SCENARII 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, dezobişnuit 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 şi prin relativa minoritate a scrierilor încadrabile în această categorie (deşi, după cum vom vedea, proporția nu este chiar atât de neînsemnată, chiar şi în cazul selecției severe operate de noi). Un capitol din romanul *Elena* de Bolintineanu, nuvelele *Cânele Bălan* şi *Sfântul Andrei* de Gane, un fragment din *Scrisori către Vasile Alecsandri* de Ion Ghica, în fine, nuvelele *Trubadurul* de Delavrancea sau *Pe drum de poştă* de Macedonski[2] demonstrează, sperăm, cu prisosință disponibilitatea autorilor români de a-şi 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 *Letopiseţul* 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 antiepopee, redactată într-un stil deopotrivă ludic şi parodic. Dacă preferați, sugestivă rămâne şi sintagma *poemation eroi-comico-satiric*, plasată, pompos şi 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 şovăielnice, naratorul fiind, previzibil, omniscient, însă acesta uzează de prerogativele sale într-un mod ostentativ,

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

aproape supărător atunci când ni-l introduce în scenă pe postelnicul George, bătrânul şi nevrednicul soţ al Elenei. Efectele ar fi fost augmentate dacă intruziunile auctoriale ar fi fost, proprţional, reduse: „Ca toţi oamenii ignorinţi şi slabi de judecată, postelnicul era superstiţios. El credea în stafie, în strigoi, în iele, în zburători, în fermece”[6]. Izolat, peste noapte, într-o cameră dintr-o casă pretins bântuită, postelnicul are halucinaţii generate de umbrele nocturne şi crede că privirea îi desluşeşte contururile înspăimântătoare ale unei fantome: „Stafia se apropia de pat, întinse mâinile, postelnicul se credea perdut. El simte mişcările mînicii ei...”. Din păcate, alternanţa timpurilor verbale (imperfect vs. prezent) derutează, efect contracarat, întrucâtva, de organizarea paratactică a frazei: „Mâna stafiii rădică plapoma după capul postelnicului; atinge faţa lui; o răsfaţă; postelnicul nu mai sufla...”. (Anti)climaxul nu întârzie: „Stafia se aşează pe pat lângă dânsul, postelnicul scoase un gemet. Un fulger aruncă lumină... Acum stafia începu să tremure. Ea văzuse faţa postelnicului”. Descoperirea are efecte salutare pentru cel terorizat: „Ce va face? se înşelase: nu era postelnicul acela ce căuta. Ea retrase mâna repede, se scoală, se depărtează; crede că postelnicul o preurmă; iese din cameră şi se face nevăzută”. În urma apariţiei, rămâne un brâu alb: devine clar pentru lector (dar nu şi pentru nefericitul George) că totul fusese o nereuşită 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 – înfăţişată plauzibil. Restul romanului, strangulat de scene de un sentimentalism diabetic (pe care capilarele emoţionale 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. Acţiunea debutează simplu, memorialistic, întâmplările fiind redate la persoana I şi având o clară tentă autobiografică (Genette ar vorbi, în acest caz, despre o povestire homodiegetică).[8] Astfel, băiatul de familie bună primeşte o scrisoare de la tatăl său, prin care este înştiinţat că va fi luat de la internatul la care învaţă de către Constantin, vizitiul familiei, pentru a-şi petrece vacanţa pe moşia 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 şi în nuvela *Sfântul Andrei*, descoperim indicaţii auctoriale, bine disimulate, care prefigurează emoţia puternică a eroului. Astfel, realizând că au depăşit cu mult locul stabilit pentru odihnă, Constantin îşi avertizează stăpânul că nu este potrivit să se întoarcă din drum. Nepăsător la superstiţii însă, cuconul nici nu vrea să audă. Noaptea, în întuneric, orice urmă de curaj îi dispare, mai ales în faţa asaltului susţinut al elementelor naturale dezlănţuite.

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

(Temerile îi fuseseră alimentate, în prealabil, de istorisirea babei Axinia, care redă, în formă romanțată, îngrozitorul sfârşit al duducăi Safta.) Eroul este catapultat subit într-o atmosferă de coşmar: „O şuierătură de vânt ce auzii fără veste prin horn mă făcu să cred un moment că sunt în mijlocul unei stepe, înconjurat de dihănii". 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 aşa. Căldura, neastâmpărul, frica făcură să asud aşa de cumplit, încât, cu orice preț, trebuia să mă descopăr pentru a nu muri înăduşit." Orice precauție augmentează anxietatea: „Dar, spre a nu face multe mişcări, 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 şi... deodată mă trezii gol, dezarmat şi 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 şi diferit orientată). Desigur, terifiantul cunoaşte un *crescendo*, cu acțiuni paralele, care augmentează spaima: „În acelaşi timp văzui la fereastră în zarea lunei un ce alb, lung şi transparent, care se mişca necontenit şi a cărei forme se schimbau când în om, când în elefant, când în şerpe [...]". Monstruoasa creatură ivită la capătul complexei metamorfoze antropo-elefantino-ofiomorfă se dovedeşte a fi, într-un anticlimax ironic, un simplu prosop agățat la fereastră şi scăldat de lumina rece a lunii. Naratorul ştie perfect cum să dozeze suspansul, astfel încât, după aparent liniştitoarea descoperire, tânărul este proiectat în teroarea nedistilată degajată de animarea inexplicabilă a unui vechi portret înrămat: „văzui capul duducăi Safta tremurând în privazul de lemn, parcă era capul viu al babei Axinia; şi tremura aşa de tare, încât şi zulufii, şi 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 şi sudori răci îmi cuprinseră tot trupul. Acum nu mai era de şagă; 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 şed în pat dinaintea figurii hâde a duducăi Safta, care din ce în ce se strâmba şi tremura mai mult, şi a cărei ochi stinşi se pironea 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 uşă: una, două, trei... [...] Era cânele Balan care, scărpinându-se la ureche, lovea cu cotul piciorului în uşă". Precum se poate lesne bănui, revelația are puterea să efaseze asaltul hoardelor fantomatice, care dispar precum

BDD-A23573 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

aburul zorilor se topeşte 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 Călifar* 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 hotărăşte, subit, să-şi viziteze vecinul de moşie, pe boierul Neagu, astfel încât îşi roagă slujitorul bătrân, pe Ion, să-i pregătească armăsarul pentru călătorie. Ca şi în *Cânele Bălan*, sluga încearcă să-şi 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 şi 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 moşie pomenit deja. Neagu organizează o partidă de vânătoare, în timpul căreia, dintr-un accident în care se topesc, anapoda, răul hazard şi orgoliul cinegetic masculin, fata moare împuşcată chiar de pețitorul ei. Supus unui proces răsunător, eroul este condamnat la zece ani de temniță, din care nu ispăşeşte decât puțin, fiindcă domnitorul îi acordă o grațiere. Ieşit din puşcărie, boierul trece prin mai multe întâmplări stranii. Una dintre acestea este întâlnirea cu fosta slugă, Ion, care, fără a-l recunoaşte, îi povesteşte cum stăpânul său, ajuns la o moară de vânt blestemată în noaptea Sfântului Andrei, a fost luat de iele prin văzduh şi cum s-a prăbuşit mort în curțile lui Neagu. Boierul se hotărăşte să se întoarcă pe moşia părintească, numai pentru a descoperi că întregul conac arde. Văzându-şi avutul mistuit de foc, eroul îşi îndreaptă şargul spre moşia 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 şi că e plină de oameni. [...] Şi ce ciudați mai erau oamenii aceia!... Unii aveau unghii la degete ca mâțele, alții copite de țap, alții nările şi bărbia tăiete în două ca la zăvozi, şi toți aveau cozi şi ochii scurşi, de li se vedeau creierii prin orbitele deşarte”. Suita de metamorfoze diabolice ale fantomelor continuă cu apariția unei femei în alb, cu părul lung şi despletit, care îl invită pe eroul stors de voință să-şi continue

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

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 şi această mişcare 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 topeşte contururile şi distanțele, conferindu-i personajului central, ca în *Sărmanul Dionis*, iluzia puterii şi cunoaşterii 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; auzeam creşterea ierbii, înțelegeam taina vieții, atingeam firele ce leagă stelele între ele, vedeam boldul care dă mişcare; ce zic?". Limbajul însuşi capitulează în beatitudinea revelatoare: „Eu însumi făceam parte din acele fire, din acele stele, eram văz, eram auz, eram mişcare, 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 veciniciei". În muzica astrelor, intonat, straniu, chiar de femeia în alb, eroul îşi uită promisiunea inițială, aceea de a n-o atinge, şi, întocmai precum Orfeu nerăbdător să-şi 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, nemaisusținut de vraja sa, se prăbuşeşte din înalt, într-un climax al terifiantului, descris în epitete antifrastice: „în căderea mea nesfârşită, dar scurtă ca o clipă, întrevăzui ca prin vis curtea lui Neagu, şi 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 şi mă frecai la ochi... Eram eu... dar eu întreg şi teafăr în odaia mea [...]". Spaima hipnică îl determină pe erou să-şi amâne călătoria pentru dimineața următoare, în vreme ce slujitorul, cu orgoliul satisfăcut, se oferă să-i frece stăpânului harnaşamentul 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 aceeaşi senzație de frustrare ca şi 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 aştepta 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

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

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 lipseşte în acest tablou zugrăvit în culoarea locală, însă avem în faţă, în mod cert, o întâlnire terifiantă prin implicaţii. Procedeul este unul de *Rahmenerzählung*, Bălţăreţu fiind rugat să-şi povestească aventura cu domnitorul ţării. Sunt de reţinut atât sacadarea acţiunilor expuse la timpul prezent, cât şi comparaţia exotică: „Mavrogheni sta la fereastră; cum mă vede, sare ca o maimuţă pe armăsar [...] se opreşte la Colţea, descalecă, intră în biserică, se închină la toate icoanele şi, când să iasă, stă la uşă şi mă întreabă răstit: «Trimis-ai haraciul la Poartă?»". Aflând că lucrul a fost dus la bun sfârşit, Vodă îl invită pe Bălţăreţu să urce împreună în clopotniţă, ca să ia masa împreună. În absenţa oricărei suspiciuni, eroul se supune cu mândrie, gândindu-se la invidia pe care o va produce, în târg, vestea unei asemenea invitaţii. Totuşi, ceea ce urmează şochează prin aparenta naturaleţe 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 şi-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*: „«Ştii c-am visat pe sfântul Nicolae azi-noapte?» îmi zice râzând. «Eşti bun la Dumnezeu, măria-ta, şi d-aia a venit sfântul să te vază»". Aserţiunea următoare condensează cristale de teroare: „«Aşa cred şi eu – îmi zise, uitându-se în ochii mei – dar nu ştii să te azvârl d-aicea jos». Când am auzit aşa, am îngheţat; mi s-a tăiat picioarele şi mi s-a muiat vinele, de era să cad, fără să mai m-arunce cineva". Teribilul conflict este rezolvat graţie unui *deus ex machina*, în persoana lui Sava Arnăutul: acesta îi şopteşte lui Bălţăreţu soluţia salvatoare, constând în invocarea unui alt vis, al cărui protagonist este, de data aceasta, Sfântul Spiridon. Mult-aşteptatul *dénouement* este eliberator: „ne deterăm jos binişor cu toţii din turn. Eram mai mult mort decât viu. Cum am ajuns acasă, am căzut la aşternut şi am zăcut trei săptămâni de gălbinare". Îndrăzneala epică a lui Ion Ghica este cu totul ieşită din comun, mai ales că prozatorul nu părea înzestrat cu o vocaţie a tenebrosului, ci doar cu una a moralismului desuet, pigmentat de oaze de oralitate specifice memorialisticii. *Scrisorile* supravieţuiesc, în ansamblu, tocmai graţie acestor insule fericite, constituind astfel, în expresia lui I. Negoiţescu, „o literatură în sine fină dar superficială, scoţându-şi efectele din pitoresc şi anecdotic pur" (2002: 66).

Alexandru Macedonski [10] 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

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

Delavrancea (în *Trubadurul*). Deşi, în esenţă, 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 înfăţişarea de poeme în proză" (1971: 321), există, în opinia noastră, cel puţin o excepţie parţială de la regula poeticităţii intrinsece a prozei macedonskiene. Dedicată mamei scriitorului, nuvela *Pe drum de poştă* (prezentă în volumul *Cartea de aur*, publicat în 1902) descrie cavalcada unui drum de la Craiova la Bucureşti, făcut de un copil însoţit de mama sa, în speranţa că-i vor fi alături tatălui înaintea morţii (după cum se ve vedea, cuplul ajunge prea târziu). În timpul călătoriei precipitate, imaginaţia copilului se trezeşte la viaţă, populând altminteri nespectaculosul peisaj campestru din sud cu făpturi dintre cele mai terifiante: „Copacii – sau mai mulţi la un loc – se iveau când la un geam, când la celălt, luau înfăţişări de oameni – de hoţi ascunşi în noapte şi cu puşca la ochi". Ioana Em. Petrescu observă că „[t]opografia reală este transfigurată şi copilul [...] percepe goana trăsurii ca o pendulare între spaţii demonice şi spaţii celeste" (2002: 133). Dacă spaţiul exterior este constant, atunci variaţiile experienţei sunt generate exclusiv de succesiunea nocturn-diurn. După noi, ar fi vorba, de aceea, despre o stranie prozopopee a nopţii, a cărei fenomenologie obscură ameninţă, în timp ce prozopopeea subsecventă a zilei se coagulează în jurul unui elan ascensional. Starea de expectativă se nutreşte din sine, înfometată de propria consistenţă, precum se întâmplă cu personaj din poezia lui Ion Barbu: „Uneori, şuierăturile surugiilor sau vorbele lor îngânate de-a încălecare erau socotite de el ca semnaluri... Îngrozit, îşi zicea că n-are să mai scape din acea noapte şi se trăgea de la geam. [...] Răsuflarea îi era scurtată, urechile vâjâietoare şi fiori-fiori îl treceau prin inimă". Pe nesimţite, 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 dăţi, aceiaşi copaci [...] erau călugări cu glugi negre pe cap, care, pe deşelate, goneau sub ei cai [...]. Vântul le fâlfâia mantalele şi glugile; se schimbau în demoni; se înmulţeau cât coprindeau dealurile şi văile; erau în faţă, în urmă şi împrejurul trăsurii". Punctul culminant al asaltului demonic este invazia caleştii, o prolepsă vizuală a unei eviscerări iminente: „Dar ceva era şi mai grozav: braţele şi degetele dracilor se subţiau; mâinile li se agăţau de portiţă; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul îşi înfigea ghearele în gâtlejul copilului, îi oprea strigătul, pe când altul i se aşeza greceşte pe piept şi rânjea, şi sfâşâindu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste...". Secvenţele coşmarului nocturn nu sunt uşor de efasat în mintea lectorului, Macedonski oferind, în aceste rânduri, un regal al teribilului.

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

Barbu Delavrancea introduce, la noi, teroarea somnambulică, obsesia morţii violente care transcende orice formă de control raţional. *Trubadurul* (1887)[11] reprezintă o confirmare a acestei propensiuni auctoriale. Pe tot parcursul nuvelei, după cum observă şi Al. Săndulescu, „elementele naturaliste sunt aproape indisolubil legate de cele romantic 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 şi, în mai mică măsură, de acea *écriture artiste* a Fraţilor Goncourt, nu este mai puţin adevărat, credem noi, că există, în interiorul naraţiunii, o muzicalitate difuză şi inefabilă, potenţată atât de referinţele la arta sunetelor şi la instrumentarul adiacent, cât şi de joncţiunea supraetajată dintre planul trecutului şi cel al prezentului, dintre descriere şi rememorare. Atmosfera de *comminatio*, de ameninţare implacabilă este generată tocmai de secvenţialitatea 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 şi de elevul acestuia, Alban Berg, melanj complex de limbaj propriu şi 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 *Linişte*, amândoi fiind „uriaşi ai maniei" (1975: 35). Mai recent, Ioana Em. Petrescu subliniază caracterul esenţialente romantic al Trubadurului, care însă, în urma redactării unei adevărate fişe clinice, este asimilat unui tipar naturalist: „destinul de inadaptabil al Trubadurului va apărea în nuvelă ca riguros determinat de fatalitatea temperamentului său" (2002: 129). Astfel, nuvela însăşi 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 inadaptabilului romantic" (2002: 130). Coleg de studenţie cu naratorul, cel „plăpând şi chinuit de vise" îşi începe tragedia povestind cum i-a „rămas în nas mirosul morţii", după ce a zărit, la morgă, trupul unei fete tinere şi frumoase. Incidentul deschide, în psihicul protagonistului matur, un lung episod anamnetic, în care basmele povestite înainte de culcare se amplifică incontrolabil în imaginaţia infantilă. Sub presiunea constantă a anxietăţii, cuvintele se reifică, dobândind consistenţă palpabilă: „Şi, ciudat, din toate aceste basme şi vise – de grijă şi de frică – mă deprinsei să ascult cuvintele până în fundul lor, să răspund la vorbă cu înţeles 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 halucinaţii periculoase, însă Trubadurul cere să nu fie întrerupt. Sesiunea de psihanaliză *sui generis* continuă sub presiunea subiectului: „Trăiam deştept şi-n somn. Sufeream la lumină şi pe întuneric. Îmbătrâneam în loc să cresc. Visele se înmulţeau şi mai toate se sfârşeau cu o

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

babă bătrână, spaimă de urâtă, numai cu doi dinți în gingia de sus". Coşmarul 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, şi eu fugeam de-mi răpăiau tălpile; sfărâmam bolovanii, săream şanțurile, treceam prin mărăcini; oasele călcâielor mi se înjunghiau şi mi se oprea răsuflarea. Şi baba, după mine, în spatele meu, cu mâna de umerii mei; îi simțeam suflarea ei de gheață şi îi vedeam, fără să mă uit înapoi, văpăile ochilor". Aparent interminabila încatenare de coşmaruri care efasează granițele dintre real şi ireal se încheie cu concluzia că fata de pe masa de disecție era Bălaia, o prietenă din copilărie, albă (paloarea tipică anemicilor), zveltă şi cu ochii verzi. Revelația îl proiectează pe Trubadur într-o adevărată criză de nervi, fiindcă „[l]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 îşi descoperă, la miezul nopții, protejatul în postură de somnambul. Acesta din urmă iese din casă şi 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 ştiam ce să fac. El [...] se agață de primele ramuri, se îndoi de mijloc, rezemându-se în picioare şi începu să suie printre crăcile groase ale dudului". Cu vioara şi arcuşul în mână, cu silueta scăldată de razele albe ale lunii, Trubadurul ajunge în vârf: „încercă cu mâinile cele din urmă ramuri, ceva mai groase ca degetul, şi, punând piciorul pe ele, se înalță deasupra dudului ca o statuă alburie cletănată de mlădierea ramurilor. Ridică capul spre luna care strălucea deasupra lumii. Era tot cu ochii închişi. Înmărmurisem, cu gura căscată şi cu brațele întinse spre el". Cântecul nocturn al Trubadurului are semnificația unui *requiem*, fiindcă vioara îşi pierde două coarde (în cea mai stranie descendență pitagoreică, personajul este obsedat de cifra 2, care-l urmăreşte 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, îşi perdu cumpătul şi, țipând desperat, se prăvăli din vârful dudului". Detaliile sunt consemnate cu răceală, însă tocmai brevitatea de proces verbal le imprimă o notă de o muzicalitate subtilă: „Răbufni de pământ, la picioarele mele, scăldat în sânge, cu capul zdrobit". Naratorul nu uită să ne prezinte testamentul olograf al sinucigaşului involuntar, încheiat cu o solicitare simplă, dar care, în virtutea desfăşurării 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 (iarăşi 2-ul fatidic!, ar exclama fidelii numerologiei) nu mai are consistența primeia.

BDD-A23573 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

Spațiul restrâns pe care-l avem la dispoziție ne constrânge să ne întrerupem destul de brusc argumentația critică şi 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 şi din cea a secolului al XX-lea. Deşi 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-şi 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* şi, 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*. Bucureşti: Ed. Sport-Turism, 1987.

Bolintineanu, Dimitrie. *Opere*. 11 vol. Ediție îngrijită, tabel cronologic, note şi comentarii de Teodor Vârgolici, studiu introductiv de Paul Cornea. Bucureşti: Ed. Minerva, 1981-1989.

Cioculescu, Şerban. „D. Bolintineanu". *D. Bolintineanu*. Cuvânt înainte, antologie de texte, cronologie şi bibliografie de D. Păcuraru. Bucureşti: Ed. Eminescu, 1974. 164-81.

Cioculescu, Şerban, Vladimir Streinu, Tudor Vianu. *Istoria literaturii române moderne*. Bucureşti: Ed. Didactică şi Pedagogică, 1971.

D. Bolintineanu. Cuvânt înainte, antologie de texte, cronologie şi bibliografie de D. Păcuraru. Bucureşti: Ed. Eminescu, 1974.

Delavrancea, Barbu. *Opere*. 10 vol. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note şi variante, glosar şi bibliografie de Emilia Şt. Milicescu. Bucureşti: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1965-1979.

Delavrancea. Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic şi bibliografie de Al. Săndulescu. Bucureşti: Ed. Eminescu, 1975.

Dicționarul scriitorilor români, 4 vol., vol. I (A-C), coordonare şi revizie ştiințifică: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Ed. Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1995, vol. al II-lea (D-L), Ed. Fundatie Culturale Române, Bucureşti, 1998, vol. al III-lea (M-Q), Ed. Albatros, Bucureşti, 2001, vol. al IV-lea (R-Z), Ed. Albatros, Bucureşti, 2002.

Ghica, Ion. *Opere*. 6 vol. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note şi comentarii, glosar şi bibliografie de Ion Roman. Bucureşti: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1967-1988.

BDD-A23573 © 2009 Editura Universității „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)

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

Macedonski, Alexandru. *Opere*. 8 vol. Studiu introductiv, ediţie îngrijită, note şi variante, cronologie şi bibliografie de Adrian Marino (şi Elisabeta Brâncuş). Bucureşti: Ed. pentru Literatură, Ed. Minerva, 1966-1980.

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

---. *Viaţa lui Alexandru Macedonski*. Bucureşti: Ed. pentru Literatură, 1966.

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

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

Niculescu, Al. „Evoluţia frazei în stilul lui Barbu Delavrancea". *Delavrancea*. Ediţie îngrijită, prefaţă, tabel cronologic şi bibliografie de Al. Săndulescu. Bucureşti: Ed. Eminescu, 1975. 176-83.

Petrescu, Ioana Em. *Configuraţii*. Cluj-Napoca: Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, 2002.

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

Vârgolici, Teodor. *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa*. Bucureşti: Ed. Minerva, 1971.

---. *Introducere în opera lui Dimitrie Bolintineanu*. Bucureşti: 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 cărţi şi de filme inepte, apărute în cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea.

[2] Lista ar putea fi extinsă cu uşurinţă, însă, din păcate, spaţiul limitat pe care îl avem la dispoziţie nu ne permite să abordăm şi alte opere în afara celor enumerate.

[3] Este vorba despre scena uciderii lui Batişte Veveli şi 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). Acelaşi lucru este observat şi de Şerban Cioculescu (*D. Bolintineanu*, 1974: 181).

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

[6] În ideea de a nu supraîncărca rândurile cuprinzând citate din opera autorilor studiaţi de noi cu indicaţii privitoare la ediţia sau la pagina de proveniență a extraselor, am omis tacit inserţiile în cauză. De altfel, mai mulţi cercetători cunoscuţi 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 ediţiile standard ale operelor, care se pot găsi cu uşurinţă în bibliotecile universitare din ţară. Pentru indicaţiile complete legate de ediţiile utilizate, *cf.*

[7] Este greu de înţeles de ce *Istoria literaturii române* editată de Academia Română subliniază însuşirea lui Gane „de a rememora melancolic copilăria" (1970-1973: III, 52), aserţiune exemplificată prin *Aliuţă* sau *Cânele Balan*, prima o poveste violentă, iar a doua – una terifiantă (sau, cel puţin, resimţită ca atare de erou).

[8] Nu vom face abuz, în această lucrare, de jargonul impus de naratologia structuralistă, întrucât suntem conştienţi de faptul că, pentru a ne pierde potenţialii lectori, nu există metodă mai rapidă şi mai de succes decât ancrajul în cazuistica post-saussuriană.

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

[10] Pentru cele mai bune prezentări ale vieţii şi ale operei macedonskiene, *cf*. Marino, 1966 şi 1967.

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

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

BDD-A23573 © 2009 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.115 (2026-11-17 07:51:43 UTC)