

MUZICALITATE NARATIVĂ ÎN ROMANUL ROMÂNESC

Alina BAKO

Narrative Musicality in the Romanian Novel

The present research focuses on the embodiment of the relationship music-literature in the Romanian prose of the 20th century. Two fundamental directions are followed: the first is connected to the introduction of music in the literary text by various explanations related to the characters' options, while the second relates to the parallelism between the manner of construction of a literary text through the adoption of various compositions and methods of construction of musical scores. Literature becomes an imaginary of music providing innovative solutions.

*Dumitru Tsepeneag introduces a formula adopted in music in the novel *Vain* is the *Art of The Fugue*. The text appears as a fugue, causing the number of repetitions to a disharmonic musicality. Bernard, the character of André Gide's novel *Les faux monnayeurs* wants to write a novel using this formula of musical Fugue. Tsepeneag succeeds in this attempt and identifies a unique compositional structure.*

*The scientist Baroni is part of the same musical register. His name is perpetrated throughout George Bălăuță's narrative, *The world in two days*. Author of an "unwritten Treaty", musicologist and author of articles on music at a local newspaper evokes a portrait of the artist. In an interview, George Bălăuță confesses its preference for the music of Haydn, and in the short prose *Cantor* he makes short comments on Bach. Beyond the building of the character, the structure of George Bălăuță's novels is one in which musical episodes go together, constituting an innovative musical score. The feeling of unfinished coincides with insertions that give a distinctive character to George Bălăuță's narratives.*

Incursiuni în imaginar

We will also add texts to illustrate the concept of narrative musicality, thus outlining a definition for the Romanian prose of the 20th century.

Key words: structure; narrative; music; novel

Pentru punerea în valoare a unei formule muzicale narative, am recurs la căutarea unei posibilități de a împrumuta o formă muzicală ca model narativ, precum și a stabili natura și scopul acestui tip de experiment. Direcțiile de analiză sunt legate de trei repere importante în dezvoltarea lucrării noastre. Astfel, prima teorie emisă de Jean Louis Backès, se referă la rolul personajului în textul narativ, în funcție de episoadele din care face parte, putând fi tratat asemeni unei teme în muzică. Din acest punct de vedere, ne referim la repetițiile constante la nivelul personajului, care apar drept divagații ale temelor, ca într-un joc al variațiilor în muzică. Muzicalitatea narativă înseamnă „A face să apară cel puțin de două ori aceeași structură cu dimensiuni diferite.”¹. Diferența față de muzică este dată de „imposibilitatea suprapunerii a două monologuri, căci autorul trebuie să se supună unui procedeu al alternației, pentru a da coerență textului”², utilizând uneori polifonia.

Kundera glosa asupra muzicalității în proză prin recursul la definirea așa-numitei „polifonii muzicale”, definită drept „dezvoltarea simultană a două sau mai multor voci (linii melodice), care, deși perfect legate, își păstrează relativa independență.”³. În același sens, romancierul consideră că romanul poate realiza o anume polifonie, numai dacă abandonează istoria pe care o povestește, în favoarea unei teme.

¹ Jean Louis Backès, *Musique et Littérature: Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994, p. 34.

² *Ibidem*, p. 78.

³ Milan Kundera, *The Book of Laughter and Forgetting*, Trans. Aaron Asher, London, Faber and Faber, 1996, pp.98-99.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

Muzicalitatea, în viziunea lui, are legătură cu tonalitatea¹. În viziunea lui Kundera², a abandona teme și a povesti duce la platitudine. O temă, însă, poate fi dezvoltată, singură, devenind digresiune. Or, tocmai digresiunea și repetițiile divagante determină muzicalitatea textului.

Cea de-a doua direcție este dată de Aude Locatelli care, în *Literature et musique au XXeme siecle*, vorbește despre corespondența dintre o tematică muzicală și o „scriitură specific muzicală”, căci muzicalitatea unei opere nu este în mod necesar legată „de faptul că are drept obiect muzica.”³. Este vorba de un

¹ « This is what Papa told me when I was five years old: in music every key is a small royal court. The King (the first step of the scale) exercises power with the help of two princes (the fifth and fourth steps). Under their orders are four other dignitaries, each with his own special relation to the king and princes. The court also takes in five other tones, which are called chromatic. They of course occupy first-rank positions in other keys, but here they are only guests. Because each of the twelve tones has its own position, title, and function, any piece of music we hear is more than just a mass of sound: it is an action developing before us. Sometimes the events are terribly tangled (as in Mahler or still more in Bartók or Stravinsky), with princes from several courts intervening and soon you no longer know which tone is serving which court or if it isn't serving several kings at once. But even then, the most naïve listener can still make a rough guess about what is going on. Even the most complex music is still speaking the *same language*. » în Milan Kundera, *op.cit.* p.109.

² Un Stravinsky a beau récuser la musique comme expression des sentiments, l'auditeur ne sait pas la comprendre autrement. C'est la malédiction de la musique, c'est son côté bête. Il suffit qu'un violoniste joue les trois premières longues notes d'un adagio pour qu'un auditeur sensible soupire: « Ah, que c'est beau ! » Dans ces trois premières notes qui ont provoqué l'émotion, il n'y a rien, aucune invention, aucune création, rien du tout: la plus ridicule « duperie sentimentale ». Mais personne n'est à l'abri de cette perception de la musique, de ce soupir ni ais qu'elle suscite. Milan Kundera, *Une Rencontre*, Folio, Paris, 1996.

³ « [la] présence de la thématique musicale conduit à prendre en compte la revendication par les auteurs d'une écriture spécifiquement musicale et à s'intéresser à la problématique des correspondances structurelles entre la

Incursiuni în imaginar

fel de „transpunere intersemiotică”¹. prin preluarea unor procedee specifice muzicii, pentru a le grefa pe o structură narativă, menită să aducă o altă viziune asupra apropierii muzicii de domeniul vast al literaturii.

„Astfel, chiar dacă un roman împrumută totodată titlul și structurarea de ansamblu dintr-o compoziție muzicală existentă cum e cazul, de exemplu, pentru *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston [Paris, Seuil, 1981], scriitorul este condamnat să utilizeze materialul care îi este propriu.”/ „Ainsi, même lorsqu’un roman emprunte à la fois son titre et sa structuration d’ensemble à une composition musicale existante comme c’est le cas, par exemple, pour *Les Variations Goldberg* de Nancy Huston [Paris, Seuil, 1981], l’écrivain demeure condamné à utiliser le matériau qui est le sien.”².

Al treilea aspect provine din analiza contextului muzical, căci lectorul apelează la „cunoștințe muzicale eterogene” și „adoaptă strategii interpretative, permițând să se recurgă la semnificația obiectului muzical”³ scrie Frédérique Arroyas, identificând importanța unei legături de tip asociativ în relația lectorului cu textul de descifrat. Apropierea dintre cele două domenii este dată de interpretarea care i se dă, prin coagularea unor figuri intermediare. Pentru Arroyas,

musique et la littérature. Or la musicalité d'une œuvre n'est pas nécessairement liée au fait qu'elle prenne pour objet la musique. »

¹ Locatelli, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001, p.67.

² *Ibidem*, p.99.

³ «(actualiser] le contexte musical dans l'interprétation du texte littéraire demande, dans le cas d'une lecture „en profondeur” et „spécialisée”, que le lecteur fasse intervenir des connaissances musicales hétérogènes au texte et adopte des stratégies interprétatives permettant de rendre compte de la signification de l'objet musical.» (Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001, p.34).

Mit, muzică, ritual. Abordări din perspectiva literaturii comparate

„textul literar este considerat ca fiind similar formei muzicale de vreme ce interpretul elaborează figuri intermediare care stabilesc liantul de asemănare între cele două domenii eterogene.”¹/ „[le] texte littéraire est considéré comme similaire à la forme musicale lorsque l'interprète élabore des figures intermédiaires qui établissent le lien de ressemblance entre deux domaines hétérogènes)”².

Având în vedere aceste trei componente ale relației muzicalitate - narațiune, observăm că muzicalitatea desemnează acele trăsături care provin din obiectul „muzicii”, ca punct de iradiere spre focar a înțelegerii suprasensibile a textului.

În literatura română, studierea relației dintre cele două componente culturale a început devreme, și chiar dacă au fost studiate cumva în paralel, literatura pornind de la elementele ei „interne și nu din afară: formele literaturii nu pot fi separate de literatură, așa cum nici formele sonatei, fugii și rondo-ului nu pot să aibă existență în afara muzicii” în viziunea lui Northrop Frye, citat de Ovid S Crohmălniceanu în capitolul dedicat lui Sadoveanu din *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură* - convențiile fiecărei specii artistice trebuie respectate, chiar dacă sunt folosite niște granițe mobile, pentru a începe o discuție despre arhetipuri, în cazul naratorului *Crengii de aur*. Sunt identificate aspecte ale muzicalității și la Mateiu Caragiale, observându-se, de exemplu, faptul că uneori,

„Câte un cuvânt e pur și simplu adăugat ca să realizeze bătaia repetitivă în trei timpi a istorisirii: « Slujeau pentru cea din urmă oră vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi; lume de tot soiul și de toată teapa, lume multă, toată lumea ». Înaintarea narațiunii

¹ *Ibidem.*

² *Ibidem.*

Incursiuni în imaginar

printr-o astfel de mișcare, în tactul a trei pași repețiți, sugerează legănarea valsului. Ca în sonata lui Vinteuil din Proust, există o faimoasă frază muzicală la Mateiu și ea re apare pe parcursul povestirii: « Tot mai învăluită, mai joasă, mai încetă, mărturisind duioșii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și căințe, cântarea înecată de dor se îndepărta, se stingea, suspinând până la capăt, o prea târzie și zadarnică chemare ».¹

Caragiale folosește un alt tip de a introduce muzica în text, propriu romanului de început de secol XX. Este înregistrat efectul pe care muzica îl are asupra personajului, căci

„naratorul precizează caracterul melodiei, care era una din slăbiciunile lui Pantazi: « un vals domol, voluptuos și trist, aproape funebru ». În legănarea lui « molatecă » - aflăm - « pâlâpâia nostalgică și sumbră fără sfârșit o patimă așa sfâșietoare că însăși plăcerea de a-1 asculta era amestecată cu suferință »².

Diferența față de romanul celei de-a doua jumătăți a secolului al XX-lea este dată de recursul la aplicarea unei formule muzicale pentru crearea romanului.

Acestei fuziuni între muzică și literatură i s-a răspuns și prin introducerea unui termen ce prefigurează contopirea celor două forme culturale. Conceptul de „musilanguage” a fost propus de Steven Brown în 2000 pentru a dezbată problema în contextul noilor teorii privind evoluționism muzical. Astfel, se pune în discuție ideea unor similarități și diferențe între muzică și limbaj, ambele, crede Brown, având origini comune. Anumite unități

¹ Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, București, Editura Cartea Românească, 1984, p.78.

² *Ibidem*.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

fonice pot fi permutate pentru a obține cuvinte muzicale, care capătă sens.

În cercetarea de față ne interesează mai mult ceea ce numea Prieto, „utilizarea metaforică a muzicii”, un anume model general care funcționează în literatura secolul al XX-lea. Autorul de astfel de romane reconstruiește gândirea, pentru a-i da o formă alternativă, diferită de convențiile literare anterioare. Așa cum scrie Aldous Huxley, muzicalizarea ficțiunii ne interesează la nivelul construcției narative:

„Muzicalizarea ficțiunii. Nu în sens simbolist, prin subordonarea simțului sunetului. Ci, la o scară mai mare, în construcție.”/ „The musicalisation of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. But on a large scale, in the construction”¹.

Conceptul lui, din nuvela *PointCounterPoint* din 1928, a fost reluat și introdus pentru studierea intermedialității de Werner Wolf în *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, prin analiza unui proces de transfer al structurii și al intenției estetice din muzică în narațiune. În același mod, vom avea în vedere modul în care structura muzicală se reflectă în narațiune, dacă aceasta a preluat la nivelul discursului elemente și cum se materializează acestea.

Cele patru repere fundamentale ale muzicalității și ficțiunii sunt legate de repetiție, analogie, variație și exemplificare. Sunt patru axe, care se regăsesc în structurile narative ample, romanele care se desfășoară sub forma unor conglomerate creative. Acestea vor fi aplicate asupra a două scrieri, diferite ca structură, apropiate ca dată a publicării.

¹ Huxley, Aldous. *Point Counter Point*. London, Vintage Books, 2004.

Incursiuni în imaginar

Primul roman îi aparține lui George Bălăiță *Lumea în două zile* apărut în 1975. Preluând modelul joycean, așa cum a remarcat întreaga critică din contemporaneitate, romanul configurează o muzicalitate a ficțiunii, prezentă la nivelul redundanțelor aproximative. Cheia de lectură este inversă și narațiunea este presărată pe tot parcursul cu variațiuni muzicale, cu personaje care se își dezvoltă, în stil matrioșka, limitele și delimitările. Antipa, personajul principal, este ucis de Anghel, bătrânul cu care aproape se confundă, pentru a duce la final o repetiție macabră; aceea a unor decese ghicite, impuse, sortite de mâna lui Antipa. Șirul morților alcătuit din Biduică, paznicul de la baia comunală, doctorul Gaiu, Costache Onu, preotul Zota. Cele două personaje, August și Antipa, reprezintă două extreme ale timpului care se confundă. Anghel „este într-un fel partea nevăzută, întunecată a lui August. (...) Ei sunt un singur om.”¹, reflectarea unuia în celălalt face parte din construcția muzicală, simetrică a textului.

Autorul are o atitudine *ad libitum*, constrângerile fiind înlăturate o dată cu conștientizarea atingerii unei stări armonioase, prin introducerea unor personaje numeroase, în măsură să asigure o polifonie contrastantă. Referința la muzică se face și direct, de exemplu prin savantul Baroni, preocupat de ihitiologie și care, precizează naratorul, este muzicolog, scrie cronici muzicale.

Tehnica contrapunctului formalizează conținutul narativ, personajele devenind voci care dialoghează. Evenimentele se înlănțuie, se întreș, creează situații narrative. Bătrânul August pălărierul simte

„mirosul grădinilor de portocali, hârtiile plutind în șuvoiul de apă, apa vâjâind la gura canalului, femeile mișcându-se, făcându-și loc cu

¹ George Bălăiță, *Opere I. Lumea în două zile*, București, Polirom, 2009, p.25.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

umerii, cu coatele, cu șoldurile, cizmele lor, șoșonii, pantofii clămpănind într-o mazăgă cenușie, aerul cald (...)”¹.

Imaginile sunt dinamice, fluide, concrescente, dominând un flux recitativ, *allegro*, alternând cu *andante*, în funcție de observatorul –narrator. Narațiunea arborescentă alcătuiește o suită muzicală, în care chiar și obiectele vestimentare capătă accente muzicale: pantalonii „burdufuri de armonică.”

Protagonistul pare a se risipi între substanțele narrative ale textului, bucăți corporalizate, din stirpea unei umanități ancestrale:

„Cu grijă, Antipa se adună la loc. Bucată cu bucată, o mână, un picior, un nasture. Când, în sfârșit, își găsește capul într-un coș de papură, printre cartofi și morcovi zbârciți, Antipa simte vântul.”²

Un *Uptempo* domină anumite pasaje, alternând cu ritmuri lente. Sinestezii fluorescente fantazează în jurul unor structuri de tip alveolă, notele provenind din natură, dintr-un univers ostil, andocat în forța colonizatoare a vântului.

„Izbită cu putere, fereastra se sparge în muchia zidului, cioburile izbucnesc într-un jet strălucitor (...) Era într-adevăr vântul bălților, dar venea cu furia unui vânt polar. Poalele femeilor se umflau. Fleacurile colorate care le acopereau capetele zburau în toate părțile, mâinile se mișcau orbește de la poale la cap, dar țipetele care urcau din zgomotul confuz al străzii păreau vesele. Vântul era stăpânul lumii.”³.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*, p.106.

³ *Ibidem*, p.107.

Incursiuni în imaginar

Încercarea de civilizare a stihilor universale, a haosului, echivalează cu restabilirea unui echilibru, la nivelul sunetelor și armoniei:

„Un gol imens se deschide deodată în urechea lui, haosul străbătut de sunete misterioase și pâlپătoare, fulgere scurte, voci plutind printre miliardele de suflete rătăcitoare și deodată un semnal familiar: bătaia unui metronom. Asta schimbă proporțiile, ordinea își reia locul în mintea lui Antipa dar bucuria scade”¹.

Tempo-ul se schimbă de fiecare dată, căci

„urechea nu va scăpa nimic, un spectacol pe care azi nu-l vezi, îl auzi numai prin fereastra deschisă: pașii portarului, alergătura mărunță pe mozaicul de la intrare, coborând prima treaptă (...) Motorul ambalat, pocniturile, tusea scurtă, răpăitul, torsul ușor apoi, un motor sigur.”².

Este o lume a sonorităților, a unei fulminante irumperi a zgomotului în lumea cuvântului. Dinamica constructivă a lumilor muzicale naște o contemplare pasivă. Pentru unele personaje

„Universul este o succesiune de plinuri și goluri, asta trece prin capul tău, un ritm, Lăduncă (...) când bei ești plin, când nu bei ești gol, hau hau, sună burdihanul tău gol.”³.

Ritmul existenței se măsoară, așadar, lubric, între plin și gol, ca într-o repetiție fără sfârșit, dureroasă. Nicolae Manolescu remarca apariția unor „teme-clیșeu, situații-clیșeu, personaje-clیșeu,

¹ *Ibidem*, p.114.

² *Ibidem*, p.332.

³ *Ibidem*, p.333.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate conversații-clîșeu, altfel spus, o estetică în clișee”¹. Aceste nuclee se mută în diverse locuri, fără a contura o structură narativă coagulată. Elementul banal, lipsit de profunzime, se îngemănează cu miticul, bizarul și realul cotidian sunt folosite în același scop al unei narativității ludice, care produce sensuri profunde.

Construcția muzicală a narațiunii lui Bălăiță se sprijină pe un ansamblu de instrumente, așa cum am observat în analiza desfășurată anterior. Repetițiile aproximative, reluările, contrapunerile și vocile narrative înlesnesc un proces de transfer, de colaborare, de ficționalizare avidă a realității primare.

Cel de-al doilea roman analizat, *Zadarnică e arta fugii* de Dumitru Țepeneag, a fost publicat, mai întâi în franceză, sub titlul *Arpièges*. Alegerea lui este determinată de perceperea fragmentelor de memorie, care se articulează în jurul unor imagini cheie, în mare parte sugerând realități violente, obsesii ce provin din imaginarul unui fugar din calea terorii comuniste. Textul lui Țepeneag este o formă de schizofrenie narativă, în care personajele re trăiesc, diferit, aceleași evenimente. Muzicalitatea se articulează prin analiza a două linii de forță pe care ne vom organiza analiza: prima legată de captivitate, într-un spațiu și timp care se repetă la infinit, de unde reiese lipsa de libertate, imposibilitatea de a-și alege destinul, pentru că acesta este deja impus, iar cea de-a doua privește variațiunile tematice, în funcție de episoadele narrative pe care le creează.

Despre structura romanului s-a scris mult având în vedere mai multe idei pe care le putem deduce: de la titlu, cu evidentă trimitere la evadarea din regimul totalitar, care însă păstrează amintirile unei vieți trăite ea însăși pe fugă, dar și la termenul care desemnează o bucată muzicală construită pe același principiu al

¹ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, p.1150.

Incursiuni în imaginar

repetiției, până la inserarea în text a unor elemente contrastante, care duc la o insuficientă coagulare a personajelor, tocmai pentru a respecta teoriile în cadrul grupului oniric, Țepeneag fiind unul din membrii fondatori și cel care a dorit ca demersul lor literar să se încarce de coloratură politică.

Una dintre imaginile obsedante este cea a bătrânului care duce o valiză militară, simbol al deținutului. Se păstrează personajele principale, bătrânul și doctorul:

„doctorul, aplecat peste trupul bătrânului, îi lua pulsul: nu e mort nici ăsta, spuse el cu o voce pițigăiată.(...) Cu gesturi pline de importanță, doctorul scoase din trusă o fiolă pe care o tăie și-o sparse cu mare îndemânare, apoi cu o seringă absorbi lichidul albicios, apropiindu-se de fereastră, ca să aibă mai multă lumină. Fața bătrânului era tumefiată de lovituri, din părul ud încă se mai scurgeau picături de apă.”¹

În următorul capitol, tratamentul aplicat bătrânului este același, încărcat de violență. Plutonierul este agresorul, cel care aplică loviturile corpului vlăguit. Imaginea este grotescă, bine calculată prin înregistrarea detaliilor:

„Apoi se uită iarăși spre doctor. -Poate că mai trebuie o injecție, își dădu el cu părerea. Celălalt nu zise nimic și lovi încă o dată cu dosul palmei, fața tumefiată, galben-vânătă, a bătrânului. Ghici înainte de a i se striga numele. Se sculă în picioare și încercă să respire adânc, să nu țină seama de junghiul care-l împungea de mai mult de o lună sub omoplatul stâng. Respiră adânc ca să-și potolească bătăile inimii. Nu îndrăzne să se uite la ceilalți. (...) Un-doi, un-doi. Stângul! Intră

¹ Dumitru Țepeneag, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991, p.34.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

în ritmul bocancilor celorlalți, ai soldaților. Plutonierul venea ceva mai în urmă.”¹.

Se analizează ruperea ritmului, deținutul perturbând mișcarea ritmică a trupelor. Elementele narrative se repetă, devenind clișee: „un bătrân, în haine groase de dimie” „valiză soldățească”² „lada”³ „plutonierul”⁴ „țăranul care purta ca și el haină de dimie”, „lada bătrânului bărbat”⁵ „plutonierul urmat de doi soldați” „un bătrân cu fața arsă (...) un lădoi cât toate zilele”⁶

Lipsa de umanitate caracterizează comportamentul față de cei lipsiți de libertate. Captivul este torturat, fiind astfel „îmblânzit”:

„Îl dureau picioarele, genunchii mai ales. Când respira, îl pătrundea un cuțit între coaste. Simți că nu mai poate înainta și se încovoie de durere: avea un șobolan în burtă. Se prăbuși. Îl ridicară și, mai mult târându-l, îl duseră în celulă și-l lăsară să cadă ca un sac la piciorul patului. (...) Spune. Ce să spun. Spune tot ce știi. O luă la fugă. La capătul culoarului mijea o lumină albăstruie, exista poate o ușă. Căzu. Când încercă să deschidă ochii, deasupra lui era aplecat un bărbat cu o seringă în mână.”⁷.

Scurtele propoziții amintesc de securitate și de metodele lor prin care deținuții erau distruși sistematic psihic și fizic. Singura scăpare îi rămâne fuga, dar una inutilă pentru că universul în care se mișcă este limitat. Senzațiile sunt înregistrate la nivel fizic, sunt urme ce rămân pe corpul celui prins, rămas într-o zonă a

¹ *Ibidem*, p.45.

² *Ibidem*, p.34.

³ *Ibidem*, p.25.

⁴ *Ibidem*, p.19.

⁵ *Ibidem*, p.23-25.

⁶ *Ibidem*, p.35.

⁷ *Ibidem*, p.78.

Incursiuni în imaginar

întinericului, a supravegherii și pedepsei continue. Lumea descrisă de Țepeneag este în permanentă mișcare. Trupurile nu au identitate, ci fac parte din marele mecanism al istoriei. Se preling pe formele absurde ale ideologiei, încercând să supraviețuiască. Captiv al propriei conștiințe, naratorul înregistrează, pe rând orice ar fi putut duce la ideea de libertate, ca mai apoi să o maculeze, să-i smulgă esența, pentru a o integra în aceeași roată temporală care trece peste tot: ființe umane sau obiecte. „Plaja mișuna de trupuri: o viermuială care-i taie tot cheful. Își scoase sandalele și intră cu picioarele în apă.”¹. Gestul de eliberare nu este făcut până la capăt, pentru că acestea sunt frânturi dintr-o existență pierdută.

Clișee, repetiții, la nivelul personajelor, dar și al situațiilor, obiectelor, evenimentelor. Inutil să mai amintim referința la semnificațiile plurivalente ale cuvântului „fugă”, mulțumindu-ne doar a constata implicațiile termenului în vocabularul muzicologilor. Fuga este caracterizată prin două componente primare: polifonia și aspectul imitativ, căci temele se repetă, imitându-se una pe cealaltă. Incipitul reia, melodic, aceleași personaje și situații: „M-am așezat pe scaunul din spatele șoferului (...) că mă duc la gară”², „se îndrepta vertiginos spre gară”³, „Mă grăbesc, i-am șoptit, mă duc la gară”⁴, „trebuie să ajung cât mai repede la gară”⁵, „M-am așezat pe scaunul din spatele șoferului”⁶, „Stăteam pe locul din spatele șoferului, alături de mine o femeie îmbrăcată în negru”⁷. Fuga, ca modalitate de compoziție se construiește dintr-un discurs polifonic, în care

¹ *Ibidem*, p.102.

² *Ibidem*, p.8-9.

³ *Ibidem*, p.20.

⁴ *Ibidem*, p.28.

⁵ *Ibidem*, p.35.

⁶ *Ibidem*, p.45.

⁷ *Ibidem*, p.121.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

tehnica contrapunctului este dominantă. Apar repetiții frecvente, aproape identice, ca în acest detaliu vestimentar: „pardesiul descheiat, pulpanele fluturând”¹, „pardesiul descheiat, buchetul de flori învelit neîndemânatec în hârtie”, „pulpanele pardesiului îi fluturau ca niște aripi zdrențuite”, „un bărbat îmbrăcat într-un pardesiu destul de elegant (...) cu pulpanele pardesiului fluturând”², „cu pardesiul descheiat, pulpanele fluturând.”³.

La nivelul situațiilor narative, apar repetiții pe care lectorul le asociază cu precedentele povestiri. Se schimbă parțial contextul, însă ideea rămâne aceeași: liftiera, „liftul era tot timpul stricat”⁴, „liftiera îi zâmbi ca de obicei”⁵ sau scena violentă care nu apare în fiecare capitol, ci numai în câteva texte: „înjunghia un porc”, „Porcul nu se zbătea, nu guița, aștepta lovitura.”⁶.

Personajele sunt puține și sunt construite printr-un ansamblu de elemente repetitive. Maria și Magda apar de fiecare dată, cu diferențe subtile, mici înflorituri onirice, care contrabalansează scenele tari cu cele evazioniste. Contopirea celor două imagini face parte din succesiunea și suprapunerea acestora: „Maria n-a zis nimic, l-a condus până la poarta vopsită în verde”⁷, „Maria cu un copil în brațe”⁸, „Maria putea foarte bine să locuiască undeva la marginea orașului”⁹, „deschizi ochii și nu e Maria, e Magda, sau nu e nici Magda nici Maria, e alta”¹⁰, „Maria nu venea, Maria

¹ *Ibidem*, p.9.

² *Ibidem*, p.21-22.

³ *Ibidem*, p.47.

⁴ *Ibidem*, p.46.

⁵ *Ibidem*, p.83.

⁶ *Ibidem*, p.9.

⁷ *Ibidem*, p.8.

⁸ *Ibidem*, p.19.

⁹ *Ibidem*, p.32.

¹⁰ *Ibidem*, p.43.

Incursiuni în imaginar

pleca”¹, „Maria sau Mariana”², „trenul Magdei sosise la alt peron”³, „Magda avea coapse groase și catifelate”, „Florile sunt pentru Maria, a spus Magda”⁴, „îi plăceau coapsele ei groase și bronzate”⁵, „coapse groase și bronzate”⁶, „Magdalena probabil, sau Marilena.”⁷. Inventarierea unor trăsături ale personajelor nu are rolul de a le individualiza, ci de a le șterge personalitatea, de a le efasa până la dispariție. Rămâne numai ideea de feminitate, fie că e vorba de una virginală – aluziile biblice sunt evidente, fie că e una vulgară sau pseudo-vulgară, dacă ne referim la Maria Magdalena sau aluziile erotice „coapsele ei groase și bronzate”.

Urmează un potpourri în care obiectele se animă, se întretes și nasc un fir roșu ascendent. De fapt, întregul text apare ca o pânză de păianjen, în care nodurile narrative repetitive se văd la o lectură atentă, fiind construită din multiple fire roșii. De exemplu, un motiv precum trandafirul, amintindu-ne piesa lui Tennessee Williams *Trandafirul tatuat* sau la alții, deloc puțini, apare în fiecare dintre capitole, fluidizând narațiunea și oferind repere. Iată o inventariere a unora dintre apariții: „bucetul ăsta de trandafiri”⁸, „la fel și florile, majoritatea trandafiri, de un roșu simplu și strălucitor”⁹, „într-o mână o servietă neagră, în cealaltă mână, un buchet de trandafiri”¹⁰, „Ținea în mână un buchet de trandafiri, așa cum ai ține un fanion”¹¹, „bucetul de trandafiri ruptă acum

¹ *Ibidem*, p.45.

² *Ibidem*, p.130.

³ *Ibidem*, p.9.

⁴ *Ibidem*, p.31.

⁵ *Ibidem*, p.24.

⁶ *Ibidem*, p.50.

⁷ *Ibidem*, p.105.

⁸ *Ibidem*, p.8.

⁹ *Ibidem*, p.23.

¹⁰ *Ibidem*, p.36.

¹¹ *Ibidem*, p.34.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate jumătate de oră din grădina¹, „bucetul ăla de flori², „M mă aștepta cu un buchet mare de trandafiri.”³.

Tempo-ul este constant, fiecare element-clîșeu, fiecare repetiție devenind o notă în construcția unei fugii muzicale. Aluziile biblice se amestecă oniric, simbolurile creștine „pâine și pește” devenind formule muzicale intrinseci. Așa numita tehnică italiană *belcanto* avea în vedere importanța modului de interpretare și mai puțin corectitudinea. În același fel procedează și Țepeneag, cel care angajează un discurs ludic și serios în același timp, o fantezie antamată în fuziunea extrapolată în limbaj: „bicicleta avea un portbagaj unde mai totdeauna se aflau o pâine și câțiva pești⁴, „plase cu alimente: pâine și carne, și, mai ales, pește⁵, „avea o plasă cu cinci pești, cred ca lini sau șalăi, și trei pâini, trei franzele.”⁶, „o plasă cu pești și franzele așezată în poală⁷, „plasă cu pești care cam miroseau. Alături de pești, o franzelă⁸, „un pește mare, un crap ori un morun⁹, „cu o plasă cu pești și franzele așezate în poală.”¹⁰.

Concluzia care se impune în urma asocierilor muzicale ne duce spre următoarele trei aspecte, determinate ca urmare a analizei textuale: prima dintre acestea are legătură cu personajele, care, prin apariții repetate similare sau cvasi-similare, prin contrapunct, unuia îi corespunde, la un alt nivel, un altul. A doua este legată de construcția narativă, care în cazul romanului lui Bălăiță este

¹ *Ibidem*, p.36.

² *Ibidem*, p.46.

³ *Ibidem*, p.121.

⁴ *Ibidem*, p.35.

⁵ *Ibidem*, p.25.

⁶ *Ibidem*, p.29.

⁷ *Ibidem*, p.35.

⁸ *Ibidem*, p.45.

⁹ *Ibidem*, p.114.

¹⁰ *Ibidem*, p.116.

Incursiuni în imaginar

polifonică, într-un grad mai ridicat, prin ansamblul procedeelelor literare, iar în cazul textului lui Țepeneag este, mai degrabă, o muzicalitate construită ca o variațiune, pe baza repetițiilor, de toate tipurile. Acea „estetică a clișeelelor” este demontată prin scopul muzical-narativ pe care și-l propune autorul oniric, dominând scena romanescă datorită infuziei libertine de imagini conștient - corporalizate, fante într-un organism profund al literaturii. A treia concluzie propune o resituare în contextul prozei românești, prin coroborarea noutății viziunii, cu adaptarea unor modele europene și adăugarea specificului vernacular românesc. Muzicalitatea și narațiunea devin procese complementare, formule care își împrumută reciproc structura, pentru a stabili o relație fundamentală cu cititorul, apărător al unei tradiții conservatoare îndelungate. Transgresiunea dintr-un domeniu în altul a devenit un poncif al modernității, însă aplicarea unei matrice generatoare de artă și transmutarea unor instrumente cu un dublu sens dinspre muzică spre literatură dă naștere originalității și noutății.

Bibliografie:

ARROY AS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

BACKÈS, Jean-Louis, *Musique et Littérature: Essai de poétique comparée*, Paris, P.U.F., 1994.

BARTHES, Roland, *La musique, la voix, la langue*, în *Œuvre Complète*, sous la dir. de Éric Marty, Paris, Seuil, 2002.

BĂLĂIȚĂ, George, *Opere I. Lumea în doua zile*, București, Polirom, 2009.

BLUEMEL, Kristine, *Experimenting on the Borders of Modernism*, Athens, University of Georgia Press, 1997.

BROWN Calvin S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, Athens (Georgia, EU), the University of Georgia Press, 1948.

Mit, muzică, ritual.

Abordări din perspectiva literaturii comparate

HUXLEY, Aldous, Point Counter Point. London, Vintage Books, 2004.

KUNDERA, Milan, *The Book of Laughter and Forgetting*, Trans. Aaron Asher, London, Faber and Faber, 1996.

LOCATELLI, Aude, *Littérature et musique au XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2001.

MALLARMÉ, Stéphane, *Sur l'évolution littéraire*, in *Œuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1945.

PIETTE, Isabelle, *Littérature et musique. Contribution à une orientation théorique* (1970-1985), Namur (Belgique), Presses universitaires de Namur, 1987

PRIETO, Eric, *Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

RICEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1991.

Scott, Bonnie Kime, *Refiguring Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

SCHER, Steven Paul, éd., *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines kompositorischen Grenzgebietes*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1984

ȚEPENEAG, Dumitru, *Zadarnică e arta fugii*, București, Editura Albatros, 1991.

VUONG, Hoa Hoi, *Musique de roman. Proust, Mann, Joyce*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang, 2003.

WATTS, Carol, Dorothy Richardson, Plymouth, Northcote House, 1995.

WHITE, John David, *The Analysis of Music*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1976.

WYSS André, *Éloge du phrasé*, Paris, Puf, « Écriture », 1999.

WOLF, Werner, *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999.

~~~~~

**Alina BAKO:** Lector dr., Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Departamentul de Studii Romane, Facultatea de Litere și Arte. Studii postdoctorale la Academia Română (2014-2015). Membră a Centrului

## Incursiuni în imaginar

de Cercetări Filologice și Interculturale din cadrul Facultății de Litere și Arte a Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, membră a Centrului de Cercetare a Imaginarului „Speculum” al Universității „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia, membră a European Narratology Network (ENN), membră a Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages. Volume: *Dinamica imaginarului poetic. Grupul oniric românesc*, 2012 (Premiul Uniunii Scriitorilor Filiala Cluj, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru debut în Critică- Filiala Sibiu); *Voies et voix de l'imaginaire roumain: Le groupe des poètes oniriques. Leonid Dimov, Emil Brumar, Vintilă Ivănceanu, Virgil Mașilescu, Daniel Turcea* Sarrebruck, Germania, Editions universitaires européennes, 2012; *Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)*, 2015. În volume colective din străinătate: *L'exil onirique. Dumitru Tsepeneag et Leonid Dimov*, în *Exils et transferts culturels dans l'Europe moderne*, Cahiers de la Nouvelle Europe. Collection du Centre Interuniversitaire d'Etudes Hongroises et Finlandaises, nr.21, Paris, L'Harmattan, 2015; *L'espace fermé et les représentations des maladies imaginaires et imaginées dans le roman roumain des années 1960-1980*, Aracnee Editrice, Palermo; *La subversion de l'imaginaire: le cas de la littérature roumaine*, în „Anais do II Congresso Internacional do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire: A teoria geral do imaginario 50 anos depois: conceitos, noções, metáforas”, Imaginalis, Porto Alegres, Brazilia, 2015. Participări la conferințe din țară și din străinătate. Colaborări la revistele: „Transilvania”, „Steaua”, „Annales Universitatis Apulensis”, „Anuarul Institutului de Cercetări Socio-Umane”, „Caiete Critice”, „Studia Universitatis Petru Maior”, „Caietele Echinox”, „Text și discurs religios”, „Langue et Littérature. Répères identitaires en contexte européen”, „Communication interculturelle et littérature”, „International Journal of Humanities and Cultural Studies (IJHCS)” etc. Secretar de redacție al publicației „Caietele Lucian Blaga”. Stagii de cercetare la Universitatea „Michel de Montaigne” din Bordeaux, Universitatea Sophia Antipolis din Nisa, Universitatea Oxford Brookes, Oxford, Anglia, Universitatea Macedonia din Salonic. Profesor-invitat la Universitatea ISMAI Porto, Universitatea „Stendhal” Grenoble, BLCU (Beijing Language and Culture University).