

Florica BODIȘTEAN
(Universitatea „Aurel Vlaicu”
Arad)

Un avatar al rescrierii în literatura actuală sau despre cuplul odiseic de la epopee la *romance*: Manuel Vicent, *Glasul mării*

Abstract: (An Avatar of Rewriting in Today’s Literature or about the Odysseic Couple from Epic to Romance: Manuel Vicent, *Son de mar (The Song of the Sea)*). In the sphere of creation and current literary hermeneutics, rewriting of canonical works is circumscribed to the postmodern and post-postmodern cultural paradigm that refers to the destabilisation of “ready-made” truths and categorical assertions established by the hegemonic works, challenging the conflict between the “official”, strong versions and the “unofficial”, weak ones, or the conflict between the mystifying or de-mystifying, but never unfounded, capacities that characterise artistic reflection in general and literature in particular. The search for identity is the major theme of current rewriting and takes discourse forms that are subordinated to the so-called “minority genres” belonging to pulp fiction. *Son de mar* (1999), the novel based on an Odysseus theme by the Spanish writer Manuel Vicent, illustrates how both the vision and discourse of the Homeric text are shattered in a classic romance that borrows only the story of the couple and uses it in a new narrative combining the mythical motif of the unique couple, reconstituted after a long detour, with the contemporary ethos motivated by reasons that are strictly individual and never imposed by community. Using the romance formula, which involves a love-story, sensuality and an ending that is at least emotionally satisfactory, if not optimistic, Manuel Vicent illustrates the changes in the literary taste, the de-stabilisation of the cultural stereotypes – both gender-related and sophisticated – and, last but not least, how the mythical pattern can be adapted to today’s reality.

Keywords: rewriting, pulp fiction, romance, myth, contemporary ethos

Rezumat: În planul creației și al hermeneuticii literare actuale, rescrierea operelor canonice se circumscrie paradigmei culturale a postmodernismului și a post-postmodernismului care vizează destabilizarea adevărilor „primite de-a gata” și a aserțiunilor categorice instituționalizate de operele hegemonice, făcând procesul conflictului dintre versiunile „oficiale”, puternice, și cele „particulare”, minoritare, slabe, sau pe acela al capacităților mistificatoare ori demistificatoare, dar niciodată gratuite, pe care le deține reflectarea artistică în general și literatura în special. Căutarea identității este supratema rescrierii actuale și ea se investește mai cu seamă în forme de discurs subsumabile așa-ziselor „genuri minore”, ce țin de literatura de consum. Romanul pe temă odiseică al scriitorului spaniol Manuel Vicent, *Glasul mării (Son de mar, 1999)*, ilustrează această dublă dinamită, de viziune și de discurs, a textului homeric printr-un *romance* clasic, care decupează din intriga epopeică strict povestea cuplului conjugal, reformatând-o într-o narațiune nouă, ce îmbină motivul mitic al perechii unice, reconstituite în urma unui lung ocol, cu un ethos contemporan motivat de rațiuni strict individuale, și nu comunitare. Prin formula *romance*-ului, din a cărui rețetă face parte *love-story*-ul, senzualitatea și un final, dacă nu optimist, cel puțin satisfăcător sub aspect emoțional, Manuel Vicent ilustrează deopotrivă schimbările în materie de gust literar, destabilizarea stereotipurilor culturale – de tip *gender*, dar și mondene –, și nu în ultimul rând modul în care patternul mitic poate fi adaptat la realitatea de azi.

Cuvinte-cheie: rescriere, literatură de consum, *romance*, mit, ethos contemporan

Rescrierea și reevaluarea „adevărurilor primite de-a gata”

Fenomenul rescrierii¹, de mare amplitudine astăzi atât în planul creației, cât și al hermeneuticii, se circumscrie paradigmei culturale a postmodernismului și a post-postmodernismului care vizează destabilizarea adevărurilor „primite de-a gata” și a aserțiunilor categorice instituționalizate de operele hegemonice, făcând procesul conflictului dintre versiunile „oficiale”, puternice, și cele „particulare”, minoritare, slabe, sau pe acela al capacităților mistificatoare ori demistificatoare, dar niciodată gratuite, pe care le deține reflectarea artistică în general și literatura în special. Perspectiva reciclativă sau clonatoare în plan estetic promovată de genul rescrierii se însoțește de o atitudine interogativă în plan etic, cu proiectare expresă asupra relațiilor de tipul centru – periferie, identitate – alteritate. Pentru Christian Moraru, rescrierea presupune remodelarea unor coordonate socio-culturale, implicând „permutări atât literare, cât și transliterare (sociale, politice, ideologice)”, grație cărora se construiesc narațiuni identitare, ideologizate, despre indivizi și membri ai unor comunități, organizate în jurul unor termeni discursivi ce țin de naționalitate, etnicitate, rasă, statut social, gen și orientare sexuală, credințe moral-religioase (Moraru 2001, XIII)². Căutarea identității, în special de către categoria marginalilor, cea care fusese lipsită de cuvânt în textul canonic, este supratema rescrierii actuale și ea se investește mai cu seamă în forme de discurs „ignobil” sau chiar subsumabil așa-ziselor „genuri minore”, ce țin de literatura de consum.

Tropismele rescrierilor *Odiseei* în contemporaneitate se ordonează în câteva direcții tematico-ideologice bine precizate, ce schimbă unghiul hermeneutic consacrat de textul homeric. Poate cea mai frecventată dintre ele, în contextul înstrăinărilor forțate la care regimul comunist a obligat, pune față în față narațiunea fondatoare a *nostos*-ului cu destabilizarea mitologiei exilului și cu reconfigurarea conceptului de „acasă”. *Ignoranța* lui Milan Kundera (2000, trad. rom. 2006), ca și *Întâlnirea* Gabrielei Adameșteanu (ed. I, 2003, ed. a II-a, 2007) sunt astfel de romane contrafactice care deziluzionează ideea întoarcerii recuperatoare. „Acasă” nu e Itaca regăsită, ci locul unde ți-ai trăit viața esențială, iar „întâlnirea” nu se mai petrece pentru că nu te poți întoarce într-un loc sperând că astfel te întorci în timp. Și continuările proleptice ale *Odiseei*, cum e basmul mitologic al lui Vladimir Colin, *Grifonul lui Ulise* (1976), un fel de *Tinerețe fără bătrânețe*... pe pretext homeric, desfășoară o a doua călătorie a eroului, brusc întinerit, spre Troia, ca să-și întâlnească... moartea, semn că bucla destinului se încheie acolo unde e „acasă”.

În prestigioasa tradiție joyce-eană, procesele manipulative de eroizare și mitologizare repun în discuție dihotomia erou/om generic, versiunea „oficială”

1. În raport cu tabloul categoriilor intertextualității generice configurat de Gérard Genette în *Palimpsestes. La littérature au second degré*, rescrierea e o practică hipertextuală, chiar cea mai complexă dintre acestea, respectiv o *transpunere deschisă și deliberat tematică*, ceea ce presupune preluarea de fond, în registru serios, investită în ficțiuni ample care intenționează și modificări de sens (Genette 1982, 238).

2. “I think, for the rewrites I deal with set in motion both literary and transliterary (social, political, ideological) permutations. These rewrites refurbish *forms* – texts and textual structures – as well as discourse *formations* that critics have usually cut off from the phenomenology of ‘literariness’. Such formations represent [...] cultural or ‘identity narratives’: heavily ideology-laden tales about us as individuals and members of certain communities organized around nuclear terms, discourses, and tropes of nationality, ethnicity, race, social standing, gender, sex, moral-religious beliefs, and so on [s.a.]”.

autoritară, unică și centrală și versiunile particulare, subiective, aparținând, în speță, „marginalilor”. Scrierea istoriei canonice se dovedește a fi un artefact ce controlează și servește direcția de exercitare a puterii. Construit pe dimensiune metafizică, personajul lui Modest Morariu din romanul *Întoarcerea lui Ulise* (1982) e asaltat de confruntarea cu degradarea bătrâneții, exilat nu față de o Itacă, ci față de lume, silit să-și trăiască propria moarte în mai multe „avanpremiere”, prin moartea celor apropiați, Penelopa și Eumeu, *alter ego*-ul său. Ambele soluții de a-și petrece bătrânețea se dovedesc dezamăgitoare. Erosul faustic, târziu, e o iluzie, iar scrierea memoriilor despre războiul troian paralizează în fața descoperirii că adevărul global nu poate fi surprins, că nu există decât versiuni relative și subiective ale fiecărei perspective individuale.

Parodie a istoriei și parodie a compunerii unei ficțiuni este și fantezia pe temă homerică a lui Platon Pardău, *Minunata poveste a dragostei preafericiților regi Ulise și Penelopa* (1978), exploatarea, prin narațiuni ce curg una dintr-alta, posibilitățile nelimitate ale imaginației/povestirii într-un amestec de timpuri și de locuri care acoperă întreaga istorie a umanității. În fața temei aventurii trec tema ficțiunii și tehnicitatea actului creator, singurele care unifică mozaicul de relatări, demonstrând la tot pasul că istoria se face din cuvinte, că istoria e... literatură, ca, de altfel, și „minunata poveste...” care se dovedește a fi cronică scrisă de sclava Penelopei, Melania, a unei povești de cuplu posttroian care n-a existat.

Reluarea/continuarea istoriei conjugale într-o altă ideologie decât cea instituționalizată de textul hegemonic pune problema analizei mitului fidelității și a reluării discuției despre alocarea rolurilor de gen în cadrul relației de cuplu, fapt reclamat de trecerea de la discursul patriarhal-sexist la cel contemporan și/sau feminist. Margaret Atwood propune, în *Penelopiada* (2005, trad. rom. 2008), o refocalizare din perspectivă feminină și feministă a celei de-a doua epopei homerice într-un miniroman parodic ce mixează genurile într-un mod extrem de permisiv, aducând în rama confesiunii Penelopei elemente dramatice din tragedia greacă, cum e procesul lui Odiseu, sau songuri interpretate de corul slujnicilor, într-un limbaj actual și oral, departe de stilul epopeic înalt, și mai cu seamă într-un climat mentalitar contemporan. *Penelopiada* e *Iliada* Penelopei petrecută la curtea din Itaca sau lupta pentru recunoaștere la care e obligată o femeie și o străină în absența soțului. O altă rescriere a temei conjugalității triumfătoare, *Glasul mării* (*Son de mar* 1999, trad. rom. 2013), aparținând scriitorului spaniol Manuel Vicent, problematizează statusul cuplului astăzi, disputat de două presiuni: noua ideologie de tipul *self made* a individului, bărbat sau femeie, și patternul mitic, cel al împlinirii în cuplu, prin iubirea verificată și pentru toată viața. Formula discursivă pentru care se optează aici este cea a *romance*-ului, mod de a integra realismul reprezentării într-o ficțiune reparatoare, iar personajele, transdiegetizate, alcătuiesc un avatar contemporan al cuplului Ulise – Penelopa.

Romance și epopee

Glasul mării e o ilustrare a celei mai autoritare erotologii, cea a cuplului androginic. În concret, un *love-story* pe tipar odiseic: constituirea perechii tinere și neștiutoare în ale vieții, disoluție/dispariție, realcătuire după un număr mare de ani (aici zece), promisiunea fericirii în eternitate/moarte. Questa dragostei e însă vrednică de deceniul nouă al secolului

trecut, când se petrece acțiunea, și propune centralitatea femeii, căreia îi urmărește maturizarea înregistrându-i în primul rând progresele în linia dobândirii autonomiei. Martina, după nume din spița zeului războiului, Marte, evoluează de la fata romantică și naivă, delicată, dar sălbatică, la femeia voluntară, „autoarea” poveștii de dragoste, cea căreia i se datorează în cea mai mare parte izbânda ideii de cuplu, chiar dacă vorbim de o acțiune prin inacțiune. Bărbatul va fi pacientul experiențelor interioare pe care ea le decide. Răsturnarea de roluri în ce privește exercitarea puterii e o primă trăsătură a *romance*-ului, prin excelență narațiunea energiei feminine care supune sentimental bărbatul, spre binele amândurora, făcându-l conștient de ceea ce nu era, adică de capacitatea dragostei de a-i împlini viața. Potrivit lui Catherine M. Roach, autoarea unei monografii recente a genului *romance*, dictonul acestei ficțiuni, care funcționează pentru femei ca un model imperativ pentru a trăi o viață mai bună, este: „Găsește-ți o adevărată iubire – unica și singura – și trăiește fericită până la adânci bătrâneți.” (2016, 3)³.

Bovarismlul e tiparul comun al cuplului în faza de început. Fata patronului de tavernă visează o viață elitistă alături de eroul iridescent al fanteziilor sale, actorul Yul Brynner; el, Ulise Adsuara, profesorul de literatură clasică, pentru care marea și aventura sunt doar teme livrești, își trăiește viața fie filtrată prin horațianul *carpe diem* predat elevilor, fie lăsându-se atras de „teoria eroului” care într-o bună zi trebuie să întreprindă o mare călătorie. Și într-un caz, și în celălalt, bovarismlul își condamnă pacienții la existență inautentică, copiată după modelul, diferit, al ficțiunilor frecventate. Romanul însă încearcă să ne convingă că soluția cea mai neverosimilă astăzi pentru unirea cuplului în eternitate – moartea – după modelul, iarăși livresc, de genul Romeo și Julieta, Tristan și Isolda –, e una asumată deopotrivă prin experiența concretă a absolutului dragostei. Stranietatea constructului narativ vine din faptul că el convoacă în zona mentalului contemporan cele mai „tari” tropisme ale erosului, cele ce țin de zona arhetipurilor, iar în plan discursiv din aceea că altoiește un gen extrem de popular astăzi, considerat chiar facil, în sensul de rețetard, pe o structură mitică autoritară și elitistă. Deși pare un oximoron generic, combinarea celor două scheme narrative și a celor două registre, înalt și popular, se întâlnește într-un plan subtil, în aserțiunea că *romance*-ul narează realitatea într-un mod mitic. *Glasul mării* explicitează acest „mod mitic” prin multiplele aluzii la textul homeric, nu doar la o mitologie difuză a dragostei absolute. De altfel, și Catherine M. Roach consideră *romance*-ul un gen paradoxal, „pe muchie” între feminism și patriarhalitate, prin aceea că și conservă, și desființează stereotipurile de tip *gender*. Feminismul, pentru că e istoria puterii de care dispune o femeie pentru a cuceri sufletul și viața unui bărbat – virgina care îmblânzește „monstrul”, topindu-i inima de gheață – și patriarhalitatea ce rezistă în ideea că viața unei femei heterosexuale e incompletă fără protecția devotată a unui bărbat capabil să își servească stăpâna cu sabia și cu sufletul într-o relație sănătoasă, care să n-o minimalizeze; bărbatul – masculul α , puternic și dominant (Mister Right, „bărbatul bun de iubit”) – îi va îndeplini iubitei sale trei aspirații majore în ordine feminină: comuniune sufletească, poziție socială și pasiune sexuală (Roach 2016, 181-184).

3. “The romance narrative is a central storyline of human culture. Pushing the thesis further: The story of romance is the guiding text offered by contemporary American culture and the culture of the modern West on the subject of how women and men (should) relate. Find your one true love – Your One and Only – and live happily ever after.”

Mitul sufletelor pereche: „era o pasiune între două ființe și nimic mai mult”

Romanul lui Manuel Vicent mizează în atingerea amplitudinii mitice pe o reducere drastică a contingentului, respectiv a determinărilor sociale, ca și pe narațiunea apsihologică, după modelul povestirii primare, mitul și basmul. Și minimizarea ancorării realiste a acțiunilor personajelor, și lipsa motivării psihologice trebuie privite în contextul acestei formule narative hibride nu ca scăderi, ci ca „legi ale genului”, servind caracterul „exemplar” al intrigii și valoarea de simbol a personajelor. La Homer, Penelopa nu e doar femeia capătului de drum, e asocierea cu căminul și patria și niciodată nu știm cât prețuiește ea în sine pentru Ulise și cât pentru valorile adiacente ei. În consecință, și „dorul de casă” al lui Ulise e sumă a mai multor mobiluri, greu de ierarhizat. Manuel Vicent epurează însă fabula de orice element nonerotic. Dezvoltarea poveștii romantice și a evoluției emoționale a cuplului sunt urmărite cu consecvență în „etapele clasice” pretinse de tradiția *romance*-ului și chiar fără interferența altor subteme care nu se referă direct la firul epic central. Cei doi se întâlnesc de la începutul poveștii, biografia anterioară nefiind nici măcar schițată. Urmează dragoste „animalică” din partea ei, pasiunea descoperirii dimensiunii dionisiace a vieții mai mult pentru „intelectualul de tavernă”. Martina rămâne însărcinată, dar nemulțumirea familiei – obstacolul exterior – e depășită prin rapida căsătorie. Productiv în planul intrigii e însă obstacolul interior, frustrarea pe care o resimte Ulise prins în nodul căsniciei și amenințat de harponul tatălui Martinei, care-i amintește mereu de responsabilitățile sale. Singura lui dorință-obsesie este să iasă pe mare, ceea ce și face cumpărându-și o barcă de pescuit. Despărțirea survine într-o dimineață de august când Ulise dispare într-o aparentă de naufragiu, e declarat mort după trei ani, iar văduva se mărită cu vechiul său pretendent, potentatul om de afaceri Alberto Sierra. După zece ani de la dispariție, Ulise se întoarce din înconjurul lumii să-i spună Martinei că ea este femeia vieții lui (împăcarea). Cei doi se întâlnesc vreme de un an în tot felul de camere tănuite unde Martina îl ține încuiat pe Ulise, care pentru lumea de afară era mort. Când, în sfârșit, se hotărăște să plece cu acesta pe *Glasul mării* spre „o insulă îndepărtată”, descoperă în larg avaria navei cauzată de soțul înșelat și mor amândoi neîncercând să se salveze.

Finalul afirmă ideea de „religie a iubirii” în care discursul *romance*-ului își concentrează ethosul. *Romance Writers of America* stipulează ca finalul, dacă nu e de tipul happy-endului clasic, să fie cel puțin satisfăcător din punct de vedere emoțional⁴, dar Catherine M. Roach adaugă o semnificativă precizare vorbind despre „finalul mântuitor” (*healing end*), motiv pentru care identifică rădăcinile ideologice ale *romance*-ului în creștinism, în ideea că dragostea, în orice formă a sa, *agapé*, *eros*, *filia*, e secretul căutării sensului, fericirii, împlinirii și salvării în viață. Eschatologia preluată din narațiunea christică proiectează fericirea greu dobândită de cuplu dincolo de finalul cărții și de viața biologică (Roach 2016, 176)⁵.

4. “An Emotionally Satisfying and Optimistic Ending: In a romance, the lovers who risk and struggle for each other and their relationship are rewarded with emotional justice and unconditional love.” (<https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578>).

5. “The end goal of erotic faith, like that of the Christian eschaton, is the end of all endings, an ending

Într-o asemenea intrigă spectaculoasă, ceea ce lipsește este tocmai motivarea compozițional-psihologică a inițiativelor radicale pe care le iau personajele: Ulise pleacă din plictis conjugal care, în ordinea mitului, s-ar putea explica prin anterioritatea erosului față de episodul eroic. „Dragostea, lipsită de prefața ei eroică, devine o simplă cădere năucitoare, iar lupta, lipsită de răsplata ei erotică, se transformă în joc dinainte pierdut și dezabuzat”, a arătat Durand în analiza unui roman al „eroismului pe dos” cum e *Lucien Leuwen* al lui Stendhal (1998, 194). Realismul nu intervine în substanța acestui mit, eventual îl nuanțează și îl face mai puțin transparent, istoria prințului Bolkonski, abulic în fața faptei, după prima căsătorie, revivificat apoi de dragostea Natașei, fiind cât se poate de convingătoare epic (Bodiștean 2013, 167-169). În romanul lui Manuel Vicent, procesul interior premergător nu e însă deloc dezvoltat, dar aceasta nu e singurul lucru surprinzător, de vreme ce și Martina, la fel de senină și de nemotivată discursiv, își părăsește brusc și definitiv nu doar soțul și statutul social de invidiat, ci și pe cei trei copii. Citim doar că în etapa iubirii resuscitate frenetic „familia era ceva secundar. Era o pasiune între două ființe și nimic mai mult”, că „legăturile acestea de familie nu păreau să-i intereseze pe cei doi, în afară de cele cu moartea” (Vicent 2013, 266, 267).

Modelul erotologic propus preia o schemă formală a romanului pasiunii, triumphiul erotic, doar pentru a pune în valoare inoperanța conceptelor de *adulter* și *conjugalitate* pe coordonatele ethosului contemporan. Obiectiv, soluția narativă a confuziei calităților de soț și amant în același personaj face imposibilă evaluarea poveștii în acești termeni. Dar cel mai important pentru detenta ideologică a romanului este desființarea funcției etice și productive (în planul intrigii și al dezvoltării emoționale) a dinamicii acestor concepte esențiale pentru teza iubirii obstaculate, singura care s-ar putea transforma în pasiune, cum a demonstrat Denis de Rougemont (1987). Or Vicent arată limpede că nu interdicția face această iubire mai puternică și, în sfârșit, bivocală, ci *recunoașterea*, verificată experiențial, a Celuilalt ca fiind Perechea. Se pare că dispariția romanului adulterului nu înseamnă neapărat și dispariția romanului pasional. Ideea condiționării lor fusese zdruncinată de un alt construct romanesc al melanjului între genul minor și cel major, arată Mihaela Ursa (2012, 195-198). E ficțiunea marquesiană a erosului senect, *Dragoste în vremea holerei*, unde cuplul conjugal e departe de dragostea-*agapé*, punând în scenă mai mult dragostea-pasiune, necontrafăcută și neconvențională, obstaculată de... războiul personalităților care ajung în cele din urmă la o fuziune cu sugestii androginice. Oricum, cuplul conjugal, disprețuit prin tradiție de discursul pasiunii, este la Márquez cel reliefat, cel interesant. Pentru ficțiunea erotică a lui Vicent astfel de comparații sunt de interes secundar, oglindirea reciprocă a celor două forme de eros – cel conjugal, „mercantil”, și cel „pecetluit” – nefiind mai mult decât o formă de a stimula imaginația femeii și de a-i flata vanitatea, pentru ca apoi proiectul de genul „și... și” să se pronunțe exclusivist și cu orice risc. Resemnificarea relațiilor în interiorul triumphiului, precum și calitatea de „mort” a amantului sugerează în planul poeziei românești un dialog deliberat cu teoria pasiunii născute din adversitate și a iubirii reciproce nefericite printr-o formulă maxim complicată de indecizia rolurilor⁶. Schimbarea de paradigmă erotică, în concret prin relativizarea liniei de

beyond endings”.

6. „Nu era dispusă să renunțe la nimic, nici la bogăția venită pe neașteptate, nici la iubirea pecetluită. Să fie soția lui Alberto Sierra îi asigura o poziție socială ce îi îndeplinea orice capriciu; să aibă un amant secret,

demarcație dintre conjugalitate și adulter, se așază în orizontul descris de noile forme ale imaginarului antropologic proprii romanului secolului XX pentru care, potrivit lui Toma Pavel, definitorii sunt „desființarea legăturilor, comunitatea problematică, apoteoza lui Narcis” (2008, 371); în replică la dispariția constrângerilor comunitare, romanul lui Vicent se pronunță pentru presiunea destinului textualizată prin forme diferite de povestire predictivă: literatura (Homer, Vergiliu, Horațiu, felurile povești de tipul *mise en abyme*), visul comun, reveriile (fantezia Martinei cu Yul Brynner, care, paradoxal, se va împlini, în felul ei, în final), profețiile, tot comune, care i se rostesc și unuia, și altuia: „Nu, bărbatul acesta nu te iubește. Numai dacă tu îl omori și apoi îl devorezi!”, „Dacă vrei să scapi și să fii liber, convinge-o pe femeia visurilor tale să moară cu tine, numai în trupul ei îți vei găsi izbăvirea” (Vicent 2013, 144, 254). Tema predestinării funcționează ca principiu de motivare compozițională în roman, suplinind absența psihologiei.

Eros și Thanatos

Consacrată și de planul subtil al indistinției viață – moarte, autoritatea erotologiei sufletelor-pereche se sprijină pe aspirația refacerii monadei dincolo de manifestările fenomenale. Și cea mai percutantă imagine derivată de aici este aceea a cuplului consonant și sincron în viață și în moarte sau a morții din dragoste. Condiția de reconstituire a androginului, a arătat Jean Libis, stă în abandonarea limitelor individuale, ieșirea din fluiditatea fenomenelor biologice, ceea ce ține de o altă ordine: „intervenția morții, la frontiera dintre Sexualitate și arhetipul androgin care o susține, se poate extinde cel puțin în două sensuri. Moartea este acel element care consacră eșecul mitului, dar și acel ceva prin care mitul «se realizează», transportând actorii dramei dincolo de timp. Există deci în dorința de moarte această ambiguitate pe care nimic nu ar putea-o risipi pe deplin” (2005, 244-245).

Îngemănarea Eros –Thanatos desenează traseul poveștii la început și rămâne vectorul principal de semnificație. Dubla față a fiecărui moment-prag în ordinea devenirii eurilor insinuează ideea de *metamorfoză* ca manifestare a unei metarealități în sânul cotidianului și pe aceea că destinația finală a celor doi nu e erosul pământesc, ci, cum spune *motto*-ul ultimei părți a romanului, muntele Paradisului Terestru. Ambivalența simbolică a groti, spațiul inițierii în tainele amorului corporalist, dar găsită la capătul labirintului inițiativ tăiat într-un relief agrest și ritmat de însemnele morții, induce o primă ruptură de nivel în planul devenirii interioare. *Regressus ad uterum* – sălașul morții și al renașterii – sau „matrice analoagă creuzetului alchimistilor” (Chevalier, Gheerbrant, 1995, 78), ideea de transformare în ordinea spiritului, prin eros, nu poate fi evitată. Cunoscută sub numele de Peștera Calului, datorită bazinului în care în timpul războiului fusese găsit un cal mort, ai cărui ochi refuză să se arate în oglinda apei, pentru a apărea apoi în pânțele Martinei, ține de regimul transsubstanțierilor opace deocamdată, revelabile eventual prin corespondență. Căci ei i se suprapune, ca grilă transparentă de lectură, o altă grotă, cea din care pescarul Requena, închis ca un alt Iona vreme de trei zile și trei nopți, a reînviat pentru că a știut întâi să moară: „Numai

iar acesta să nu fie altul decât fostul ei soț înviat îi copleșea imaginația bolnăvicioasă, căci nu știa dacă prin faptul că se culca cu el comitea un păcat sau dăruia morților flori violete și cămoase.” (Vicent 2013, 248).

dacă mori poți să trăiești din nou, a spus Requena. Ceilalți doi s-au înecat pentru că nu aveau decât viața.” (132).

Călătoria lui Ulise, în barca sa *Martina*, spre Hades, călăuzit de „femeia în roșu” ca agent psihopomp, în fond un *alter ego* al Martinei – „Dacă a existat vreodată, ar fi femeia care îți seamănă cel mai mult...” (Vicent 2013, 265) – duce la termenul-limită inițierea masculină sub îndrumarea femeii, marcând restructurarea interioară prin date exterioare. Din Infern, Ulise se întoarce „transfigurat”, cu ochi albaștri, mai înalt decât înainte și cu ciudata calitate de a nu sângera, pe care o au doar morții.

În fine, în reprezentarea morții ca nuntă sau a morții-eschatologie cu care începe și se sfârșește romanul, identificarea Eros – Thanatos în imaginea androgenului recuperat ajunge la suprapunere perfectă și explicită. Moartea benignă, așteptată și morții frumoși, inalterabili, transmit privitorilor un fior de admirație, apoteoza unei iubiri dincolo de proza lumii: „La prima vedere păreau două ființe făcute una pentru cealaltă, care se căutau dincolo de moarte.” (Vicent 2013, 30). Într-o manieră ce amintește de stilul marquesian, prin firescul cu care e consemnat insolitul realității, ceremonia comună de înmormântare alunecă subliminal spre rit nupțial și asistența realizează că preotul rostește versete din *Cântarea cântărilor*.

Antieroul și mitul

Ca personaje de *romance*, Ulise și Martina sunt nu doar replici contemporane ale prototipurilor mitice, supuse hibridării și resemantizării, ci și termenii unei relații de putere inversate. Or decidentă e aici puterea erotică, cea socială și intelectuală sunt subsidiare. În acest plan, bărbatul e subiect al inițierii, nu femeia care-i este, de la început, superioară. Discursul senzual, intonat în termenii unei pasiuni animalice de ambele părți – nu întâmplător din el lipsesc complet cuvintele – indică în Ulise ființa palidă, amantul mediocru, neexperimentat, neputincios și lipsit de imaginație în fața mării numite Martina. Pentru el, descoperirea erosului nu depășește semnificația strict sexuală, de instinct al speciei, a cărei manifestare se cere pusă pe seama rutului universal, irepresibil, la care predisune molima florilor de portocal ce bântuie coasta mării abolind, ca și carnavalul, orice reguli în afară de legea trupului. Erotica e doar una dintre manifestările noii faze dionisiac-hedoniste pe care o trăiește odată ajuns în Circea, unde orice, de la mâncare la poveștile pescarilor⁷, e mai interesant decât cărțile pe care le citea. Femeia însă, pentru care simptomul îndrăgostirii e febra de patruzeci de grade, distinge clar amorul de celelalte plăceri și păstrează constant aceeași temperatură erotică față de soțul ei „în ciuda faptului că nu avea nici o virtute ca s-o domine, în afară de seducția exercitată de niște cuvinte fabuloase” (Vicent 2013, 139). Cuvinte ce funcționează, la propriu, ca afrodisiac mental pentru fata simplă și needucată care interpretează erotic episodul punitiv al înlănțuirii lui Laocon de către șerpii marini, ceea ce înseamnă, în ultimă instanță, că acordă erosului o semnificație.

Asupra lui Ulise se verifică fazele evoluției antropologice de la sex la erotism și apoi la dragoste în decantarea și individualizarea obiectului dorinței, ideea că „sexul este rădăcină, erotismul este tulpină, iar dragostea este floare” (Paz 2003, 33): „Oriunde am fost în călătoria aceea, te-am văzut mereu, sub multe forme...” (Vicent 2013,

7. „Ulise asocia întotdeauna dragostea față de femeie cu o mâncare...” (Vicent 2013, 53).

281). De unde și tema pedagogiei amorului ce introduce în roman sugestii pastorale, culminând cu ideea că iubirea se dovedește a fi cea mai eficientă cale de modelare spirituală. Căci e vorba și aici, ca și în romanul lui Longos, de „puterea virilă [...] pusă în umbră de o putere feminină protectoare, care acționează asupra unei masculinități în formare” (Ursa, 2012, 173). O acțiune de la distanță, în care țesutul noii Penelope își reactivează funcția mitică, împresurându-l subtil într-o pânză a destinului. În felul acesta, amantul mediocru ajunge un amant ideal, perfecționat la școlile orientale ale amorului, iar eternul rătăcitor, robit doar libertății, ajunge să dea lumea întregă pe patru pereți unde n-are alt orizont decât trupul Martinei. Desigur, la eșafodajul pastoral contribuie și descoperirea senzualității cu uimire – ca „boală a trupului”, dată fiind virginitatea celor doi –, ca și ritmul acestei descoperiri (*id est* a trupului Martinei), care nu e altul decât ritmul descoperirii peisajului și a anotimpului erotic. Toate aceste consonanțe perfecte uman – vegetal reduc personajele la calitatea de forțe elementare, îndatorate unei poetici a percepției, aurorală și naivă.

Traseul identitar al bărbatului se ficționalizează în lentila mereu refractantă a mitului odiseic: anti-Ulise (profesorul slab, miop, apolinic, lipsit de farmec și de simț practic și care, pe deasupra, nu știa nici să înoate!) – Ulise cel atras bovaric de „teoria eroului”, pentru care marea devine factor spiritual și argument al libertății depline⁸ și noul Ulise, cel care, de la nivelul experienței sale coplesitoare dobândită vreme de zece ani, dă diversitatea infinită a lumii pe unitatea cuplului și pe unicitatea Martinei, ca singurele valori care leagă viața cu moartea.

Pentru femeie, evoluția nu este atât de spectaculoasă, evoluția, câtă există, se datorează mai degrabă trecerii în prim-plan a unor potențialități pe care le deține simultan în stare latentă și pe care doar derularea unei evoluții ontogenetice le prioritizează. În natura amazonică a Martinei se regăsesc pe rând celelalte ipostaze demetric-afroditice ale femininului (Evola 2006, 219-230): virginală, maternală, senzuală, animalică, metafizică etc. Ea e „femeia tuturor posibilităților” și identificările cu subiectele mitului sunt la îndemână pentru a proba hibridarea și fuziunea arhetipurilor în „anarhetipul” (Braga, 2006) femeii contemporane care deconstruiește, dar și reechilibrează prin sinteză precedentele sale. Întâi Nausicaa – adolescenta atrasă de actorul matur cu care construiește scenarii proiective de viață romantic-elitistă. Apoi o Circe temperamentală cu specificări ale unui bestiar erotic: „șerpoaica” ce înlănțuie, „lupoaica” care-l mușcă de bărbie pe Ulise în grotă dându-i o altă cicatrice identificatoare sau „cățeaua” care se oferă să-l urmeze pretutindeni. Circea însăși – denotație evidentă – e o insulă a Circei intens sexualizată primăvara, când băntuie molima florilor de portocal, sugerând ideea că și senzualitatea e un accident al trupului, o leoaică tânără și intempestivă care, mușcând, desfigurează cum desfigurați sunt și leproșii cu chipuri de lei, prieteni ai cuplurilor. Între toate, statutul de Penelopă e cel mai șters și mai puțin dezvoltat epic, și pe linia maternală, și pe cea conjugală. Ține doar trei ani, vreme în care văduva îndurerată își ispășește doliul, pentru ca apoi femeia „cuminte” să devină ceea ce modernitatea a citit în prototipul Penelopei, adică femeia „cu minte”⁹, care se mărită din calcul cu un

8. „Să navighez și să nu fiu liber n-am să pot suporta” (Vicent 2013, 162).

9. Despre complexitatea mitului Penelopei homerice în perspectiva modernității, a se vedea Eugen Simion, *Cuminte Penelopă și ambiguitățile unui mit*, în *Sfidarea retoricii. Jurnal german* (1985, 92): „Penelopa nu întrevide decât două soluții de ieșire din starea ei de așteptare: să se întoarcă Ulise sau să se mărite cu

avatar al lui Antinous, cel mai relevant pețitor, nu înainte de a-și negocia ferm noul său statut. Dacă Martina – Circe subjugă prin farmece „exterioare” ce nu țin de sinele său adânc, ci mai degrabă de simpla sa natură de femeie, ultima ipostază, Calypso, e zeița seducției și a sexului care, profitând de noua conjunctură (Ulise e mort pentru lumea din afară și „revenirea” lui la viață i-ar aduce chiar moartea), răzbună perfid faptul că a fost părăsită făcându-l pe aventurier prizonierul ei, închis în cușca amorului, ca amant aflat la discreție. Semnificativ, „închiderile” sale sunt colivii din ce în ce mai aurite, din ce în ce mai luxoase și, în același timp mai sigure, mai rupte de lume. Acolo timpul se suspendă pentru ca în cele din urmă să se verse în Marele Timp.

Ulisele lui Manuel Vicent rămâne cu Calypso, nu cu Penelopa. Ea deține, pe lângă devoțiunea de Penelopă, și forța vampirizantă a sexului. Femeia îi aplică amantului sechestrat sesiuni prelungi de amor sălbatic prin care „îi extrage măduva” împlinind profeția: devorare, moarte și renaștere, Erotica și Romantica. Puterea acestui „corolar” al dragostei din perspectivă feminină l-a impus ca ingredient obligatoriu al *romance*-ului în cele mai variate forme expresie, de la intimitatea confortabilă până la cea picantă (Roach, 2016, 25)¹⁰. Iar *romance*-ul ultimelor decenii, devenit din ce în ce mai evident discurs al dorinței și al plăcerii, poate servi drept material pentru o diagnoză a liberalizării atitudinii față de sexualitatea feminină, afirmată prin ceea ce comentatorii numesc *sex-positive culture*, *sex-positive feminist* sau *striptease culture* (Roach 2010, 6-8).

În opțiunea pentru atemporalitatea ostrovului Ogia, prin care anticii credeau că trece axul lumii, ideologia *romance*-ului se afirmă plenar. Finalul romanului se servește cu nonșalanță de mit pentru a înlătura căderea în melodramă: „acasă”, conceptul odiseic cheie, poate fi oriunde, inclusiv în magica insulă Sumatra, în viață sau în moarte, pentru că e acolo unde e dragostea.

Narcis sau Dionysos?

Narațiune de gen, *romance*-ul acordă autoritate femeii în împlinirea *love-story*-ului. Ea e personajul cel mai conturat și cel mai complex, sintetizează a tuturor Evelor posibile¹¹, nostalgie-forțe a imaginarului masculin. „Rescris” de inițiativa feminină, mitul situează narațiunea între feminismul afișat și ordinea arhetipală, construind un spațiu securizant în fața ofensivei formelor de viață contemporană, consumistă și reificată, dar și o reconsiderare a categoriilor identitare din perspectiva unui ethos actual.

unul dintre pețitori. A treia soluție, la îndemână, totuși, unei femei fixate într-o mare iubire, nu intră niciun moment în calculele Penelopei: ea nu acceptă însingurarea, renunțarea la viața erotică, resemnarea în eșec. [...] Privit din acest unghi, mitul se clatină și imaginea reginei din Itaca se întunecă. Ea este mai degrabă o femeie *cu minte* decât o soție *cuminte* [s.a.]”.

10. “Whether the intimacy is cozy or spicy, sex shared lovingly with a partner adds joy to life and depth to a relationship. The romance teaches that sexuality is meant to be a good thing, and important and positive part of being human.”

11. „La Praga erai o tânără evreică și te rugai în Cimitirul Vechi din cartierul Josefov, în fața leșpezii mucegăite a rabinului Löw, decedat în 1607. La hanul din rezervația Kilaguni, în Kenya, înconjurată de hiene, la căderea serii, erai îmbrăcată în kaki, ca Ava Gardner în filmul *Mogambo*. La Marrakech te numeai Saida și într-o seară de ramadan dansai din buric într-o curte, sub un arc în potcoavă, pentru soțul octogenar, care era măcelarul cel mai puternic din oraș. Pe insula Rodos erai o turistă englezoaică și la sfârșitul verii te-ai rătăcit în brațele unui pescar păros. La Viena vindeai torturi de ciocolată la cofetăria Demel, de unde se aproviziona prințesa Sisi.” (Vicent 2013, 281-282).

În această idee, *Glasul mării* propune ca valid cuplul erotic în fața cuplului conjugal al poeziei homerice, fiind nu o ficțiune despre puterea întemeietoare a dragostei în plan social și politic, cum sugera *Odiseea* prin centralitatea patului de nuntă, ci una despre puterea sa mântuitoare pentru individ. Respingerea lumii sociale și a convențiilor sale nu reprezintă un gest dramatic făcut în urma unor lungi deliberări, ca în romanul pasional al secolului al XIX-lea, ci un semn de disponibilitate interioară afirmată cu naturalețe. Într-un climat ideologic cu varii componente, rescrierea odiseică a lui Manuel Vicent exprimă preeminența exigenței de realizare a sinelui în termeni tranșanți, „absoluți”; maniheismul mitului și miraculosul său reprezintă formule care îi servesc alcătuind o „schemă la vedere” (consonantă, de altfel, cu schema *romance*-ului), care funcționează ca hârtie de turnesol pentru dinamica conceptelor mentalitare.

În fenomenul expansiunii fără precedent a *romance*-ului astăzi și mai ales în tendința sa de a-și apropria, *mutatis mutandis*, teritoriul mitului poate fi decelat statusul intimist al lumii contemporane. O lume paradoxală, spune Gilles Lipovetsky, care, în ciuda tuturor previziunilor catastrofale generate de hipersexualismul și de inflația orgiastică afișate în media, constată în realitate, la nivelul maselor, moderația libidinală concomitent cu exigența calității și a exclusivismului în relațiile intime și cu nevoia de recunoaștere subiectivă. Metafora cea mai potrivită pentru experiența amoroasă actuală pare să fie nu frenezia dizolvantă a lui Dionysos, ci aceea a oglinzii lui Narcis (2007, 215-216).

Romance-ul pe temă mitică, prin vocația sa paroxistică, ar fi un fel de oglindă a oglinzii, una care îi mărește maxim imaginea.

Bibliografie

Corpus de texte beletristice

- Adameșteanu, Gabriela. 2007. *Întâlnirea*. Ediția a II-a, revăzută. Postfață de Carmen Mușat. Iași: Polirom.
- Atwood, Margaret. 2008. *Penelopioda*. Traducere din limba engleză de Gabriela Nedelea. București: Editura Leda.
- Colin, Vladimir. 1976. *Grifonul lui Ulise*. București: Cartea Românească.
- Kundera, Milan. 2006. *Ignoranța*. Traducere din franceză de Emanoil Marcu. București: Humanitas.
- Morariu, Modest. 1982. *Întoarcerea lui Ulise*. București: Editura Eminescu.
- Pardău, Platon. 1978. *Minunata poveste de dragoste a preafericicilor regi Ulise și Penelopa*. București: Editura Eminescu.
- Vicent, Manuel. 2013. *Glasul mării*. Traducere din limba spaniolă și note de Lavinia Similaru. București: Univers.

Bibliografie teoretică și critică

- Bodiștean, Florica. 2013. *Eroica și Erotica. Eseu despre imaginile feminității în eposul eroic*. București: Editura Pro Universitaria.
- Braga, Corin. 2006. *De la arhetip la anarhetip*. Iași: Polirom.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1995. *Dicționar de simboluri*. Vol. III, București: Editura Artemis.
- Durand, Gilbert. 1998. *Figuri mitice și chipuri ale operei – de la mitocritică la mitanaliză*. Traducere din limba franceză de Irina Bădescu. București: Editura Nemira.

- Evola, Julius. 2006. *Metafizica sexului*, ediția a III-a. Traducere de Sorin Mărculescu. Eseu introductiv de Fausto Antonini. București: Humanitas.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- Libis, Jean. 2005. *Mitul androginului*. Traducere din limba franceză de Cristina Muntean. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
- Lipovetsky, Gilles. 2007. *Fericirea paradoxală. Eseu asupra societății de hiperconsum*. Traducere de Mihai Ungurean. Iași: Polirom.
- Moraru, Christian. 2001. *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University of New York Press.
- Pavel, Toma. 2008. *Gândirea romanului*. Traducere din franceză de Mihaela Mancaș. București: Humanitas.
- Paz, Octavio. 2003. *Dubla flacăra. Dragoste și erotism*. Traducere din spaniolă de Cornelia Rădulescu. București: Humanitas.
- Roach, Catherine M. 2016. *Happily Ever After: The Romance Story in Popular Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Roach, Catherine. 2010. *Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy*, în "Journal of Popular Romance Studies", Issue 1.1. http://jprstudies.org/wpcontent/uploads/2010/08/JPRS1.1_Roach_GettingGoodMantoLove.pdf, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Romance Writers of America. *About the Romance Genre*. <https://www.rwa.org/p/cm/ld/fid=578>, accesat ultima dată la 15 noiembrie 2017.
- Rougemont, Denis de. 1987. *Iubirea și Occidentul*. Traducere, note și indici de Ioana Căndea-Marinescu. Prefață de Virgil Căndea. București: Univers.
- Simion, Eugen. 1985. *Cumintea Penelopă și ambiguitățile unui mit, în Sfidarea retoricii. Jurnal german*. București: Cartea Românească.
- Ursa, Mihaela. 2012. *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*. București: Cartea Românească.