

Nina CORCINSCHI  
Institutul de Filologie al AȘM  
(Chișinău)

### ÎMPLINIREA PRIN IUBIRE. IMAGINARUL EROTICONULUI UNITIV

#### Fulfillment via love. The image of the unitive eroticon

**Abstract:** The evolution of the Romanian interwar and contemporary novel has shown us that it can be classified on the basis of the unitive principle (love that unites the being in an androgynous fashion) and the breaking principle of the being of the one in love, a dissolution in Georges Bataille's sense, the fulfillment being possible only after death. A rapid incursion into the world of the interwar novel allows us to capture the fact that it focuses on the imaginary of the unitive erotology, „love as fusion”, a corollary of love-passion, the most prolific and impacting historical and cultural form of love. The post-war novel, on the contrary, privileges love as disintegration, „plethoric disorder” (Bataille), through transgression and excess of the constituted forms of life. This form of love lies under the sign of the Thanat.

**Key words:** imagery, eroticon, erotology, unitive principle, principle of disintegration.

**Rezumat:** Evoluția romanului românesc interbelic și a celui contemporan ne-a demonstrat că acesta poate fi clasificat în baza principiului unitiv (iubirea care unește androginic ființa) și în baza principiului destrămării ființei îndrăgostitului, o destrămare în sensul lui Georges Bataille, împlinirea putându-se săvârși doar după moarte. O incursiune rapidă în lumea romanului interbelic ne permite să surprindem faptul că acesta se axează pe imaginarul erotologiei unitive, „iubirea ca contopire”, un corolar al iubirii-pasiune, cea mai prolifică și impactantă istoric și cultural formă de iubire. Romanul postbelic, dimpotrivă, privilegiază iubirea ca destrămare, „dezordinea pletorică” (Bataille), prin transgresiune și exces a formelor constituite ale vieții. Această formă de iubire stă sub semnul Thanaticului.

**Cuvinte-cheie:** imaginar, eroticon, erotologie, principiu unitiv, principiul destrămării.

Romanul erotic s-a constituit ca specie în literatura română în sec. XX, prin proza interbelicilor. În studiul *Constituirea unui imaginar erotic canonic*, Mihaela Ursa, cercetătoarea română de referință a fenomenului erotic în literatură, consideră componenta livrescă (care descrie și explică iubirea) responsabilă de evoluția paradigmei erotice în roman, de la modelele vechi (de natură mistico-magică) la cele psihocentrice: „Literatura de dragoste a secolului XX nu este decât reflexul autorității cu care un tipar cosmologic psihocentric își impune reperele, susținând un model al cunoașterii care avansează prin

explicație, tributar raționalismului. În epistema psihocentrică, iubirea este rezultatul cât se poate de previzibil al mecanismelor psihologice puse în mișcare de principiul plăcerii (das Lustprinzip, la Freud)” [1]. Și Foucault, în *La volonté de savoir* (1976), va identifica scopul distrugerii pulsionilor, tocmai în recuperarea lor discursivă excesivă, inclusiv în roman.

Potrivit Mihalei Ursa, romanele autentice de iubire sunt cele care revin la vechile definiții ale erosului. O incursiune în evoluția istorică a formelor erotice au determinat-o pe cercetătoare să opereze o clasificare a romanului erotic universal după criteriul unitiv (iubirea contopire/asemănare/comuniune) și criteriul manifestării impulsului erotic (iubirea ca atracție androgenică și iubirea ca altă stare a conștiinței). Considerăm că această clasificare e operațională și în cazul romanului românesc, cu anumite ajustări. Întrucât în romanul românesc formele de evoluție ale imaginarul erotic țin de ocurențe culturale și social-politice, de o anumită tradiție literară, dar și de o morfologie mentalitară a locului, am considerat oportună o altă posibilitate de delimitare și clasificare a erotologiilor.

Felul în care a evoluat romanul românesc interbelic și cel contemporan ne-a condus către o clasificare în baza principiului unitiv (iubirea care unește androgenic ființa) și în baza principiului destrămării ființei îndrăgostitului, o destrămare în sensul lui Georges Bataille, împlinirea putându-se săvârși doar după moarte: „Ceea ce se află în joc în erotism este întotdeauna o destrămare a formelor constituite. Repet: a acelor forme de viață socială, regulată, care întemeiază ordinea discontinuă a individualităților diferite ce suntem. În erotism însă, și mai puțin decât în reproducere, viața discontinuă nu e condamnată, în pofida spuselor lui Sade, să dispară: ea este doar pusă sub semnul întrebării. Trebuie tulburată, deranjată tot mai mult” [2, p. 30]. O incursiune rapidă în lumea romanului interbelic ne permite să surprindem faptul că acesta se axează pe imaginarul erotologiei unitive, „iubirea ca contopire”, un corolar al iubirii-pasiune, cea mai prolifică și impac-tantă istoric și cultural formă de iubire. Romanul postbelic, dimpotrivă, privilegiază iubirea ca destrămare, „dezordinea pletorică” (Bataille), prin transgresiune și exces a formelor constituite ale vieții. Această formă de iubire stă sub semnul Thanaticului.

Erotologia iubirii-pasiune, celebrând fuziunea profundă, inalienabilă a îndrăgostiților, își va regăsi formele canonice în romanul modern al interbelicilor, cu modificări care țin de evoluția imaginarului erotic în contextul noilor interacțiuni ale literaturii cu psihanaliza și filozofia. Influența științelor socioumane a psihologizat forma iubirii-pasiune, operând importante modificări în structura vechiului topos erotic.

Printre multele studii aplicate romanului interbelic, vom lua în considerare cele mai reprezentative care vizează exclusiv intimitatea de tip erotic a acestuia. Fundamentală rămâne și azi *Arca lui Noe* de Nicolae Manolescu [3] cu analize subtile a structurii romanului și a relațiilor dintre personaje. O reevaluare, cu rezultate neașteptate, a romanului interbelic sub aspectul intimității corporale operează Simona Sora [4]. Având drept piloni conceptuali *intimitatea imaginară* și *intimitatea lecturii*, analiza autoarei urmărește metamorfozele intimiste ale corpului care scrie, care se autodescoveră, care lecturează. Pentru modernitate și postmodernitate o „regăsire a intimității” reprezintă modul anume

de asumare a corporalității, ca o „construcție de sine, interiorizare, rezonanță intimă cu celălalt și regăsire în «corpul iubirii», ratarea retragerii și a expunerii, eșecul ultim” [4, p. 13].

Pornind de la exegeza consacrată, raportarea (în premieră) pe care ne-o propunem a romanului românesc din sec. XX la vechile arhetipuri ale iubirii completează în mod oportun exegeza asupra intimității erotice a acestuia.

Două atitudini absolut contrare, a Simonei Sora (2008) și a lui Nicolae Manolescu (1981), pun sub semnul interogației natura erotismului celui mai pasional roman românesc modern, *Maitreyi*. Nicolae Manolescu consideră romanul „capodopera” lui Eliade și o experiență autentică de iubire pasională. Analiza memorialisticii ficționale a scriitorului interbelic și a afilierilor lui cu estetica lui Kierkegaard, Papini și Tagore, o conduce pe Simona Sora la concluzia contrară că „*Maitreyi* nu este, așa cum prea adesea s-a spus, romanul unei iubiri, ci acela al unei experiențe spiritual-revelatorii prin intermediul cărnii” [4, p. 136]. Cercetătoarea consideră că pentru o înțelegere adecvată, acest roman, dar și alte scrieri legate de perioada indiană a lui Eliade, trebuie citite din perspectiva heterodoxiei tantrice a prozatorului și ținând cont de concepția scriitorului în ceea ce privește virilitatea ca rezistență împotriva erosului și ca posibilitate de a rămâne în planul esențial al sinelui. Însuși Eliade mărturisește că această concepție a virilității opuse feminității și melancolismului, inclusiv din eseul *Apologia virilității*, derivă din lecturile din Giovanni Papini. „Virilitatea, scrie el în *Memorii I* (1907-1960), echivalează cu spiritul pur. Nu acceptam Erosul decât subjugat total virilității; altminteri unitatea absolută a spiritului pur risca să se sfarme. Dragostea în toate modurile ei era numai un instrument de reintegrare a Spiritului” [5, p. 147]. Doxele tantrice Sahajya, la care aderă scriitorul, privilegiază exercițiul erotic cu funcția lui de eliberare a tensiunii și asigurare a excelenței spirituale. Curentul tantric Sahajya alege pentru ritualul sexual fata virgină, doar ea este capabilă de revelația mistică a bărbatului. La mistica indiană (*vaishnava*) și la obsesia metafizicului și a biologicului, fără implicații morale și sociale, Eliade se referă pe larg în *Jurnalul* din perioada 1941-1969. Iată de ce, conchide Simona Sora, la Eliade femeia „nu poate fi, fundamental, decât fecioară (cu varianta monogamă a soției fidele) sau târfă” [4, p. 140]. Ideologia intimității pe filiera filozofiei lui Papini, Kierkegaard și a tantrismului Sahajya e carcasa care strivește intimitatea autentică, invocându-se, în acest context, iubirea manifestată în „sincerități carnale”. „Când va ajunge la capătul parcurgerii senzuale a trupului Maitreyiei, Allan va epuiza și aventura sa bengaleză” [4, p. 135].

Și totuși, dacă rămânem în cadrul strict al romanului, regăsim întreg topusul erotismului pasional al marilor arhetipuri: Tristan și Isolda, Abelard și Heloise, Romeo și Julieta.

Mai întâi, iubirea e declanșată de magnetismul erotic, resimțit ca „vrajă”, care sporește curiozitatea și atenția („nu izbuteam să înțeleg ce taine ascunde făptura aceasta”) și transmisă prin eroticonul canonic al privirii, al contemplației reciproce („Ne priveam fix, fermecați, stăpâniți de același fluid suprafresc de dulce, incapabili să ne împotrivim,

să ne scuturăm de farmec, deșteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoția. O fericire calmă și în același timp violentă”). Când nu-i poate prinde privirea, Allan are senzația că vorbește „ca în fața unei străine”. Iubirea-vrajă e întreținută de sacralitatea gesturilor, uluindu-l pe european și dându-i sentimentul participării la un act de magie și de unire primordială. Un moment de atingere de mâini și de gambe e trăit ca ritual mistic de abandonare a sinelui și fuziune erotică cu celălalt („Am știut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei și pulpei, așa cum nu se mai dăduse vreodată”).

„Romanul înfățișează o pasiune ale cărei condiții sunt universale”, scrie Nicolae Manolescu [3, p. 213]. Și totuși, protagoniștii, Allan și Maitreyi, până la un punct, simt diferit și joacă roluri disjuncte pe scena iubirii. Romanul pune în dialog două percepții diferite asupra erosului: cea de tip oriental a Maitreyei și cea de tip occidental, a lui Allan, care, în final, ajung să se sincronizeze într-un sentiment al absolutului. Pentru Maitreyi, experiența erotică e, de la bun început, experiență extatică de tip religios, articulându-se în spiritul misticii orientale. Pentru occidentalul Allan, sceptic și lucid, erosul e o acumulare treptată de revelații, într-un registru fluctuant al reveriei succedate de luciditate. Reveria o oferă Maitreyi, care trăiește în orizontul sacrului și deschide promisiunea revelației supreme. E femeia-zeiță, telurică și nepământeană în același timp, cu „straniul” brațului ei gol, „atât de *tulburător*, atât de puțin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei *zeițe* sau al unei cadre”. Luciditatea instaurează *iubirea-gândită*, fără a-i altera totuși puterea revelatoare.

Iubirea, pentru Allan, trimite obligatoriu la „sincerități carnale”, chiar dacă știe că sufletul primează. Obsesia virilității este bine cunoscută din mărturisirile pe care le face scriitorul. Nu putem însă ignora faptul că sexualitatea în roman este inclusă în cea mai mistică trăire. Ar fi trăit Allan revelația că participă la misterul cosmic doar prin sexualitate, în lipsa iubirii? Legătura lui ulterioară cu Jeine, ne convinge că nu. Doar în intimitatea cu Maitreyi, sexualitatea a trecut alchimic în metafizică, a avut funcția de a transfigura îndrăgostiții și de a-i situa pe un plan superior al conștiinței.

Deși basculează între luciditate și reverie și parcurge stadii intermediare ale iubirii (iubirea-vrajă, iubirea-vanitate, iubirea ca necesitate carnală), iubirea-pasiune, pe care ajunge s-o resimtă și Allan, e o certitudine, exprimată în termenii fericirii: „O nemaipomenită beatitudine mă invadează atunci pe toate părțile sufletului și ale trupului”. De aceea, destrămarea armoniei creează senzația morții: „aproape sufocat de o durere pe care nu știam pe ce nume să-i spun, căci nu mai era nici dragoste, nici suferință, ci un sentiment de totală năruire, ca și cum m-aș fi trezit deodată singur într-un cimitir, fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aștept mângâiere”.

Acțiunea lui Allan, după ce momentul erotic a fost consumat, anunță o schimbare de paradigmă a erosului. Iubirea e supusă rechizitoriului lucidității. Preferarea vindecării prin asceză (din care nu e exclusă totuși o *altă* femeie), punându-și la adăpost astfel sentimentul narcisiac al sinelui, nu mai face parte din proiectul canonic al iubirii-pasiune. În acest sens, Allan este un personaj aproape postmodernist. Spre deosebire de Maitreyi,

care i se abandonează total, fără rest, Allan dispune totuși de o temperatură interioară reglată de luciditate. Când știe că iubirea nu se poate împlini, nu lunecă ca Maitreyi în moarte simbolică, ci trece de partea vieții. O viață în lipsa femeii iubite pentru îndrăgostitul iubirii-pasiune e cea mai sigură moarte. Lăsându-și iubita la voia destinului, Allan iese din cercul sacru al iubirii și pășește în contingent. Spre deosebire de el, Maitreyi își asumă în mod fatal *condiția existențială a iubirii-pasiune*, excesive și transgresive. Ea transgresează toate interdicțiile (mult mai încărcate simbolic în cultura ei indiană, decât în cea occidentală a lui Allan), culminând, sacrificial, cu dăruirea unui vânzător de fructe. Aceasta, în logica culturii ei, e chiar moartea simbolică, mai gravă și mai dramatică decât moartea naturală. Este lentă asfixiere a personalității, o disperare care nu-și mai găsește debușeul decât în căderea abisală în păcat și dezoanare a întregii familii. În cuplul Maitreyi și Allan, suicidul simbolic e al Maitreyei. De partea cealaltă, de partea sinelui (și a vieții), rămâne „bolnavul” Allan, sperând vindecarea. Prin personajul feminin, romanul *Maitreyi* rămâne poate cea mai importantă ficțiune românească a iubirii-pasiune.

O ilustrare a erotologiei iubirii-pasiune din perspectivă psihocentrică modernă o adoptă și Garabet Ibrăileanu în romanul *Adela*. Problema erotică e problemă existențială în roman, e orbita în jurul căreia gravitează toate emoțiile personajelor. Idealizarea femeii și păstrarea ei într-un regim de inaccesibilitate și distanță este un arhetip tipic romanului curtenesc, pe care Ibrăileanu îl investește cu o simbolistică de rară subtilitate psihologică. Iubita rămâne, ca în romanele cavaleresti, inaccesibilă, femeia idealizată pune în termenii imposibilității iubirea („imposibilitatea de a crede că o femeie ca ea mă poate iubi”). O explicație (o autosugestie a lui Codrescu, de fapt) a irealizării e uriașa diferență de vârstă (20, ea – și 40, el).

Mai întâi de toate, romanul interiorizează impedimentul, ca nutrient principal al iubirii, și-i conferă valoare psihologică. În romanul trubaduresc, impedimentul este de ordin exterior (conjugalitatea nefericită), în romanele postpașoptiste (*Elena*, de Bolintineanu), obstacolul tot exterior este: rigorile convenției sociale, care nu admit excepții. Romanul modernist românesc caută bariere interioare mai dramatice și mai neîmblânzite, dar asumate adesea cu aceeași înverșunare, orbire chiar, și duse până la capăt (care poate fi demența sau moartea). În convenția iubirii-pasiune, Emil e un Tristan, a cărui privire e acaparată, în mod exclusivist, până la obsesie, de o singură femeie, declanșând o „obsesie a unicului” [172, p. 225]. Dacă în literatura de altădată cavalerul își însoțea iubirea cu aventura, mediindu-l pe eros prin *heros*, romanul interbelic se însoțește de analiză și reflecție, care nu fac decât să asigure eșecul împlinirii erotice, dar și să pună la adăpost *distanța*, ca nutrient al idealizării („...Cu toată hipertrofia mea cerebrală, încep să simt limpede că voința are margini. Și, la urma urmei, idealism, platonism, estetică – morală și moralină – ce are de făcut natura cu toate aceste halucinații și fantome, pe care și le creează omul, ca să le opună sie însuși?!... Dar fără aceste fantome, fără acest fum pe creier, ți-ar fi ea atât de prețioasă? Intangibilitatea ei, mirajul în care o vezi, unicitatea ei, toate aceste «fantome» ți-o fac scumpă și o deosebesc de toate femeile din lume! (...) Nu! Adela va rămânea pentru tine mereu stânca pe care crește floarea-reginei, atât

de apropiată că poți distinge micile stelute catifelate, și totuși inabordabilă ca o planetă, din cauza prăpastiei care te desparte de ea” (p. 138). Prin Adela și Emil dialoghează 2 coduri erotice, iubirea care admite fericirea simplă a îndrăgostiților (codul idilic, pastoral, al lui Dafnis și Chloe), pe care pare să-l adopte Adela și destinul iubirii-pasiune (conform căruia toate iubirile cu sfârșit pozitiv sunt „false”, „imorale” și „de interes”), pe care-l împărtășește Emil. El modernizează prototipul iubirii-pasiune, făcând din pasiune subiect moral și încorsetând-o estetic. Explicând iubirea prin filtrul livresc, e acompaniat de privirea jucăușă și ușor ironică a Adelei care simte că Emil trișează înlocuind iubirea existențială cu simulacrul ei literar.

Iubirea e resimțită cu intensitate și durere a contrariilor care stăpânesc percepția lui Codrescu, „prietenul copilăriei și adolescenței” și omul „înnebunit de tinerețea ei”, sfâșiat între extremele dorinței și ale conștiinței, făcând din sofistica lui *știu, vreau* și *doresc* („...știe că nu vreau să-i cer ceea ce doresc cu sălbăticie”) un labirint interior din care nu va ieși niciodată.

„Adevărul” iubirii, în romanul curtenesc, e mistic, e de sorginte magică (e licoarea pe care o beau îndrăgostiții Tristan și Isolda). La Ibrăileanu e ambiguizat filozofic, ține de conștiința relativității omului modern, care știe că „nu e nimic adevărat și totul e posibil”. Iubirea lui își ajustează temperatura prin ambiguitate, incertitudine, oscilație hamletiană și distanță a contemplării.

În modernitate, ceremonialul erotic este înnobilit prin poetica detaliului, trădând o sensibilitate conectată la cultură mai mult decât la natură. În *Adela*, gesturile (strânsul de mână, mișcarea imperceptibilă a degetelor înlănțuite) sunt limbajul sublimat al emoției. Romanul câștigă rafinamentul tandreței, dar și cruzimea tandreței, ca efect al dramei interioare, al sfâșierilor sufletești. Sărutarea mâinii Adelei, admisă în legitimitatea convenționalului, devine progresiv **ritual erotic** de o putere senzuală ieșită din comun în ideologia puritanismului pe care o impune Emil.

Gestul are senzualitatea tandră a amantului și extazul mistic al îndrăgostitului („I-am luat o mână, i-am scos mânușa dezbrucându-o inert. Aveam sentimentul că o dezbruc puțin. I-am sărutat mâna multă vreme când pe o parte, când pe alta, apoi, cu o senzație și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor, și, dându-i în sus măneca pardesiului, i-am sărutat brațul de la încheietura mâinii până la stofa răsfrântă. Brațul avea miros de ambră. Ea tăcea cu fața întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi țineam mereu mâna, în care nu simțeam nici o intenție de împotrivire sau de impaci-ență și pe care o sărutam mereu; în toate felurile” (p. 152-153). Un sărut de o încărcătură erotică și de o intimitate subtilă și tulburătoare, comparabilă doar cu tensiunea emoțională a atingerii gambelor lui Allan și a Maitreyiei. În regimul „deontologic” al cuplului, sărutul e și o situație în senzualul indecibil și atroce pentru femeia care are nevoie de certitudine. De aceea, Manolescu îl consideră un gest „perfid și nerușinat”, iar pe Codrescu, un „virtual desfrânat” [3, p. 78]. Criticul observă cu acuitate că Codrescu este un voluptos, cu toată rigiditatea pe care o afișează. Un seducător „fără voie” (cum precizează criticul), dar de rafinamentul subversiv al Don Juanului lui Kierkegaard. Comparația pe care o face Manolescu se susține doar printr-un exercițiu de analogie superficială între capacitatea

ambilor de-a converti femeia la iubire, izolând-o totodată în singurătatea sentimentului. Dincolo de asocierea de procedură, Codrescu e un seducător Tristanian, fixat asupra unei singure femei și iubind-o cu toată disperarea neîmplinirii. La ambii e o întârziere deliberată în imposibilitatea împlinirii, erosul nutrindu-se din distanțe care apropie, din dezlipiri care sporesc masochistic voluptatea. Tristan și Isolda mereu găsesc motive care să-i țină departe unul de altul, Codrescu respinge împlinirea în aceeași logică (inconștientă) a distanței ca nutrient al pasiunii. Registrul imaginar e singura alternativă a comuniunii erotice. Romanul păstrează mistica privirii îndrăgostite, forța magică a contemplării din marile romane de iubire. Același magnetism al iubirii mută privirea în metafizic în cazul îndrăgostirilor fatale, cum e cazul lui Dante pentru Beatrice sau a îmbolnăvirii lui Werther pentru Lotte, dar mai cu seamă în iubirea magnetică din *Povestea târfelor mele triste*, de Gabriel Garcia Márquez. Forța imaginativă este primordială, ca și contemplarea („De necrezut: văzând-o și atingând-o în carne și oase, mi se părea mai puțin reală decât în amintirile mele”). Spre deosebire de nonagenarul lui Márquez, care își trăiește povestea de dragoste în deplină stare de grație a contemplării puberei dormind, fără chestionări legate de morală (deși diferența uriașă de vârstă, el – 90 și ea – 14, e incestuoasă), privirea vrăjită a lui Codrescu este obstacularizată de factorul psihologic, care dublează proiecția femeii iubite în două forme ireconciliabile.

E o proiecție dublă a fetei și adulte, care nicidecum nu pot deveni un întreg. Această privire dublă scindează îndrăgostitul în bărbatul care contemplă femeia răvășit, subjugat de magnetismul ei, și cel care analizează cu o luciditate maniacală gesturi destinate trăirii. Iubirea/eros și prietenia/philia sunt în conflict, neputându-se succeda firească, așa ca în cazul lui Dafnis și Chloe. Privirea îndrăgostitului păstrează vie în memorie fetița Adela. Percepția lui ține mereu, împotriva voinței sale, „de realitatea ei relativă față de mine – aproape un copil”. Boala Adelei defeminizează femeia idealizată, reducând-o la corporalitate și ajustează în acel moment percepția erotică a îndrăgostitului la cea paternă, sedimentată în inconștient și poate singura care decide acțiunile sale în raport cu Adela. Alexandru Protopopescu consideră inoportună grila psihanalitică de analiză (propusă de psihiatrul Iustin Neuman, dar și de critici literari, precum Paul Georgescu și Nicolae Balotă). „Dacă ceva lipsește cu adevărat făpturii lui Emil Codrescu, acela este chiar *subconștientul*” [6, p. 229]. Grila însă se impune, așa cum bine argumentează Nicolae Manolescu asociind imaginile psihice ale Adelei la diferite vârste cu cea a mamei lui Codrescu, într-un complex oedipian: „E vorba deci de o identificare inconștientă dintre propria mamă și Adela. Această identificare mi se pare mai mult decât suficientă în explicarea blocajului erotic a lui Codrescu. Ceea ce îl împinge pe Codrescu să refuze dragostea Adelei, ca pe un incest virtual, este un complex oedipian” [3, p. 155]. E o interpretare plauzibilă, dacă ne gândim la sensibilitatea acută a lui Emil, răsucind nuanțele, disecând detaliul în particule infinitezimale. Adela va rămâne pentru îndrăgostitul cvadragenar reprezentarea fetei, care nici la maturitate nu poate accede la statutul de iubită. Codrescu este captivul unei percepții încremenite de cândva asupra micii făpturi. Atingerile lui de atunci nu pot evolua în atingeri erotice de îndrăgostit fără a ultragia conștiința, fără a trezi sentimentul cumplit al incestului.

**Referințe bibliografice**

1. Mihaela Ursa, *Înainte de romanul de dragoste: constituirea unui imaginar erotic canonic*. <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2567>
2. Georges Bataille, *Erotismul*. Trad. Dan Petrescu. București, Nemira, 2005.
3. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*. Vol. II. Momente și sinteze. București, Minerva, 1981.
4. Sora Simona, *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*, București, Cartea Românească, 2008.
5. Mircea Eliade, *Memorii I (1907-1960)*, ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, București, Humanitas, 1990.
6. Alexandru Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ed. I-a, Pitești, Paralela, 45, 2000.