

**NOVEL AND CATHEDRAL:
THE CONSTRICTIVE PLURIMORPHISM OF THE UNIQUE CODE**

**Gina NIMIGEAN, Assistant Professor, PhD Candidate, University „Alexandru Ioan
Cuza”, Iași**

Ioana OLARU, Lecturer, PhD, University of Arts „G. Enescu”, Iași

Abstract: Around 1204 – the year of the Fourth Crusade – we are in full era of the Romanesque, when Western Europe is literally overwhelmed by the tectonic scale and semantic versatility (in the vicinity of the sublime), of the cathedrals. The “small renaissances” (Le rinascitta) prepare punctually the Great Renaissance (Il Rinascimento), anticipating morphologically it's grand entrance. Literature is experiencing a new larger amplitude, after the quasi-occultation occurred during early Middle Ages. Many narrative nuclei of future medieval literary works have their origin in ancient Greek sources. In Western Europe begins a tumultuous run for ancient manuscripts – or just old – Greek or Latin and, thus, many forgotten works come again in the light of the public expression. The European medieval novel is the heir of the ancient one. There are, in the set of rules and relevant characteristics which establish the identity and specificity of the Romanesque style, fundamental structures, synergistically coordinated, that return with perseverance and discretion in its various concrete appearances, regardless of the forms of art wherein it manifests itself. The study captures the subtle, hardly noticeable similarities between the dialectics of the Romanesque mural sculpture – of the ornamental art in particular, with its central, ordinating motive, the phytomorphic palmette, in its intricate spatial game – and the dialectics of the medieval novel's structures. Everything happens by virtue of a dominant functional code: the Romanesque aesthetic code.

Keywords: Romanesque style, dialectics of mural sculpture, dynamics of textual organization, European medieval novel, synergistic structures, similarity, ordinator motive, the phytomorphic palmette, spatial game, aesthetic code.

Căderii Bizanțului i s-au căutat cauzele în varii și complexe fenomene ori evenimente istorice. Exegeții au acuzat în numeroase rânduri cruciadele occidentale de slăbirea Imperiului Bizantin și, indirect, de căderea lui definitivă sub talpa turcească. Găsindu-și pretext în *Predica* lui Petru Eremitul pentru eliberarea Ierusalimului de sub turci, Occidentul dezlănțuie întâia cruciadă spre Răsărit, la 1096. În 1204, cavalerii celei de-a patra pătrund în Constantinopolul comnen. Cetatea basileului Manouil le va rămâne supusă până în 1261, când Mihail, vlăstar din trunchiul Paleolog, va reuși să le-o smulgă din mâini și să reinstaureze monarhia. Doar cincizeci și șapte de ani durează stăpânirea oficială „latină”; stătuțele și principatele pe care aceasta le-a întemeiat și le-a organizat în manieră feudal-apuseană vor avea însă o viață mai lungă, pentru cele mai multe ea ajungând până la a doua mare cucerire a

Oraşului³, de către otomani, în 1453. Ori chiar după acest moment. Întrucât și după recucerirea Constantinopolului, la 1261, și venirea la tron a Paleologilor, Veneția își păstrează hegemonia asupra vechilor sale posesiuni din Creta, Peloponez, Kórfou și Kérigo, sporite cu majoritatea insulelor Egeei. (Or, Veneția e marea poartă pe care, în ambele sensuri, culturile est- și vest europene, o traversează și pătrund unele în spațiul celorlalte.) Socotind, rezultă cam două secole și jumătate de contact și influență, imediate și reciproce, pregătite anterior și întărite ulterior prin raporturi de dependență națională.

La 1204 ne aflăm în epoca romanului, a ridicării catedralei din Chartres, epocă în care, în literaturile naționale poezia cunoaște un moment akmaic. Mărturie palpabilă a ceea ce grecii au preluat de la cotropitori stau – între altele – bisericile gotice din Creta sau din Aravída, ornamentația plastică a catedralei Parigórisa din Arta (aceeași Arta a celebrului Pod, înrudit prin legendă cu Mănăstirea Argeşului), bestiariul decorativ din biserica Aghía Paraskeví (Sfânta Parascheva) de la Métsovo; se adaugă elemente, fie gliptice, fie picturale, în diferite alte monumente, în special religioase, amplu repartizate geografic, pentru care Kérkyra și Oraşul ar putea reprezenta extremele. Influențe ale *francokratiei*⁴ s-ar părea că se regăsesc, chiar dacă paradoxal, și în multe secvențe sculpturale de la Athos.

Ce a împrumutat, în mod firesc, cultura franceză a epocii din zestrea Imperiului comnen nu constituie obiectul studiului de față. Se știe că, încă de timpuriu, prin domeniile Bizanțului din Italia și mai ales prin Veneția, elemente de artă bizantină au pătruns în Occidentul medieval. Dacă ar fi să cităm și exemple literare, atunci se impun *Florimont* (operă a lui Aimon de Varenne), *Cliges* (Chrétien de Troyes), *Athis et Prophilias* (Alexandre), *Cléomades* (Adenet le Roi), *Parthénope*, *Hippomedon et Protesilaus* (Huon de Rotelande), lucrări ce-și revendică rădăcinile din literatura grecească a perioadei antice târzii, cărora li se adaugă *Le roman de sept sages* (care – după un „stagi” petrecut în Bizanț – pătrunde și în literatura noastră, ca *Sindipa*).

Revenind: dintre arte, nu doar arhitectura și ornamentica au preluat elemente din civilizația cavalerilor cu crucea pe armură. Despre literatură, Linos Politis ne informează: „Puternica influență occidentală își aplică pecetea și pe textele literare ale secolului al XIII-lea și pe ale următoarelor două.”⁵ Reprezentative pentru aceasta (dar și prin valoarea lor literară și artistică) se afla așa numitele, în literatura neolenă, *romane erotice și cavaleriești*, care acoperă ultimele două veacuri bizantine. Literaturile romanice în limbi naționale se conturează ca atare – emancipându-se de sub tutela limbii latine – târziu, în veacul al X-lea, când Bizanțul avea o tradiție literară în vârstă deja de cinci secole. Astfel încât, prin beletristica secolului al XIII-lea, o bună parte dintre romanele populare europene se reîntorc, în fapt, la punctul lor de origine.

Aceste *keímena*⁶ despre care vorbim nu rezumă faptul nud, de influență. Ele articulează coerent patru direcții provenite din surse distincte: a) Apusul, cu *romanele courtois* (datorate în mare parte, cel puțin ca nucleu narativ, unor izvoare antice, latine ori eline) și baladele din ciclul *Mesei rotunde*; b) Zona Răsăriteană, cu, pe de o parte, *basmel*

³ Cf. Ἡ Πόλη, numele generic dat Constantinopolului de către greci, utilizat cu atât mai intens emoțional după cucerirea sa de către turci.

⁴ Cf. gr. φραγκοκρατία, dominația franceză.

⁵ Cf. Linos Politis, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, 1993, p.35 (trad. n.).

⁶ Cf. gr. κείμενα, texte.

autohtone grecești și, pe de alta, *cele arab-orientale* din Halima; c) *tradiția bizantină cultă*, constituită de romanele celei de-a doua sofisticii; d) *tradiția bizantină religioasă*, coagulată în jurul scrierilor sacre. Mai mult, sunt traduceri libere, în spiritul vremii, indiferent la ideea de paternitate. Astfel încât *Pierre de Provence et la belle Maguélonne*, de pildă, devine *Ἰμπέριος και Μαργαρώνα*, *Floire et Blanchefleur* ajunge *Φλώριος και Πλατζιαφλώρα*, iar *Le roman de Troie* al lui Benoît de Sainte-Maure – *Ὁ πόλεμος της Τρωάδος*; romanul din ciclul arthurian *Gyron le courtois* (parțial preluat), se transformă, la rândul-i, în *Ὁ Πρέζβης Ἰππότης*. Prin diferite intermediari, vor ajunge și la nord de Dunăre. Acestea nu mai sunt traduceri, ci alcătuirii originale ce păstrează însă caracterele generate de apartenența la aceeași epocă. Nici cunoscutul *Erotocrit* al lui Vincénzos Kornáros nu se va putea sustrage constantelor vremii. Iar ceea ce le apropie în mod esențial este o surprinzătoare uniformitate a tramei.

Periplul prototipurilor născute în evul de mijloc francez cunoaște, așadar, un timp transformator de aproximativ două secole în spațiul de cultură al Bizanțului. De aici, adaptându-se la un mental nou, dar păstrându-și morfologia și sistemul estetic inițiale, noile cărți își continuă voiajul european spre varii direcții, între care și aceea estică, spre Țările Române. Unde, pe un teren pregătit spiritual cu cel puțin trei secole înainte, ele ajung, prin traduceri, în veacul al XVIII-lea, sub nume ca *Istoriia lui Imberie, fecior împăratului al Provenții; Istoriia lui Erotocrit cu Aretusa; Împărăția lui Priiam, împăratul Troadei cetății ceii mari; Istoriia a Alexandrului celui Mare din Machedoniia și a lui Darie din Persidia Împăraților etc.*, exegeza numindu-le ulterior *romane populare*.

Interesul față de Bizanț și de cultura lui se accentuează în Europa, cu atât mai mult după căderea Constantinopolului sub Mehmet al doilea, la 1453 (fascinația pentru οὐτοπος?). Migrarea forțată a inteligenței bizantine spre restul continentului catalizează fenomenul, ce coincide, nu numai temporal, cu un *quattrocento* așezat *ab initio* pe o direcție antic(izant)ă, latino-elină. Mișcarea de renaștere literară se întărește prin emigranții bizantini, care-și pun la dispoziție cunoștințele – situate cu mult deasupra celor ale occidentalilor. Contribuția acestor *lógioi*⁷ a fost atât de impresionantă, încât între teoriile privitoare la apariția Renașterii și-a făcut loc și aceea a apariției germenilor ei în Bizanț. În Europa vestică începe o goană flămândă după manuscrisele vechi, fie ele produse clasice, *id est* culte sau doar antice, *id est* vechi, latine ori grecești. Criteriul bibliomaniac bicefal și suficient părea a fi *vechime + proveniență* și, în acest fel, numeroase opere uitate sunt aduse la lumină. Nu doar *opusurile* antice își fac loc în noul perimetru de interes, ci și temele literaturii conexe, iar, ca urmare firească, creațiile izvorâte din acestea își cuceresc un loc central.

Multe dintre ele construite prin reluări de teme și motive arhaice, aceste cărți vor suscita interesul, ca tot ceea ce poartă patina Elladei antice și a Bizanțului – atât de violent prezent în memoria recentă. Ecoul lor formidabil, cel puțin în spațiul românesc (multitudinea de manuscrise păstrate, precum și adâncă infiltrare în folclor o dovedesc), se motivează atât prin prestigiu, cât și prin mecanisme interne complexe. Ambii factori determină marele succes la lectură, pe toată extensia spectrului social și cultural. În Țările Române se adaugă un element special, de natură istorică: epoca intrării lor în circuitul literaturii autohtone este pentru cele mai multe, nu întâmplător, aceea a domniilor fanariote (vreme care, după N. Iorga

⁷ Cf. gr. *λόγιοι*, intelectuali, cărturari.

are semnificația unei alte Renașteri, elino-bizantine⁸), sincronă, în plan european, cu mișcarea Luminilor.

Am amintit originea antică, grecească, a multora dintre nucleele narrative ale viitoarelor creații medievale franceze. (Un Benoît de Sainte-Maure, de pildă, în a sa *Histoire de Troie* (1165), preia un fruct literar grecesc al sec. al IV-lea d. Chr.). Romanul medieval este moștenitor direct al celui antic, căruia îi este dator nu doar cu trame și modele de personaje. Constantele acestuia îl urmăresc nu doar direct, pe filieră literară. Cosmosul Evului Mediu timpuriu continuă spiritual Antichitatea târzie, chiar dacă noua religie – creștină – vine cu putere împotriva celei vechi, păgâne, și-și impune noul sistem de imagini și exigențe, chiar dacă Europa se cutremură la trecerea valurilor de migratori, chiar dacă Imperiul Roman de Apus se prăbușește lăsând continentul scufundat, pentru mai multe secole, într-o obscuritate rurală cvasigeneralizată.

Pe lângă prestigiul tradiției, încercăm a depista ce alte „pârghii” culturale se întâlnesc în colaborare la apariția acestor noi romane. Adoptând trama antică și ignorând ideea de proprietate literară, autorii Evului Mediu pun în lucru nu voința lor personală în mod exclusiv (ori a eventualilor lor *mecena*). În afara acesteia devine identificabil un alt factor, ignorat întrucât e mai puțin evident la o primă privire.

Contactul dintre ele se păstrează subteran, în așteptarea *Micilor Renașteri* și mai ales a *Renașterii* mari, propriu-zise, care să revendice în mod expres zestrea clasică antică. Elementele proprii locale relansează specificitatea apuseană scăpată de sub autoritatea romanilor; pe lângă ele, toți acești factori „ajustează” epoca, vin cu propria contribuție, specifică, la conturarea profilului ei și la nașterea unui nou stil. Iar noii autori – nu numai literari – se fac instrumentul eficient al unei noi instanțe, al unui paradoxal personaj, creator, dar... impersonal. Nu o simpatie specială pentru scilipitoare jocuri de cuvinte a prilejuit bizara sintagmă de mai sus. „Personajul” este real: un anume sistem artistic. Care creează, se joacă prolific, își inventează norme. O încercare de a circumscrie epocii de apariție a acestor romane un fenomen cultural semnificativ – îl identifică în ceea ce a primit numele de *stil romanic*: este, îndrăznim să afirmăm, întocmai sistemul-autor. Există structuri fundamentale coordonate în ansamblul de norme și caractere pertinente care creează identitatea și specificitatea acestui stil; și care se regăsesc în mod constant și subtil în aparițiile sale concrete, indiferent de arta în zona căreia se manifestă.

În a sa *Expresivitate involuntară*,⁹ E. Negrici dădea formă verbală surprizei (șocului?) încercat/e la tentativa de a identifica resorturile expresivității (și) în romanul popular românesc. Ceea ce realmente îl asalta erau viteza narativă, succesiunea de galop a episodurilor, fantezismul contorsionant ce anihilează timpi, toate acestea – efecte ale unui „spirit de divagație paradoxal-aberativ” care, în *Alexandria* de pildă, ar atinge „delirația”. Involuntar, aceste scrieri ajung la nivele de expresivitate ridicată, mecanismul constând în slaba previzibilitate și șocarea – în termeni jaussieni – a orizontului de așteptare. Un mobil se poate, totuși, depista: satisfacția la lectură/audiție, imediată și maximă.

Folosind acum concluziile lui E. Negrici, care decodifica în altă cheie „intenția” literară a romanelor noastre populare, am voi să avansăm, fie și cu un pas, încercând să le

⁸ Cf. Nicolae Iorga, *Bizant după Bizant*, Editura Enciclopedică, București, 1972, p.26.

⁹ Eugen Negrici, *Expresivitatea involuntară*, vol I, 1977, Editura *Cartea românească*, București.

vedem pe o altă dimensiune. Prospectând manifestările concrete, materiale, ale stilului romanic – *recte* arhitectura romanică, cel mai evident și reprezentativ „produs” al acestui stil, bogat exemplificată în Apusul european (dar nu numai acolo), surprinde similitudinea dintre, de pildă, dialectica sculpturii murale romanice – a ornamenticii, în speță – și dialectica organizării interioare a textelor aici comentate.

Jurgis Baltrušaitis, în studiul său, *Formări, deformări*,¹⁰ depistează pas cu pas și cataloghează elementele structurante din ornamentația bisericilor și catedralelor romanice. Urmărind în paralel secvența gliptică și pe aceea literară, o observație se impune: jocul evoluțiilor romanești urmează legi *cel puțin asemănătoare* acelor sculpturale. Ceea ce găsește justificare prin comunitate de obârșie și contiguitate spirituală. Astfel încât ajungem, treptat, la identificarea unei structuri romanice, care devine funcțională prin norme active în domeniul paralele.¹¹

Și Erotocrit și Imberie, la fel cu Alexandru ori Polițion, străbat obligatoriu un drum al



inițierii, de-a lungul căruia apar necesarele episoade-motiv, probatorii. Repetarea – prin reluare, amplificare, prescurtare, adaptare – a aceluiași arhetip structurant: *drumul probă / măsură / dovadă*, reunește liniar aceste romane, sub *legea continuității și a variației pe aceeași temă*. Ceea ce la E. Negrici căpăta numele de „succesiune de clișee” și-și legitima existența prin *recompensarea așteptării* (cititorului / ascultătorului), descifrat altfel devine o dezvoltare ordonată, o dispunere în care suma *motiv+motiv+motiv+...* alcătuiește un fel de mozaic, matrice fundamentală în combinatorica de tip puzzle a romanului popular. Decupaje alternate după o ordine-puzzle secretă, dar stabilă, astfel încât, după o conștientizare la prima carte citită, ea devine recognoscibilă în următoarele. Va fi fiind *clișeul* (a cărui origine folclorică nu mai cere argumentare) unitatea minimală a efortului stilistic, numai că aici lucrurile par a sta altfel. Dragostea ce întâmpină obstacole, nepotrivirea socială dintre protagoniști, izolarea (într-un fel sau altul) a eroinei, periplul primejdios al eroului,

¹⁰ Jurgis Baltrušaitis, *Formări, deformări*, Editura Minerva, 1989.

¹¹ Mult după redactarea acestui material, am descoperit o întâlnire în percepția fenomenului, despre care nu avusesem cunoștință și peste a cărei semnificare, acum, nu putem trece: o intuiție a acestei comunimi a avut, în jurul anului 1940, cercetătorul sârb I. Banašević, care emitea teza filiației – directe, susținea el – a anumitor secvențe de folclor liric balcanic, în speță sârbesc, din epica eroică medievală franceză. Faptul genetic ar fi într-afit de transparent, încât chiar anumite nume de eroi legendari sârbi se văd a fi construite prin calc lexical direct din numele personajelor eposului francez. Spre pildă, Vaiștina, tovarăș de arme și vitejie eroului sârb Cnejevič ar fi corespondentul fidel al lui Olivier, secundul viteazului Rolland, întrucât numele lor manifestă aceeași semnificație și motivare: Olivier fiind produs semantic prin alăturarea voită, simbolică, a particulelor *olo-* (din grecescul *ὄλον* – ’întreg, cu totul’) și *verus* (din latinescul – ’adevărat’), iar Vaiștina fiind traducerea lui prin prefixoid + radical slave, semantic analoge cu primele. O teză cu totul temerară, care într-atât i-a suscitât interesul – dar și nedumerirea – lui Eugen Coșeriu, încât acesta o cercetează în primul său doctorat (în litere, centrat pe literatura slavă), din 1949. Concluzia lui Coșeriu e că, oricât de îndrăzneată, ideea unei proveniențe imediate nu se susține, iar speculațiile onomastice, deși interesante, nu au totuși un fundament. Cu toate acestea, o înrudire există, ea devenind posibilă însă numai prin intermediere literară bizantină. Aceasta, abia, se constituie în aria genetică a “miturilor” (în termenii lui Coșeriu) – motive, teme – comune balcanice. (vezi Eugeniu Coșeriu, *Lingvistica integrală* (interview cu Eugen Coșeriu realizat de Nicolae Saramandu), Editura Fundației Culturale Române, București, 1996).

înfurtările, turnirurile, piedicile, întâlnirile fantastice – sunt *evenimente-motiv* ce jonglează în permutări, combinații și aranjamente, după o algebră dictată *auster* de supunerea la *tema centrală*.



Motivul ordonator al ornamentației marilor catedrale romanice este, așa cum o descoperea Baltrušaitis, *palmeta fitomorfa*: – un element decorativ în formă de frunză. Manifestarea ei minimală se constituie din apariția iterativă, inițial în postură singulară; ulterior e duplicată, reduplicată, amplificată finalmente până la crearea de lanțuri: simple, duble, simetrice, complexe – până la așa numitele *entrelac-uri*, structuri insinuant cinetice, în care palmeta se dedă unor savante figuri contorsioniste, pe cadențe de sugestie aproape muzicală. Am identificat astfel *prima normă din sistem*.

Jocul ei spațial creează ritmuri și reguli cărora li se vor supune, renunțând la natura proprie, toate celelalte elemente, fie ele fito-, zoo- ori antropomorfe. Abandonându-și anatomia firească, ele intră într-un *dans mecanic al analogiilor*, care le anihilează în bună parte individualitatea și le introduce într-o serie de *exemplificări funcționale* ale tiparului inițial.



Ca și *drumul* literar, *evoluția* palmetei își subordonează cinetic datele narrative. Motivul devine temă. Similar, prin evoluție, personajul literar se revelă în dezvoltări multiforme ale unei matrici ubicui. Imberie e simultan Erotocrit, Alexandru ori Theaghene; iar frumoasa Margaronă e una cu Militina ori Hariclea. Eroii sunt, în identitatea lor cea mai profundă, unul și același.¹² Se lasă dezvăluită o nouă normă a sistemului: *existența aceleiași figuri, în multiplicare și uniformitate*.



Ca și evenimentele, personajele pot fi considerate, oarecum, – dar nu în mod necesar – clișee (ori caractere, de sorginte mai mult sau mai puțin folclorică), însă nu e mai puțin adevărat că sunt, în același timp, personaje-motiv: eroul candidat la inițiere, iubita credincioasă, regele / tatăl neîndurător, *etc.* Nu pot fi luate în calcul ca niște „minim-uri” de efort stilistic: dimpotrivă, ele devin, prin dezvoltare obligatorie, concentrări de maximă tensiune stilistică pe „unitate de măsură narativă”; întrucât se intră în cea de-a treia normă impusă: *legea cadrului*.

¹² La 1883 Moses Gaster observa: “În genere, sînt numai puține elemente cari, combinate în diferite moduri, constituie literatura populară” (s.n.) (vezi Moses Gaster *Literatura populară română*, (ed. a II-a) Editura “Minerva”, București, 1983, p.7). Păstrînd distanțele, nu putem trece peste faptul că fenomenul repetabilității în structura bucăților literare non-culte a fost observat deja din secolul trecut. În aceeași lucrare, același exeget continua: “au un caracter cosmopolit, căci ne duc de la un popor la altul, colindînd de la Anglia pînă la India și Arabia, prin China și Siberia și, ce e mai curios, ne dezvălesc o sărăcie neașteptată a fantaziei omenești în născocirea de idei și de situațiuni noi. În genere, sînt numai puține elemente cari, combinate în diferite moduri, constituie literatura populară, și, prin urmare, și cercul vieții intelectuale a poporului este foarte restrîns.” (*Idem*, p.17).

Libertatea de a trăi conform unui ideal propriu este ideea pentru care se luptă personajul central. Aceasta dă ființa cadrului în care el este „invitat” să „performeze”: un drum impus, care-i va defini coordonatele stabile și continue ale dezvoltării.



Astfel că, așa cum palmeta se dublează simetric pe o abscisă virtuală, se multiplică, se contorsionează într-o geometrie acrobatică, în spațiul limitat de care dispune – friza ornamentală –, personajul romanesc își dobândește simetria de-a lungul axei masculin/feminin, își câștigă subțirile caracteristici distinctive și își construiește cinetica narativă între hotarele prea puțin generoase ale temei centrale. Acesta e cadrul lui, rigid și stabil. Pe care el îl umple, chiar cu riscul unor eforturi nemăsurate. Și cu rezultate „ilogice”, acuzate amuzat și îngăduitor, în studiul citat, de către același E. Negrici. „Spiritul de divagație paradoxal-aberativ”¹³ al cărților populare – care în *Alexandria* „atinge delirația”¹⁴ – ar însemna deci desființarea ingenuă a oricărei logici. Oare să nu existe, realmente, nici o logică în romanul popular?

Probând pe sensibilitatea noastră mentalul medieval, poate rezulta, firește, un mutant, eventual monstruos și nu de puține ori hilar. Instalându-ne, însă, (confortabil ?) în acest mental și debarcând adstratul de contemporaneitate, logica clamată aici se lasă, totuși, deconspirată. Ea e perfect coerentă în sine, răspunzând unor alte canoane dominante (dominatoare!) în Evul Mediu romanic. Este o logică a formei, a tiparului, și care ordonează evoluții în rama opresivă a schemei narative. Se întâmplă, de aceea, o asemenea aglomerare de figuri și evenimente, o forfotă trepădând de energie, o colcăială de verosimil și neverosimil (cu precădere în *Alexandria*!), încât orice încercare de a vedea o ordine aparentă e zadarnică. Să mai amintim viteza cu care se rotește tot acest carusel: totul se înghesuie, freamată, gesticulează și se agită până la vertij, cu o imensă poftă de viață și cu un voluntarism declamat și irepresibil, într-o foame bulimică de timp și spațiu – dintr-un unic motiv: spaima de vid: *horror vacui* – a patra și cea mai presantă lege din codul estetic romanic.



Ceea ce la marile catedrale e vizibil în compoziția reprezentării plastice, în roman se manifestă prin compoziția narativă. Delirul narativ nu e decât conformare entuziastă la aceasta regulă neconștientizată, dar tiranică. Presiunea ei e atât de puternică încât și în literatură are aceleași urmări: supraaglomerarea are ca necesară consecință contorsionările: diformul, meta-normalul, teratologicul chiar, sunt rezultatele obligatorii ale cultivării ei pasionate. Și în gliptică, și în textul romanesc, personajele ocupă tot spațiul disponibil, îl umplu cu orice riscuri fizionomice: plastic ori narativ, ele sunt comprimate în așa fel încât canonul să fie satisfăcut.

„Suntem departe de măsura antică bazată pe raportul dintre părți, unde toate proporțiile sunt stabilite unele prin altele, astfel încât o statuie poate fi reconstituită după un singur fragment – comentează Baltrušaitis. Noțiunea de canon este necunoscută în sculptura

¹³ Cf. E. Negrici, *op. cit.* I, p.70.

¹⁴ *Ibidem.*

romanică, unde omul e măsurat prin niște moduli care nu au nici o legătură cu el.”¹⁵ Iar acești moduli ce „nu au nici o legătură cu el” sunt impuși de un factor nou, care-i ordonează într-un sistem pe toți cei precedenți: *legea maximului*. În narațiunea de tip romanic totul funcționează maximal: maxima aglomerare (a personajelor), maximul dinamism (narativ), maxima fixitate și stabilitate (a cadrului), maxima surprindere și uluire (a cititorului), maxima satisfacție finală. Efectele se văd în nașterea unui cosmos disproporționat, desfigurată, și a unei noi umanități: prin dezvoltare legică și contaminare cu cadrul, eroii înșiși devin niște monștri, cu un termen mai actual – niște mutanți.



Odată ce se reîntorc în aria lui de dominație, Bizanțul adaugă acestor scrieri amprenta sa proprie. Ea însă vine să atingă aspecte, oarecum, de „vestimentație” stilistică. Nu tentează o imixtiune morfologică esențială. Romanele, redactate în Apus în formă de poem epic, își păstrează forma versificată, cu modificări, însă, în ritmică și metrică, prelucrătorii lor bizantini preferând iambul decapentasilabic, caracteristic grecesc. Prin K.Th. Dimaras,¹⁶ exegeza remarca faptul printre principalele elemente de contribuție originală neoelenă. Li se adaugă înclinația, permanentizată, pentru ipocoristice (de proveniență populară, fapt semnalat și de H. Pernot¹⁷), o deosebită abilitate în crearea de lexeme sintetice (de asemenea, de sorginte populară), precum și „trecerea abruptă de la sintaxa sintetică la cea analitică”¹⁸. Același K.Th. Dimaras subliniază „accentuata culoare ellenă”¹⁹ ce caracterizează aceste prelucrări în aspectul lor estetic, versificatorii bizantini aducându-le, ca expresie, în vecinătatea cântecului popular liric grecesc. Se produc, de asemenea, chiar dacă inegal, modificări și adaptări ce țin de sfera etică și mentalitatea populară grecească. Duritatea comportamentală a personajelor, mulată pe coduri sociale rigide, caracterul lor uneori violent – specific feudalismului în armură – , intrând sub incidența orientală se „îndulcesc”, pierd din asperități și câștigă în umanitate.²⁰ Literaturile est europene, ulterior receptoare, preferă în genere redactarea în proză; textele sunt adaptate formal la tipul de sensibilitate locală specifică. În perimetrul literaturii române li se accentuează o nuanță în plus: sfătoșenia naratoare, plăcerea povestașului colporteur.

E. Negrici așeza aceste scrieri sub amprenta involuntarului. Am încercat să mergem un pas mai departe, căutând ordine și regulă acolo unde Domnia-sa afla doar „consecințe ale funcționării proustiene a memoriei involuntare”. Nu credem în funcționarea exclusivă a unui atare mecanism aici. Dacă nu autorul – ca individ sau colectivitate – a avut o contribuție voluntară și deplin controlată în elaborarea textelor, am căutat să vedem totuși cine anume „manipulează” din plan secund cinetica acestui caleidoscop volubil și năstrușnic. Autorul – prim – a compus astfel, întrucât, se vede, nu a avut altcum. Stilul epocii sale i-a construit un mental în care avântatul „scrietor” șade precum Iona în burta chitului. Iar, dacă la fiecare traducere-adaptare considerăm un alt autor, apare deosebit de expresivă (și tentantă) imaginea

¹⁵ Vezi Baltrušaitis, *op. cit.*, p.206.

¹⁶ Vezi K. Th. Dimaras – *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, από της πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Έκτη Έκδοση, ΙΚΑΡΟΣ, 1975, p. 27.*

¹⁷ Hubert Pernot, *Études de littérature grecque moderne, 2-ème série: le roman courtois de l'Erotocritos*, Paris, Librairie Garnier Frères 6, Rue des Saints Peres, 1918, p.77.

¹⁸ Dimaras, *op.cit.*, p.27.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Baltrušaitis, *op.cit.*, p.206.

unui lung șir de Iona captivi în textul-balenă, condamnați, în ultimă instanță, la un surogat de independență și la un itinerar al cărui control le scapă. Astfel încât poziția lor devine o autentică problemă de libertate.

Bibliografie

- *** *Cărțile populare, I-II, Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ion C. Chițimia și Dan Simonescu*, Editura pentru literatură, București, 1963.
- Cartoian, Nicolae, *Istoria literaturii române vechi*, Editura Minerva, 1980.
- Cary, George, *The Medieval Alexander*, Cambridge, 1956.
- Coșeriu, Eugeniu, *Lingvistica integrală*, interviu cu Eugen Coșeriu realizat de Nicolae S. Saramandu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996.
- Dimaras, K. Th., *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, από της πρώτες ρίζες ως την εποχή μας, Έκτη Έκδοση, ΙΚΑΡΟΣ*, 1975.
- Duțu, Al., *Sinteză și originalitate în cultura română*, Editura enciclopedică, București, 1972.
- Gidel, Charles, *Études sur la littérature grecque moderne. Imitations en grec de nos romans de chevalerie depuis le XII-ème siècle*, Paris, 1866.
- Hazard, Paul, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea*, Editura Univers, București, 1981.
- Le Rider, Jacques, *Modernitatea vieneză și crizele identității*, Editura Universității „Al.I. Cuza”, Iași, 1994.
- Meyer, Paul, *Alexandre le Grand dans la littérature française du moyen age*, Paris, 1886.
- Negrici, Eugen, *Expresivitatea involuntară*, I-1977, II-1978, III-1981, Editura Cartea românească, București.
- Nimigean, Gina, *Braniște, Ludmila*, Romanul courtois în avatarurile sale, în revista „Intertext” 3/4, 2009, Chișinău, 2009, p. 164-174. cf. http://icfi.ulim.md/?page_id=927
<http://icfi.ulim.md/wp-content/uploads/2011/01/G.Nimigean.pdf>,
- Nisard, Charles, *Histoire des livres populaires ou de la littérature de colportage*, I,II, Paris, 1854.
- Politis, Linos, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα, 1993.
- Velculescu, Cătălina, *Cărți populare și cultură românească*, Editura Minerva, București, 1984.