

## ***Ménage à trois* în infernul interetnic: trupul feminin și privirea celuilalt în romanul balcanic recent**

Livia IACOB\*

**Key-words:** *novel, Southeastern writers, Eastern postmodernism, ménage à trois, identity vs. alterity*

Cele câteva tipuri de dezvoltare narativă pe care le îmbracă motivul triumphiului amoros (numit, prin formula franceză care avea să-l impună în diverse areale, printre care cel al teoriei literare, al imaginarului sau al poeticii receptării, *ménage à trois*), detectabile în romanul sud-est-european, suferă aici metamorfoze semnificative în raport cu literatura europeană occidentală din pricina marii diferențe tematice care a făcut posibilă înserierea unor autori altfel dificil de clasificat, provenind din Albania, Bulgaria, Grecia, actualele state ale fostei Iugoslavii, Turcia sau România. Aceștia, indiferent dacă aleg să se manifeste în zona epicului, a liricului sau a dramaticului, se arată cu precădere preocupați de tematizarea istoriei, motorul scriiturii lor fiind indisolubil legat de moștenirea istorică de la care se revendică: sunt cu toții obsedați, în mod creator, de problema balcanică, de problema privitoare la configurația hărții europene a obsedantului Imperiu, care se pune încă din perioada medievală la intersecția țărilor expansioniste<sup>1</sup> rusești, austriece și turce, încălcând nevoia de independență a unor popoare mici, creștine, aflate sub dominația ortodoxismului, dar păstrându-și cu greu identitatea culturală și religioasă. Această dilemă istorică reală își află diferite tipuri de soluționare ficțională în alchimia postmodernității; îndeosebi romancierii, conștientizându-și infirmitatea imaginativă, se declară datori să regândească și să rescrie istoria, reconfigurând raportul care s-a bucurat, recent, de un mare interes din partea literaturii de specialitate, și anume identitate *vs* alteritate.

Trebuie astfel reținută intervenția unor motive care devin nucleice în literaturile sud-est-europene, motive studiate strict de balcanologie<sup>2</sup>, cum ar fi *amestecul etnic* și *coloratura lingvistică*, asupra acelorora căroră, fatalmente, le revine

---

\* Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

<sup>1</sup> Lămuritoare, în acest sens, rămâne cartea Mariei Todorova (2000).

<sup>2</sup> Termen lansat în critica de specialitate de la noi de Mircea Muthu, de-a lungul unei activități de o viață întreagă dedicată acestui subiect, din care ne vom folosi, în excursul nostru critic, doar de câteva titluri.

postura secundariatului, cum este, printre altele, și cel pe care-l analizăm în lucrarea de față, vizibil nevoit să se supună problemelor de factură conflictuală, interetnică, dar și faptului că opera însăși a fost *condamnată* cu bună știință de creatorul ei la judecăți de natură ideologică, iar nu (exclusiv) estetică. În acest sens, se dovedește pe deplin demonstrabilă și analizabilă prezența unui *tipar balcanic* modificând percepția așa-numitului motiv al triunghiului amoros în romanele unor autori de secol XX precum Panait Istrati (*Neranțula*) sau Nikos Kazantzakis (*Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas*). Aceștia folosesc erosul doar subsecvențial, ca o avanpremieră a deznodământului cu implicații identitare, în vreme ce diversele mărci ale evoluției ficționale survin din alchimia erotică. Exemplele alese investighează, sub lupa corporalității feminine și a modului în care masculinul decriptează relația de iubire, diferențele și similitudinile articulând, în fapt, uniunea contrariilor care este prezentă în conglomeratul interetnic. În plus, prezentul studiu evidențiază modul în care transpar și devin operante pentru narațiunea propriu-zisă acele mărci ale sinelui feminin care, prin raportarea întotdeauna *conflictuală* la alteritate, la masculinul Celălalt, voaier însă actant, produc o metamorfoză radicală, necesară și suficientă pentru a schimba chipul literaturilor minoritare și conduc la asimilarea lor în canonul literaturii universale.

În aceste condiții, avem de-a face cu o literatură *militantă, tezistă, ideologizantă*, care-și dezvoltă aspirațiile în vecinătatea unor noi problematizări: raportul *centru vs periferie* capătă noi soluționări din perspectiva opoziției mereu fecunde între *identitate* și *alteritate*. Problematizarea *identității individuale* se instituie ca suport necesar pentru a face vorbire despre *identitatea națională sau de grup* și pentru a polemiza cu virtualul receptor al textului. Romanele avute în vedere sunt ilustrări de excepție ale temei identității, strâns legată de miza de *restaurare a adevărului istoric*; un alt liant care trebuie luat în calcul este *narațiunea scenică*, mărturisind structural, formal preocuparea pentru romanul individului, dar al unui individ care poartă în sine *efigiile colectivității*. Identitatea este reconstituită potrivit aceleiași scheme narative moștenite din literatura medievală și care a făcut apoi carieră în *Bildungsroman: traseul inițiativ identitar*. Dar, în fiecare dintre ele, această reconstituire se petrece în chip diferit, în funcție de efortul stilistic creator al scriitorului luat în calcul. În *Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas* este pusă în prim-plan identitatea națională, faptul uman grec prin eroul nu întâmplător eponim. În *Neranțula*, text care funcționează la limita dintre nuvelă și microroman, identitatea de familie (și, concentric, de grup) răsare de sub lupa învigorată a scriitorului mereu hoinar, mereu singur: tocmai absența și implicarea unei familii reale determină, credem noi, căutarea cu obstinație a unei familii fictive, alcătuită, dacă altfel nu se poate, din prieteni, dintr-un triunghi amoros la limită reprezentat prin sinonimie cu suferința.

*Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas*, privit la început cu ostilitate în vechea patrie a umanismului grec și publicat pentru început în limba franceză, în 1947, se articulează pe aceeași schemă cu care ne-a obișnuit *Bildungsromanul*, mimând, în fapt, actul didactic prin *ironia* (de astă dată de certă sorginte filosofică) cu care se raportează dubleta de personaje magistru-discipol la „materia” pe care și-o predau reciproc – inversând rolurile de-a lungul narațiunii – și care este, în fond, viața însăși. Iată, într-o variantă sud-est-europeană, clasicul cuplu *picaresc* format din

stăpân și slugă, sedimentat pentru totdeauna în Don Juan și Sancho Panza, reluat pentru semnificația sa filosofică în *Jacques fatalistul*, folosit, în cazul de față, pentru a reprezenta polemic raportul dintre identitate și alteritate. Intelectualul devine aici un personaj de fundal, o cutie de rezonanță a traiectoriei existențiale urmate de asociatul său. Prin devierea de la idealul originar și eșecul final, împreună ajung să simbolizeze însă ceva cu mult mai important, integrând semnificația tragicului grec într-un context nou, europocentrist.

Scriitorul acuzat public de ateism pune față în față două personaje complet diferite din toate punctele de vedere (de la statutul social până la pregătirea intelectuală, lecturi sau absența acestora, cunoașterea superficială vs cunoașterea profundă, abisală a omului etc.) și inversând raportul de putere dintre ele: deși ambii sunt greci, accentul cade pe Zorbas, aventurierul, seducătorul, dominatorul, simbolic reprezentant al omului mediu, implicit și al identității naționale. Personajul narator, echivalat cu eul auctorial și deci transformând romanul într-o narațiune rezonând autobiografic, nenumit, este doar aparent cel dominat tocmai fiindcă ilustrează parti-pris-ul scriitoricesc: el este expresia confruntării unei lumi arhaice (Grecia, leagăn al civilizației universale) cu o lume nouă, cea a Vestului experimentalist (reprezentat aici prin filosofia duratei a lui Bergson, prin nihilismul nietzschean și filosofia existențialistă). Trecând prin metamorfoze succesive și postulând discipolatul etern îndatorat lumii primitive, căci neîncercănate de lumina aducătoare de îndoială, deci de nesiguranță a erudiției livrești, discipolul lui Alexis Zorbas nu face altceva decât să aducă un omagiu pătrunzător lumii elene:

Și, dacă aș vrea să-i disting pe cei ce mi-au lăsat urme mai adânci în suflet, aș reține poate vreo trei-patru: Homer, Bergson, Nietzsche și Zorbas. Primul a însemnat pentru mine ochiul albastru senin, ca discul soarelui, care luminează cu strălucirea lui eliberatoare totul, Bergson m-a scăpat de impasurile filosofice ce mă torturaseră în prima tinerețe; Nietzsche m-a îmbogățit cu noi neliniști și m-a învățat să transform nefericirea, amărăciunea, nesiguranța în mândrie; Zorbas m-a învățat să iubesc viața și să nu mă tem de moarte (Kazantzakis 1994: 27).

„Cartea este, prin urmare, construită cu un personaj de prim-plan, viziunea de adâncime fiind realizată printr-o suită de siluete de fundal, proiectate pe un peisaj schițat la modul topografic, într-un sumbru decor cretan, atât de bine cunoscut scriitorului încă din copilărie”, notează Romul Munteanu în *Literatura europeană modernă*. Aici, într-o lume constant definită prin tonurile albastre ale Mării Egee, contrastând cu ariditatea țărmlui pe care casele din piatră albă își profilează frumoasele verande cu flori, conținând tot atâtea invitații la tihnită seducție și așteptată odihnă, fiecare dintre cei doi protagoniști se redescoperă pe sine privindu-se, oglindindu-se mitic în celălalt. Iar marea lecție pe care fiecare o dă și o primește este cea a iubirii, dar a iubirii depline, chiar dacă trăită cu intensitatea maximă doar a unei singure nopți, a unei clipe memorabile prin unicitatea ei, pentru care *eros* și *agapé* sunt doar fețele distincte ale aceleiași monede sau, cum scrie Denis de Rougemont (2000: 428), împreună constituie un avatar al tainei, adică „al tainei celuilalt [...], o a treia formă a iubirii, corespunzătoare misticilor căsătoriei spirituale, numite și epitalamice”. Căci nu este „*Celălalt*, oricine ar fi el, chiar inaccesibilul, și nu este orice femeie iubită o Isoldă, în ciuda faptului că nicio

interdicție morală și niciun tabu nu simbolizează, pentru a satisface necesitățile fabulei și comoditatea romancierului, esența însăși a obstacolului excitant, cel care nu va depinde niciodată decât de ființa însăși: și anume autonomia ființei iubite, singularitatea ei fascinantă” (Rougemont 2000)?

După ce-l întâlnește pe Zorbas, în călătoria pe o mare zbuciumată, simbolic trădându-i viața lăuntrică și frământările ei narcisiace, *stăpânul*, cum este el numit, deci integrat în lumea celui alt, își descoperă, rând pe rând, *nepriceperile*, *neștiințele*, slăbiciunile care îi fac sufletul să vibreze „asemenea unui licurici care-și aprinsese felinarul lui erotic – verde-auriu – de sub burtă”. Iar ceea ce-și propune, lăsându-se rob, sedus de puterea persuasivă a vânjosului grec este să săvârșească, punctual, o dublă datorie pe țărnul ce-i așteaptă: „a. Să scap de Buddha, să mă descarc în cuvinte de toate grijile mele metafizice și să mă eliberez. b. Să intru, de acum înainte, într-un călduros și direct contact cu oamenii” (Kazantzakis 1994: 78).

Nimic mai potrivit pentru a-i împlini dorințele decât întâlnirea cu femeia în carne și oase, cu femeia cu majusculă, cu femeia care i-a aparținut (și trebuie să-i aparțină pe vecie, în ciuda privirilor poficioase ale unei întregi societăți masculine, puternic individualizată aici prin virilitatea ei brutală) celui alt și care a aruncat, odată cu ecranizarea îndelung mediatizată a lui Costa-Gavras, tradiționalismul lumii grecești într-o virulentă polemică față de libertinismul occidental: *văduva*. Elementul acesta este cu atât mai important cu cât lecția despre *ordo amoris* pe care i-o dă Zorbas prietenului său învățat și slab de înger eludează condiționările sociale specifice modului arhaic de existență al Greciei, ba chiar le încalcă deliberat. Acompaniindu-și povestirile educative de suava muzică a unui santuri pe care îl scoate din pânză „cu gingășie, ca și cum ar fi dezbrăcat o femeie” (*Ibidem*: 97), Zorbas devine portavocea unei gândiri mai degrabă balcanice, recuperatoare a spațiului intim și a ritmurilor sale zilnice, pentru care contează doar iubirea în libertate sau, altfel spus, pentru care iubirea înseamnă libertate. Exprimată, desigur, prin formula plastică a învățăturilor neaoșe, fără drept de apel, care se transmit din bătrâni, așadar au un caracter axiomatic și nu pot fi nici contrazise, nici receptate în adevărul lor profund omenesc de lumea occidentală, după cum urmează: „Perechile cinstite sunt ca mâncarea fără sare și piper, zău așa! Ce să zic? Pupătură-i asta, să se uite la tine sfinții din icoană și să-ți dea binecuvântarea lor? Noi avem o vorbă-n satul nostru: *Numai carnea de furat e gustoasă*” (*Ibidem*: 101). Așa se face că însăși narațiunea se lasă contaminată de gândirea arhaică; personajele se exprimă, nu de puține ori, folosind o vorbire sapiențială; discursul lor este bogat în pilde, dar acestea nu mai respectă morga religioasă, nici nu truchiază seriozitatea etică; validează, tindem să credem, mai degrabă un tip de trăire frumoasă, o morală preconstitativă sub semnul lui *carpe diem* pe care Zorbas o exprimă în ceea ce ar putea constitui o sumă de învățături spre folosul tânărului intelectual școlit sub tutela existențialismului francez:

Femeia-i un izvor răcoros, te apleci, îți vezi fața și bei, bei și oasele îți pârâie. Apoi vine un altul care i-e sete și lui, săracu, se-upleacă și el, își privește fața și bea. Și-apoi un altu... Asta va să însemne izvor... asta va să însemne muiere, ascultă-mă pe mine.

Prelegerea despre folosul matrimoniului pe care i-o ține apoi, referindu-se la cele două prezențe casnice din viața sa, Sofinca și Nușa, e presărată și ea cu detalii legând tema erosului de spinosul binom identitate vs alteritate, căci Sofinca e rusoaică, iar Nușa e din Caucaz, acolo unde

curge numai lapte și miere [...] Și nu să zici că aveau doar harbuji și pepeni galbeni, da' și pește găseai, și unt, și muieri, toate căcălau. Treci, vezi un harbuz, îl iei, vezi o muier, o iei. Nu ca aici, cum pui mâna pe o frunză de pepene de la careva, te poartă prin tribunale și cum atingi vreo muier cu-o floare, gata, sare frat'su cu cuțitul să te facă zob (Kazantzakis 1994: 103-104).

Desigur, căsnicia nu poate funcționa decât printr-o senină acceptare a compromisului, punând în armonie înclinația spre infidelitate a bărbatului și gingășia seducției feminine, mereu la lucru, chiar și atunci când este condiționată de purtarea unei măști societale definitive. E cazul văduvei, al cărei nume (Maria, Maria văduva), ca și întâlnirea amoroasă dintre ea și protagonistul astfel inițiat erotic ce se produce (*sic!*) în noaptea de Paști, subliniază tocmai fascinația pentru acea paradigmă a reprezentării feminine care se ascunde în spatele modelului mariologic european. Pentru a-și putea oferi această experiență, protagonistul trece prin mai multe stadii care îi trădează subjugarea totală în fața fascinației feminității și mai toate poartă însemnele unei revelații. Fie că vorbim despre o revelație de natură religioasă, precum aceea în care contemplă, cu priviri de fiu îndrăgostit și recunoscător, chipul Fecioarei într-o biserică, în ajunul mării sale inițieri erotice:

Sus, pe boltă, Fecioara cu brațele deschise a rugă. O candelă grea din argint ardea în fața ei și lumina tremurândă alunecă blând, mângâietor pe fața lunguiată, chinuită. N-o să uit niciodată ochii întristați, gura rotundă ca un inel, bărbia puternică, vădind îndârjirea. Aceasta este mama pe deplin mulțumită, mă gândeam, fericită, chiar și în cea mai chinuitoare durere, fiindcă știe că din măruntaiele ei vremelnice a zămislit ceva nemuritor (*Ibidem*: 196).

Fie că vorbim despre întâlnirea din cafeneaua numită *Pudoarea*, pentru a sublinia o dată în plus inocența eroului în cauză, opus societății masculine arhaice pe care nu o dată, de-a lungul paginilor, o înfruntă; întâlnirea genuină și decisivă în care Maria văduva i se arată lui și mulțimii de doritori a căror sonoră prezență nu face altceva decât să-i accentueze inaccesibilitatea:

Toți priviră spre ușă. Și-n clipa aia, adusă de satana, trecu în goană, cu fusta sumeasă până la genunchi, cu părul revărsat pe umeri, o femeie. Bine legată, cu mers legănat, cu rochia udă lipindu-i-se de trup, ce-i dezvăluia formele provocatoare, robuste, zbătându-se ca un pește. [...] Ca o tigresă mi se păru, mănăitoare de oameni (*Ibidem*: 114).

Trecerea celuilalt prag, atent pregătit și înscenat de scriitor, pragul minunii, se petrece în cadrul unui episod de asemenea îndatorat simbolismului religios, fapt care, la un scriitor care se declara ateu cum este Kazantzakis, nu poate decât să surprindă. Acesta se desfășoară într-un spațiu edenic, livada văduvei, spațiul unui început de lume dar și, în cazul de față, al unei tragedii în pur spirit grec, întrucât Maria văduva este, deși nu prin alegere proprie, ci prin alegerea sorții, antrenată într-un triumfi amoroș care îi va aduce sfârșitul (care, spre a spori dramatismul

narațiunii, este asociat oprobriului public și uciderii cu pietre) în urma sinuciderii unui tânăr din sat a cărui iubire pentru ea se desăvârșește, ca și la Panait Istrati, prin moarte. Însă scriitorul grec, la fel ca bunul său prieten român, nu insistă asupra acestui posibil *ménage à trois*. Interesul său se îndreaptă, în cheie antropologică, asupra corporalității feminine și a modului în care este ea scrutată și descrisă prin privirea celuilalt, a bărbatului vânat și, cum se poate lesne înțelege din rândurile următoare, iremediabil sedus. Înainte de a i se arăta, femeia își face simțită prezența, aici ca și în *Neranțula*, prin cântec; ea este aducătoare de armonie și lumină, abia apoi, când imaginea auditivă capătă vizualitate și corporalitate, răspândește neliniște și trezește la viață instinctul sexual:

În spatele gardului de trestie și de smochini sălbatici un glas de femeie dumnezeiesc fredona încetișor [...] sub un portocal, stătea o femeie îmbrăcată în negru, cu pieptul gata să plesnească sub rochie. Tăia crengi înflorite și cânta; în lumina asfințitului îi zării sânul strălucind prin rochia întredeschisă. Mi se tăie răsuflarea. „Asta-i fiară, mă gândii, fiară și o știe prea bine. Ce făpturi slabe și trecătoare, niște zevzeci, fără pic de rezistență sunt bărbații în fața lor. Precum unele insecte – căluțul-fecioarei, lăcusta, păianjenul –, îmbuibată și nesătulă, spre zori, îi va mistui și ea pe bărbați.” [...] Ochii ei străluciră ca două fulgere; simțeam că mi se-nmoaie genunchii, de parc-aș fi dat ochii, în spatele trestiiilor, cu o tigroaică (Kazantzakis 1994: 226).

Fără a fi idealizat, numai momentul acesta capătă greutate în evoluția lăuntrică a personajului întrucât, grație încărcăturii lui magice, destinele celor doi se unesc, iar contopindu-se ei recompun, cum ar scrie Mircea Eliade, androginul original a cărui căutare, în fond, se dovedește nesfârșită în cultura europeană. În afară de episodul pe care l-am redat în totalitate, pentru acuratețea demonstrației noastre, totul rămâne în text la nivelul sugestiei – Kazantzakis nu păcătuiește prin descrieri care i-ar putea vulgariza subiectul. Sexul, „cea mai mare forță magică a naturii”, cum scrie Julius Evola (2002: 276), nu interesează sub latura lui vulgară, animalică; important este efectul, importantă rămâne apropierea, prin inițiere erotică, de acționarea aceluși „impuls care prefigurează misterul Unului [...], un reflex al unei *transcendențe trăite* [...], adevăratul fundament al însemnătății pe care dragostea și sexul au avut-o și o vor avea întotdeauna în viața umană”. Pasiunea romancierului pentru particularitate, diferență și culoare locală este, de această dată, în chip fericit completată de înclinația sa metafizică, de interesul său manifest pentru filosofia elenistică, readusă la lumină prin resorturile nebănuite ale unei filosofii existențialiste pe care trăirea erotică o revitalizează, trezind-o din inerția și amorțea Vestului. La finalul acestei experiențe, cel care se călește este, surprinzător sau nu, tocmai spiritul, intelectualul cu pricina înțelege și chiar se încredințează *palpabil* că

sufletul este și el carne, poate mai mobilă, mai vapoasă, mai liberă, dar carne. Tot carne este și acest suflet, puțin somnoros, obosit de marșurile lungi, împovărat de apăsătoare moșteniri; dar în clipele hotărâtoare se trezește și el, întinzându-și cele cinci tentacule ca niște aripi (Kazantzakis 1994: 227).

Nu altfel stau lucrurile într-una din scrierile pe care inspiratul scriitor român de expresie franceză Panait Istrati avea să le includă în ciclul dedicat adolescenței aceluși protagonist al său, Adrian Zografii, în carnea căruia se ascund atât de adânc și

totuși răsar cu violență la suprafața vizibilității obsesiile, misterul, dar și zâmbetul ori ironia calină ale eternului hoinar prin târâmurii lingvistice și literare care avea să-și încheie socotelile cu lumea prin faimoasa lui *Spovedanie pentru învinși. Neranțula*, căci despre ea este vorba, reeditează, la scara extinsă a organizării evenimentiale, motivul triumghiului amoros. Punct de plecare al unui destin care devine, în același timp, sinonim cu desfășurarea textului, acesta îi conține și finitudinea, închizând bucla faptelor care țin cititorul în alertă printr-un deznodământ, ca mai întotdeauna la Panait Istrati, cu totul neașteptat. Trecând prin Alexandria Egiptului, Bosfor și Brăila, dar și din copilărie în maturitate, cei trei protagoniști care își împrumută, aici, ființele de hârtie pentru a ilustra funcționalul tipar de construcție a epicului sunt, înainte de orice, reprezentanții mai multor etnii conviețuind laolaltă pe ulițele periferice ale orașului, adevărat *axis mundi*, atât de drag scriitorului însuși. Marco, Epaminonda și Neranțula aglutinează în intimitatea fiecăruia tot atâtea trăsături diferite câte asemănări i-ar fi putut aduce laolaltă.

La Panait Istrati, poate într-o măsură ceva mai mare decât la alți romancieri care își extrag seva scriiturii din Balcani, personajele devin vectori prin care este investigată *identitatea* unor etnii, dar și mai interesant este faptul că acest lucru se petrece într-o manieră organică, prin spunerea unor povești istorisite de *guri străine*, așadar din interiorul altor culturi și limbi, ca și în cazul de față, unde naratorul prim își ia drept partener egal un narator secund, pe principiul boccaccian al povestirii în ramă, care este de o altă naționalitate decât el:

Este povestea istorisită de omul pe care l-am descoperit pe o terasă la Ramleh-ul Alexandriei, un om pe care-l iubeam fără să știu pentru ce și care mi-a sfâșiat adesea inima cu acest cântec grecesc, sprintar, a cărui primă strofă ar putea fi tradusă cam așa: *Pe țărnul mării, pe prundiș./ Neranțula fundoti!! O fecioară își clătea fusta./ Neranțula fundoti!*" (Istrati 1984: 351).

Determinant pentru tonalitatea textelor sale se dovedește a fi chiar bilingvismul care precede nașterea lor propriu-zisă, un bilingvism la rigoare autoprovocat, dacă e să ne luăm după mărturiile autobiografice, la care se adaugă și calitatea de scriitor migrant și ni se oferă, pe această cale, tabloul integrator al unui epic în care identitatea, indiferent de gen, se raportează la o alteritate întotdeauna *invazivă*, la prezența mereu *dușmănoasă a Celuilalt*. Desprinzându-se de rigorile canonului *unei literaturi profund* naționale, Istrati își rescrie în fond, obsesiv, propria biografie, autoficționalizându-se.

Și cum altfel ar putea debuta o istorie despre sinele viciat odată cu trecerea timpului decât reeditând, printr-o amintire suavă, câteva clipe pe care adolescența le fură copilăriei pentru a se proiecta, etern, într-un moment de fericire extatică? Momentul în care ceata copiilor de pe „ulița ovreiască” din Brăila, murdară și prăfuită, își oprește joaca pentru ca să tragă cu ochiul la „o fetișcană de paisprezece-cincisprezece ani, care se mișca întocmai ca un pește în apa râului” și a cărei trecere este surprinsă cu o minuțiozitate fotografică:

Oacheșă și cu păr bogat, semăna cu o țigancă. Coada mare, împletită îngrijit. Fața – ovală, foarte serioasă, cu ochi pătrunzători și buze cărnoase – era întotdeauna curată, ca și mâinile și picioarele (*Ibidem*: 353).

Aceasta este, de fapt, clipa în care se declanșează fascinația, în care portretul feminin, alcătuit de astă dată după legile orientale ale narațiunii (întrucât se insistă pe farmecul exercitat de frumusețea părului și a ochilor), pătrunde, prin ochii privitorului, în chiar inima acestuia, întunecându-i firescul și aruncându-l în acel iureș de împrejurări numit, în poezia trubadurilor, *fin'amor*. Căci tot despre iubire, chiar dacă sub toate formele ei, este vorba și în microromanul de față; dar o iubire filtrată printr-o conștiință care valorizează, mai presus de orice, prietenia, în spiritul celui tezism cu care literatura lui Istrati ne-a obișnuit deja. Pentru personajul său, fecioara cu trupul învârtoșat de munca mult prea apăsătoare pentru vârsta ei este, înainte de toate, *prietena de neînțeleș* și abia apoi

roua vieții mele care mă întâmpinai în fiecare dimineață cu gălețile tale pline de argint-viu, la tine mă gândesc când rostesc cel mai dulce cuvânt din lume: *copilărie!* (Istrati 1984: 367).

Femeia capătă apoi corporalitate și carnalitate prin spunerea pe nume, moment care echivalează cu înțelegerea deplină, din partea protagonistului, a sentimentului nou care-l încearcă. Odată ce află de la ea că este orfană, *pripășită de un an*, și că e foarte mulțumită să i se spună *sacagița* („cumplita poreclă” prin care i se dezvăluie și ocupația), Marco îndrăznește să intre în universul care până atunci îi fusese complet străin, în lumea celeilalte, a femeii în devenire, care „avea carnea tare ca piatra” și care îl înrobește printr-un „parfum necunoscut, parfumul cărnii iubite” pătrunzându-i, după propria expresie, în sânge și rămânând impregnat în memoria olfactivă „ca mireasma unui fruct exotic pe care-l guști întâia dată” (*Ibidem*: 357-358). Tot el, ca modalitate de luare în stăpânire, îi dă un nume nou, a cărui explicație, oferită imediat, se dovedește tot un factor de subliniere a identității etnice: „*Neranțula* înseamnă mic portocal amar; iar *fundoti*: stufos. Ești, deci, pentru mine, mica portocală amară, micul meu portocal stufos! Ești refrenul unui cântec grecesc”.

Motivul triunghiului amoros își află acum o dezvoltare ludică, una corespunzătoare, evident, vârstei protagoniștilor. Iată și pricina pentru care tot ceea ce ei întreprind, cu frăgezimea și fragilitatea propriei inocențe, se întâmplă ca o copie fidelă a lumii adulte; primul dans, prima privire pe furis sau primul sărut par să-i propulseze deodată într-o maturitate dorită doar pentru a le face posibilă uniunea:

Și mă sărută *ca oamenii mari*, apoi, spre a mă-mpiedica să-i răspund pripit, își apăsă buzele mele când pe un ochi, când pe celălalt, clipindu-și genele lungi, a căror atingere îmi oprea bătăile inimii (*Ibidem*: 375-376).

Muzică, dans, parfum și frumusețe își dau mâna pentru a construi miracolul întâlnirii ființei iubite, dar miracolul acesta este repede ruinat de prezența unui terț, numit în microroman cu termenul explicit *Celălalt*, Epaminonda, un grec de pe Ulița kalimerească la care copila aleargă în fiecare după-amiază doar pentru a se întoarce „veselă, extaziată, roșie ca focul”. Peste ani, reacția memoriei protagonistului la acest episod avea să fie, parcă, împrumutată de la eroul eponim al lui Kazantzakis, reciprocitatea influențelor dintre cei doi scriitori fiind de mult demonstrată în critica de specialitate; o dojană ușoară, transformată aproape într-un zâmbet patern, îi luminează, evocator, discursul:

Mângâiai, Neranțulo, doi îndrăgostiți în același timp și ei se mulțumeau doar să se îmbufneze, în loc să dea foc orașului. Cât despre noi, te simțeam în chip vag femeie, aurora unui soare necunoscut, dar bănuiră cu înflăcărare (Istrati 1984: 367).

La fel ca în cazul scriitorului grec, totul rămâne la nivel de sugestie; cu excepția portretelor și a sumarelor descrieri punctând gesturile și mimica fapturilor textuale, erotismul dirijează mai degrabă un tip de înțelegere subliminală a textului decât să se lase afișat ostentativ.

Partea a doua a narațiunii ni-i înfățișează pe Marco și Epaminonda rămași singuri pe lume, după moartea părinților, și puși în postura de a vinde portocale și lămâi pentru a-și asigura cele necesare traiului. Bărbați înalți, *oacheși*, cu *barbă și mustați crețe*, doar privirile galeșe le mai trădează asemănarea cu „doi tineri călugări gata să renunțe, cu tristețe, la legământul de castitate”. Rancheiuna și gelozia au dispărut, fiindcă dispărut rămâne și obiectul dorinței: Neranțula, *femeia-prietenă* cu „figură neînduplecată și nevinovăție voluptoasă [...] care ne iubea cu o dragoste pe care n-am înțeles-o”, s-a pierdut și pare de negăsit. Totuși, eforturile celor doi sunt încununuate de succes, un succes trist, prefigurator al finalului tragic dacă ținem seama de faptul că, aflând-o într-una din mahalalele pe unde nu mai călcaseși niciodată, Șanțul, o „adevărată groapă pentru femeia care aleargă aici ca să-și dea tinerețea ca hrană pântecului pofticios al acestui port dunărean” (*Ibidem*: 389), își dau seama că Neranțula lor s-a transformat în Anicuța tuturor. Și, deși este „înaltă, frumoasă și bine făcută, din creștet până-n tălpi”, cu „sâni de femeie croită pentru ca bărbații să se omoare între ei”, prostituata de acum nu mai păstrează decât vagi ecouri ale drăgălășeniei copilei de odinioară, ce-și împărțea cu generozitate dragostea la doi:

Înlănțuindu-ne pe după gât, ne dădu la fiecare câte o sărutare pe obraz, apoi începu să sară de pe un divan pe celălalt [...] cântând melodia de neuitat (*Ibidem*: 394).

Ca pretutindeni în scriitura lui Panait Istrati, fiecare element care se înlănțuie, de-a lungul ghemului desfășurat narativ, de celelalte este și un factor anticipator al sfârșitului. Așa sunt sărutările și îmbrățișările pe care Neranțula le dăruiește, libertină și nonconformistă, dragilor prieteni din tinerețe, așa sunt gelozia omniprezentă a naratorului protagonist și, din această a doua parte a microromanului, nebunia lui Epaminonda. Nebunia care îl face, la ceasul când Bosforul se-arată tăcut ca un cimitir, să-și ucidă concubina, ucigând, în ritmurile aceleiași melodii trepidante – care funcționează, în final, ca un luntraș Caron –, și toată inocența lui Marco, protagonistul-narator sub a cărui mască se ascund toate părerile de rău, adolescente, ale unui scriitor pentru care împlinirea iubirii și desăvârșirea prin aceasta nu au fost posibile. Finalul pe care Panait Istrati ni-l livrează grăbit la pagina 427 a ediției citate, parodiind faptul divers, senzaționalul specific știrii de ziar („Epaminonda îi înlănțui mijlocul și dispăru cu ea în apa neagră. Nu mai reveni la suprafață. De teamă să nu-i fie răpită aleasa inimii”), rezonază, credem, cu puterea idealului propriu, cu credința optimistă (a năpăstuitului care locuiește, vremelnice, în lumi ce nu-l reprezintă și care își dorește să se întoarcă acasă, în patria lui, adică în limba română) și nealterată în prietenie, singura capabilă să depășească și să sublimeze neajunsurile abisale ale eului. „Dar poate că se află, în acest final dezgustător al dragostei masculine, ceva din dorința comună de-a voi să realizeze o armonie între pasiunea devastatoare a cărnii și

sublima prietenie. Prietenia crește prin statornicie, prin durată și orice necredință este pentru ea de neînțeles [...]. Dimpotrivă, carnea este egoistă, atunci când iubește și nu îngăduie pe un al treilea”, atenționează el, doar pentru a oferi, apoi, un adevărat *laudatio* închinat femeii, femeii de pretutindeni și de oricând, pe care o așteaptă la întâlnirea nicicând hărăzită de un destin, în cheia tragicului grec, tot mereu potrivit:

Fii binecuvântată, femeie anonimă care știi să te dai pentru un nimic: pentru un răs cinstit care ți-a plăcut, pentru o vorbă bună care ți-a mers la inimă; pentru o privire înflăcărată care ți-a pârjolit ochii! Fiți binecuvântate voi, haimanale din Alexandria și Cairo, drăgăstoase, fără mofturi, care ați trecut peste infirmitatea unui tânăr cu inima zdrobită de una din voi și pe care l-ați adăpat cu acea bucurie cristalină, în veci nesperată!... Fiți binecuvântate, femei care nu cereți nimic, femei care dați totul, fără încetare! Și Domnul să vă deschidă, în altă viață, porțile raiului și să vă așeze frumos la dreapta sa, pentru că nu cunosc nimic care să vă întrecă în generozitate! (Istrati 1984: 420).

Romanul sud-est-european aduce – folosindu-se de motive vetuste cum este și acela invocată de noi, al triumghiului erotic – pe scena literaturii universale un *model uman propriu*, surprinzător și atractiv pentru alte spații geo-culturale, care-l vor recepta în profunzime și îl vor promova ulterior, dacă e să ne gândim numai la cele câteva ecranizări celebre ale unor texte balcanice de primă mărime. Încercările de a surprinde acest model uman în coordonatele lui fundamentale au condus la apariția unor sintagme de genul *homo balcanicus*, cum este cea folosită de Antoneta Olteanu (2004) în studiul cu același nume, cercetătorii căzând de acord că linia definitorie pe care o putem trasa pentru a uni diferitele personaje într-o paradigmă de mentalitate a zonei este tocmai „puterea de coabitare a unor stări contrastante, uneori imposibil de imaginat împreună”, în interiorul unui personaj și, prin extensie, în interiorul unei lumi. Aceasta întrucât personajul balcanic debutează și rămâne pe întreg parcursul narațiunii ce-l pune în valoare semnul, marca individualizantă a unei mulțimi, a unei etnii, a unei societăți la un moment dat etc., motiv pentru care acel *modus vivendi* specific omului balcanic trebuie căutat în împletirea dintre contrarii: de pildă între *râs* (formă de defulare a frustrărilor naționaliste) și *agresivitate*, uneori semn al alterității, alteori caracterizând identitatea. Toate aceste semnificative mutații au condus la o receptare, cum s-a văzut începând din anii 1960, ceva mai diferită a romanului în raport cu Vestul experimentalist: în Est, el se erijează într-un autentic centru de putere, legat de existența demonstrabilă, astăzi, a unui postmodernism regional de sine stătător (Olteanu 2004).

În ciuda încetățenitelor moduri de a construi situații narative și personaje de prim-plan, fuga de realitate, dar și lupta pentru „însănătoșirea morală” a unor popoare centrate puternic pe recăștigarea individualității, a libertății și a re poziționării istorice în raport cu centrul sunt la ordinea zilei în literatura secolului XX. Romanul Europei Sud-Estice devine un spațiu imaginar compozit, artificial (Cârneli 1996) și iluzoriu, este rezultatul unui mecanism de sublimare a frustrărilor naționaliste, context în care, evident, și conceptul de *rewriting history*, lansat cu alte mize de Linda Hutcheon (1989), capătă accente polemice noi și o încărcătură semnificativă aparte.

## Bibliografie

- Cârnecki 1996: Magda Cârnecki, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Editura Litera.
- Evola 2002: Julius Evola, *Metafizica sexului*, cu un eseu introductiv de Fausto Antonini, traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas.
- Hutcheon 1989: Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Londra – New York, Routledge.
- Istrati 1984: Panait Istrati, *Neranțula*, ediție îngrijită, prefață, traducere și bibliografie de Alexandru Talex, București, Editura Minerva.
- Kazantzakis 1994: Nikos Kazantzakis, *Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas*, traducere și tabel cronologic de Elena Lazăr, prefață de Petros Haris, București, Editura Rombay.
- Muthu 2002: Mircea Muthu, *Balcanismul literar românesc*, vol. I-III, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Olteanu 2004: Antoneta Olteanu, *Homo balcanicus*, București, Editura Paideia.
- Rougemont 1961: Denis de Rougemont, *Comme toi-même*, Paris, Albin Michel.
- Rougemont 2000: Denis de Rougemont, *Iubirea și Occidentul*, ediția a II-a revizuită, text integral, traducere și note de Ioana Feodorov, introducere de Virgil Câdea, București, Editura Univers.
- Todorova 2006: Maria Todorova, *Balkanii și balcanismul*, București, Editura Humanitas.

### ***Ménage à trois in the Inter-Ethnic Inferno: the Feminine Body and the Other's Gaze in the Balkan Late Novel***

The present study emphasizes that the lectures on controversial Southeastern writers such as Nikos Kazantzakis or Panait Istrati can be diverse. What really matters is looking for a common meaning to a common theme: *rewriting the recent, regional history* by using some of Europe's most famous literary "burdens", such as the one called *ménage à trois*. All their novels, but mainly the ones analyzed here, are interested by and therefore seeking for a worthy significance of the controversial relationship *identity vs. alterity*. For understanding the authors' intentions, but also the various dramas behind the scene, an ideological reading seems, however, quite poor. The labor of understanding the writers' imaginative efforts and their fertile work in the narrative and stylistic areas is required. The present paper offers a complex and well documented approach (enlarged, multicultural comparatism), taking into account the philosophical and metaphysical meanings that the ancient European theme of *ménage à trois* requires in *Viața și peripețiile lui Alexis Zorbas* or *Neranțula*.