speranța că-i vor fi alături tatălui înaintea morții (după cum se ve vedea, cuplul ajunge prea târziu). În timpul călătoriei precipitate, imaginația copilului se trezește la viață, populând altminteri nespectaculosul peisaj campestru din sud cu făpturi dintre cele mai terifiante: „Copacii – sau mai mulți la un loc – se iveau când la un geam, când la celălt, luau înfățișări de oameni – de hoți ascunși în noapte și cu pușca la ochi”. Ioana Em. Petrescu observă că „[t]opografia reală este transfigurată și copilul [...] percepe goana trăsurii ca o pendulare între spații demonice și spații celeste” (2002: 133). Dacă spațiul exterior este constant, atunci variațiile experienței sunt generate exclusiv de succesiunea nocturn-diurn. După noi, ar fi vorba, de aceea, despre o stranie prozopopee a nopții, a cărei fenomenologie obscură amenință, în timp ce prozopopeea subsecventă a zilei se coagulează în jurul unui elan ascensional. Starea de expectativă se nutrește din sine, înfometată de propria consistență, precum se întâmplă cu personaj din poezia lui Ion Barbu: „Uneori, șuierăturile surugiilor sau vorbele lor îngânate de-a încălecare erau socotite de el ca semnaluri... Îngrozit, își zicea că n-are să mai scape din acea noapte și se trăgea de la geam. [...] Răsuflarea îi era scurtată, urechile vâjâietoare și fiori-fiori îl treceau prin inimă”. Pe nesimțite, copilul adoarme, iar starea hipnică transferă viziunile înspăimântătoare din real în inima fantasticului, ca într-o peliculă de Amando de Ossorio: „Copacii de pe culmi se prefăceau, în visul lui, în năuci negre, - în haiduci cu căciulele înfundate pe ochi [...]. Alte dăți, aceiași copaci [...] erau călugări cu glugi negre pe cap, care, pe deșelate, goneau sub ei cai [...]. Vântul le fâlfâia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se înmulțeau cât coprindeau dealurile și văile; erau în față, în urmă și împrejurul trăsurii”. Punctul culminant al asaltului demonic este invazia caleștii, o prolepsă vizuală a unei eviscerări iminente: „Dar ceva era și mai grozav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mâinile li se agățau de portiță; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul își înfîgea ghearele în gâtulejul copilului, îi oprea strigătul, pe când altul i se așeza grecește pe piept și rânjea, și sfâșându-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste...”. Secvențele coșmarului nocturn nu sunt ușor de efasst în mintea lectorului, Macedonski oferind, în aceste rânduri, un regal al teribilului.

Barbu Delavrancea introduce, la noi, teroarea somnambulică, obsesia morții violente care transcende orice formă de control rațional. *Trubadurul* (1887)¹¹ reprezintă o confirmare a acestei propensiuni auctoriale. Pe tot parcursul nuvelei, după cum observă și Al. Săndulescu, „elementele naturaliste sunt aproape indisolubil legate de cele romantice pesimiste” (1964: 129-30). Dacă este adevărat, după cum demonstrează Al. Niculescu,¹² că stilul lui Delavrancea este inspirat, în mare măsură, de frazarea naturalistă a lui Alphonse Daudet și, în mai mică măsură, de acea *écriture artiste* a Fraților Goncourt, nu este mai puțin adevărat, credem noi, că există, în interiorul narațiunii, o muzicalitate difuză și inefabilă, potențată atât de referințele la arta sunetelor și la instrumentarul adiacent, cât și de joncțiunea supraetajată dintre planul trecutului și cel al prezentului, dintre descriere și rememorare. Atmosfera de *comminatio*, de amenințare implacabilă este generată tocmai de secvențialitatea obscură, aparent haotică a psihologismului terifiant, ceea ce ne-ar permite să comparăm sonoritatea pigmentată de sincope descriptive a frazeologiei lui Delavrancea cu tehnica *Sprechstimme*, cultivată de Arnold Schönberg și de elevul acestuia, Alban Berg, melanj complex de limbaj propriu și de expresie muzicală. Personajul eponim, Trubadurul, este un anxios aflat la limita verosimilului, pe care C. Mille, contemporan al scriitorului, îl apropie de doctorul din *Liniaște*, amândoi fiind „uriași ai maniei” (1975: 35). Mai recent, Ioana Em. Petrescu subliniază caracterul esențialmente romantic al Trubadurului, care însă, în urma redactării unei adevărate fișe clinice, este asimilat unui tipar naturalist: „destinul de inadptabil al Trubadurului va apărea în nuvelă ca riguros determinat de fatalitatea temperamentului său” (2002: 129). Astfel, nuvela însăși îi apare exegetei clujene ca un „experiment” estetic naturalist, cuplul Trubadurul-Bălaia (incarnări ale unor maladii productive la nivelul exploatării psihologice: nervozitate, respectiv anemie) reconstituind „două studii de temperament aplicate inadptabilului romantic” (2002: 130). Coleg de studenție cu naratorul, cel „plăpând și chinuit de vise” își începe tragedia povestind cum i-a „rămas în nas mirosul morții”, după ce a zărit, la morgă, trupul unei fete tinere și frumoase. Incidentul deschide, în psihicul protagonistului matur, un lung episod anamnetic, în care basmele povestite înainte de culcare se amplifică incontrollabil în imaginația infantilă. Sub presiunea constantă a anxietății, cuvintele se reifică, dobândind consistență palpabilă: „Și, ciudat, din toate aceste basme și vise – de grijă și de frică – mă deprinsei să ascult cuvintele până în fundul lor, să răspund la vorbă cu înțeles nevinovat, dar mai adânc decât s-ar fi căzut la un copil. Vorba la mine era icoană: o vedeam cu ochii”. Interlocutorii încearcă să curme această imersiune într-un trecut bântuit de halucinații periculoase, însă Trubadurul cere să nu fie întrerupt. Sesiunea de psihanaliză *sui generis* continuă sub presiunea subiectului: „Trăiam deștept și-n somn. Sufeream la lumină și pe întuneric. Îmbătrâneam în loc să cresc. Visele se înmulțeau și mai toate se sfârșeau cu o

babă bătrână, spaimă de urâtă, numai cu doi dinți în gingia de sus”. Coșmarul este implacabil prin recurență; simțurile eroului se ascut atât de tare, încât simpla utilizare a organelor de simț devine inutilă: „Astă babă mă lua la goană, și eu fugeam de-mi răpăiau tălpile; sfărâmam bolovani, saream șanțurile, treceam prin măracini; oasele călcâielor mi se înjunghiau și mi se oprea răsufarea. Și baba, după mine, în spatele meu, cu mâna de umerii mei; îi simțeam suflarea ei de gheață și îi vedeam, fără să mă uit înapoi, văpăile ochilor”. Aparent interminabila încatenare de coșmaruri care efacează granițele dintre real și ireal se încheie cu concluzia că fata de pe masa de disecție era Bălaia, o prietenă din copilărie, albă (paloarea tipică anemicilor), zveltă și cu ochii verzi. Revelația îl proiectează pe Trubadur într-o adevărată criză de nervi, fiindcă „[I]umea s-a prefăcut într-o mocirlă în care numai porcii se răsfață”. Întâlnirea se sparge sub efectul traumei afective, iar naratorul este rugat de ceilalți să-l însoțească acasă pe Trubadur. Acolo, culcându-se împreună, „gardianul” protagonistului își descoperă, la miezul nopții, protejatul în postură de somnambul. Acesta din urmă iese din casă și ajunge în grădină, lângă un dud bătrân. Ceea ce urmează este terifiant, lipsa de reacție a naratorului fiind responsabilă de tragedie: „Tremuram de frică. Nu știam ce să fac. El [...] se agăță de primele ramuri, se îndoi de mijloc, rezemându-se în picioare și începu să suie printre crăcile groase ale dudului”. Cu vioara și arcușul în mână, cu silueta scăldată de razele albe ale lunii, Trubadurul ajunge în vârful: „încercă cu mâinile cele din urmă ramuri, ceva mai groase ca degetul, și, punând piciorul pe ele, se înălță deasupra dudului ca o statuă alburie cletănată de mlădierea ramurilor. Ridică capul spre luna care strălucea deasupra lumii. Era tot cu ochii închiși. Înarmurise, cu gura căscată și cu brațele întinse spre el”. Cântecul nocturn al Trubadurului are semnificația unui *requiem*, fiindcă vioara își pierde două coarde (în cea mai stranie descendență pitagoreică, personajul este obsedat de cifra 2, care-l urmărește ca un blestem), ceea ce are ca efect trezirea subită a somnambulului. Evaziunea din elementul hipnic, paradoxal protector, antrenează plonjarea în thanatic, starea de veghe constituind liantul dintre două morți: „Dăschise ochii, se trezi, se clătenă pe picioare, își perdu cumpătul și, țipând desperat, se prăvăli din vârful dudului”. Detaliile sunt consemnate cu răceală, însă tocmai brevitățile de proces verbal le imprimă o notă de muzicalitate subtilă: „Răbufni de pământ, la picioarele mele, scăldat în sânge, cu capul zdrobit”. Naratorul nu uită să prezinte testamentul olograf al sinucigașului involuntar, încheiat cu o solicitare simplă, dar care, în virtutea desfășurării acțiunii, capătă contururi premonitorii: „[v]ioara să mi se puie supt căpătâi”. Delavrancea a mai scris o proză separată, intitulată *Din memoriile Trubadurului*, însă a doua nuvelă (iarăși 2-ul fatidic!, ar exclama fideliile numerologiei) nu mai are consistența primeia.

Spațiul restrâns pe care-l avem la dispoziție ne constrânge să ne întrerupem destul de brusc argumentația critică și să ne limităm analizele la cele expuse anterior, însă sperăm să putem oferi, în viitorul apropiat, un studiu sistematic asupra terorii de atmosferă diseminate în proza românească, înglobând instanțe selectate atât din literatura secolului al XIX-lea, cât și din cea a secolului al XX-lea. Deși teroarea impune un anumit convenționalism scenariilor epice, care trebuie, conform definiției intrinsece, să se grupeze în jurul ideii de anxietate, există, precum am arătat, destui autori români care nu ezită să forțeze limitele genului, demonstrând, o dată în plus, că rețetele imaginative nu-și au sensul în proza literară. Versiunile de teroare scripturală ivite în secolul al XIX-lea deschid perspectiva unor construcții terifiante încă mai surprinzătoare în *la Belle Époque* și, mai ales, în perioada interbelică, grație cărora literatura română se poate înscrie cu succes în rândul unui adevărat *trend* cultural european.

Bibliografie

- Bogdan, Dan. *Pe urmele lui Ion Ghica*. București: Ed. Sport-Turism, 1987.
- Bolintineanu, Dimitrie. *Opere*. 11 vol. Ediție îngrijită, tabel cronologic, note și comentarii de Teodor Vârgolici, studiu introductiv de Paul Cornea. București: Ed. Minerva, 1981-1989.
- Cioculescu, Șerban. „D. Bolintineanu”. *D. Bolintineanu*. Cuvânt înainte, antologie de texte, cronologie și bibliografie de D. Păcuraru. București: Ed. Eminescu, 1974. 164-81.
- Cioculescu, Șerban, Vladimir Streinu, Tudor Vianu. *Istoria literaturii române moderne*. București: Ed. Didactică și Pedagogică, 1971.
- D. Bolintineanu*. Cuvânt înainte, antologie de texte, cronologie și bibliografie de D. Păcuraru. București: Ed. Eminescu, 1974.
- Delavrancea, Barbu. *Opere*. 10 vol. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu. București: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1965-1979.
- Delavrancea*. Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu. București: Ed. Eminescu, 1975.
- Dicționarul scriitorilor români*, 4 vol., vol. I (A-C), coordonare și revizie științifică: Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1995, vol. al II-lea (D-L), Ed. Fundatie Culturale Române, București, 1998, vol. al III-lea (M-Q), Ed. Albatros, București, 2001, vol. al IV-lea (R-Z), Ed. Albatros, București, 2002.
- Ghica, Ion. *Opere*. 6 vol. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note și comentarii, glosar și bibliografie de Ion Roman. București: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1967-1988.

Istoria literaturii române. 3 vol. București: Ed. Academiei, 1970-1973.

Macedonski, Alexandru. *Opere*. 8 vol. Studiu introductiv, ediție îngrijită, note și variante, cronologie și bibliografie de Adrian Marino (și Elisabeta Brâncuș). București: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1966-1980.

Marino, Adrian. *Opera lui Alexandru Macedonski*. București: Ed. pentru Literatură, 1967.

---. *Viața lui Alexandru Macedonski*. București: Ed. pentru Literatură, 1966.

Milicescu, Emilia Șt. *Delavrancea*. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 1975.

Negoîtescu, I. *Istoria literaturii române (1800-1945)*. Cluj-Napoca: Ed. Dacia, 2002.

Niculescu, Al. „Evoluția frazei în stilul lui Barbu Delavrancea”. *Delavrancea*. Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și bibliografie de Al. Săndulescu. București: Ed. Eminescu, 1975. 176-83.

Petrescu, Ioana Em. *Configurații*. Cluj-Napoca: Ed. Casa Cărții de Știință, 2002.

Săndulescu, Al. *Delavrancea*. București: Ed. pentru Literatură, 1964.

Vârgolici, Teodor. *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*. București: Ed. Minerva, 1971.

---. *Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*. București: Ed. Minerva, 1972.

Note

¹ Preferăm să ne referim, în această lucrare, la *teroare*, nu la *groază*, din pricina demonetizării regretabilă a ideii de *horror*, ca urmare a diluviului de cărți și de filme inepte, apărute în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

² Lista ar putea fi extinsă cu ușurință, însă, din păcate, spațiul limitat pe care îl avem la dispoziție nu ne permite să abordăm și alte opere în afara celor enumerate.

³ Este vorba despre scena uciderii lui Batiște Veveli și de episodul invaziei lăcustelor.

⁴ Teodor Vârgolici subliniază hipotextul balzacian al operei lui Bolintineanu: este vorba despre romanul *Le Lys dans la Valée*, tot cu substrat sentimental-erotic (1972: 153). Același lucru este observat și de Șerban Cioculescu (*D. Bolintineanu*, 1974: 181).

⁵ Pentru o prezentare utilă a omului Bolintineanu în contextul social-politic în care s-a format și a creat, cf. Vârgolici, 1971.

⁶ În ideea de a nu supraîncărca rândurile cuprinzând citate din opera autorilor studiați de noi cu indicații privitoare la ediția sau la pagina de proveniență a extraselor, am omis tacit inserțiile în cauză. De altfel, mai mulți cercetători cunoscuți de noi au procedat sau procedează într-o manieră similară. Precizăm că toate citatele, selectate fie din literatura universală, fie, mai ales, din cea română, sunt extrase, în general, din edițiile standard ale operelor, care se pot găsi cu ușurință în bibliotecile universitare din țară. Pentru indicațiile complete legate de edițiile utilizate, cf.

⁷ Este greu de înțeles de ce *Istoria literaturii române* editată de Academia Română subliniază însușirea lui Gane „de a rememora melancolic copilăria” (1970-1973: III, 52), aserțiune exemplificată prin *Aliuță* sau *Cânele Balan*, prima o poveste violentă, iar a doua – una terifiantă (sau, cel puțin, resimțită ca atare de erou).

⁸ Nu vom face abuz, în această lucrare, de jargonul impus de naratologia structuralistă, întrucât suntem conștienți de faptul că, pentru a ne pierde potențialii lectori, nu există metodă mai rapidă și mai de succes decât ancratul în cazuistica post-saussuriană.

⁹ Pentru o încă utilă biografie a lui Ghica, cf. Dan Bogdan, 1987.

¹⁰ Pentru cele mai bune prezentări ale vieții și ale operei macedonskiene, cf. Marino, 1966 și 1967.

¹¹ Emilia Șt. Milicescu observă că „[d]ata elaborării nuvelei *Trubadurul* coincide cu epoca de mare tensiune din viața lui Delavrancea, premergătoare căsătoriei sale cu Marya Lupașcu [...]. Hipersensibilul Delavrancea va fi avut atunci vise nenumărate [...]” (1975: 149).

¹² Pentru o expunere completă, cf. *Delavrancea*, 1975: 176-83.