

THE PRIVILEGED SPACE OF THE MIRROR IN ALICE BOTEZ'S IMAGINATION

Mihaela ȚICALO-GRĂDINARIU

"Al. Ioan Cuza" University of Iași

Abstract: Nae Ionescu's luminous student, Alice Botez would know the taste of social resignation, but not the relinquishment of the moral and aesthetic principles and norms, her writing remaining her weapon and ultimate recourse. Alice Botez's world concentrates a sum of elements, indications of a dynamic and demolishing search: an amalgam of legend and fairy-tale, of aerial and real, of sacred and profane, of immaterial and material. The personal cosmos has the data of a symbolic geography and it is constructed by successive recurrences, by crossing the threshold and urges towards another world, and one of the most necessary gestures of the symbolic economy of passing over is that of opening the gate towards beyond or towards this side. The result is an anti-world, an mirror a frame up of a play having shadows as characters, with the same chaotic setting in which the elements of an adversary nature trade the roles for the architectural elements: hills, valleys, crypts, chasms, streams of water, black and round hollows, rain and mud that deploy on the cobblestone pavement a black and white film, manually kneaded caves in the darkness.

Keywords: symbolic geography, mirror, experience, reading pact

Personalitate insuficient cunoscută și mult prea puțin receptată în spațiul românesc, Alice Botez desfășoară o complexă și fascinantă activitate culturală pe un interval care acoperă epoci frământate ale istoriei. Absolventă a Facultății de Filosofie a Universității bucureștene, apreciată de mentorul său, fascinantul Nae Ionescu, ea însăși profesoară universitară pentru o perioadă scurtă de timp, apoi documentarist la Biblioteca de Stat, Alice Botez a fost înconjurată în perioada interbelică de membrii unei generații de excepție, criterioniștii, majoritatea dintre ei prieteni apropiați, iar după schimbările din 1945 va intra într-un nemeritat con de umbră. Deși debutează publicistic în 1937, semnând apoi timp de trei ani cronică literară a cotidianului „Vreamea”, între 1940 și 1942, de-abia în 1968 îi va apărea primul roman, *Iarna fimbul*, urmat, la intervale destul de mari de timp, de alte cinci volume : *Pădurea și trei zile* (1970), *Dioptrile sau Dialog la zidul caucazian. Evocare istorică* (1975), *Emisfera de dor* (1979), *Eclipsa* (1979) și *Insula albă* (1984), și de *Cartea realităților fantastice. Jurnal* (2001), rămasă în manuscris și publicată după moartea autoarei de către prietenul Arșavir Acterian.

Dioptrile sau Dialog la Zidul Caucazian. Evocare istorică este poemul dramatic în care obsesia istoriei pe care o manifestă Alice Botez capătă pregnanță. Protagonistul cărții este Dimitrie Cantemir, figura centrală a medievalismului românesc. Aparent, poemul reconstituie experiența inițiativă pe care o trăiește prințul moldav, odată cu expediția documentară întreprinsă în 1722, la Zidul Caucazian, unde urmează a-l întâlni pe protectorul său politic, țarul Petru I al Rusiei. Acțiunea este schematizată, având în centru repetiția unei reprezentații de teatru pe care principele moldav o pregătește în onoarea țarului, constituind, de fapt, pretextul pentru o reevaluare și o reliefare a personajelor, a principiilor călăuzitoare, a forțelor istorice și supraistorice care guvernează destine.

Textul supus cercetării a avut parte, după publicare (1975), de o receptare minimală din partea criticii de specialitate, ca și restul operei literare și filosofice, de altfel, lucru aproape firesc dacă avem în vedere contextul istorico-ideologic și, implicit, idealul acelei epoci. Deși anii 60 aduc un oarecare dezgheț ideologic, cutumele epocii sunt supralicite: „Dramaturgia

românească de inspirație istorică a întreprins, în anii noștri, o adevărată reconsiderare a noțiunii de eroism și a realităților sociale înțelese în perspectiva lor istorică.”, nota Valeriu Râpeanu în *Prefața* celor două volume de *Dramaturgie română contemporană*, apărute în 1967 (DRC: 11), iar temele predilecte ale criticii dramatice sunt, pentru încă două decenii, „creația artistică – expresie a spiritului revoluționar” și „umanismul revoluționar în acțiune” (Faifer 2010: 126). Dacă înainte de 1989 receptarea minimală beneficiază de circumstanțele atenuante ale imperativelor epocii, în care scrierile nu se încadrau nici ca problematică, nici ca modalități de realizare, tăcerea de după 1989 este nedreaptă și de neînțeles. Alice Botez lipsește din *Repere în dramaturgia română contemporană*, competentul studiu al lui Florin Faifer¹ (Faifer 2010); N. Manolescu o expediază fugitiv, într-o singură frază, în *Istoria ...sa* (Manolescu 2008); mai generoase sunt paginile din primul volum al Dicționarului General al Literaturii Române apărut sub auspiciile Academiei Române (DGLR 2004), și meritorii studiile Elvirei Sorohan reunite în *Salonul literar cu prozatori contemporani români și străini* (Sorohan 2014).

Alice Botez refuză cu ostentație racordarea textului la profilul estetic și psihologic al publicului nou, detașându-se cu fermitate de imperativul pseudoestetic, gest definitiv pentru o personalitate cu standarde morale înalte, de la care nu a abdicat până la sfârșitul vieții. În volumul de care ne ocupăm, ea construiește o suprarealitate polivalentă, stilizând simboluri scenice într-o operă sintetică, ce surprinde ritmurile interioare ale unor puternice și reprezentative figuri. Deși a scris un singur text dramatic, exigențele scenei îi sunt binecunoscute nu doar din cuprinzătoarele lecturi din literatura universală, pe marginea cărora are dese discuții cu Jeni Acterian (Acterian 1991), ci și datorită specialei legături culturale și spirituale pe care o are cu soțul ei, Constantin Bulat, el însuși scriitor cu sute de pagini de piese de teatru, proză și poezie rămase în manuscris, și artist plastic ce-și concepea singur decorurile pentru creațiile sale dramatice, niciodată reprezentate.²

Pentru scrierea acestei evocări istorice, Alice Botez desfășoară o intensă activitate de cercetare, cu scopul declarat de a reconstitui cu minuțiozitate epoca istorică a personajului principal (Dimitrie Cantemir) și alte falii temporale cu rol adiacent. Informațiile, cele mai numeroase istorice și geografice, sunt adunate în final sub titlul *Addenda. Note și comentarii* și constituie un sfert din paginile volumului. Ele întregesc și uneori decodifică spațiile incifrate ale dramei, proiecțiile simbolice „servind mesajului evocării sau chiar numai pentru a dezvălui polisemia, aluziile, alegoria” (Botez 1975: 87). Textul dialoghează în permanență cu mari valori ale culturii, și, deși intriga e construită nu foarte complex, fără surprinzătoare răsturnări de situații, se distanțează mult de tiparul evocărilor istorice românești.

Un alt element de noutate a logicii dramatice este deconspirarea motivului central al scrierii – oglinda, simbol fundamental al conștiinței umane, element omniprezent în construcția evocării istorice, pe multiple paliere de semnificație.³ Într-adevăr, Alice Botez utilizează strategii textuale plurisemiotice, înțelegând că replicile nu pot comunica total decât cu ajutorul elementelor aparținând altor paradigme semnifice (mimica, gestualitatea, costumele, obiectul scenic și proxemica), într-un spectacol polifonic, tinzând spre ceea ce Anne Ubersfeld numea *practică semiotică totalizantă* și *semn printre semne* (Ubersfeld: 58). Ilustrând simbolismul deghizat al lui E. Panofski, penetrând cu o forță iradiantă asupra întregului text, oglinda trimite la semnificații multiple, necesitând lecturi concentrice și chei de lectură adecvate (Panofsky 1999). Unele dintre ele sunt oferite cu generozitate de autoare,

¹ Dramaturgii asupra cărora se oprește Florin Faifer sunt Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Paul Everac, Ion Omescu, Teodor Mazilu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, D. R. Popescu, Marin Sorescu și Matei Vișniec.

² Mai multe detalii despre creația complexă a lui Constantin Bulat în Botez, Grigorescu, Ionescu 1976.

³ Pentru problematica simbolismului oglinzii, al luminii și întunerului, Biedermann 2002, Dicționar de simboluri 1995, Dicționar 1995.

în *Prolog*, didascaliile supradimensionate și comentariile finale, altele însă provoacă cititorul, deja bulversat de iconomia unui text în care unitatea de concepție e măiestru camuflată în forma unui fals fragmentarism. „Am așezat restituirea aceasta sub semnul oglinzii – al dioptrilor – oglinda ca simbol pentru problematica spiritului modern postmedieval”, declară Alice Botez în prolog, cu trimitere imediat către *Metafizica* lui Dimitrie Cantemir, operă scrisă la 1700, publicată pentru prima dată în românește în traducerea lui Nicodim Locusteanu în 1928 (Cantemir 1928) și recenzată de Alice Botez în „Vremea” din 1 decembrie 1940 (Botez 1940). Obsesia pentru semnul – oglindă o regăsim printre preocupările scriitoarei cu mult înainte de *Dialogul la Zidul Caucazian*, în *Cartea realităților fantastice*, jurnalul scris între 1937-1938. Și prietenii din grupul „Criterion” (Alexandru Dragomir și Mircea Vulcănescu) nuancează în repetate dezbateri filosofice problematica oglinzii, a lumilor interioare, posibile, a virtualităților, influențați fiind de prelegerile cursului de metafizică al lui Nae Ionescu.

Întreaga piesă e construită având ca fundament scenic al atmosferei tensionate o replică antinomică a scenei circulare imaginată de Ion Sava în *Teatrul rotund* (Faifer 2010a: 115): „Podium de forma unei calote sferice, ușor înălțat, la care se ajunge prin două rânduri de trepte așezate față în față. Jumătatea posterioară a calotei are suprafața accidentată, astfel că personajele, care vin din această parte, apar și dispar alternativ. Scenele se desfășoară în aripa superioară a calotei. Un cadru lucios, metalic înconjoară podiumul, având rol simbolic: este dioptra sau oglinda propriei conștiințe. Întreaga desfășurare este pusă astfel sub semnul oglinzii. Aici se reflectă evocările și gândurile care bântuie închipuirea Prințului. Cadrul este astfel așezat, încât să oglindească personajele chiar puțin mai înainte de apariția reală a actorilor în scenă”. (Botez 1975: 18)

Semnalizările alegorice ale oglinzii, acest spațiu al limpezirilor morale, se amplifică permanent pe parcursul textului. În cadru apar și dispar, încremenesc și se rotesc succesiv sau simultan, imagini ale personajelor, cu grade diferite de claritate, sub- sau supradimensionate, „învălmășeală de umbre”, zone luminate alternativ, tablouri celebre, ipostaze ale personajului principal la vârste diferite. Al doilea călător, Filip Solitarul, poartă la gât o oglindă de aramă, „oglinda morții, crescută încă din naștere”, multiplicată apoi și de către celelalte personaje, ca purtătoare a „memoriei faptelor bune, ca pază a minții și a gurii”. Atitudinea Prințului e una contrastantă, refuzând inițial oglindirea, de teama judecării instanței superioare, ajungând apoi la conștiința propriei superiorități: „Și, mă rog, ce mai vezi în ea ? Poate că nu numai cele bune și cele rele, deodată chiar, sau unele după altele! Lumea toată însă, odată și raiul, și iadul; și cele văzute cu ochii trupului, și cele văzute doar cu ochii minții, când vederea este bună!” (Botez 1975: 76) Pe un alt palier al metaforei, dioptra trimite la categoria cărților de comportament, scrise fie sub forma unui dialog, fie structurate pe capitole, devenite o tradiție în aria culturală a Bizanțului, seria fiind inițiată de același Philippos Monotropos (Al doilea călător) ca normative ale vieții morale. Alice Botez construiește un supracod dramatic al dioptrii și personajelor, suprapunând triumphiurile actanțiale ale lui Anne Ubersfeld (triumphiul activ, cel psihologic și cel ideologic) (Ubersfeld 1999), într-un echilibru în care actanților li se atribuie o încărcătură suplimentară de semnificații, explicitată, de exemplu, pentru același Filip Solitarul, în Nota 20c: „Ca personaj al evocării, Filip Solitarul nu numai că reprezintă direcția teologică, dar se constituie ca o voce acuzatoare. Rolul său este dublu: amintește eroului abaterile sale de la concepțiile scolastice, dar, mai ales, susține, întreține și agravează starea de limită a unui om bolnav de moarte, care continuă să lupte pentru s-și împlini un ideal de viață – ca atare, polarizează tensiunea tragică – la celălalt pol fiind vocile antagoniste stimulatoare – ale faptei și eroismului.” (Botez 1975: 97)

Personajele, majoritatea denumite categorial (Recitatori, Primul și Al Doilea Călător, Măscăriciul, Secretarul, Augurii, Alanii, Ostașii, Femeile medee, Bătrâna) sunt puternic reliefate prin respirația amplă a replicilor în alternanță cu replici scurte, întrerupte brutal de

indicații scenice și regizorale. Cuvântul rostit e în opoziție cu pantomima, într-un spațiu din ce în ce mai aglomerat sonor, într-o agresivitate continuă, redundante, augmentate de suprafața reflectantă a oglinzii: „acțiuni mimate, proprii epocilor diverse, combinate până la absurd și grotesc, mișcări de grup transformate în revoltă și iconoclastie, legăminte, serenade, investiții, judecăți, lupte corp la corp, [...] pași, galop de cai, zăngănit de arme; toate aceste zgomote, deși depărtate, fiind declanșate deodată, formează un vacarm difuz, sâcâitor. Din timp în timp, țâșnește ca dintr-un mecanism brusc defectat unul sau altul din zgomotele indicare, asurzitor.” (Botez 1975: 21).

Disoluția limbajului (prin incipit-uri lăsate în suspans, prin ignorarea partenerului de dialog, prin trecerea bruscă pe un alt plan de comunicare), rostirile cu înflorituri, sintaxa arhaică, frazarea melopeică, incantatorie: „La plânsul neplânsul, la prohodul jertfelor, aduceți-mi-l voi, străbuni voievăzi, și tu, cel dintâi cernitul bazileu, și tu, netihnit părinte, care pe acesta l-ai ales și cu neizbăvită solie mi l-ai împovărat și mi l-ai dat de bărbat, iar eu i-am născut pe fiii noștri din os de domn și de bazilei. Pe acesta, acum amurgitul, chemați-l, pe pribeagul și unsul vostru cu taina neodihnei și cu hainul dor al patriei împovărați-l ! Cu tărie neînceptută încercați-l.” (Botez 1975: 28), plăcerea provocării personajelor și a lectorilor prin ghicitori existențiale: „Două haine am, una largă, o îmbrac ușor, nu se rupe, nu se strică, nu se murdărește, mă pot îndoi din șale, pot face temenele, mă pot tăvăli și orice aș face duce la tăvăleală, alta strâmtă, o păstrez în dulap pentru zile mari sau pentru una anume, în sfârșit, mereu mă codesc s-o îmbrac, și, dacă ar fi după mine, n-aș îmbrăca-o niciodată. Ce e una și ce e alta ?” (Botez 1975: 24), integrarea în textul piesei a unor fragmente din cărțile lui Dimitrie Cantemir⁴, selectate, prelucrate și rostite în opoziție de către cele două grupuri de recitatori, iată doar câteva stratageme care imprimă piesei de teatru un suflu modern. Inter-relaționarea personajelor e favorizată și de o subtilă reglare a distanțelor în jocul scenic, repere simbolizatoare prin excelență, apropierea și depărtarea interpersonală și față de spațiul circular al oglinzii fiind semne relevante care completează replicile.

Unitatea de spațiu a evocării istorice e completată de unitatea de timp („o zi de la începutul lunii septembrie”), însă răsfrângerile în oglindă includ și factorul temporal. Actanții se întorc mereu în epoci diferite, „ca o invazie a timpului subiectiv” și o ilustrare elocventă a sfârșirii lăuntrice a Principelui, prin vestimentație specifică și accesorii, îmbinând contrarii: „Vor apărea împreună, în sfidătoare înțelegere sau în admisă adversitate: călugări sfrijiți, jechoși, alături de luptători de circ, aruncători cu discul atletici, goi; filozofi și cavaleri rătăcitori; prelați, cărturari, purtând însemnele profesiei lor, alături de clovni și acrobați, curtezane, hangițe, mercenari. Costume de asemenea strident opuse, îmbinând somptuozitatea până la luxură cu sărăcia până la mizerie, strălucirea cu goliciunea. [...] Se poate face uz cu profuziune de accesorii: cape, spade, arme, flamuri, steaguri, cupe, icoane, halebarde, platoșe, instrumente, instrumentiști, muzică diversă – când armonizată, când nesincronizată (poate fi chiar Bach după Schönberg... sau simultan. Sau forme muzicale proprii epocilor, muzică compusă de Prințul însuși, sau zgomote concrete, muzică sincopată, la liberă alegere și inspirație).” (Botez 1975: 21)

Alice Botez își pune personajele în posturi de evaluare și autoevaluare, prin raportarea permanentă la sine, în dioptra conștiinței și la ceilalți. Între dramele inspirate de istoria națională („trepte spre paroxism”, „istorii încrâncenate”) și legendele tragice („intensitate pe margini de abis”) (Faifer 2010b), evocarea istorică se detașează printr-un spectaculos balans al imaginarului. Recurgând la procedee romantice verificate (situații-limită, travestiri, tirade), autoarea recontextualizează masca, prin excelență element de invocare a protecției divine

⁴ *Sacrosantae scientiae indepugnabilis imago, Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea, Loca obscura in catechisis, Monarchiarum phisica examinatio, Hronicul vechimii româno-moldo-vlahilor, Istoria ieroglifică.*

(Pandolfi 1971) și alegorie a diferitelor tipuri umane.⁵ Cu trimitere explicită la *Istoria Ieroglifică*, chipurile pe care le poartă Măscăriciul (inorogul, corbul și camilopardalul) distanțează, sau, dimpotrivă, apropie personajele de drama Principelui, recunoscută sau nu.

Din păcate, analiza noastră e limitată doar asupra textului dramatic publicat; textul performat lipsește, deoarece, până în acest moment, nimeni nu a reușit punerea în scenă a *Dialogului la Zidul caucazian*. Totuși, chiar în absența contextualizării scenice, a relației directe cu dintre text și spectator, o analiză semiotico-pragmatică, după modelul actanțial al lui Greimas (Greimas 1975), ar fi posibilă, având în vedere abundența marcatelor lexicali și didascaliiile cuprinzătoare, totul conviețuind într-un limbaj specific, cu modalități proprii de funcționare.

Jurnalul- Cartea realităților fantastice ne apare acum ca o aglutinare a unor coordonate ideatice de autentică esență mistică, recognoscibile în toate celelalte scrieri. Comparativ cu alte jurnale, scrise în aproximativ aceiași ani, de exemplu, cele ale prietenilor criterionști Mircea Vulcănescu, Mircea Eliade, Jeni și Arșavir Acterian, volumul nu respectă convențiile acestui tip de scriitură diarică, ci se constituie într-o meditație subtilă asupra posibilităților ființei umane de a purta o luptă permanentă între bine și rău, între întuneric și lumină. Practic, jurnalul limpește un destin de excepție, aflat la confluența între două epoci culturale incompatibile, un drum ascensional al unei singurătăți interiorizate, al cărui reflex salvator al izolării vedește un instinct neabătut al suferinței. Lumea căreia i se abandonează Alice Botez e una compozită, un spațiu de realități aparte, fantastice, o irealitate, un loc al contrastelor și a antinomiilor, locuința a unei conștiințe superioare. Izolarea, ca o consecință a suferinței de a nu ști cine ești, denotă cu asupră de măsură ceea ce Nae Ionescu numea „necesitatea omului de a se evada” (Ionescu 1991: 170), reflexivul accentuând dramatismul efortului de sublimare a materiei, de întoarcere la o obârșie revelatorie.

Lumea lui Alice Botez concentrează o sumă de elemente, indici ai căutării dinamice și devoratoare : un amestec de legendă și basm, de ireal și real, de sacru și profan, de imaterial și material; întregul cosmos personal e construit prin reveniri succesive, prin treceri ale pragului și chemări spre *altă lume*, iar unul din cele mai necesare gesturi în iconomia simbolică a trecerii este cel de a deschide poarta spre un *dincolo* sau *dincoace* în oglindă.

Dacă în primele pagini ale *Jurnalului* lumea pare informă, asemenea unui neant biblic în care „toate tăceau ca la început”, treptat spațiul se transfigurează, căpătând alt fel de dimensiuni. O lume recompusă, în care opoziția aici / acolo se metamorfozează cu agresivitate în perechea durere / fericire și apoi translează în dubletul întuneric / lumină, definitoriu pentru comprehensiunea evoluției spirituale a ucenicei lui Nae Ionescu.

Alice Botez construiește o lecție esențială, în prim-planul căreia se luptă, rând pe rând, renunțarea la identitate și supunerea orbă cu orgoliul motivat. Cromatica explicită e agresiv-simbolică, fundamentată pe un intertext religios, comun sistemului semiotic al mitologiilor europene și creștinismului ulterior.

Tentația de a citi *Jurnalul* printr-o grilă hermeneutică tranșant-duală, în care lumina reprezintă divinitatea, biruința spiritului asupra materiei, cunoașterea, comuniunea cu sacrul, înțelepciunea, și, în opoziție, întunericul – haosul, depărtarea de Dumnezeu, limită a cunoașterii⁶, este foarte mare, însă devine absolut necesară o exigență sporită, dublată de fine nuanțări, pentru a nu cădea în ispita lecturii facile etichetate din start. Vom vedea că cele două elemente primordiale se substituie reciproc sau se combină în felurite proporții, iar rezultatul e o lume definitiv interiorizată și personalizată de o singurătate revelatorie.

Atmosfera creată de alternanța aleatorie a non-culorilor pune o mare problemă de receptare cititorului grăbit și neobișnuit cu stilul repetitiv și greu de urmărit la o primă lectură.

⁵ O analiză pertinentă și complexă a măștilor animaliere din opera cantemiriană în Crețu 2013.

⁶ Cf Biedermann 2002, Chevalier, Gheerbrant 1995, Dicționar 1995.

Însă o reluare a textului relevă impulsurile contradictorii ale scriiturii, căci albul și negrul își schimbă adesea între ele semnificațiile inițiale : „imagini infernale, negre, înlocuiau imagini pure, paradisiace sau invers. Nici o lumină între cele două, așa că trăiai un film înțesat de vrăji”.

Lumina este cea care favorizează desprinderea de cotidian, de imediatul limitat, condiție a transfigurării spirituale, a înălțării în împărăția biruinței. Fâșiile de lumină adăpostesc harfele cerești din coardele cărora „se împrăștie armonii în împărăția eternelor lumini”. Semnele acestei lumi sunt în permanentă mișcare, fărâmițare și redimensionare, „cercul de foc purificator” se sparge în „văluri de raze pe pînza întunericului”, adunându-se înapoi în „tăios cerc de lumină”, în mijlocul căruia e „viața lui Dumnezeu”.

Prezența explicită a lui Dumnezeu motivează și salvează o arhitectură a lumii, care, sub presiunea forțelor întunericului, ajunge în pragul nopții apocaliptice o mare de umbre, posedate de un mister demonic. Sustragerea din *întunericul cel mai dinafară*, locul în care *libertatea umbrelor era imensă și fantezia lor drăcească*, va consta într-un efort de asumare a unui pelerinaj personal, mai întâi înfruntând propriile temeri între spațiul de trecere dintre lumi, o primejdioasă apă lată și neagră care, la fel ca în basme, la întretăierea dintre Lumea Albă și Tărâmul celălalt, *nu curgea, nu se usca, nu se încrețea, nici nu trăia, nici nu palpita*, caracteristici ce o fac pe Alice Botez să retrăiască acut o viziune având în centru fața smolită a satanei.

Refugiul în oniric este iluzoriu, utopic, lumea din vis păstrând caracteristicile increatului : *nu era săldată nici de apă și nici de aer, nici de lumină și nici de întuneric*, la mijloc de Rău și Bun, pe muchia incertitudinii ontologice.

Odată ce visele negre, posedate și posesive, sunt înlăturate, călătoria inițiatică începe în mijlocul neamului de oameni legendari, nenumiți, dar călăuze sigure pe drumul cunoașterii, întrucât unul din uriași își ridică o grădină de lumină. Următorul refugiu din fața unei himerice liniști, bântuită de măști negre care capătă viață proprie din spaimele celorlalți, va fi o frenetică apă argintie, o oglindă ce reflectă *prea strălucitoarea lumină de lună*.

Popasurile pe care călătoria le notează cu bogăție de amănunte în *Jurnalul* său sunt tot atâtea spovedanii, tot atâtea căderi și ridicări, o metanoia permanentă. Perspectivele plurale trădează totodată un stil existențial propriu, o singurătate căutată și provocată. În lumea de irealități mai reale decât realitatea concretului zilnic, eroina visează la perfecțiune, aspiră la o topire în înaltul luminii.

Dramatismul este accentuat de oximorone *lumini întunecate*, deznodământul amânat al luptei fiind devastator pentru declarata dependență de lumină a autoarei. Întunericul însuși are viață proprie, însă drumul lui e, inevitabil, înclinat spre autodistrugere, scriitoarea acumulând o întreagă serie gradualizată de verbe : *se fluidizează, se călătorește, tremură, plânge, se chinuie*, realizând, în completare, un superlativ asemănător biblicului *întuneric cel mai dinafară : și mai întunericul*.

Izbăvirea din acest labirint kafkian se poate realiza doar prin lupta cea bună, prin purcederea în frumoasa călătorie în lumea harului. Aici nu mai regăsești nimic din ființa lucrurilor obișnuite, deoarece aici invadează legenda, și mitul, și visul, tot atâtea coordonate ale ruperii de materie. Spațiul sacralizat nu e, însă, suficient, singur, ci are nevoie de participarea voluntară a spiritului, iar Alice Botez se apără de amețitoarea catastrofă – „prăbușirea a toate în negrul adânc” prin contemplarea luminii celei neînserate, prin rugăciune : „ruga era simplă, te dăruiești răsând de iluzia suferinței, dar trebuie să calci suferința cu dureri de carne omenească”.

Războiul dintre alb și negru continuă pe tot parcursul *Jurnalului*. Sunt zile (și nopți, ca să respectăm convenția dualității propusă de la început) în care biruința pare să aparțină, pe rând, ambelor tabere : razele de lumină țin un joc geometric, la exterior se pierd în întuneric, dar în miez rămân egale cu ele însele.

În-ființarea are drept rezultat o anti-lume, o înscenare a unei piese de teatru cu umbre drept personaje: „șerpi, dâre negre, sparte, lucioase, căscate în pereți, drumuri fatidice destinate anume pentru straniul mers al umbrelor”, cu același decor haotic în care elemente ale unei naturi potrivnice fac schimb de roluri cu elementele arhitecturale : dealuri, văi, cripte, prăpăstii, șuvoiuri de ape, goluri negre și rotunde, ploaia și noroiul ce desfășoară pe caldarâm, într-o oglindă deformată, un film în alb și negru, grote frământate cu mâna din întuneric.

Căutările esențializate își găsesc un liman în momentul în care lumina sacralizantă își demonstrează puterea, lăsând peste tot semne ale permanenței divine. După drumuri întortocheate și eforturi de rupere de materie, de refugiu în spiritual și de înțelegere a iluminării, universul lui Alice Botez sparge monotonia cromatică printr-un contrast calitativ puternic; cu o privire de ansamblu, din toată lumea rămâne doar o pictură cu lalele roșii, esența vieții fantastice din lucruri.

Biruința luminii se arată definitivă, spațiul și timpul se reasează pe temelii statornice, drumul zbaterilor și al căutărilor a găsit o cale de ieșire : „ceea ce se întâmpla erau numai felurile în care mă gândea pe mine Dumnezeu”.

La aproape zece ani de la încheierea corpului principal al *Jurnalului*, în 1946, pelerinajul lui Alice Botez pare să se fi încheiat. Tendințele autodestructive au dispărut, câmpurile semantice păstrează acum echilibrul câștigat cu greu. Lumina a devenit rezistentă, fie și în oglindă, la capătul suferințelor. Fără a-și diminua receptivitatea și reverberația tristeților existențiale, autoarea poate să declare, cu o liniște aparentă : „Nimic nu mă doare”.

Neschimbată însă rămâne singurătatea, ca temelie indestructibilă, neschimbate chemarea luminii și tentația întunericului, drumul întortocheat, pelerinajul căutărilor, simboluri pregnante ce răzbat din întreaga operă literară, fascinantă și greu de închis în limite ale interpretării. Scriitoarea Alice Botez ne oferă numeroase demonstrații ale tehnicilor și strategiilor stilistice moderne: multiple chei de lectură, cu scopul declarat de a facilita o decriptare a textului, intertextualitate, alegoria labirintului și a oglinzii, tehnica dedublării, toate părțile componente fiind deopotrivă interesante și uluitoare prin forța de sugestie, prin corespondențele stabilite, prin volumul copleșitor de date pe care îl înmagazinează, făcând nejustificată tăcerea sub care critica literară a trecut, până acum, aceste scrieri.

Bibliografie

Acterian 1991: Jeni Acterian, *Jurnalul unei ființe greu de mulțumit*, București, Editura Humanitas.

Biedermann 2002: Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, I, Traducere din limba germană de Dana Petrache, București, Ed. Saeculum I.O.

Botez 1940: Alice Botez, *Pretexte: cărți și oameni*, „Vreamea”, 1 decembrie 1940.

Botez 1975: Alice Botez, *Dioptrele sau Dialog la zidul caucazian. Evocare istorică*, București, Editura Eminescu.

Botez 2001: Alice Botez, *Cartea realităților fantastice. Jurnal*, Ediție îngrijită de Fabian Anton, București, Editura Curtea Veche.

Botez, Grigorescu, Ionescu 1976: Alice Botez, Dan Grigorescu, Radu Ionescu, *Constantin Bulat*, Repere de Margareta Sterian, București, Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România.

Cantemir 1928: Dimitrie Cantemir, *Metafizica*, traducere de Nicodim Locusteanu, Prefață de Em. C. Grigoraș, București, Editura Ancora.

Chevalier, Gheerbrant 1995: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri, Mituri, vise, obiceuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Coordonatori Micaela Slăvescu, Laurențiu Zoicaș, traducători Daniel Nicolescu, Sanda Oprescu, Micaela Slăvescu, Doina Uricariu, Victor-Dinu Vlădulescu, Olga Zaicik, Laurențiu Zoicaș Vol. II, E – O, București, Ed. Artemis.

- Crețu 2013: Bogdan Crețu, *Inorogul la porțile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ*, vol. I-II, Iași, Editura Institutul European.
- DGLR 2004: *Dicționarul general al literaturii române*, vol. I, A/B, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Dicționar 1995: *Dicționar biblic*, Societatea Misionară Română, Traducători Liviu Pup, John Tipei, Oradea, Editura „Cartea Creștină”.
- DRC 1967: *Dramaturgie română contemporană*, Prefață și note de Valeriu Râpeanu, vol. I, București, Editura Tineretului.
- Eco 2009: Umberto Eco, *De la arbore spre labirint. Studii istorice despre semn și interpretare*, Traducere de Ștefania Mincu, Iași, Editura Polirom.
- Ionescu 1991: Nae Ionescu, *Curs de metafizică*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, București Editura Humanitas.
- Faifer 2010a: Florin Faifer, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești. Regăsiri*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Editura Universitas XXI.
- Faifer 2010b: Florin Faifer, *Incursiuni în istoria teatrului universal (de la origini până la Renaștere)*, *Theatrum mundi*, Iași, Editura Timpul.
- Greimas 1975: A. J. Greimas, *Despre sens. Eseuri semiotice*, Traducere și prefață de Maria Carpov, București, Editura Univers.
- Manolescu 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45.
- Pandolfi 1971: Vito Pandolfi, *Istoria teatrului universal*, vol. II, Traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane.
- Panofsky 1999: Erwin Panofsky, *Arhitectura gotică și gândirea scolastică*, Traducere și note de Marina Vazaca, Cu o postfață de Sorin Dumitrescu, București, Editura Anastasia.
- Sorohan 2014: Elvira Sorohan, *Salon literar cu prozatori contemporani români și străini (concert de închidere)*, Iași, Editura Junimea.
- Ubersfeld 1999: Anne Ubersfeld, *Termenii cheie ai analizei teatrului*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Editura Institutul European.

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).

This work was cofinanced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network.