- Tassy 1874 = Joseph Héliodore Sagesse Vertu Garcin de Tassy, *L'islamisme d'après le Coran*, Paris, Maisonneuve et C^{ie}.
- Wheelock 2005 = Wade T. Wheelock, *Language: Sacred Language*, in Lindsay Jones (éd.), *Encyclopedia of Religion*, IInd Edition, vol. VIII, New York, MacMillan, p. 5301–5308.

b. Sources

- Al-Hallāi 1981 = Al-Husavn Ibn Mansūr Al-Hallāi, *Diwān*, trad. Louis Massignon, Paris, Seuil.
- Al-Hujwīrī 1976 = Abū'l-Hasan 'Alī Ibn 'Uthmān Ibn 'Alī Al-Ghaznawī Al-Jullābī Al-Hujwīrī, Kashf al-mahiūb, trad. Reynold A. Nicholson, London, E.J.W. Gibb Memorial Trust.
- Al-Kalābādhī 1991 = Abū Bakr Muhammad Ibn Ishāk Al-Kalābādhī, *Kitāb al-ta'arruf li-madhhab ahl al-tasawwuf/The Doctrine of the Sufis*, trad. Arthur J. Arberry, Cambridge, Cambridge University Press.
- Al-Muqaddasī 1980 = Ibn Ganīm 'Abd Al-Salām Ibn Ahmad 'Izz Al-Dīn Al-Muqaddasī, *Kitāb kashf al-asrār a'n hokm at-toyur wal-azhār/Revelation of the Secrets of the Birds and Flowers*, trad. Irene Hoare, Darya Galy (d'après quatre manuscrits arabes édités par Garcin de Tassy, en 1821). London, Octagon Press.
- Al-Suhrawardī 1982 = Shihāb Al-Dīn Yahyā Al-Suhrawardī, *The Mystical and Visionary Treatises/Al-Risalah*, trad. W.M. Thackston, London, The Octagon Press.
- Arberry 1991 = Arthur J. Arberry (trad., éd.), The Koran Interpreted, Oxford. Oxford University Press.
- 'Attār 1984 = Farīd-ud-dīn 'Attār, *Mantiq al-tayr/The Conference of the Birds*, trad. Afkham Darbandi, Dick Davis, London, Penguin Books.
- Ibn 'Abbād 1986 = Ibn 'Abbād of Ronda, *Rasāil as-sugrā/Letters on the Sufi Path*, trad. John Renard New York Mahwah Toronto : Paulist Press, The Classics of Western Spirituality.
- Massignon 1929 = Louis Massignon, Recueil de textes inédits concernant l'histoire de la mystique en pays d'Islam, Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
- Platon 1837 = Platon, Œuvres, tome XI, Cratyle, Le Sophiste, Le Politique, trad. Victor Cousin, Paris, Rey et Gravier.
- Rūmī 1990 = Jalāl-ud-dīn Rūmī, Mathnawī-i ma nawī/The Mathnawi, trad. Reynold A. Nicholson, Cambridge, E.J.W. Gibb Memorial Trust.

THE DIVINE LANGUAGE. THE LANGUAGE OF THE BIRDS

ABSTRACT

The spiritual universe of Plato's *Cratylos* and the spiritual universe of Sufism generated two hypostasis of the theology of language. As *logos* or *kalamu-Allah*, the language can be defined as a *mise en abîme* of cosmogony and ontology. If *palaia phone* and *ta prota onomata* recollect the infinite space of the epiphany of gods' power, the language of the birds described by Farid-ud-din Attar, Ibn Ganīm Ibn Ahmad Al-Dīn Al-Muqaddasī and Jalāl-ud-dīn Rūmī is connected with the religious symbol of the Simurgh, and therefore included in the divine gift of knowledge. Both literary contexts emphasize the existence-inside of the language, within the sphere of the divine, succeeded by the existence-outside of the language, its theocratical manifestation, within the sphere of humanity. According to its mystical meaning, the language of the birds proves the eternal continuity of the primordial language, its latent presence within the ontological texture of the world and of the human beings, susceptible to trigger the *anamnesis* of the divine wording. The ontological proximity between the divine language and the human language is able to redeem the reversible exile of the human nature outside the heavenly realm, crossed over by semantic trajectories apparently incomprehensible, inhabited by the messengers and the messages of the Divine Being.

Key-words: Plato, Sufism, Simurgh, Language of the Birds, Farid-ud-din Attar, Ibn Ganīm Ibn Ahmad Al-Dīn Al-Muqaddasī, Jalāl-ud-dīn Rūmī.

GOTICUL REDIMENSIONAT. ARANKA, STIMA LACURILOR DE CEZAR PETRESCU*

CĂTĂLIN GHITĂ**

Scopul acestei lucrări este acela de a oferi o grilă de interpretare coerentă a prozei semnate de Cezar Petrescui, asimilată de mine în general terifiantului de factură supranaturală și în particular unei redimensionări a goticului care făcuse furori în Europa preromantică. Ancoraiul ferm în supranatural al prozei terorii îsi are avantajele sale, iar, cel puțin în străinătate, adeptii genului nu vor ezita să le sublinieze: fantasticul împrumută cotidianului umil un vesmânt al nefamiliarului. care este condiția sine qua non a captării interesului cititorului, și îi excită acestuia din urmă curiozitatea euristică prin proiectarea într-o atmosferă de insecuritate distinctă. (Precizez că, în cele ce urmează, nu voi derapa într-o discutie prelungitbarocă legată de fantasticul propriu-zis¹ și de categoriile sale, atât fiindeă scopul cercetării mele este unul suficient de bine delimitat, cât și fiindcă orice dezbatere dedicată acestui subiect se sufocă, aproape invariabil, într-o mlastină de contradicții semantice.) Dacă acceptăm cu totii premisa lui Tzvetan Todorov cu privire la literatura fantastică și la modul în care operează aceasta - "fantasticul se întemeiază în mod esential pe o ezitare a cititorului [...] cu privire la natura unui eveniment straniu" (1973: 182), - realizăm că ezitarea aceea, fără îndoială estetică, este cea care declansează întregul proces de receptare și de interpretare a narațiunii. Lectorul model pentru acest tip de reprezentare artistică ar putea fi reprezentat de un Roger Caillois, care strecoară, într-un limbai simplu, implicații complexe: "Misterul mă atrage. [...] în loc să consider numaidecât că ceva nedescifrat e nedescifrabil, în loc să mă opresc uluit și coplesit în fata lui, îmi spun, dimpotrivă, că trebuie descifrat [subl. a.] și iau hotărârea fermă ca, într-un fel sau altul, să rezolv, dacă pot, enigma" (Caillois 1971: 13).

ALIL, t. LII, 2012, Bucuresti, p. 167-174

^{*} Această lucrare a fost finanțată din contractul POSDRU/89/1.5/S/61968, proiect strategic ID 61968 (2009), cofinanțat din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007–2013.

^{**} Universitatea din Craiova, str. Al.I. Cuza, nr. 13, România

¹ Pentru o satisfăcătoare prezentare succintă a fantasticului ca atitudine mentală a subiectului față de realitate, cf. Biberi 1970: 216–235. La noi, cele mai bune prezentări generale se găsesc la Adrian Marino (1973: I, 655–685) și la Sergiu Pavel Dan (1975: *passim*), (2005: *passim*).

Această poziție decisă constituie, dacă vreți, pandantul aproape perfect al confesiunii Virginiei Woolf cu privire la atitudinea adoptată de cititori în raport cu povestirile supranaturale cu fantome. Într-un pasai inspirat din eseul The Supernatural in Fiction (1918), în ce privește povestirile supranaturale cu fantome prozatoarea britanică spune că ..[t]eama pe care o simtim atunci când citim povestirile [...] este o esentă rafinată și spiritualizată de frică. Este o teamă pe care o putem examina si cu care ne putem juca. Departe de a ne dispretui că suntem înfricosati de o povestire cu fantome, suntem mândri de această dovadă de sensibilitate" (Enright 1994: 537). Combinând aceste două atitudini, se poate afirma că proza terorii în acceptiunea sa supranaturală antrenează, pe de o parte, explorarea misterului cu care se confruntă eroul și, simultan, lectorul, iar pe de altă parte, îi permite ultimului să-și examineze cu luciditate anxietatea, chiar în momentul în care aceasta este generată, sustinută și augmentată fictional. Altfel spus. citind despre evenimente imaginare, învăt să mă descopăr si, finalmente, chiar să mă cunosc pe mine însumi. Evident, atitudinea descrisă anterior subîntinde doar categoria terifiantului, fiindeă o mare parte din fantasticul narativ tine de ceea ce s-ar putea desemna drept benign (miraculosul, feericul etc.). Această consideratie. pe care multi dintre noi ar accepta-o fără rezerve, este pusă sub semnul întrebării de Roger Caillois, care introduce în ecuatie binomul fantastic-miraculos, afirmând că primul, în bloc, ar tine de registrul terorii, prin insertia violentă în universul familiar, în vreme ce ultimul rămâne cadrul tipic basmului, desfășurându-se în spatiul imaginar al feeriei infantile². Pe de altă parte, Matei Călinescu, mai prudent, se multumeste să nuanteze, fără a respinge însă viziunea lui Caillois, sugerând că "fantasticul nu e numaidecât terifiant. Incomprehensibilul nu ascunde numai amenintări, după cum nu toate visele sunt cosmaruri" (1970: 169). Punctul meu de vedere este că fantasticul trebuie considerat o categorie estetică mult prea largă pentru a putea fi redusă atât de drastic la terifiant. În definitiv, numai câmpul semantic al termenului implică, virtual, o infinitate de sensuri. Astfel, cred că orice eludează definitia strictă a realului poate fi revendicat, în chip perfect justificat, de semele conceptului; asadar, fantasticul înglobează cu necesitate atât feericul, cât și scenariile SF. Prin opoziție cu acesta, teroarea narativă este limitată estetic la metamorfozele unei singure emoții dominante. Desigur, discuția inițiată aici se poate prelungi, fără un câștig euristic semnificativ, practic ad libitum. Pentru a ilustra acest seducător și, uneori, chiar privilegiat model narativ, al terorii supranaturale în general și al goticului redimensionat în particular, am selectat spre analiză detaliată Aranka, stima lacurilor.

Cezar Petrescu este, simultan, unul dintre prozatorii cei mai prolifici și mai inegali din istoria literaturii române. Texte de valoare (din ce în ce mai puține după 1947, anul instalării dictaturii comuniste) se amalgamează cu producții inferioare, chiar triviale, răspunzând fie unui gust public senzaționalist, tipic interbelic, fie, mai târziu și cu egală disponibilitate din partea autorului, unor cerințe oficiale șablonizante, tipice realismului socialist. *Aranka, știma lacurilor* (1929, apărută în

volumul de nuvele cu titlu omonim, publicat în 1930) se numără printre cele mai bune proze scurte ale lui Cezar Petrescu și reprezintă una dintre reușitele prozei autohtone a terorii.

Parte dintr-un proiect recuperat, ulterior, sub titulatura "fantasticului interior", nuvela se detașează net de celelalte componente ale ciclului elaborat între 1925 și 1931. În legătură cu această fertilă etapă de creație din viața lui Cezar Petrescu, Ion Bălu notează că "prozatorul imaginează cu voluptate o lume halucinantă, uneori *plină de teroare* [subl. n.], în care visul absurd se împletește cu fantasticul psihologic" (1972: 105) și plasează nuvela sub semnul neoromantismului. Există aici, fără îndoială, elemente de factură romantică, însă rădăcinile propriu-zise ale *Arankăi* pot fi detectate, în opinia noastră, mai ales în proza gotică, de orientare preromantică. Este vorba, mai precis, despre un gotic redimensionat, ajustat la condițiile unui spațiu special, de frontieră dintre lumea apuseană si cea răsăriteană — Transilvania.

Surprinde locvacitatea stilului, ceea ce constituie, după caz, o calitate sau un defect în scriitură. Într-o carte plină de poncifuri critice, Mihai Gafița strecoară însă și o observație pertinentă: "Structura frazei lui Cezar Petrescu e alcătuită în așa fel încât să fie ascultată, mai mult decât citită; autorul pare a presupune un auditor, mai mult decât un public cititor; scrisul său e retoric și prin canalul retoricii se introduce și lirismul" (1963: 189). Acest fapt se datorează, credem, predispoziției dialogice a autorului, dispus tot timpul să însceneze o dezbatere interactivă între narator și public. Structural, Cezar Petrescu este autorul român cel mai apropiat de estetica șocantă, cu înscenări ale macabrului sau ale terifiantului exotic, evidențiată de Grand Guignol-ul parizian³, ale cărui capilare terifiante se prelungesc, retroactiv, până la proza gotică.

Există, de altfel, câteva invariante gotice în *Aranka*, pe care naratorul le speculează cu abilitate: *setting*-ul izolat și straniu (domeniul familiei Kemény), un personaj banal, cu o atitudine pozitivistă (obezul și complet vidatul de umor Silvestru Hotăran), slujitorii de la castel, apropiați, ca ton, mai degrabă teratologicului decât antropicului (Gușatul, incapabil, aparent, de vorbire articulată), istoria unei familii ilustre, dar decăzute, incluzând figuri cu pasiune pentru ocultism (contele Armin), în fine, spectrul care nu-și găsește liniștea, bântuindu-i cu voluptate tristă pe cei rămași în viață (Aranka). Dacă vorbesc, totuși, de neogotic în cazul prozatorului român este pentru că toți acești *topoi* de construcție epică sunt transferați, *in corpore*, într-o epocă pozitivistă, în care personajul central este, în proprii termeni, "contemporanul lui Ford, al radiofoniei și al Ligii Națiunilor" (enumerație menită să alunge, ca un talisman al ironiei moderne, duhurile necurate). Ca atare, codurile de lectură se modifică și ele: lectorul se confruntă cu un text hibrid, în care teroarea genuină și ironia detașată alternează programatic.

Într-un studiu publicat în 1848 și devenit, între timp, un clasic al analizei aparițiilor supranaturale, atât din punctul de vedere al accesibilității, cât și din cel al copleșitorului număr de "cazuri" certificate, Night Side of Nature, or, Ghosts and

² Pentru o expunere completă, cf. Anthologie du fantastique, 1966: I, 7–24.

 $^{^3}$ Grand Guignol este un teatru $\it horror$ din Paris, creat, în 1888, de Oscar Metenier și închis abia în 1962.

170

Dar să nu anticipăm si să pornim da capo, adică de la titlu, care se dovedeste mai înselător decât s-ar bănui la prima vedere. Precum bine observă Doina Rusti, în credinta populară autohtonă, "stima este un duh al pădurii, care poate lua orice înfătisare pentru a-i ademeni pe drumetii rătăciti, dar și un spirit protector al apelor" (2009: 378). Totusi, în nuvela lui Cezar Petrescu, mai notează autoarea. "stima nu reprezintă [...] un spirit al apelor, ci este doar un suflet care îsi caută odihna" (2009: 379). Numai recurenta ei spectrală în preaima mlastinilor fabulos de luxuriante. întinse pe domeniul familiei Kemény, ar explica, astfel, sintagma apozitivă.

Debutul nuvelei se realizează în cheie minoră, chiar ludic-ironică: naratorul este surprins în compania unui jurist, Silvestru Hotăran, care trebuie să-l conducă la castelul Kemény, pentru a-i permite evaluarea si, eventual, cumpărarea unor cărti vechi si rare din biblioteca familiei. Suntem informati că mostenitorii legali ai domeniului sunt doar rude îndepărtate, neamul aristocratic stergându-se odată cu disparitia contesei Aranka. Proprietatea răposatului conte este un tinut dintre cele mai stranii, mlăstinos, cu un aer nesănătos exalat de bălțile necolmatate, adevărate fiefuri ale luxuriantei insectivore. De altfel, pozitivistul și pântecosul Hotăran (numele însusi este o sursă de comic în descendenta unor Alecsandri sau Caragiale) își consiliază însotitorul să se înarmeze cu o doză cât mai consistentă de chinină: solutia farmaceutică ideală împotriva paludismului, care ar fi putut fi eradicat printr-o politică agricolă agresivă. Tânțarii anofeli, nu fantomele, sunt, în opinia avocatului, adevărata plagă a domeniului Kemény.

Gratie unui artificiu stilistic clasic (inserarea unei cronologii succinte, dar pedante, cuprinzând reperele biografice ale descendentilor contelui Armin), naratorul acoperă intervalul 1860-1926. Contele Armin, mort în 1881, este descendentul unei ilustre familii feudale maghiare. Andor, odrasla acestuia, este obsedat de spiritism (si face chiar cercetări în domeniu), mergând până într-acolo încât să ia în căsătorie pe fiica unui tăran sibian, Ana Porumbacu, gratie exclusiv calitătilor ei de medium. Mai mult, tânărul conte are viziuni în care este vizitat de spiritul cavalerului Stefan Kemény, al cărui avatar devine convins că este. În 1897, cuplului i se naste o fetită, botezată Aranka Maria Stefania. Mama ei, Ana, moare înecată în 1901. Pe 18 martie 1919, Aranka dispare în mod misterios, fiind văzută, ultima oară, "seara, înainte de apusul soarelui, cu barca și cu o carabină militară" (tânăra are aptitudini cinegetice dovedite). În sfârșit, în 1926, moare și Andor, odată cu care arborele genealogic direct al familiei Kemény se curmă.

Odată închisă această indigestă paranteză diegetică, narațiunea se animă brusc: cei doi călători ajung pe domeniul părăsit. Îi întâmpină un peisaj care i-ar fi stârnit invidia unei Emily Brontë, primă sursă a terifiantului epic: "amestec de fertilitate și de putreziciune, cu flori cărnoase și păroase ca animalele vii și cu

vietăti oribile, care se ghiceau misunând în globul gras, înnodându-se, târându-se, vânându-se; reptile si insecte cu o sută de picioare, moluste moi cu hidoase convulsiuni, lipitori înciotate în struguri bălosi, un întreg univers vâscos și veninos dospind ca într-o imensă etuvă". Cadrul, presupus static, se animă grație pulsației elementare care străbate limfa geologică, atingând paroxismul în miscarea perpetuă a vietii vegetale și animale (de remarcat aglomeratia de gerunzii, ca și epitetele ornante selectate din sfera repulsivului).

Antropicul este contaminat, irepresibil, de acest bazin fojgăitor și multicolor. împrumutând, precum punctam anterior, tuse teratologice: poarta castelului este deschisă de "[o] jivină de om, păroasă, cu mâinile până la genunchi". Socul acestei prime întâlniri cu oamenii casei este augmentat ulterior; călătorii descoperă o altă creatură, demnă de fanteziile cinematografice ale unor Tod Browning sau Wes Craven: ..un gusat cu traista de carne lucioasă, căscând ochii cârpiti, rânjind dintii galbeni într-un râs grotesc și strâmbându-se tâmp". În sfârsit, cadrul se lărgeste suficient cât să permită înregistrarea pe retină a castelului bântuit, descoperit, într-o simultaneitate teatral-gotică, de narator și de lector: "Răspundea exact închipuirii: cu cele două rânduri de ferestre înguste și opace, cu turnurile laterale, cu usile inexpugnabile de stejar ferecat în tinte, cu muschiul ruginiu, crescut între blocurile de piatră". Aici urmează eroul să petreacă trei zile în cvasisolitudine, studiind în liniste cărțile și manuscrisele (avocatul cel lipsit de umor nu-i poate tine de urât, fiindeă urgențe juridice îi solicită prezenta la tribunal).

Rămas, așadar, singur cu servitorii, protagonistul încearcă să savureze comoara din bibliotecă, însă este împiedicat de atmosfera tenebroasă, respirând un aer thanatic: "Din jilturile seculare exala miros de mort. Tablourile peretilor priveau cu o fixitate inumană. Perdelele se clătinau la trecere; încujetorile scrâsneau strident; o usă de dulap se deschise singură si atât de brusc când am aiuns în fată, încât am tresărit". În plus, comunicarea enigmatică și, fără îndoială, gravă a cuplului de bătrâni se lovește atât de obstacolul lingvistic (maghiara lor e de neînteles), cât si de aspectul lor fizic: cei doi erau "[flără buze, cu pielea vânătă cenușie, cu gingiile violete, dezgustătoare, boțiți de atâtea creturi câte n-as fi crezut vreodată că pot să încapă pe-o atât de redusă suprafață de piele, cu ochi sticlosi de huhurez și cu tot scheletul împuținat". Se dovedeste, în cele din urmă, că slugile, ale căror bune intenții efasează impresia inițială de repulsie extremă. vor numai să-l determine pe intrus să nu doarmă în odăile bântuite de spectrul Arankăi, al cărei portret hipnotizează orice privire.

Atras de o chemare misterioasă către smârcurile fetide, eroul îl reîntâlnește afară pe hirsutul Gușat, figură împrumutată din imaginarul gotic apusean: acesta "se apropie ocolit cu râsul oribil, care-i dezvelea dinții galbeni și tociți, cu pieptul dezgolit care-i arăta smocurile de păr, roșcate și gretoase". Microscopat, peisajul își dezvăluie cu voluptate vintrele descompuse și contaminate de fungus: "aceeași apă băloasă, aceleași plante grase și apoase, aceleași liane fleșcăite de putrezeală, aceeași hidoasă palpitație de animale moi, de păianjeni fugind spasmodic pe luciul imobil, de râme, de viermi, de larve, aceleasi ciuperci obscene care se fărâmau fragile la cea mai mică atingere".

172

Surescitarea protagonistului creste odată cu amurgul: înfricosat de perspectiva unei nonti petrecute în mlastină, acesta se grăbeste să se întoarcă în odaia sa, ce pare prin comparație cu mediul ostil de afară, o oază de securitate. Aici, încălzit de subțilul vin de Tokav lăsat de slugi pe birou, eroul descoperă că portretul Arankăi îi surâde misterios-giocondic, de pe murii înalți. Ca într-un scenariu de atmosferă din proza englezească timpurie, un abur se adună din vaporii apelor negre de afară, inundând încăperea. Teroarea poate înflori la adăpostul întunericului: "ochii portretului scânteiau fosforic, ca ochii de topaz ai felinelor, în tufisuri, noaptea". Acestia devin, subit, mobili: "Când am ridicat privirea, ochii fosforici nu mai erau acolo, scânteiau lângă usă". Spre surprinderea eroului, care pipăie tabloul, "rama era intactă și neclintită pe perete, dar mâna n-a dat peste pânză – înlăuntrul ramei a pipăit numai peretele gol și aspru".

Începe, astfel, un joc tenebros, în care ludicul pare a fi doar anticamera nebuniei perceptive: "Am sărit să prind drăceștile lumini și luminile au săltat alături. Ochii, deprinsi acum cu întunericul, desluseau si-un vesmânt alb, lipindu-se de zid, făcându-mi fată, Încă o dată m-am repezit, și încă o dată mi-a scăpat". Cursa continuă, într-o sarabandă a ispitelor mobile: "Ochii scânteiau pretutindeni. iar mâinile întinse nu-i puteau captura nicăieri". Chiar și scurta victorie este iluzorie, precum formele fantomatice care dansează: "O dată am prins mâna si mâna s-a topit în strânsoare, fără nici o smucitură, ca ochii să-mi râdă în față, cu orbitoarea lor lumină, rece și nepământeană". Timpul se pulverizează în particule irelevante si imposibil de cuantificat rational: "Poate a durat numai cinci minute, bezmeticul joc; poate un ceas".

Spatiul camerei devine prea strâmt pentru acceleratiile spectrale: "arătarea albă s-a strecurat în coridor, desirându-se, si oprindu-se să mă astepte la capătul cel mai întunecos. [...] Pe urmă, în altă încăpere și în alta și încă în alta, jos pe scări, în sala cu armuri". În fine. ..arătarea, neatinsă, mă aștepta în usă. Încă o dată, m-am năpustit după ea, afară". Sedusă, pe moment, de lumina rece a lunii, privirea protagonistului coboară "să regăsească fantasma cu ochi de fosfor, ca să nu-mi scape cumva. Mă aștepta la colțul zidului; a ocolit spre cealaltă față, în parcul cu mlaștini".

Contactul epidermei cu naturalul fetid este înregistrat, în sarabanda nocturnă, cu aceeasi oripilare experimentată diurn: "Sub tălpi, în glodul dezgustător, simțeam vietătile băloase încovrigându-se în jurul degetelor, îmi scuturam piciorul din fugă si goneam încă". În afară de prezența spectrală, un alt personai îsi face, subit, aparitia, asemenea ubicuului si monstruosului Igor din filmele cu Frankenstein: ..Gusatul, cu mâinile lungi, cu pasi răschirați, venea suierându-si răsuflarea din cimpoul de carne". Urmărirea simplă se transformă într-o dublă încatenare: "Cu toate puterile adunate, am început să gonesc mai deznădăjduit; înainte, fugărind arătarea albă, în urmă, fugărit de jivina omenească, pe care nu o știam ce vrea și de ce aleargă".

În aceste conditii, senzațiile de repulsie provocate de mediu încetează, iar cursa continuă: "Uneori piciorul intra până la gleznă, stropi de abces mă împroscau în obraz și în ochi, simțeam în gură gustul leșiatic și spurcat al putreziciunilor fermentate, pielea mă ustura de tăieturile săbiilor de papură și poate de mușcăturile animalelor băloase, dar nimic nu mă oprea". Însă urmărirea încetează la fel de brusc precum a început: "alba fantomă s-a oprit. A fost atât de neașteptat, încât nu mi-am putut

curma goana si am trecut prin imaterialul vesmânt". Protagonistul este doborât în mlastină de o lovitură puternică: "Ceva s-a prăbusit în crestet, trosnindu-mi teasta: [...] am căzut cu fata în glodul vâscos". Universul acvatic musteste de viată elementară, iar insolitul explorator se crede învesmântat în scafandru, contemplând adâncurile pline de ..viermi, crabi, moluste si toate iivinele monstruoase si fantastice" Gusatul care-l extrage din smârcuri si-l afundă din nou devine, în imaginatia înfierbântată a victimei, ..o caracatită enormă, care-si întinde multiplele brate, cu ventuze în capăt, să mă cuprindă". Agitatia înspăimântată, cu parfum agonistic, pare inutilă: "Mă zvârcolesc fără putere, cu vinele plesnind și cu răsuflarea retezată: ochii imensi si neclintiti [...] mă privesc atent, cu o crudă și satisfăcută curiozitate – și caracatita râde, râde cu glas omenesc". Limpezirea perceptivă aduce cu sine și disiparea misterului terifiant: "Ochii se îmbunează aplecati cu aceeasi atentie să-mi sondeze privirea, de data asta fără răutate". Eroul îl are în fată pe avocatul Silvestru Hotăran, iar spatiul în care se găsesc cei doi este un banal salon dintr-un sanatoriu.

Obezul doctor iuridic își informează, metodic, pacientul și, odată cu el, pe lectorul curios în legătură cu desfăsurarea actiunii din timpul hiatusului epic, provocat de obnubilarea constiintei naratorului (strategia nu este străină de scenariile epice ale unui Henry James, care-si distribuie câtiva actanti în ipostaze reflectorii, apte de a disipa enigmele tesute pe parcursul intrigii convolute). Aflăm, astfel, că de la incidentul nocturn s-au scurs nu mai putin de două săptămâni. Hotăran este cel care l-a găsit pe erou afundat în glod, după cum tot el a găsit, în noroiul gras al mlastinii. cadavrul în putrefacție al contesei dispărute. Se presupune că Aranka a murit înecată, însă, după atâtia ani, este imposibil de stabilit dacă moartea a survenit accidental sau dacă a fost vorba despre un suicid sau, mai grav, de o crimă. Moartea dovedită a contesei rezolvă, simultan, și problemele de succesiune, singurele care-l preocupă pe vrednicul avocat. Deznodământul aduce și o notă de umor: biblioteca atât de prețioasă a contelui Andor a fost cumpărată, la un pret derizoriu, de un anticar din Pesta. O sută de volume însă au fost puse cu grijă deoparte pentru narator, dar. așa cum se poate lesne bănui, acestea au doar o valoare simbolică.

Este mai presus de orice îndoială că, dacă ar fi fost scrisă într-o limbă de circulație europeană, Aranka, stima lacurilor ar fi devenit, instantaneu, o bucată antologabilă, selectată și discutată de adevărații aficionados ai terorii, fapt care ar fi fost, în sine, de ajuns pentru a-i asigura lui Cezar Petrescu un loc în galeria de vedete ale scriiturii terifiantului. În literatura română însă, destinul ei a fost retezat de enunțul de o suficiență exegetică manifestă al lui G. Călinescu, care opinează că "nuvela se curmă prin spaima inoportună a eroului vizitator, care află prea devreme un lucru pentru care se cerea o mare desfășurare epică" (1982: 773). Am fi avut nevoie de intuiția unui Lovecraft, aptă să realizeze că acest dénouement anticlimactic este semnul unei ironii auctoriale supreme, din aceeasi specie cu rationalismul rece al unei Ann Radcliffe⁴, care-și permite luxul modern de a sfâșia fără milă pânza subțire țesută de iluzia narativă a scenariului goțic clasic.

⁴ Prozatoarea este celebră pentru explicațiile raționale prin care disipează misterul aparent pur supranatural care planează asupra personajelor din romanele sale.

BIBLIOGRAFIE

a. Antologii, editii

Anthologie = Anthologie du fantastique, 2 vol. Paris, Gallimard, 1966.

Enright 1994 = *The Oxford Book of the Supernatural*. Chosen and edited by D.J. Enright, Oxford and New York, Oxford University Press.

Petrescu 2002 = Cezar Petrescu, *Aranka, știma lacurilor. Nuvele fantastice*, ediție îngrijită și postfață de Aureliu Goci. București, Editura 100+1 Gramar.

b. Referințe exegetice

Bălu 1972 = Ion Bălu, Cezar Petrescu, București, Editura Univers.

Biberi 1982 = Ion Biberi, Eseuri literare, filosofice și artistice, București, Editura Cartea Românească. Caillois 1966 = Roger Caillois, De la féerie à la science-fiction, în Anthologie I: 7–24.

Caillois 1971 = Roger Caillois, *În inima fantasticului*, traducere de Iulia Soare, cuvânt introductiv de Edgar Papu, București, Editura Meridiane.

M. Călinescu 1970 = Matei Călinescu, Eseuri despre literatura modernă, Bucuresti, Editura Eminescu.

G. Călinescu 1982 = G. Călinescu, Istoria literaturii române de la origini până în prezent, ediție şi prefață de Al. Piru, Bucureşti, Editura Minerva.

Crowe 1848 = Catherine Crowe, The Night Side of Nature, or, Ghosts and Ghost Seers, 2 vol., London, T.C. Newby.

Dan 1975 = Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, București, Editura Minerva.

Dan 2005 = Sergiu Pavel Dan, Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize, Pitești, Editura Paralela 45

Gafita 1963 = Mihai Gafita, Cezar Petrescu, Bucuresti, Editura pentru Literatură.

Marino 1973 = Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, vol. I (A–G), București, Editura Eminescu. Rusti 2009 = Doina Rusti, *Dicționar de teme și simboluri din literatura română*, Iași, Editura Polirom.

Ruştı 2009 = Doina Ruştı, *Dicţionar de teme şi simboluri din literatura romană*, Iaşı, Editura Polirom. Todorov 1973 = Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, prefată de Alexandru Sincu, București, Editura Univers.

RESIZED GOTHIC. ARANKA, STIMA LACURILOR BY CEZAR PETRESCU

ABSTRACT

My works focuses on Cezar Petrescu's novella, *Aranka, ştima lacurilor*, which I interpret as a convincing example of Romanian supernatural prose. My main thesis is that Petrescu's novella constitutes a late but nonetheless original addition to the Gothic genre, fashioned according to the realities of a forlorn and mystery-imbued corner of Eastern Europe – Transylvania.

Key-words: Romanian literature, Cezar Petrescu, short story, fantastic literature, supernatural, Gothic.

ANTROPONIMIE, ETNOLOGIE ȘI ISTORIE. CONTRIBUTII ALE LUI PETRU CARAMAN

MIRCEA CIUBOTARU*

Ultima lucrare inedită a savantului iesean Petru Caraman, dintre cele douăsprezece elaborate, dar niciodată apărute la vremea lor, vede, în sfârsit, lumina tiparului prin devotamentul si strădania a doi cercetători care si-au legat viata si cariera profesională si de sarcina meritorie a valorificării, pentru cultura românească, a operei unui om nedreptătit de istorie (de fapt, de oamenii care o fac și o scriu). Introducerea, intitulată Viziunea lui Petru Caraman asupra antroponimiei, oferă câteva informatii privitoare la geneza si soarta manuscrisului si încearcă o evaluare a acestei opere în contextul cercetărilor onomastice românesti și europene. Aflăm, astfel, că lucrarea, gândită ca o componentă a unei vaste cercetări a antroponimiei românesti în context sud-est european, a fost elaborată de Petru Caraman începând din primii ani ai carierei sale universitare², oricum după publicarea tezei de doctorat *Datina colindatului la slavi si la români* (redactată în polonă si publicată în anul 1933) și după replica Descolindatul în orientul și sud-eștul Europei (apărută abia în 1997), și că era în curs de pregătire pentru tipar în 1967, dar vicisitudinile de acum bine stiute, generate de ostracizare politică, suspiciune si oportunism, precum și dificultățile propriu-zise ale editării unui manuscris de dimensiuni descurajante au întârziat, până în prezent, apariția acestei cărti, care ar fi ayut, probabil, un anume ecou în stiinta onomasticii românesti. Traseul preocupărilor folcloristului pentru cercetarea antroponimiei românesti, dificil de reconstituit în detaliile documentării și redactării diverselor lucrări, este marcat doar de putinele texte publicate, care apar ca fragmente dintr-un proiect reconstituit din manuscrise

ALIL, t. LII, 2012, Bucuresti, p. 175-215

^{*} Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iasi, bd. Carol I, nr. 11, România

¹ Petru Caraman, Conceptul frumuseții umane reflectat în antroponimie la români și în sud-estul Europei. Prolegomene la studiul numelui personal, ediție îngrijită, indice și bibliografie de Silvia Ciubotaru, introducere de Ion H. Ciubotaru, Iași, Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2011, 770 p.

² Nu credem că lucrarea a fost scrisă în cea mai mare parte (aproximativ 700 de pagini) în anii premergători celui de al Doilea Război Mondial, cum apreciază editoarea observând doar paginile îngălbenite de vreme (p. 26), fiindcă sunt numeroase trimiterile bibliografice la surse apărute după război, de pildă cărțile de telefon pentru București, din anii 1945 și 1947, citate începând chiar din primul capitol al studiului (notele 5, 9, 19, 34 etc.) și care nu sunt adaosuri ulterioare.