

LA MYTHOLOGIE DE L'ARTISTE DANS LES ROMANS DE LA DICTATURE

Alina CRIHANĂ
Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați

Résumé: *Le lecteur familiarisé avec le contexte totalitaire où la position de l'écrivain témoigne d'un perpétuel jeu double, auquel les fictions littéraires ne pourraient se soustraire et que, par contre, elles exhibent parfois par le truchement des structures en abyme, décèle dans les romans écrits sous la dictature une mythologie de l'Artiste hanté par le fantasme du pouvoir. Projection plus ou moins « latente » du destin d'un Artiste auquel le prestige éphémère conféré par un pouvoir politique impatient de se voir symboliquement légitimé ne peut pas réprimer un sentiment aigu de culpabilité, le saga du héros double de la parabole roumaine se révèle celle d'un « étranger » dans un monde atteint par « la peste ». On dirait que, sous le masque du héroïsme quichottesque dérivé d'un prométhéisme romantique, mais aussi d'une vocation messianique contaminée par l'utopie livresque (il ne faut pas oublier que les auteurs de romans politiques de l'époque se sont construits, eux-mêmes, une mythologie légitimatrice, celle de la « résistance par l'écriture »), se cache un complexe du « salaud » qui engendre une angoisse s'appuyant sur l'impossibilité de refouler complètement la « mauvaise foi ».*

Mots-clés : *contexte totalitaire, fiction littéraire, parabole*

O abordare mitocritică a romanelor publicate în ultimele decenii ale dictaturii, nu în mod obligatoriu a acelora subordonate explicit formulei așa-zis *politice* și nu neapărat a textelor unei anumite generații, ar fi în măsură să pună în evidență, la nivelul „metaforelor obsedante” ale imaginarului românesc, redundanța unor *figuri* ambivalente care, dincolo de obsesia jocului baroc dintre aparență și esență având o semnificație adesea transparent politică, sunt semnul unui *complex* al artistului generator al unei mitologii *latente*. „Suprapunerea” romanelor unor prozatori aparținând unor generații diferite și care se raportează, cel puțin la un nivel *manifest* al discursului, în mod diferit la sfera ideologiei și a practicilor partinice, pune în evidență, dincolo de particularitățile fiecărei personalități creatoare (inconștient personal, opțiuni estetice explicite, presiunea modelelor etc.), prezența unuia și a aceluiași scenariu „mitic” al cărui protagonist, întotdeauna un *dedublat*, traversează treptele unei *saga* fantasmatică a artistului „față cu puterea”. Nefiind investit, în mod obligatoriu, cu o astfel de funcție explicită în diegeză, neîncadrându-se, adică, într-o tipologie *patentă* a „artistului”, personajul în discuție, raportabil întotdeauna la o serie de dubluri feminine care vin să-i sublinieze „pregnanța simbolică”, păstrează în toate cazurile un mitem al *vocației estetice* în măsură să-i reveleze „proveniența” mitică.

Ne gândim, pe de o parte, la „artiștii” din romanele lui Laurențiu Fulga (sculptorii din *Moartea lui Orfeu* și *Salvați sufletele noastre!*), Octavian Paler („cioplitorul” din *Un om norocos*), D. R. Popescu (pictorul Don Iliuță și „arhitectul” Noe din ciclul *F*) și, pe de altă parte, la figurile care ipostaziază, mai aproape de suprafața textului, destinul scriitorului în raport cu mersul istoriei: „scriptorii” din romanele lui G. Bălăiță (*Lumea în două zile* și *Ucenicul neascultător*), Constantin Țoiu (Isac și Chiril în *Galeria cu viță sălbatică*, Bartolomeu și J. T. în *Obligado*, marele Rânzei, „absentul” din *Însoțitorul*, autorii de „romane istorice” din *Căderea în lume*, piticul Babis și uriașul Leon), A. Buzura (personajele care scriu pentru a se sustrage „morții psihice” din *Orgolii*, *Refugii* sau *Drumul cenușii*), P. Sălcudeanu (scriitorușul Curta din *Biblioteca din Alexandria*) etc. Mai există, apoi, o categorie a „esteților”, pur

și simplu, personaje donquijotești care trăiesc, asemeni primilor, închiși într-o „utopie a artei” (sau „a cărții”) în numele căreia refuză o istorie care le rezervă rolul de „nebuni”: e cazul unora dintre personajele lui N. Breban (ca Rusul din *Don Juan*, dar și, mai înainte, rèveurul Grobei din *Bunavestire*) sau, din nou, O. Paler (Profesorul din *Viața pe un peron*, Galilei din *Apărarea ...*), G. Bălăiță (August Pălărierul, bibliofilul Baroni, dar mai ales Antipa însuși în *Lumea...*), C. Țoiu (anticarul Harry Brumer și dublul său feminin, Praxiteea, în *Galeria...*, utopiștii din *Însoțitorul* etc.) etc.

Plasat întotdeauna între două lumi, una *reală*, a istoriei „pozitive” care îl refuză și pe care o refuză, și una raportabilă la un teritoriu *imaginar* situat afectiv undeva între nostalgia *mitică* a unui paradis pierdut și ambiția *utopică* a refacerii perfecțiunii într-o cetate ideală, eroul dublu care întruchipează fantasma artistului este o figură care își „împrumută” mitemele din sfera unor regimuri ale imaginarii aparent antagonice, în realitate complementare. Atunci când *mitocritica* ajunge să reperateze în construcția unor asemenea figuri, dincolo de particularitățile individuale sau de generație ale romancierilor, repetarea acelorași structuri mitemice tributare celor două paradigme mitice care caracterizează modernitatea, *prometeică* și *hermetică*, ea alunecă, așa cum subliniază G. Durand în toate studiile sale „mitodologice”, spre *mitanaliză*. În cazul romanelor în discuție, aparent diversele „istorii” românești întemeiate pe aceleași scenarii mitice sunt reductibile la o unică istorie simbolică la care participă, pe de o parte, mitologia autolegitimatoare a artistului (o „construcție” *conștientă*) și, pe de altă parte, o contra-istorie „demonizată”, *latentă*, pe care acesta încearcă în zadar să o refuleze și care are la origine culpabilitatea difuză generată de implicarea în pactul cu puterea. Dincolo, așadar, de scenariul eroic, istoria artistului maschează vocația „abjurării”. Retragerea „într-o construcție care deculpabilizează”, comună, în termenii lui J.-J. Wunenburger¹ schizofrenului și creatorului de utopie, este mediată de un soi de rit sacrificial, o *tortură în efigie* care bănuie imaginarii romanelor dictaturii și care „revelează” / încifrează, conform logicii simbolice, dimensiunea profundă a „rezistenței” scriitorilor. Latenta textelor vorbește despre ceea ce utopistul încearcă să ascundă evadând în ... închisoarea sa aurită: este chipul adevărat al oricărei utopii și, din păcate, „fisura” din zidul cetății ideale a artistului, pe care acesta o contemplă, uneori, cu spaimă, atunci când pășește în spațiul coșmarului, adică pe scena istoriei reale (ca, de pildă, eroul dublu din *Apărarea lui Galilei*).

Înainte de a analiza, cu instrumentele menționate, această *saga* simbolică a artistului ai cărui mesageri ficționali, *maestri* și *ucenici* deopotrivă, sunt protagoniștii unei istorii mitice de tip *drum la centru* în care se succed, firește, episodul *descensus ad inferos*, *lupta cu monstrul* și *ridicarea către lumină*, se impun câteva precizări metodologice. Să amintim, mai întâi, pe urmele lui G. Durand, că „mitanaliza sociologică, inspirându-se din lucrările de structuralism ale lui Lévy-Strauss, dar deopotrivă (...) și din toate cercetările tematice sau din analizele semantice de conținut, încearcă să contureze marile mituri directe ale momentelor istorice și ale tipurilor de grupuri și de relații sociale”. Mitanaliza este de neconceput în absența unei *mitocritici*, care, în cazul nostru, presupune explorarea imaginarii romanesce. „« Mitocritica » merge (...) de la bun început să caute însăși ființa operei în confruntarea dintre universul

¹ Wunenburger, J.-J., *Utopia sau criza imaginarii*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001, cf. capitolul „Raționalismul morbid”, pp. 217 - 226.

mitic formând « gustul » sau înțelegerea cititorului și universul mitic ce iese la iveală din lectura cutărei opere determinate.”¹

Grație instrumentului mitocritic, cercetătorul va putea repera, la nivelul rețelilor de imagini românești obsesive, structurile imaginarului responsabile de constituirea unor mituri mai mult sau mai puțin „politice”, care iau naștere la întâlnirea dintre mitologia puterii, aceea a societății în ansamblul ei (în contextul dat) și, firește, ficțiunea identitară a artistului, mitul său „personal”. Atribuim ultimei sintagme un sens puțin diferit de acela dat de Charles Mauron: mitul personal al artistului este (în demersul de tip mitocritic pe care îl gândim) o construcție la care participă în egală măsură structurile inconștientului și ale conștiinței. Exploratorului imaginarului cultural totalitar, mitocritica îi permite decelarea, dincolo de suprafața structurilor textului (care „nu este niciodată în mod inocent univoc”), o „ființă pregnantă” (E. Cassirer) constituită, pe de o parte, la intersecția mitologiei politice oficiale patente, care acționează ca factor de presiune / constrângere, cu mitologia latentă a artistului, care aspiră la statutul de „disident”, și, pe de altă parte, la intersecția dintre aceasta din urmă cu universurile compensatorii ale cititorului. Modul în care se raportează mitul artistului (erou și „țap ispășitor”) la scenariile mitice pe care se întemeiază ideologia partinică și istoria sacră poate fi decelat la nivelul „redundanțelor” („metaforele obsedante” ale lui Ch. Mauron), considerate de Durand, pe urmele lui Lévy-Strauss, „cheia oricărei interpretări mitologice”.

În romanul românesc postbelic, figurile, decorurile și scenariile mitice redundante se raportează obsesiv (într-o manieră „deconstructivă”) la miturile fondatoare ale „noii religii”: de la eschatologia care prevede sfârșitul istoriei demonizate și venirea „regatului dreptății” la raționalizările utopice raportabile la scenariul prometeic. (Acestea sunt, de fapt, cele două repere mitice esențiale ale religiei politice lenino-staliniste pe care istoria sacră a comunismului autohton le reciclează în scopul propriei legitimări simbolice.) Mitologia artistului nu poate fi comentată în absența trimiterii la acest reper: interiorizată, ficțiunea legitimatoră a puterii se suprapune, în mod doar aparent paradoxal, peste aceea a scriitorului angajat în pactul cu comanditarul partinic. În egală măsură, această mitologie trebuie pusă în relație cu poziția artistului în diagrama socio-culturală postbelică. De la rolul „negativ” de proscris pe care scenariul puterii îl rezervase, în timpul dictaturii stalinist-dejiste, scriitorului incapabil să se plieze pe comandamentele ideologice, se trece, în anii '70 și '80, la o poziție de compromis care „dă bine” și în ochii comanditarului etatic și în aceia ai colectivității rinocerizate. Scriitorul își va construi o ficțiune compensatorie axată pe mitologia „rezistenței prin cultură”, al cărei scenariu îl angajează ca protagonist (eroul-Artist în luptă cu monstrul / *rêveurul* autoexilat în utopia artei) și a cărei eficacitate este dependentă de capacitatea lui de a refula un complex al *compromisului politic*, publicul său se consolează, la rândul-i cu aceeași idee, a rezistenței „în forul interior”² și edificiul totalitar rezistă și el, grație dublei manipulari. Aparent abandonată în „epoca de aur”, *marginalizarea* ca strategie de manipulare a artistului funcționează la un nivel mai profund, acela al inconștientului scriitorului și are, de aceea, un efect mai pervers. Scriitorul rămâne, credem, „în forul său interior”, un *marginal* și acest statut, mai mult sau mai puțin conștientizat și asumat (care răzbate, însă, la suprafața textelor, prin rețelele de metafore

¹Durand, G., *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză*, Nemira, București, 1998, p. 309, 302

² Cf. Todorov, T., *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Humanitas, București, 1996, p. 125

obsedante, dând chip *mitului personal*), are o importanță de prim rang în configurarea *contramitologiei* subterane care vine să submineze istoria sacră oficială.

Neputând asuma o biografie „pătată”, artistul o pune în fabulă, *inconștient*, la nivelul ficțiunii românești (strategie defulatorie care răspunde nevoii cititorului de a „scăpa” de propria culpabilitate), mai exact în istoriile „călăilor”¹, cărora le contrapune însă, *manifest*, istoria axată pe *questa* eroică și *lupta cu monstrul* a „rezistentului”. Ia naștere o „biografie” mitizată: „La biographie redevient ainsi, consciemment, au mythe ce qu’est en biologie le *phénotype* (l’individu) au *génotype* (le patrimoine génétique de l’espèce): en multipliant les „héros”, elle remet en tension les structures mythiques qui l’attirent vers les régions inactuelles des types: *l’être* reprend *l’étant*.”² *Întoarcerea mitului și întoarcerea la mit* în romanul românesc postbelic, în particular în formulele parabolice propuse de unii șaizeciști, capătă, din această perspectivă, semnificația unei tentative de reconstrucție identitară a artistului, în măsura în care „Faire retour au mythe, c’est (...) corollairement et symboliquement, redevenir contemporain d’une première création”³. Transformate prin intermediul diverselor strategii pe care J.-J. Wunenburger⁴ le asociază trecerii de la povestirea mitică primordială la mitul literar (*reanimarea hermeneutică* ca *demitificare* - *remitificare*, *bricolajul mitic* și, la intersecția acestora, *transfigurarea barocă*), miturile *eretice* sau *schismatice*⁵ care informează imaginarul romanelor dictaturii îndeplinesc o dublă funcție: pe de o parte, una *subversivă* vis-à-vis de mitologia legitimoare a puterii politice și, pe de altă parte, una *integrativă* raportabilă la utopia artei, cetatea de cuvinte a scriitorului. Cele două funcții ale imaginarului social dublu orientat (ideologic și utopic) comentate de P. Ricoeur⁶ pe urmele lui K. Mannheim, se regăsesc transfigurate în imaginarul românesc inclusiv la nivelul construcției eroilor dubli sau al cuplurilor de tip *maestru - ucenic*.

Revenind la structurile mitice în care se încadrează „figurile” artistului, să precizăm că, în măsura în care mitologia legitimoare a acestuia se constituie, așa cum s-a observat, „dialogând” cu aceea a puterii, paradigmele „întemeietoare” vor fi imaginarul *eschatologic*, care tinde să se raționalizeze în scenarii, figuri și decoruri utopice, și, respectiv, cel *decadent*. În „istoria sacră” construită de mitografia partidului după modelul „religiei” lenino-staliniste, lumea veche aparținând unei istorii demonizate și aflate „la sfârșit” este reprezentată prin intermediul unei bogate imagerii decadente (imorală, „bolnavă”, populată de figuri ale inocenței pervertite, incapabilă să se sustragă unei inerții care o împiedică să recepteze „lumina”, să se ridice, cu alte cuvinte, la înălțimea „revelației”). La polul opus se situează, firește, „lumea nouă”,

¹ Sistemul de redundanțe prevede, în romanul politic postbelic, fie dublarea, în ciuda antagonismului aparent, a istoriei victimei prin aceea a călăului, fie suprapunerea celor două profiluri în figura ambivalentă a „rezistentului compromis”. Cel mai adesea se apelează la ambele strategii de „redublare” mitemică.

² Madelénat, D., *Biographie et mythe*, dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005, p. 56

³ Wunenburger, J.-J., *Création artistique et mythique*, dans *Questions de mythocritique. Dictionnaire*, éd. cit., p. 71

⁴ Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, în *Religiologiques*, nr. 10/1994 (*Actualité du mythe*), text disponibil la adresa <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no10/wunen.pdf> (traducerea noastră)

⁵ Durand, G., *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, Cluj-Napoca, Dacia, 2004, p. 158

⁶ Cf. Ricoeur, P., *Ideologia și utopia: două expresii ale imaginarului social* (pp. 275 – 286), în *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995

regatul promis al *dreptății*, împrumutat din milenarismul lenino-stalinist (fără ca, la nivelul imaginarului colectiv autohton, să fi fost nevoie de el...) și păstrat, în varianta sintematică a *alegoriei utopice*, inclusiv după reorientarea anti-sovietică și naționalistă a comunismului românesc. Lumea nouă este rezultatul activismului *prometeic* al „omului nou” pe care mitologia partinică îl opune diverselor figuri demonizate ale tipologiei „burgheze”.

„Artiștii” din romanele publicate în ultimele două decenii ale dictaturii, mai cu seamă protagoniștii istoriilor plasate în anii ’50¹, sunt figuri situate la antipodii acestui „om nou”. Tineri intelectuali căutători de ideal, *rêveuri* incapabili să se adapteze noii lumi, sau „bătrâni înțelepți” (în sensul dat sintagmei de Jung, care descoperă îndărătul acestei figuri arhetipul *spiritului*), ca *ucenicii și maestrii* din romanele lui Țoiu, de pildă (Harry – Chiril, J. T. – Barto, Mega – Gigi Cristescu), care, legați organic de lumea veche populează decadente „pavilioane ale retrașilor”, aceștia sunt expresiile simbolice ale mitologiei artistului care se visează, în egală măsură „împărat al norilor”, „mag”, „vizionar” și „blestematul, nebunul, « tenebrosul, văduvul, neconsolatul »”². La fel ca în cazul decadentismului european al celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și al începutului secolului următor, contramitologia *latentă* a artistului, căruia i se rezervă în scenariul prometeic al puterii rolul de mediator simbolic în raporturile acesteia cu colectivitatea (și deci de participant la „noua geneză”), se înscrie în paradigma decadentă.

Ar trebui să îi includem în această categorie pe „nebunii” lui D. R. Popescu – circarul Francisc, Noe, Don Iliuță, dar și pe „nebunele” care păstrează, în ciuda tentativei de a-l suprima, mitemul decadent (*latent*) al *femeii fatale* ca Iolanda din *Vânătoarea regală*, Ileana din *F* sau omniprezenta babă Sevastița. Aceleiași „tipologii” mitice i se subordonează sculptorii lui L. Fulga și, până la un punct, utopiștii lui O. Paler, figuri în interiorul cărora mitemul revoltei și al activismului prometeic este ocultat în favoarea exilului utopic într-o lume care se vrea scoasă în afara istoriei. Artistul din *Salvați sufletele noastre!* mărturisește în spovedania care punctează treptele Golgotei personale: „N-aveam, nu manifestam nici un apetit pentru istorie, asistam deci la desfășurarea ei ca la un spectacol de teatru. Actori erau alții, nu mă lăsau în nici un fel implicat în tragedia lor.” Istoriei ca „realitate” a unei lumi degradate, absurde, acesta îi substituie teritoriul atemporal al artei, spațiul în care materia, supusă, se transformă în „idei în stare pură și sugestie a unei lumi parabolice.” Nu alta este situația în cazul eroilor lui O. Paler: protagonistul din *Un om norocos*, de pildă, care, așa cum lasă să se înțeleagă confesiunea-rememorare, își consumase energia în direcția unei revolte „sterile” împotriva autorității (întruchipate de Tată, de biserică etc.) până să învețe arta disimulării, și care refuzase morala acțiunii preferând aneantizarea (la fel ca sculptorii lui Fulga, este un alcoolic căruia băutura îi deschide poarta lumii secrete și fascinante a visului: „acolo puteam fi monarh absolut, pontifex maximus, Michelangelo, orice.”), găsește în Sala cu oglinzi, spațiul „îmbătrânirii” și al constrângerii asumate ca libertate a

¹ Constructul mitologic numit „obsedantul deceniu” ar putea fi situat în punctul în care strategia autolegitimatoare a partidului o intersectează pe aceea a artistului însuși, rezultatul obținut (și vizat) la receptor fiind avantajos pentru ambele segmente ale elitei: politică și intelectuală, respectiv scriitoricească. „Epocii de aur, mizând pe o regăsire aparentă a normalității, îi este contrapuz obsedantul deceniu, bântuind un imaginar colectiv sensibil la acest tip de manipulare fantasmatică. La început de drum, exorcizarea demonilor epocii Dej este parte din mecanismul de legitimare a puterii și discursului însuși.” (I. Stanomir, *Puterea și adevărul*, în *Explorări în comunismul românesc*, vol. I, Polirom, 2005, p. 326)

² Durand, G., *Introducere în mitologie...*, ed. cit., p. 137.

evaziunii în utopia personală, un teritoriu în care depășirea propriei condiții pare posibilă. Aparent diferit de ratatul din romanul citat, Galilei, eroul „dialogului despre prudență și iubire”, se încadrează, în realitate, în același „tipar”, într-o istorie parabolică a cărei morală se referă, din nou, la „mizeria utopiei”.

Dintr-o altă perspectivă, eschatologiei mesianice și ficțiunilor utopice ale puterii, artistul le opune *paradisurile devastate, lumea bolnavă, răsturnată*, figurile „*nebuliei*” și obsesia *coborârii în tenebre*. Acesta este unul dintre aspectele gestei simbolice a artistului, acela *patent* care înscrie *questa* quițotescă și *saga* eroică a *ucigătorului de balaur* în scenariul subversiv a cărui miză e deconstruirea mitologiilor puterii. Funcția *subversivă* a demersului romanesc deconstructiv în raport cu utopia politică oficială este, la nivelul „ideologiei” artistului, complementul celei *integrative*, care asigură „consolarea” acestuia în spațiul ficțiunii eroice autolegitimatoare. Un al doilea aspect, *latent*, proiecție a complexului amintit, face ca lumea ideală a artistului, aceea pe care am putea să o numim „utopia artei” să cadă ea însăși pradă „bolii”, degradării, tenebrelor. În planul literal al istoriei povestite, avem de-a face, în acest caz, cu eșecul eroului, mascând „mizeria” propriei utopii.

În toate cazurile amintite mai sus, „deliciile” exilului utopic sunt contrabalansate, mai mult sau mai puțin latent, de traversarea „iadului personal”: să ne amintim de splendida parabolă a simulatorului din *Obligado*, în care cele două teritorii, „cetatea radioasă” și lumea tenebrelor, se suprapun într-o *mise en abyme* care revelează, într-o oarecare măsură, sensurile simbolice ale romanului. Simbolic, *coborârea în infern* este proiectată în episodul ședinței de psihanaliză organizate de „antropoidul divin” Zigozoto: în Simulatorul psihanalistului, Bartolomeu-Artistul plonjează în inconștientul colectiv (un soi de tărâm al Mumelor goethean) unde regăsește figurile cunoscute ale existenței sale „reale” proiectate într-un teritoriu al mitului, spațiul din care arta autentică își trage sevele. Imagini ale trecutului amestecate cu proiecții ale dorințelor inconștiente se derulează cu rapiditate ca pe un ecran: Barto îi va „redescoperi” aici (în laboratorul mitic al *parabolei literaturii*) pe criticul literar (!) Sorin Vițeleanu și pe J. T., „arhitectul” istoriilor interbelice, Minos și Radhamante, judecători ai imaginarului Asiei („orientul” / lumina / Logosul), lumea simbolurilor la care se raportează toate romanele lui C. Țoiu. La capătul traseului catabatic se află lumea tiparelor regăsite ale literaturii, un tărâm impregnat de „melancolia descendenței”: este aceea a cafenelei *Obligado*, spațiul legendei care transcende istoria, spre care Klara cea din vis, o *donna angelicata* eternă, îl trimite mereu: „Un continent. Un basm, o poveste a minții și a amintirilor noastre care a căpătat cu timpul, *ca orice mit* (...) un corp durabil – întrucât nu există - , o geografie a lui (...) din nisip.”

Dacă ar trebui să raportăm figura eroului dublu al romanelor dictaturii la un reper mitic, ținând cont, întotdeauna, de relația profundă care „unește” cele două mitologii, a artistului și a puterii, am descoperi, suprapunând istoriile, interferența scenariului prometeic cu scenariul cristic, ambele supuse unor „reinvestiri” latente. Să precizăm, mai întâi, pe urmele lui Gilbert Durand, că diversele valuri ale modernității europene operaseră o *schismă* în mitul prometeic care se suprapune, prin mitemul „eroismului sacrificial”, peste cel cristic. Așa încât „(...) puternicul mit preromantic și romantic al lui Prometeu, cel care a furat focul dar care l-a și donat generos oamenilor devenind martir, Prometeu sfidătorul, firește, al privilegiului divin, dar în același timp și filantropul, binefăcătorul umanității (...) este tentat să își doneze din mers mitemele de generozitate, altruism, eroism sacrificial – calități care fac din titan un alt Christos! – și

să nu păstreze decât transgresiunea și revolta, până la a nu rămâne decât cu egoismul lui Faust sau chiar al lui Don Juan...”¹

În romanele dictaturii, semnificația acestei „schisme” este una dublă. Pe de o parte, asumarea *mesianismului* (din structura căruia este ocultat / suprimat mitemul responsabilității individuale vis-à-vis de mersul istoriei) și a *prometeismului* (pus în slujba noului act cosmogonic) de către putere face ca, în parabola politică subversivă, cele două constelații simbolice să devină automat obiectul deconstrucției: „sacrificiul fondator” devine inutil, iar rezultatul lui nu este reeditarea paradisiului original ci infernul, nici cetatea ideală, ci lumea răsturnată, *distopia*. Pe de altă parte, asumate de artist, revolta prometeică și eroismul sacrificial cristic devin obiectul unei duble subminări: din exterior, cele două calități ale eroului-Artist în luptă cu tenebrele fiind, din perspectiva lumii răsturnate, aflate sub puterea „piticilor”, inutile și derizorii (ca faptele de arme ale lui Don Quijote), și din interior, respectivele aspecte solare intrând în conflict, în inconștientul artistului, cu răul ascuns, demonia interioară, iscate de sentimentul culpabilității. Prometeul romanelor postbelice rămâne, cel mai adesea, înlănțuit, iar Christul are adesea alura unui „bufon” (ca să împrumutăm metafora lui O. Paler din *Viața pe un peron*).

În ceea ce privește răul interior, acesta capătă cel mai adesea chipul funest-seducător-pervers al unei *femei fatale*, semnul, ivit din imaginarul decadent, al „morbidity” utopiei. De fapt, în toate romanele amintite, figurile imaginariului feminin vin să sublinieze această dublă față a artistului prins între cele două lumi, cetatea „luminoasă” (al cărei dublet antropomorf e *femeia elfă, angelică*) a utopiei personale și istoria traumatizantă (proiectată în figura *femeii fatale*): opuse în planul *manifest*, cele două teritorii devin, la un nivel *latent*, obiectul unei inversiuni, care revelează virtuțile inițiatice, eventual purificatoare, ale plonjării în istorie, și, pe de altă parte, reversul „morbidity” al experienței utopice.

Să-i amintim aici pe Orfeul lui L. Fulga, plasat între două figuri feminine aparent antagonice, Horația (*moarta* divinizată) și Sibila infernală, suprapuse (și revelându-și complementaritatea) în aceea, ambivalentă, a femeii cu părul de culoarea mierii, pe eroii parabolilor lui O. Paler (Daniel Petric, ale cărui dubluri feminine sunt rèveusa *sinucigașă Laura* (!) și diabolica Moașă; Profesorul de istorie – situat între *dispăruta* Eleonora, figura erosului spiritualizat, și femeia fatală din mlaștina îmblânzitorilor de cobre; Galilei – între zeița *visată* a uitării, figură a „maternalizării utopice” și „Sfinxă”). Li se adaugă protagoniștii romanelor lui C. Țoiu, unde toate reprezentările mitice ale feminității se supun acestui dublu regim al imaginariului: un aspect „solar” (proiecțiile miticului „ange du foyer”, cum sunt Klara *din visul* lui Barto, Estera cea iremediabil *pierdută* a lui Chiril, dublată de sora „*ratată*” a acestuia, Octavia, Rusca a lui Isac, „*muta*” Felicia, descendenta Francescăi da Rimini, pe care Gigi Cristescu o „*readuce la viață*” pentru a o părăsi apoi pentru „*muntele magic*”, soția *moartă* a lui Mega, toate având câte un dublu decadent, îmbătrânit – o „*Pena Corcodușa*” eternă) și unul chthonian, care-și asociază mitemele decadentismului. Ultimei „*categorii*” îi aparțin *femeile fatale, melusinele*, figuri duble ale Sibylei-Prostitute: prima pe lista noastră va fi Gioaca / Ananké, Fatalitatea, agentul prăbușirii (în sens literal și simbolic) lui Isac, „*matricea*” simbolică a infirmității sale în raport cu realul pozitiv (a se vedea episodul, memorat, al „*căderii în lume*” / „*nașterii*” lui Isac, „*dreptul pus la încercare*”, în *pivnița prăbușitorilor*). Dublul ei, reeditând aceeași figură a răului interior eufemizat (neputința adaptării eroului la lume, imposibilitatea ieșirii din

¹ Ibidem, p. 158.

infernal personal, eșecul inițiativ) este Luisa / "Avestița", detractoarea lui Chiril-exclusul, „iubindu-l cu ură” pe bărbatul căruia nu-i poate dăruia un copil (mitemul „sterilității” este recurent), din cauza unei incompatibilități „genetice”. O vom include, în această galerie de femei „infernale” travestind *patent* Istoria ca „nepoată a Dogmei” (*maestrul* Mega ar numi-o Natură, natura „tiranică”) și, *latent*, eșecul utopiei, și și pe *negresa* lui Titi din *Însoțitorul*, exploratorul „utopiilor” *negative* ale Lumii Noi, care este, în egală măsură, Miriam / Maria și Nesitaneb-tashru, „zeița lumii de dincolo”.

Lista rămâne, firește, deschisă. În toate aceste cazuri, figura angelică, luminoasă, tinde, așa cum o atestă „epitetele”¹ care însoțesc imaginile respective (și care indică adevăratul chip, *latent*, al personajelor), să fie ocultată sub acțiunea „imperialistă” a complementului decadent. Istoria artistului are, în romanul românesc postbelic, două fețe, la fel ca protagonistul ei. Mitologia „solară” a rezistenței, centrată pe figura utopistului care reconstruiește lumea după legile Literaturii, are reversul ei: în aparent „inocentele” romane ale epocii, contramitologia latentă vine să submineze nu doar construcțiile legitimizeazăle ale puterii, ci, „în ciuda” artiștilor, propriile lor „cetăți de cuvinte”.

Bibliografie

- Achim, George, *Iluzia ipostaziată. Utopie și distopie în cultura română*, Cluj-Napoca, Limes, 2002
- Cernat, Paul, Manolescu, Ion, Mitchievici, Angelo, Stanomir, Ioan, *Explorări în comunismul românesc*, vol. I-II, Polirom, Iași, 2005;
- Ciorănescu, Alexandru, *Viitorul trecutului. Utopie și literatură*, Cartea Românească, București, 1996
- Durand, Gilbert, *Aventurile imaginii. Imaginația simbolică. Imaginarul*, Nemira, București 1999;
- Durand, Gilbert, *Figuri mitice și chipuri ale operei – De la mitocritică la mitanaliză-*, Nemira, București, 1998
- Durand, Gilbert, *Introducere în mitologie. Mituri și societăți*, Dacia, Cluj-Napoca, 2004
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Univers, București, 1977
- Ficeac, Bogdan, *Cenzura comunistă și formarea „omului nou”*, Nemira, București, 1999
- Questions de mythocritique. Dictionnaire*, sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter, Editions Imago, Paris, 2005
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, Humanitas, București, 1995
- Selejan, Ana, *Trădarea intelectualilor. Reeducare și prigoană*, Cartea Românească, București, 2005;
- Sironneau, J.-P., *Milenarisme și religii moderne*, Dacia, Cluj-Napoca, 2006
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, Humanitas, București, 1996;
- Wunenburger, J.-J., *Mytho-phorie: formes et transformations du mythe*, în *Religiologiques*, nr. 10/1994 (*Actualité du mythe*), text disponibil la adresa <http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no10/wunen.pdf>
- Wunenburger, J.-J., *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001

¹ În opinia lui G. Durand, „un mit există prin gesta sa, prin drama sa, prin cortegiul său de epitete și de verbe. Toată mitologia clasică ne învață că, înaintea numelui, atributul este cel care caracterizează un zeu (...)”. (Ibidem, p. 174)