

MORTEM TERRIBILEM. MOARTEA GOTICĂ

Mihaela GRANCEA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Științe Socio-Umane
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences
Personal e-mail: mihaela.grancea@ulbsibiu.ro

MORTEM TERRIBILEM. GOTHIC DEATH

In the present study, we tried to capture what we found relevant for the imagery of the Gothic Death. The selection of texts and images significant for the Romanian imagery of Death proved a subjective and challenging process. We have focused on those sources with a cultural career, sources that have inspired and have been faithfully disseminated or metamorphosed according to the various historical contexts. The imagery of Death in Romanian culture is less fertile than its manifestations in other cultures, particularly if we refer to the representations of the Gothic Death. In scholarly culture, literature, and art, this imagery exploded during La Belle Époque and, after the First World War, in the interwar period. Relative cultural synchronicity and the collective trauma caused by the Great Carnage, encouraged avant-garde, modernist exercises. For a short time and sometimes tangentially, local sensibilities and representations related to Death seem similar to those in the Western culture. Post-communist Romanian cinema also explores, fearfully, the registers of the horror cinema culture. We aim to reveal the most remarkable images of the terrible Death in Romanian literature and cinema.

Keywords: Death, fantastic, corpse, cemetery, ghost, Romanian cinema, Romanian literature



Maledictus loca

Locurile blestemate fac parte din butaforia morții gotice. Acestea, fiind cadrele în care moartea, sub diversele ei forme sub care își face apariția, dau indiciile vizavi de întâmplările care urmează să se petreacă sau/și se întâmplă evenimentul sau/și aparițiile Morții. Locurile blestemate sunt un fel de anticamere al Morții. În unele dintre aceste spații domină elementele de natura preponderent olfactivă care prefătează Moartea. Cel mai cunoscut miros, în acele locuri, este acela al descompunerii. Cezar Petrescu, scriitor prolific, a abordat și genul prozei gotice, macabre. *Aranca, știma lacurilor* (1928) este, poate, cel mai valoros reprezentant

românesc al genului. Nuvela lui Cezar Petrescu este o proză fantastică cu iz gotic, populată de materializări al morților. Fantoma unei femei moarte prin înec stăpânește un castel care aparținuse nobilului **Kemény** Andor (domeniul de la Iacobeni, din apropierea Sibiului). Domeniul castelului reprezintă un context fizic cețos, sălbatic, chiar tenebros.

Kemény Aranka, tânără contesă de origine maghiaro-românească, care dispăruse în împrejurări neelucidate, imediat după Marele Război, nu este un vampir, ci doar o fantomă care nu își găsește liniștea. Ea ajunge să comunice, în stilul nălucilor, cu tânărul sosit la castel ca să evalueze, pentru vânzare, patrimoniul familial rămas după moartea contelui. Castelul e un loc sinistru,

iar biblioteca sa pare un cavou, aflat într-o lume și mai stranie, lumea bălților fetide. Precum în narațiunile gotice, contactul cu fantoma este facilitat de un portret din care o tânără îl privește pe erou cu ochi hipnotici. Cel care provoacă întâlnirea cu spiritul este chiar tânărul exasperat de mitologia locului, mitologie în care cred toți localnicii. Concret, naratorul se îmbată cu vin vechi de Tokay și sfidează fantoma, ai cărei ochi devin disprețuitori. Și totuși, aceasta iese din tablou, albă și cu ochi fosforescenți, ghidându-l sprinten prin bălțile prin care ea vâna altădată. Tânărul îi găsește cadavrul putrezit. Drumul spre locul unde contesa a fost ucisă este tenebros. Eroul fuge după fantomă, fiind, la rândul său, urmărit de gușatul cu aspect de jivină apocaliptică, furioasă. Acesta, de altfel, îl oprește din cursă, lovindu-l în cap. Acolo, în balta fetidă, după două săptămâni, se găsește trupul contesei, înecat și putred. Alături se afla carabina femeii, semn că ea plecase la vânătoare. Vânătoarea de Moarte¹.

În nuvela *Aranca, știma lacurilor*, butaforia gotică abundă pe domeniul grofului și în castelul medieval. Olfactivul, umbra și tenebra reconstituie un spațiu dominat de maleficitate, un pasaj spre moartea violentă. În castel, pânzele de păianjen atârnă pe draperii acoperite de un praf verzui, șoarecii se furiează pe lângă ziduri, aerul este mucegăit, ferestrele și zăvoarele sunt ruginite și înțepenite. Lumina filtrează, bolnăvicios, ușile dulapurilor, care se deschid singure; un miros sufocant, de hrubă, umple culoarele labirintice. Acolo, tăcerea este intolerabilă. „Din jilțuri seculare exala miros de mort. Tablourile peretilor priveau cu o fixitate inumană. Perdelele se clătinau la trecere, încuietorele scârșeau strident”².

Printre smârcurile mlaștinilor de pe domeniul nobiliar unde este atras de un gușat sinistru, eroul narațiunii intră într-o lume macabră, izbit fiind de duhoarea germinațiilor, de glodul sulfuros și plin de broscoi râioși care zvâcnesc neașteptat; în apa băloasă, printre lianele putrede, palpită ființe mărunte, puturoase, chiar lubrice. Tânărul ajuns la smârcurile nesfârșite, la canalele stătute și cu urme de păcură, se simte înconjurat de o vastitate sinistru și pestilențială, unde zboară fluturii negrii cu cap de mort. Acolo, până și frumusețea este degradată. Nuferii albi și galbeni sunt „cărnoși și putrezi” ca niște răni ulcerate. Gușatul, care îl urmărește din crepuscul, îi accentuează starea de anxietate; eroul narațiunii fuge departe de năluca din castelul medieval.

Apoi, altă dată, după o stereotipă confruntare cu fantoma, aceasta îl atrage, din nou, spre smârcuri. La fel, din nou, apare și gușatul. Dorința năluții Arancăi (Aranka, în maghiară) este aceea de a-i fi găsit trupul. Murise în circumstanțe misterioase, iar tatăl ei, slugile și localnicii o consideră pierdută pentru totdeauna. Altfel, această apariție este inofensivă. Malefic este doar gușatul, prezumtivul ucigaș. După ce, ca urmare a unei scurte expediții, se află cadavrul, fantoma femeii dispăre, iar

povestea se limpezește precum într-o narațiune gotică timpurie.³ Locul era blestemat, în viziunea locuitorilor de pe domeniul, și deoarece proprietarii lui fuseseră seduși de practicarea științelor oculte, iar în bălțile lui, care îmbolnăveau de friguri, muriseră înecate ultimele două contese *Kemény*.

Conacul doamnei Moscu din *Domnișoara Christina* (Mircea Eliade, 1936) este o relicvă a elitei funciare sărăcite de reforma din 1921. Rezidența și moșia sunt un spațiu al trecutului crepuscular, dar și un fel de pasaj între trecut și Moarte, un portal între lumi. Și acolo, lumea devine relativ normală, după aflarea locului în care fusese îngropată domnișoara Christina, femeia-strigoi. Prin această narațiune, una dintre temele străvechi ale imaginarului românesc legat de Moarte este reinventată⁴.

În prozele sale confesive, dar și în poezie, Max Blecher scrie, mai ales, despre încercarea de a trăi în boală, despre psihologiile muririi („ucenicia de bolnav”, cum o numește acesta adeseori). Deși așteptată, moartea, ca final al unei existențe chinuite, este atroce și, în mod paradoxal, firească. Doar grotescul situațiilor este o constantă în sanatoriul devenit o anticameră a Morții. Autorul/victima manifestă, cu toate chinurile și umilințele fizice îndurate, multă ironie, *Inimi cicatrizate* (1938) fiind, de fapt, jurnalul novelizat al unei dureri fizice dezumanizante. În sine, murirea este un proces complex. Cea descrisă de Max Blecher este anticreaționistă.

Moartea celor din sanatoriu vine uneori neașteptat de repede. Alteori, oferă amânări nesperate. Rareori cel care este bolnav se desprinde, prin vindecare, de lumea sanatoriului, de relațiile din/cu acea lume. Sistemul Morții îi ține captivi chiar și pe cei vindecați. Mai ales aparținătorii văd sanatoriul ca pe un loc confortabil. Și aici, Moartea pare, și ea, confortabilă. Dar aceasta este doar medicalizată. Iluzia vindecării care îi animă pe cei internați este, de cele mai multe ori, una din etapele muririi. Sanatoriul se manifestă precum un *locus*, oraș al bolnavilor, pasaj între lumi, un purgatoriu în care se desfășoară eroismul bolnavilor care ajung de la negarea propriei morți la dezumanizare, la descompunerea eului (vezi cazul unui pacient care devine, dintr-un bărbat viril, doar o mână de oase, apoi un cadavru îngropat pe ploaie, într-o groapă noroioasă, în cimitirul sanatoriului). Dacă aceasta ar fi fost o lume fictivă, am numi-o kalfiană. Chiar și orașul la marginea căruia era sanatoriul este un oraș al damnaților, o „Mecca a tuberculozei osoase”.

Murirea presupune și schimbarea imaginii de sine, un fenomen profund tragic. Emanuel devine, după ce este ghipsat, prizonierul unui cutii. El descrie tot procesul medicalizării, proces care pentru personajul/alter ego-ul scriitorului este o operație ridicolă de reducere a omului la o masă de carne și oase, susținută de rigiditatea unui profil din metal și ghips. Gutiera multifuncțională în care stă pacientul devine materializarea neputinței, dar și a încercării de a supraviețui, omul fiind învățat să

mânânce, să doarmă și chiar să facă sex în acea ipostază apropiată de cea a paralizicului. Într-un moment de meditație asupra situației sale, Emanuel se consideră un fel de mort-viu. Și, astfel, el devine intim cu Moartea.

Blecher ne oferă și o imagine alegorică, aceea a bisericii-corbărie a Morții, o biserică umilă, construită de marinari precum un vas străvechi. Emanuel își închipuie că aceasta ar putea să plutească pe valurile oceanului, încărcată fiind cu toți bolnavii, într-o călătorie unică și ultimă prin noaptea care i-ar duce spre naufragiu și spre apocalipsă. Astfel, ar sfârși-o demn toți naufragații vieții. O astfel de alegorie a Morții este unică în literatura română⁵.

În filmul *Inimi cicatrizate* (scenariu și regie: Radu Jude, 2016), o interpretare personală și politică după romanul omonim al lui Max Blecher, observăm longevitatea muririi în așteptarea vindecării sau a morții personale. Moartea este o prezență constantă în spitalul în care sunt internați cei bolnavi de tuberculoză osoasă. Ea, îi apare în somn, ca entitate, lui Emanuel, personajul principal. Este căpățâna unui cal mort, cap care lucește macabru în întuneric și se inserează în visele și în stările de veghe, în mintea celui care va muri.

În *Vizuina luminată*, un jurnal al suferinței sale, publicat postum (1971), marele scriitor prezintă condiția celui care trăiește, cu luciditate, murirea. În cazul său, o suferință de zece ani. Bolnavul este, la Blecher, un erou al suferinței. Moartea îi dă termenul necesar pentru a medita la opțiuni, la ea însăși, cea care îl așteaptă⁶.

Imago Mortis

Cultivarea macabrului în cultura populară românească, precum și în cea savantă, este o raritate. O putem reduce doar la câteva reprezentări plastice din Evul Mediu și din Premodernitate. Imaginea hoitului care rânjește sau a scheletului cu coasă este întâlnită destul de rar în fresca murală a bisericilor. Moartea este mai degrabă antropologizată. Deși a fost denudată, dar arar scheletică, ea are ca obiecte atributive coasa care taie firul vieții și desaga de drum lung⁷. În schimb, în mediile rurale greco-catolice, moartea ține în mâna stângă o seceră. Este o imagine mult mai ofensivă și tradițională, precum cea aflată pe crucea pictată de la intrarea în Cimitirul Vesel din Săpânța (inițial, această necropolă a aparținut confesiunii greco-catolice): o hârcă neagră, care amenință privitorul cu o seceră supradimensionată.

În schimb, literatura românească, încă din revistele literare de la sfârșitul secolului XIX și începutul celui următor, abundă în nuvele și poezii care ne introduc, uneori stângaci, în universul Morții. Printre cele mai cunoscute produse de gen se numără și o poezie de George Coșbuc, *Groparul*, din volumul *Fire de tort* (1896).

Poezia prezintă felul în care Moartea îi ucide, mijlocit, pe cei care nu o respectă. În acest caz, este vorba despre groparul care aruncă și batjocorește rămășițele umane

găsite în aria cimitirului, atunci când sapă gropi noi: „El cântă, să-i treacă din vreme, săpând,/ Și lucru mai spornic să-i pară,/ Și galbene oase le-aruncă pe rând/ Din groapă pe lutul de-afară;/ De câte ori însă aruncă vrun os,/ Găsește vro glumă și-o vorbă pe dos/ Să râdă de bietele oase”.

Deoarece a provocat morții, un craniu îl avertizează cu privire la o viitoare întâlnire cu Moartea. Urmează o secvență poetică impresionantă, chiar terifiantă: „Alunecă ușa deodată-n țâțâni/ Și-n prag un schelet se ivește./ Îi scapără ochii, și mișcă din mâini,/ Și capul îi cade și-i crește./ Iar oasele-i toate, mișcându-se rar./ Pe unde se-ncheie mai mucede par/ Și sună ca sloii de gheață”.

Înarmat cu un topor inutil, groparul își gonește musafirul din cealaltă lume. Efectul este letal, căci ofensa atrage un adevărat marș al răzbunării. Omul vede cum spre casa sa se îndreaptă o mulțime de schelete, ca și când cimitirele s-au golit de morți. Însăpăimântat, groparul moare de frică⁸.

Cultivarea macabrului devenise o constantă în cultura românească, în perioada antebelică (datorită influențelor scriitorilor Jules-Amédée Barbey d'Aureville și Oscar Wilde) și, mai ales, în cea interbelică. Apelul la fantastic sau/și macabru este determinat de piața de consum aflată sub influența literaturii și noilor curente spirituale occidentale; teosofia, onirismul, spiritismul și vulgata psihanalitică devin domenii de interes în urbanitatea românească. Chiar dacă filmul românesc din acea perioadă nu este deschis experimentului expresionist, literatura reacționează. Tradiția românească plină de imagini și credințe precreștine a alimentat, de asemenea, creația genului.

Domnișoara Christina, personajul lui Mircea Eliade, fusese, în viața-i scurtă, o femeie sadică și frivolă. Ea trăise cu vechilul moșiei, un om care se purta brutal cu țărani și participa la biciuirea acestora. În timpul răscoalei din 1907, ea s-a dat cu voluptate țăranilor adunați la conac pentru a-i cere socoteală, s-a oferit unui dezmăț de apocalipsă. De aceea, amantul a ucis-o. Corpul nu i-a fost găsit, iar strigoii bântuie prin domeniul Moscui. Figura ei domină dintr-un tablou aflat în conac.

Strategiile de seducției ale strigoiiului îndrăgostit de pictorul Egor sunt imbatabile: o apropiere prea caldă, un parfum prea puternic de violete, o răsuflare prea fierbinte, o privire tristă și melancolică. Strigoiiul dorește să îl ia în lumea ei. Când el este cât pe ce să copuleze cu vampirul, rana neînchisă a Christinei, rană vizibilă pe corpul acesteia, îl oprește pe tânărul aproape vrăjit. Mai mult chiar, după eșecul seducției, pictorul află locul în care este îngropată domnișoara Christina și o va devampiriza, eliberând comunitatea, precum și familia, de influența ei malefică⁹.

La Alexandru Philippide, în romanul *Floarea din prăpastie*¹⁰, imaginea romantică vizavi de iubire și preocupările de psihanalizare a condiției omului



aparent letargic sunt mixate în scopul construirii unui mister fantasmatic comparabil cu cel al filmelor *noir*. Astfel, pentru Ștefan Budu, existența onirică este aceea care îi re-deșteaptă instinctele tinereții. El este un inginer pozitivist, dominat de frigida sa soție, Viorica. Primul vis reprezintă debutul re-deșteptării bărbatului adormit. În viața de toate zilele, personajul este abulic. Pentru el, visul fusese o absență, iar psihanaliza, o nonștiință. Trăiește schizoid, mai ales după ce o întâlnește pe exotica Mara-Dar, o femeie care se prostituează la cerința soțului. Victimele vizate de aceasta, în *Floarea din prăpastie*, sunt un ex-ministru și Budu.

Narațiunea este concentrată pe analiza stărilor onirice, pe studiul mecanicii visului. De fapt, existența lui reală, ca om care începe să se autoperceapă, începe după ce visează pentru prima dată în viață. Și astfel, lumea lui prestabilită este dată peste cap. Primul vis are o semnificație thanatică. Jocul dintre real și parareal se accentuează pe măsură ce Budu intră în medii moi, cunoaște persoane cu preocupări extravagante (vezi demonstrația de hipnoză colectivă petrecută la reședința ex-ministrului). Noua sa existență, anunțată de primul vis color, este organizată, în narațiune, pe trei motive fundamentale: Visul, Erosul și Moartea. Căci din universul burghez și/sau haotic se iese doar prin dragoste și moarte.

În vis, Budu se întâlnește cu un alter ego. Axul lumii sale onirice este o femeie albă și misterioasă, care are câte ceva din toate femeile întâlnite de el în lumea reală. Ea este Moartea înfrumusețată. Seamănă, mai ales, cu cea iubită dincolo de orice risc. Și astfel, abulicul Budu se transformă într-un amoretz care îndrăznește să se apropie de ceea ce își dorește, chiar dacă această alegere îl duce spre moarte. Coralia, o așa-zisă femeie-medium, amantă a ex-ministrului, îl împușcă pe Budu când el iese de la ultima întâlnire amoroasă cu Mara-Dor. Coralia, bolivianca stranie, îl confundase cu amantul ei, care începuse o relație cu aceeași frumusețe de vânzare. Și Budu, ca un erou, instinctiv, o apară pe Mara-Dor. Primește în piept împușcătura destinată altuia. În mod neașteptat, ambele femei regretă moartea lui Budu. Fiecare ar fi preferat ca victima să fi fost lubricul ex-ministru. Budu cel greoi, pozitivist, dominat de soție, individ moale în fața șefilor săi, devine, prin moarte, un om nou, un erou care expiră apărându-și iubita. Femeile sunt, în acest microman, reprezentări ale Fatumului¹¹.

În literatura interbelică, prezența Morții are un grad ridicat de ubicuitate. Uneori, o astfel de prezență este efectul tardiv al traumatismelor războiului prin care au trecut și scriitori precum Camil Petrescu, Cezar Petrescu și Gib Mihăescu.

Doamna necrofilă este, ea însăși, o manifestare/reprezentare a Morții. În cultura europeană, de la pictura și grafica Renașterii, până la arta funerară a secolului XX, Moartea, un schelet hulpav, este îndrăgostită de victimele sale. De aceea, „le răpește”. De multe ori,

ea este reprezentată, mai ales în secolul XIX, dar și în plastica secolului XX, ca demon frumos (de la plastica unui Thanatos înaripat, la mitul Morții în vacanță¹²).

Tudor Arghezi ne oferă toate indiciile care ne confirmă teoria materializării Morții într-o imagine feminină. Doamna palidă care descinde într-o zi în cimitir, dintr-o limuzină neagră, este o „hienă elegantă și cu dare de mână”. Deși nu are pe nimeni îngropat în necropola, asistă obsesiv la înmormântări. Dar, mai ales, vizitează cadavrele depuse în capelă. Ea îi declară intendentului că merge la cimitir din plăcere, deoarece morții îi păreau frumoși. Afirmă, totodată, și că este plină de invidie față de spălătoresele care se ocupă cu toaletarea decedaților. Doamna are mâinile înmănușate, susține că este pianistă și că nu are rude, nici măcar în trecutul ereditar, iar existența unui soț îi pare o absurditate. Se vede pe sine ca și când nu ar avea o identitate umană. Descrierea ei de către autor este relevantă. Are ochii

„excepțional de verzi (...). Dacă n-ar fi trăit evident și nu s-ar fi mișcat și suct în genele îmbelșugate, aș fi crezut că sunt ochii unei divinități naive budiste, de aur și smarald. Nu mă puteam uita decât pe furiș în lăuntru lor și cu admirația spaimei (...) Ochii ei, imposibil de verzi, se aprindeau și se stingeau din zeci de puncte semănate în ștofa lor, ca mărgelele pe care le aprind, cocoșându-se în umbletul pe crăci, omizile mari de gutui”¹³.

Ion Ozun, personaj al romanului *Calea Victoriei* (1930) de Cezar Petrescu, are viziunea Morții când își recapătă cunoștința după o pneumonie gravă. Moartea este o femeie misterioasă, o sinucigașă în haine fumurii, care îi ciocănește fruntea cu degetu-i de os. Aceasta era urmată de gândaci negri cu pântec respingător, gândaci care îl apăsaseră, îl înăbușiseră în timpul bolii. Sunetele pe care le aude când își revine în simțiri îi par minunate, deoarece Ozun s-a întors dintr-o „lume înăbușitoare și neagră. Acolo toate treceau și veneau crescând ca umbre imense și mute. Numai degetul femeii fără chip suna dureros în osul frunții: toc-toc! Pe urmă creștea din toate ungherele negre armata gândacilor negri. Și totul, toate coborau împreună cu el în întunericul acela din fund de lac, unde se balansa ca un înecat între alți înecați”¹⁴.

La Radu Stanca, Moartea nu este, precum în alte poezii sau narațiuni ale secolului al XX-lea, o apariție macabră, ci doar un personaj cu o mască extravagantă, cu un comportament frivol și ludic (sub monochlu, își ascunde un ochi roz și un altul galben):

„Sunt cel mai frumos din orașul acesta./ Născut din incestul luminii cu-amurgul./ Privirile mele dezmiardă genunea./ De mine vorbește-n oraș toată lumea./ De mine se teme în taină tot burgul/ Sunt Prințul penumbrelor, eu sunt amurgul/ (...) Nu-i chip să mă scap de priviri pătimașe./ Prin părul meu vânăt, subțiri trec ca ața./ Și toți mă întrebă: sunt moartea, sunt viața?/ (...) Panglici, cordeluțe, nimicuri m-acopăr./

Când calc, parcă trec pe pământ de pe-un soclu/ (...) Și-ntregul picior când pășesc îl descopăr./ Dar iute-l acopăr, ca iar să-l descopăr/ (...) Ha! Ha! Dac-ați ști cât vă șade de bine/ Sărind, țopăind după negrele-mi buze./ (...) Sunt cel mai frumos din orașul acesta”¹⁵.

Morții-vii în filmul românesc

În comunism, mitul strigoiului era o temă prohibită. De aceea, nu este de mirare felul în care cultura postcomunistă a revitalizat motive culturale abandonate. Reeditările, dar și ecranizările satisfac piața de consum cultural care se reconfigurează rapid. Popularitatea de care s-a bucurat proza eliadescă este vizibilă și în ecranizările realizate, mai ales, după nuvela *Domnișoara Christina*. Pelicula cu același nume (*scenariu și regie: Alexandru Maftעי; actori: Maia Morgenstern, Tudor Istodor, Ioana Anastasia Anton*, 2013) a fost considerată, de critica românească de film, primul horror românesc. Cel puțin în această manieră a fost promovat produsul în media.

Filmul, deși plastic, este mediocru și desuet. Abuzează de clișeele clasice ale genului, fiind sufocat și de sugestia muzicii. Am vizionat filmul *Domnișoara Christina* din 2013, dar și pelicula din 1992 (regizor: Viorel Sergovici; distribuție: pictorul – Adrian Pinte, domnișoara Cristina – Maria Buruiiană, doamna Moscu – Irina Petrescu). Ca reconstituire istorică și ca partituri actoricești, filmul din 1992 este notabil. Pictorul este un personaj care încearcă să iasă din cercul fantast al blestematului conac boieresc Moscu (vezi statutul de loc damnat, rezidentă a femeii-strigoi). Absența muzicii, cu excepția câtorva linii melodice anodine, a afectat filmul, care face parte, ca gen, din categoria filmului fantastic și a thrillerului.

De altfel, realizatorii ambelor filme nu au știut să construiască fiorul specific acestor genuri. Niciuna dintre pelicule nu a scăpat de tirania de autoritate a textului (nuvela *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade). Și totuși, niciunul dintre filme nu a exploatat o idee interesantă din narațiunea lui Eliade. Acolo, în nuvelă, Christina este un demon luciferic. Apoi, doar o „moartă-vie” (strigoi). Și totuși, în mod paradoxal, ai sentimentul că s-a respectat același scenariu. Este vorba despre același convenționalism al ecranizărilor. Dacă în filmul din 1992 s-a verbalizat prea mult, pentru a fi o narațiune logică în miezul ilogicului, în pelicula din 2013 domină subînțelesurile și confuzia din romanele gotice timpurii, dar fără finalul explicit și raționalist al acestora. De regulă, în filmul horror, tensiunea crește pe parcursul povestirii. Vezi, fie și doar sugerat, ceva macabru și înspăimântător. Aici, nu s-a fructificat nici măcar finalul lăsat deschis de Eliade. Filmele sunt pudibonde, ignorând erotica explozivă din nuvelă. Or, mitul vampirului, prin natura sa, este nu doar unul al

imortalității macabre, ci și un mit erotic. Altfel, ambele pelicule au o imagine bună, mai ales cea din 2013. Muzica din ultimul film este tulburătoare, de excepție, dar este prea densă pentru acest film aritmic. Aceste filme par legate de tradiția horrorului clasic, *soft*, nu de aceea ce astăzi numim *scary movie*¹⁶.

Desigur, printre filmele cu fior thanatic putem încadra și *Nunta mută* (regia: Horațiu Mălăele, 2008), deși am rezerve din cauza mixării genurilor în această peliculă (politic, comedie, fantastic). Filmul pornește de la o întâmplare adevărată petrecută în 1953, într-un sat din România. Moartea lui Stalin și doliul instituit după aceasta, în toată lumea din lagărul comunist, transformă o nuntă programată în acea perioadă într-o nuntă mută. Dar, cum nuntașii nu se pot reține, în realitate, urmează deportarea în Siberia a bărbaților participanți la eveniment. În film, satul va fi ras de pe față pământului. Printre ruinele acestuia, în postcomunism, o echipă de televiziune sosește în căutarea paranormalului, deoarece în comună se manifestă o moartă-vie, o tânără alienată de abandonul iubitului și ucisă de soldații sovietici, care, mai întâi, au violat-o. De asemenea, satul este bântuit de imaginile văduvelor îndoliate ca pentru îngropăciune, văduvele bărbaților nuntași care au încălcat interdicția autorităților politice și militare. Și astfel, o nuntă reală, altfel decât în balada *Miorița*, se transformă într-o nuntă a Morții.

Cadavrul

În spiritul esteticii urâtului, estetică aplicată „florilor de mucigai” și „stihurilor de groapă”, Arghezi descrie frumusețea hoitului, a nostalgiei încremenite în ochii unui corp frumos, dar intrat în putrefacție. Descrierea naturalistă, dezinhibantă este specifică volumului *Flori de mucigai*, apărut în 1931:

„În beciul cu morții, Ion e frumos/ Întins gol pe piatră, c-un fraged surâs/ Trei nopți șobolanii l-au ros/ Și gura-i băloasă ca de sacis./ Când cioclu-l ridică-n spinare/ Ion par-ar fi de pământ./ De-l pui poate stă în picioare/ Dar brațul e moale și frânt./ De-l pui poate stă în picioare/ Dar brațul e moale și frânt./ În ochii-i deschiși, o lumină./ A satului unde-i născut./.../ A încremenit acolo străină”¹⁷.

În schimb, Cezar Petrescu banalizează Moartea. Alege o imagine a decedatului, o imaginea reprezentativă pentru viața defunctului. În cazul acesta, moartea lui Teofil Steriu, „marele scriitor” din *Calea Victoriei*, este neașteptat de comună, de „netrăită”. Servitoarea nemțoaică îl găsește pe Steriu e rece și cu ochii deschiși, în jilțul biroului. Nu se luptase cu moartea, parcă o aștepta. Oricum, ne sugerează autorul, Steriu își pierduse orice interes pentru spectacolul vieții. Adormea la orice eveniment, astfel încât Moartea a devenit, pentru el,



somnul cel mare. Moarte simplu și discret.

Alteori, Cezar Petrescu denudează cadavrul și îl descrie precum un anatomopatolog. Clasică, în acest sens, este prezentarea corpului unei tinere prostituate care s-a aruncat în fața trenului. Episodul, existent în primul capitol al aceleiași cărți, pare că îi avertizează pe tinerii provinciali care sosesc cu trenul în București cu referire la natura malefică a metropolei. Cadavrul aflat pe șine este privit cu curiozitate morbidă de călători:

„dezvelit de îmbrăcămintea sfâșiată, arăta o golicieune impudică și de un alb ireal, cu tot sângele scurs, cu intima feminitate expusă tuturor privirilor și cu sânii globuloși, intacti, scăpați afară prin spintecătura bluzei. Balta de sânge luea întunecată ca păcura sub luminile tremurătoare (...) Capul, răstignit între brațele ciunge, căsca ochii dilatați de spaimă. Un cap blond, mic, să nu fi încăput un sâmbure de cuget grav în el; aproape un cap de copilă (...) Picioarele mai păstrau încă pantofii negri și sărăcăcioși. Minusculi pantofi, prăfuiți de drumul străbătut până aci, la locul ales morții”¹⁸.

Nimeni nu nutrește vreo umbră de milă pentru tânăra împinsă la suicid de insuportabila ei viață.

La Geo Bogza, în epoca sa avangardistă, Moartea se materializează în cadavrul devenit sursă de spaimă adânc înrădăcinată. Poezia expresionistă *Teroare olfactivă* descrie efectul pe care trupul supurat și eviscerat al unui sondor mort într-o explozie îl are asupra poetului martor, care nu poate scăpa de mirosul tare de carne arsă și descompunere, miros intrat în memoria sa olfactivă. Versurile expun fotograme ale unei morți violente, tragice, urâte: „Nicolae Ilie hrana trupului tău/ ți s-a copt în pântec ca într-un cuptor/ vai cât de transformat e sub arsuri/ plesnit în unele părți ca pământul după/ cutremure/ pântecul tău cratere de vulcani/ cu buricul rărit ca scrumul de țigară/ ... Dacă ai ști nicolae ilie noaptele mele de pe/ urmă/ toată teroarea olfactivă care îmi coace/ ochii, creierii./ când fiecare aripă de vânt/ îmi aduce din cine știe care bălți/ nepământene/ mirosul de alcool și dovleac al fecalelor/ tale/ care mă urmăresc pretutindeni ca stafii// olfactive/ pătrunzând în hrana mea de toate zilele/ făcându-mi grețoasă pâinea râvnită de/ mulți/ și fără putință ținerea mai departe în viață/ a trupului meu mereu mai slăbit/ din pricina hoitului tău”¹⁹.

Și George Bacovia este obsedat de mirosul fetid care se strecoară, dinspre cavouri, în oraș – vezi poezia *Cuptor*, din volumul *Plumb* (1916). Morbiditatea devine, în scurt timp, un fenomen general, care îi invadează chiar și viața intimă: „Sunt câțiva morți în oraș, iubito./ Chiar pentru asta am venit să-ți spun;/ Pe catafalce, de/ căldură-n oraș, –/ Încet, cadavrele se descompun./ Cei vii se mișcă și ei descompuși,/ Cu lutul de căldură asudat;/ E miros de cadavre, iubito./ Și azi, chiar sânul tău e mai lăsat”²⁰.

Prin *Visul spânzuratului*, Ion Vinea oscilează între estetica urâtului/macabruului suprarealist și umorul negru:

„Spânzuratul vânat din grădină/ plin de rouă și de frunze noi/ se-nvârtește-n axa-i de lumină/ fără frică de ninsori și ploii/ cu ochii amândoi./ Spânzuratul până-n dimineată/ pe același gând s-a legănat/ agățat de stele cu o ață./ ușurat de dragoste și viață și simțindu-se neatârnat./ Astfel făcu haz spre ziuă/ ascultând prin arborii vecini/ păsări cari bat apa-n piuă./ și când soarele-i trimise spini/ gădilându-l până la suspin./ spânzuratul vânat ca o floare/ și cu limba amenințătoare/ își strănută sufletul din plin”²¹.

Dacă, pentru poeți, expunerea/descrierea cadavrului este o imagine a morții organice acceptate, Emil Cioran, care manifestă o teamă frenetică față de descompunere, consideră că de la o astfel de finitudine tulburătoare sunt absolviți doar indivizii care au o muzică interioară precum cea a sfinților; doar o astfel de stare de grație lasă în urmă un cadavru înmiresmat precum al precurațiilor²².

Autorul român cu multe descrieri semnificative de înhumări este Max Blecher, scriitorul care a trăit în intimitate cu Moartea chiar înainte de a fi bolnav în sanatorii. Max Blecher prezintă moartea Celuilalt și înhumarea acestuia ca pe niște evenimente traumatice, un fel de memento mori. Din multele înhumări, prezente mai ales în romanul *Inimi cicatrizate*, am preferat descrierile dintr-o altă operă, un fel de fotograme, cea mai reprezentativă fiind, în opinia noastră, moartea unui copil. Depus în fața fundalului pentru fotografiat într-un sicriu mic, așezat pe două scaune, copilul fotografiilor ambulante, legați de itinerariile unui circ, reprezintă frumusețea mortului ca efect al hazardului. Pânza fundalului reprezintă un parc cu terase în stil italian și coloane de marmură. În acel decor de frumusețe standardizată până la limita kitschului, cadavrul mic, cu mâinile încrucișate pe piept și îmbrăcat sărbătorește, pare cufundat în beatitudine. În schimb, înmormântarea sărăcăcioasă și huma gropii șterg fotograma beatificării.

A doua descriere, aproape senină, este aceea a muririi, morții și înmormântării bunicului său. Scriitorul îl vizitează, în camera muririi, pe bunicul lui, care acceptă moartea și își rostește sieși rugăciunea muribunzilor. Toaletarea mortului oferă secvențe de hilaritate, dar înmormântarea în rit iudaic este tradițională, arhaică. Are loc într-o zi caniculară, în care gesturile oamenilor par mai mari decât în realitate; ele sunt vechi, seculare, pentru cel pregătit pentru moartea și intrarea sa în eternitate: „Groapa umedă aspiră mortul într-o răcoare și o întunecime ce-l străbătură desigur ca o supremă fericire. Bulgării de pământ căzură greoi pe scânduri în timp ce oamenii în haine prăfuite, asudați și oboșiți, continuau pe pământ să-și trăiască imperioasa lor viață”²³.

În lumea administratorului cimitirului Buna-Vestire, atinsă și ea de Răul absolut, lume funcțională și articulată ca o mașinărie inexorabilă, apare cu totul neașteptat metafizicul, miracolul Redempțiunii. *Cimitirul Buna-*

Vestire de Arghezi este o scriere hibridă, aproape cameleonică, o narațiune poetică cu schimbări neașteptate de registre, care implică pamfletul acid, cultura macabruului, lirism și scriitură psalmică. Opera este un exercițiu de virtuozitate. Pentru Pompiliu Constantinescu, scrierea lui Arghezi este „cel mai frumos roman fantastic din literatura română”, care sublimează pamfletul prin simboluri mistice²⁴.

Câteva episoade din narațiune sunt descrise realist, chiar naturalist. Dar, în sine, ele sunt macabre. Vezi, în acest sens, descrierea incinerării cadavrului unui înalt funcționar public, care cântărea „o tonă de slămini împletite”:

„Violența și înjurătura sunt rugăciunile din urmă, pe care nu le-a citit preotul, rezervate hingherilor cremațiunii. Arderea se face primitiv și sălbatec, ca și cum familia și-ar lua mortul de picioare și l-ar împinge în vatra cu jar. Ochii pleznesc numaidecât, pielea se umflă și crăpă ca un cojoc prea strâmt, uleiurile fiziologice ard cu flacără mare. Am scoborât în această bucătărie în care cadavrul, înainte de a face explozie s-a sculat în șezut. Carbonizat numai pe trei sferturi, mortul rezista la oase. Nu voiau să ardă fluierile picioarelor, brațele și coloana vertebrală. Ca să ușureze combustiunea și să scoată la iveală ultima grăsime, măduvele, preoții ritului cenușei aduseră barele de fier, răngile, tăbărând cu ele pe oase, ca să le sfărâme. O luptă blestemată se încinse între pârgăhii și nefericitul schelet, care trebuia neapărat să-și dea toată spuza înainte de a fi scoborât cadavrul al doilea, al unui liber-cugetător”²⁵.

Acest episod, primul de acest fel din literatura română, este un peisaj al descompunerii terifiante a materiei.

Dacă scriitorii clasici și romantici sunt obsedați de tema mormântului singuratic (implicit Eminescu, în *Mai am un singur dor*), cimitirul intră în atenția exclusivă a literaturii în secolul XX. Fie că vorbim de poeți clasici sau avangardiști. Dacă pentru țărani pe care îi reprezintă Coșbuc (*Noi vrem pământ*), cimitirul este expresia dreptului la recunoaștere socială, căci marii proprietari de pământuri desființau chiar și cimitirele rurale, pentru poeții simbolști, cimitirul este imaginea destinației finale. Memorabilă rămâne, evident, *Plumb* de George Bacovia, poezie care a inspirat clișee și manifestări ale unei nevroze colective, nevroză vizibilă și în cultura populară, în cântece lăutărești longevive, precum *Deschide, gropare, mormântul*, cântec interbelic interpretat la chefuri private sau nunți, chiar și în comunism. În schimb, nevroza maghiară se remarcă prin *Szomorú vasárnap / Duminică tristă* (1933), compus de Rezső Seress, un cântec al deznădejzii care împinge la sinucidere.

Îndeosebi în *Plumb*, cuvântul-cheie „plumb” domină ca epitet repetitiv. Sicriele de plumb sugerează încremenirea, moartea absolută, căderea ireversibilă. Cavoul rece este expresia singurătății definitive²⁶.

Cimitirul ca imagine devine, în nevrotica perioadei interbelice, un loc comun. Ninsorea în cimitir, un fel de apocalipsă, îi pare lui Bacovia drept expresia finalului absolut. Lumea viilor a devenit ea însăși un cimitir:

„Afară ninge prăpădind,/ Iubita cântă la clavier, – / Și târgul stă întunecat,/ De parcă ninge-n cimitir./ Iubita cântă-un marș funebru,/ iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marș funebru.../ Și ninge ca-ntr-un cimitir./ Ea plânge și-a căzut pe clape,/ Și geme greu ca în delir.../ În dezacord clavierul moare,/ Și ninge ca-ntr-un cimitir./ Și plâng și eu și tremurând/ Pe umeri pletele-i resfir.../ Afară târgul stă pustiu,/ Și ninge ca-ntr-un cimitir”²⁷.

Pentru George Lesnea, necropola este locuința definitivă a morților care se descompun sub pământ, chiar dacă la suprafață ea pare o grădină. Este aparența aparențelor. O astfel de viziune impune o contra imagine vizavi de statusul clasic al cimitirului ca *locus*, ca grădină a serenității. Prima dovadă a aparenței este privirea scurtătoare a groparilor, care în fiecare om viu văd doar viitorul defunct, „clientul”:

„Văzut-ai cât de straniu privesc la vii groparii?/ Toți oamenii ce umblă grăbiți sau pe-ndelete,/ Sunt pentru dânșii numai cadavre și schelete,/ În care șerpă beznei și-or cuibări vlăstarii/ Ei sapă, veșnic sapă, cu trupuri încordate,/ Iar gropile sfârșite, îndată-s astupate./ Așteaptă țintirimul – un lacom uriaș –/ Să vină morții la dânșii toți viii din oraș./ Și viii vin într-una, vin strânși în cuști de brad./ Întepenți pe spate în întuneric cad,/ Se-nchid bubuitoare obloane de pământ./ Începe marea noapte cu viermi și cu tăceri,/ Și nu mai este astăzi și nu mai este ieri,/ Nu-i somn, nu-i așteptare, nici veacuri nu mai sunt”²⁸.

Dacă, la Lesnea, cimitirul este imaginea ultimei certitudini, la Marin Sorescu, Moartea este o componentă a comunității, a satului imaginat ca matrice a ființării. Sintagma „La Liliaci” definește spațiul unde este situat cimitirul, un ax al satului reimaginat:

„E răcoare la umbra bisericii bătrâne, care a rămas aici când/ Era satul pădure și veneau haiducii de mâncau pe furis./ Pe Săliște cântă cucul, cimitirul are un aer important, împăcat cu sine./ E bine să fii mort aici, între codri locul e ferit, nici nu trage,/ Clopotul nu te deranjează, că nu sună decât de sărbători./ Și duminica dimineată când cade în misticism./ Bang-bang – cine o mai fi murit? – de răsună morții și stafiile./ Cântă pasările și e un miros de liliaci înfloriți./ Cum trebuie să fi mirosit raiul din dreapta, de la intrare./ Pe vremea când era culoarea nouă și nu crăpase”²⁹.

Dezastrele ca microapocalipse, repetiții ale planului divinului, sunt și ele tabuizate în sistemul comunist. Astfel, la sfârșitul perioadei de relativă liberalizare a comunismului din România, în timpul cumplitelor

inundații care au afectat țara în mai 1970 (mai ales în Transilvania și Dobrogea), Iosif Demian, Stere Gulea, Dan Pița, Mircea Veroiu, Roxana Pană, Dinu Tănase și alți tineri cineaști au realizat documentarul *Apa ca un bivoli negru* (1971). Filmul este straniu, curge într-un univers uman întunecat de tragedie, de așteptări. Coloana sonoră este asigurată de vocile oamenilor care povestesc despre tragediile lor și ale celor din comunitate. În comunism, în afară de moartea eroică, moartea colectivă, moartea oamenilor biruiți de sinistru era un subiect, după cum am mai afirmat, tabuizat. Și totuși, în acest film există o secvență șocantă, aceea a recuperării cadavrului unui soldat mort în timpul operațiilor de salvare. Această imagine a trupului gol și fără identitate, în cinematografia românească, va mai fi depășită, în opinia noastră, doar de imaginea fetusului avortat din *Patru luni, trei săptămâni și două zile* (scenariul și regia Cristian Mungiu, 2007). Resemnarea, dar, mai ales, calmitatea oamenilor sunt expresia disperării omului în fața stihii naturii, manifestări potrivnice pe care nu le poate birui. O astfel de stare ne este prezentă cu sobrietate înspre finalul romanului *Însoțitorul* de Constantin Ţoiu; este vorba despre înmormântările colective de după cutremurul din 1977¹.

În schimb, în *Matca* (Marin Sorescu, 1973), piesă de teatru paradigmatică, inspirată de tragediile potopului din 1970, de ravagiile făcute de ape, autorul depășește viziunea deterministă și construiește o pledoarie pentru continuitatea biologică. Sfârșitul piesei este relevant în acest sens. Moartea se confundă cu nașterea, „înălțarea” pruncului nou-născut deasupra apelor este plătită cu scufundarea mamei în apele Potopului. Simetria ireductibilă viață-moarte, proprie, aici, condiției umane, este cea căreia Sorescu îi realizează o imagine neegalată în literatura perioadei comuniste²⁰.

Motivul răpirii de către Moarte este explicit prezentat (în registrul imaginilor tradiționale!) în cel mai plastic epitaf, altfel stângaci, pe care l-am întâlnit în cimitirul românesc: „[...] Femeia ce umblă cu coasa pe umăr/ Ales-a din șirul cel negru al meu număr/ Eu moartea în ochi o privesc/ Căci rost nu are privirea să i-o ocolesc./ Nu este supunere oarbă în fața morții/ Că așa a fost să cadă pe mine sorții/ Destinul cel negru pe toți vă așteaptă/ Bucurați-vă că nu împărtașiți încă a mea soartă”²¹.

Tema Morții ca răpitor vicelan este un loc comun în toate cimitirele urbane din România. O astfel de imagine relativ romantică se află în epitaful laic din provinciile românești, încă din secolul XIX. Plastica funerară reacționează și ea la ubicuitatea unui astfel de motiv cultural. Cu toată această concepție iluzorie și consolatoare, parțial acceptată și de Biserică, Moartea rămâne, conform cu definițiile inscripțiilor funerare, aceiași „nemiloasă” și „neîmblânzită” forță stihială care-l desparte pe om de haina vieții, singura pe care o cunoaște nemijlocit, pe supraviețuitorii de cei iubiți, provocând marile dureri ale tuturor timpurilor și

spațiilor umane, laolaltă cu perceperea angoasantă a finitudinii și ireversibilității.

În schimb, pentru Ștefan Augustin-Doinaș, *Trandafirul negru* devine imaginea Morții ca efect al căutării obsesive a frumuseții absolute. Trandafirul negru est un efect frumos, dar și letal, semnificând cunoașterea ca sacrificiu steril:

„(...) Chemați din țări străine, magi de seamă/ se-ntoarseră-n ținuturile lor,/ vorbind de-a lungul drumului cu teamă,/ de lucrul fermecat și fără spor./ Iar grădinarul putrezi în mlaștini,/ Cadavrul lui strălumină sub valuri/ (...) / o noapte-ntreagă, ca o stea de sus./ (...) / un chip se ridica din ape moarte/ purtând zăbranic sumbru peste ochi./ (...) / Abia atunci bătrânii pricepură/ că trandafirul negru, mult visat,/ crescuse lin, ieșind prin nări și gură,/ din craniul pur al celui înecat./ Acum, când bate vântu-n echinoctii./ în șapte fortărețe un nebun/ vestește despre el la miezul nopții./ Iar oamenii se-nchină lung, și spun/ că-n Țările de Jos, în vechiul burg/ încins cu holde arse de pelagră,/ fantoma lui se plimbă-n ceasul murg/ și poartă-n loc de ochi o floare neagră”²².

Cei care o iubesc, o caută sau/și o așteaptă

O relație atipică cu Moartea întreține Alexandru Macedonski. Legătura stranie este certificată de numărul semnificativ de poezii dedicate acesteia. Mai ales poezia *Cu morții* este reacția unui personalități bizare, expresia atașamentului pe care poetul mizantrop l-a dezvoltat față de lumea Morții. „Poetul rozelor ce mor” ajunge la o anumită familiaritate, aproape necrofilă, cu Moartea, cu morții cei tăcuți, un mix de imagini colorate și de parfumuri: „(...) Cu totul osebiți de lume./ Ușori,/ Suavi ca niște dulci parfume/ De flori./ Sunt din atome nevăzute/ Țesuți,/ (...) Iubind simțirea ce mă poartă/ Spre ei,/ Sunt însetat de-aceiași soartă,/ Căci nu se află-n lumea moartă./ Mișei”²³.

O fiară aparent telurică, *Mistrețul cu colți de argint* este materializarea Morții care îl va ucide pe vânătorul devenit vânat, pe prințul din Levant obsedat de vânarea Morții pe care doar el o vede pretutindeni (o alegorie a cunoașterii artistice, a neliniștii axiologice?):

„(...) Croindu-și cu greu prin hățișuri cărarea,/ cânta dintr-un flaut de os și zicea:/ - Veniți să vânăm în păduri nepătrunse/ mistrețul cu colți de argint, fioros,/ ce zilnic își schimbă în scorburi ascunse/ copita și blana și ochiul sticlos.../ (...) Dar vai! sub luceferii palizi ai bolții/ cum stă în amurg, la izvor aplecat,/ veni un mistreț uriaș, și cu colții/ îl trase sălbatic prin colbul roșcat”²⁴.

De la moartea individuală la moartea colectivă

Dintre scriitorii români, Marin Sorescu pare cel mai relaxat dintre oameni în raport cu Moartea, fiind când colocvial, când cinic. Astfel, în poeziile sale din ciclul *La Liliaci*, asistăm la desacralizarea Morții prin parodiere, prin invazia umorului³⁵. Săteanul Mitrele se preface, de câte ori se ceartă cu soția lui, că se spânzură; la spectacol participă activ toată comunitatea, iar singurele victime sunt salcâmi, căci joaca de-a suicidul se petrece până la limita Morții.

În schimb, în alte poezii, precum cele din volumul *Apă vie, apă moartă*, Marin Sorescu este grav, dar și ironic. Canonică, în acest sens, mai ales că folosește o imagine relativ uzată în literatură – oglinda ca limită/trecere între dimensiuni –, este poezia în care se vorbește despre plecarea definitivă a vârstnicului: „(...) Nefericit ca ploile de munte,/ C-un felinar pleci noaptea după var,/ Să-ți torni în oasele, spre neguri punte./ (...) Departe-i trilul susei ciocârlii./ Chemată-n cer pe scara de mătasă.../ Te potrivești din cârji și dioptrii./ Și ca-ntr-o apă adâncă lunecoasă,/ Ca un copil te rătăcești în casă,/ Pleci în oglindă-ncet... și nu mai vii”³⁶.

În ciuda diferențelor radicale dintre cele două tipuri de reprezentate exprimate în *La Liliaci* și în *Apă vie, apă moartă*, Marin Sorescu face din Moarte una dintre supratemele liricii sale. Despre sacrificiu, moarte, condiția umană, Sorescu convinge, mai ales, în dramaturgie. În *Iona*, *Paracliserul* (1970), *Matca* (1973), autorul atinge teme majore, precum metamorfoza temei biblice în istorii recente și problematica evoluției speciei umane.

În 1988, scriitorul începe să publice, în *Ramuri și Convorbiri literare*, piesa de teatru *Luptătorul pe două fronturi*³⁷. În toate piesele sale de teatru, un alt Sorescu – decât cel în poezia ludică sau chiar din poezia de reflecție – se manifestă grav, mai ales când evenimentele sunt paradoxale, tragice la modul absolut, inexplicabile din perspectiva logicii imediate și normate aristotelic. *Luptătorul pe două fronturi* este o provocare la meditația adâncă, deoarece Istoria despre care nu se face, în mod direct, vorbire, este concepută în calitate de competiție dură (meci de box). Omul este Luptătorul care nu realizează pentru ce mai luptă, după ce a fost la Troia, Egipt, Suza, Constantinopol etc. Adică, după ce a cucerit și a spulberat civilizații, după ce a suferit în numele unor ideologii oarbe, false. Natura sa umană a oscilat între cea a lui Ulise și Isus.

Dacă în *Iona* și în *Matca* se realizează conexiuni între episoadele mitologiei biblice, în *Luptătorul pe două fronturi*, de la început, ne sunt date câteva indicii despre problematica timpului istoric devenit relativ și înșelător. Evident, Luptătorul este asistat de un Antrenor, Remiză, Centurioni, este acompaniat de Corul Bătrânilor,

martori ai istoriei umane, personaje care dețin datele unei memorii colective dureroase. La un moment dat, această memorie colectivă, precum și Luptătorul, speculează cu privire la evoluția speciei, dar și cu privire la propensiunea ei spre sinucidere și apocalipsă. Naiv, Luptătorul vorbește despre curba istoriei, despre evoluția ascendentă a Istoriei, despre Ora H ca ceas al Luptei, nu ca declanșare a Apocalipsei. Istoria pare o permanentă oscilație între distrugere și refacere, între război și pace. Sfârșitul speciei devine, și în această piesă de teatru, un episod a cărui ambiguitate nu poate fi rezolvată. Trecând prin registrele operei lui Marin Sorescu, putem aprecia că acesta, în scrierile legate de tema morții, este cel mai cameleonic dintre scriitorii români.

Generația „optzecistă” are o relație specială cu viața într-un sistem opresiv, prezintă multe soluții de evaziune și o indiferență proprie vizavi de Moartea reimaginată ca entitate tradițională:

„Eram tineri ca brazi tăiați de Crăciun, dar pe noi încă nu ne vizita/ moartea cu coasa ei strălucitoare, eram tineri și juram numai pe kafka,/ dostoevski și nietzsche – doar câteodată pe camus, filosof/ pentru clasele terminale, dar minunat scriitor, iar cu jean sol partre (...) eram tineri și ne ardeam vocile în lungi polemici, cu glasuri urcând/ câteva octave despre rolling sau beatles, despre dylan sau cohen – (...) un optimism absurd și transforma toate înfrângerile în victorii”³⁸.

Concluzie

Istoria morții nu este doar o istorie a Morții în sine, ci istoria trăită. Ca dimensiune fundamentală a umanității, prin universalismul ei, dar și prin felul în care înglobează manifestări ale unor fenomene și credințe particulare, Moartea a fost și este o realitate proteică, sumă de reprezentări, atitudini și sensibilități care ne edifică cu privire la natura oricărei civilizații, dar mai ales cu referire la felul în care aceasta, indiferent de mutațiile survenite în sensibilitate, conservă, peste epoci, teme majore, forme/formule de asumare și de refuz, retorici paradoxale.

Imaginarul Morții în cultura românească este mai puțin fertil decât cel manifestat în alte culturi. În cultura șavantă, în literatură și artă, el explodează în *La Belle Époque* și după Primul Război Mondial, în perioada interbelică. O relativă sincronicitate culturală, precum și trauma colectivă provocată de Marele Carnagiu vor încuraja exercițiile avangardiste, moderniste. Pentru o scurtă perioadă de timp și uneori tangențial, sensibilitățile și reprezentările legate de Moarte par similare cu cele din cultura occidentală.



Note:

1. V. toată narațiunea contactului și găsierea cadavrului contesei, în Cezar Petrescu, *Aranca, știma lacurilor* (București: Meridiane, 1973), 196-212.
2. Cezar Petrescu, *idem*, 188-190.
3. V., de exemplu, Ann Radcliffe, *The Castles of Athlin and Dunbayne* (Londra: Thomas Hookham, 1789).
4. Mihaela Grancea, „Călători occidentali despre atitudinile românești în fața morții (1683-1789)” în *Identitate și alteritate. Studii de imagologie*, vol. II, ed. Nicolae Bocșan, Toader Nicoară și Sorin Mitu (Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1998), 74-85; Mihaela Grancea, „Moartea tradițională în filmul românesc”, *Film*, nr. 2 (2020): 50-53.
5. Max Blecher, *Inimi cicatrizate*, în *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate* (București: 100+1 Gramar, 1995), 84.
6. Max Blecher, *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu* (București: Art, 2009).
7. Cristina Bogdan, *Moartea și lumea premodernă românească. Discursuri întretăiate* (București: Universitatea din București, 2016), 188-198.
8. George Coșbuc, *Groșarul*, în *Poezii* (București: Cartex, 2015), 219-221.
9. Mircea Eliade, *Domnișoara Christina* (București: Humanitas, 1993).
10. Alexandru Philippide, *Floarea din prăpastie* (București: Editura Contemporană, 1942).
11. Alexandru Philippide, *Floarea din prăpastie* (București: Minerva, 1975).
12. V., în acest sens, piesa de teatru *La morte in vacanza* de Alberto Casella (1924) și, apoi, adaptările sale cinematografice, *Death Takes a Holiday* (1934, regia Mitchell Leisen, cu Fredric March în rolul Morții îndrăgostite de o muritoare) și *Meet Joe Black* (1998, regia Martin Brest, cu Brad Pitt ca Moartea seducătoare).
13. Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire* (București: Editura pentru Literatură, 1968), 182.
14. Cezar Petrescu, *Calea Victoriei* (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956), 215-217.
15. Radu Stanca, *Corydon*, în *Versuri* (Cluj-Napoca: Dacia, 1980), 115-117.
16. Angelo Mitchievici, „Parfum de horror românesc”, *Film*, nr. 2 (2020): 46-48.
17. Tudor Arghezi, *Ion Ion*, în *Poezii* (București: Minerva, 1971), 125.
18. Cezar Petrescu, *Calea Victoriei* (București: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956), 31.
19. Geo Bogza, *Téroare olfactivă*, *UNU*, an II, nr. 14, iunie 1929; Geo Bogza, *Nicolae Ilie: Téroarea*, în *Poemul Invecivă și alte poeme* (București: Litera, 2010), 182.
20. George Bacovia, *Cuptor*, în *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. Lidia Bote (București: Minerva, 1972), 184.
21. Ion Vinea, *Visul spânzuratului*, în *Poezii*, vol. I (Cluj-Napoca: Dacia, 1971), 130.
22. Emil Cioran, *Lacrimi și sfinți* (București: Humanitas, 2008).
23. Max Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată*, în *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate* (București: 100+1 Gramar, 1995), 186-187.
24. Pompiliu Constantinescu, recenzie din *Vremea*, 21 iunie 1936, *apud* Eugen Simion, „O fabulă swiftiană”, *Saeculum*, nr. 5-6 (2006): 1-6.
25. Tudor Arghezi, *Cimitirul Buna-Vestire* (București: Editura pentru Literatură, 1968), 198.
26. George Bacovia, *Plumb*, *Versuri*, 1916; *Antologia poezilor de azi*, ed. Ion Pillat, Perpessicius (București: Cartea Românească, 1925), 24.
27. George Bacovia, *Nevroză*, în *Antologia poeziei simboliste românești*, ed. Lidia Bote (București: Minerva, 1972), 182.
28. George Lesnea, *Țintirim*, în *Versuri* (București: Editura pentru Literatură, 1964), 89.
29. Marin Sorescu, *La Liliaci*, vol. I-III (București: Cartea Românească, 1986), 106-107.
30. Constantin Țoiu, *Însoțitorul* (București: Eminescu, 1981).
31. Marin Sorescu, *Matca*, în *Teatru* (București: Cartea Românească, 2019), 89-137.
32. Ștefan Augustin-Doinaș, *Trandafirul negru*, în *Trandafirul negru*, audio book (București: Casa Radio, 2013).
33. Alexandru Macedonski, *Cu morți*, în *Excelsior, 1895-1897* (București: Curtea Veche, 2011), 56.
34. Ștefan Augustin-Doinaș, *Mistrețul cu colți de argint*, în *Hesperia – versuri* (București: Cartea Românească, 1979), 73.
35. V. Marin Sorescu, *Spânzuratul*, în *La Liliaci*, vol. I (București: Eminescu, 1973), 44-47.
36. Marin Sorescu, *Plecarea în oglindă*, în *Apă vie, apă moartă* (Craiova: Scrisul românesc, 1987), 168.
37. V. Marin Sorescu, *Vărul Shakespeare și alte piese. Teatru* (București: Minerva, 1993).
38. Liviu Antonesei, *Eram tineri*, în *5 balade rock* (București: Vinea, 2018), 21-26.

Bibliography:

- Antonesei, Liviu. *5 balade rock* [5 Rock Ballads]. Bucharest: Vinea, 2018.
- Arghezi, Tudor. *Cimitirul Buna-Vestire* [The Annunciation Cemetery]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1968.
- Arghezi, Tudor. *Poezii* [Poems]. Bucharest: Minerva, 1971.
- Augustin-Doinaş, Ştefan. *Hesperia – versuri* [Hesperia – Verses]. Bucharest: Cartea Românească, 1979.
- Augustin-Doinaş, Ştefan. *Trandafirul negru* (audio book) [The Black Rose]. Bucharest: Casa Radio, 2013.
- Blecher, Max. *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate* [Occurrence in the Immediate Unreality. Scarred Hearts]. Bucharest: 100+1 Gramar, 1995.
- Blecher, Max. *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu* [The Lightened Burrow. Sanatorium Diary]. Bucharest: Art, 2009.
- Bogdan, Cristina. *Moartea și lumea premodernă românească. Discursuri întretăiate* [Death and the Premodern Romanian World. Crossed Discourses]. Bucharest: Universitatea din București, 2016.
- Bogza, Geo. *Poemul Invectivă și alte poeme* [The Invective Poem and Other Poems] Bucharest: Litera, 2010.
- Bogza, Geo. *Teroare olfactivă* [Olfactory Terror]. *UNU*, year II, no. 14, (June 1929).
- Bote, Lidia, ed. *Antologia poeziei simboliste românești* [The Anthology of Romanian Symbolist Poetry]. Bucharest: Minerva, 1972.
- Cioran, Emil. *Lacrimi și sfinți* [Tears and Saints]. Bucharest: Humanitas, 2008.
- Coşbuc, George. *Poezii* [Poems]. Bucharest: Cartex, 2015.
- Eliade, Mircea. *Domnișoara Christina* [Miss Christina]. Bucharest: Humanitas, 1993.
- Grancea, Mihaela. “Călători occidentali despre atitudinile românești în fața morții (1683-1789)” [Occidental Travelers on the Romanian Attitudes in Front of Death]. In *Identitate și alteritate. Studii de imagologie*, vol. II. Edited by Nicolae Bocșan, Toader Nicoară, and Sorin Mitu, 74-85. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 1998.
- Grancea, Mihaela. “Moartea tradițională în filmul românesc” [Traditional Death in the Romanian Cinema]. *Film*, no. 2 (2020): 50-53.
- Ion Pillat and Perpessicius, eds. *Antologia poezilor de azi* [The Anthology of Today's Poets] Bucharest: Cartea Românească, 1925.
- Lesnea, George. *Versuri* [Verses]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1964.
- Macedonski, Alexandru. *Excelsior, 1895-1897*. Bucharest: Curtea Veche, 2011.
- Marin Sorescu, *Teatru* [Drama]. Bucharest: Cartea Românească, 2019.
- Mitchievici, Angelo. “Parfum de horror românesc” [Perfume of Romanian Horror]. *Film*, no. 2 (2020): 46-48.
- Petrescu, Cezar. *Aranca, știma lacurilor* [Aranca the Fairy of the Lakes]. Bucharest: Meridiane, 1973.
- Petrescu, Cezar. *Calea Victoriei* [Victory Street]. Bucharest: Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956.
- Philippide, Alexandru. *Floarea din prăpastie* [The Flower in the Chasm]. Bucharest: Editura Contemporană, 1942.
- Philippide, Alexandru. *Floarea din prăpastie* [The Flower in the Chasm]. Bucharest: Minerva, 1975.
- Radcliffe, Ann. *The Castles of Athlin and Dunbayne*. London: Thomas Hookham, 1789.
- Simion, Eugen. “O fabulă swiftiană” [A Swiftian Fable]. *Saeculum*, no. 5-6 (2006): 1-6.
- Sorescu, Marin. *Apă vie, apă moartă* [Living Water, Dead Water]. Craiova: Scrisul românesc, 1987.
- Sorescu, Marin. *La Liliaci*, vol. I-III [In Liliaci]. Bucharest: Cartea Românească, 1986.
- Sorescu, Marin. *Vărul Shakespeare și alte piese. Teatru* [Cousin Shakespeare and Other Plays. Drama] Bucharest: Minerva, 1993.
- Stanca, Radu. *Versuri* [Verse]. Cluj-Napoca: Dacia, 1980.
- Țoiu, Constantin. *Însoțitorul* [The Companion]. Bucharest: Eminescu, 1981.
- Vinea, Ion. *Poezii* vol. I [Poems]. Cluj-Napoca: Dacia, 1971.