

Danilo DE
SALAZAR*

**„Cresc înapoi”¹.
Aglaja Veteranyi:
Regressus ad uterum
și premisele
unei sinucideri**

Abstract

This paper is centred on Aglaja Veteranyi's autobiographic novel "Warum das Kind in der Polenta kocht" ("Why Is the Child Boiling in the Maize Porridge"). Aglaja is a nomad, grown in a family of circus artists and thus is constraint to a continuous pilgrimage around. This infinite journey impedes her to have and live in an own home, in which she might keep his memories and find a shelter, a protected and protective place. Consequently, the protagonist would try to build her own world, an artificial paradise. The book represents the story of a traumatized childhood and adolescence. The parents would become the reflexion of her fears and sufferance.

Keywords: Aglaja Veteranyi, "Warum das Kind in der Polenta kocht" ("Why Is the Child Boiling in the Maize Porridge"), autobiography, infinite pilgrimage, identity, shelter, home, artificial paradise.

„Dacă cineva mă întreabă cum mă cheamă, trebuie să spun: Întrebați-o pe mama”². Este concentrată în această frază drama existenței Aglajei Veteranyi, povestită în cartea sa de debut, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, un roman autobiografic în care discursul se articulează pe nivele diferite. Ca și cum în fragmentul citat al textului,

unei ipostaze realiste (evitarea dezvăluirii identității, pentru a nu fi „trimisă înapoi” în România) i s-ar suprapune în mod constant o semnificație simbolică mai adâncă. Atenția trebuie să fie focalizată pe caracterul imediat al „cuvântului-imagine”, pentru a descoperi mesajul ascuns în numeroasele reverii ale protagonistei, mesaj care poate rămâne neînțeles de cititorul decepționat, care se oprește la aspectele superficiale și-și neagă posibilitatea de a participa ideal la narațiune. O participare care nu trebuie să fie interpretată drept o identificare cu povestea Aglajei, sau drept o împărtășire a emoțiilor sale, ci mai degrabă ca o posibilitate pentru cititor să se lase „răpit” de cuvântul pur, să simtă și să fixeze imaginea în minte, în mod spontan și imediat.

În acest mod vor putea fi completate spațiile albe pe care scriitoarea a vrut să le lase pe foarte multe pagini; și cele în care o singură frază, fie și scrisă cu litere mari, este suficientă pentru a transmite forța expresivă a unei tăceri lungi, dureroase, de moarte. „SUNTEM DE MAI MULTĂ VREME MORȚI DECÎT VII”³: iată, poate, sensul acelor spații albe lăsate, în care porțiunile reduse de text sunt parcă doar o invitație la o reflecție asupra scurtelor noastre vieți. O viață pe care Aglaja Veteranyi a hotărât s-o scurteze și mai mult, alegând moartea ca „țintă” a unui drum, în care momentele dureroase le depășesc pe cele fericite, în care absența punctelor de referință a influențat dramatic construcția personalității protagonistei.

Aglaja este o nomadă, crescută într-o familie de artiști de circ și, de aceea, constrânsă la o continuă peregrinare prin lume. Aceasta se reflectă mai puternic în planul sufletesc, așa că imposibilitatea de a trăi într-o „casă proprie”, în care se pot fixa amintirile și în care se poate găsi un refugiu, un loc protejat și protector, va contribui la configurarea unei adevărate angoase existențiale pentru protagonistă, care va încer-

*Università della Calabria

¹ I. A. Veteranyi, *De ce fierbe copilul în mămăligă*, trad. N. Iuga, Iași, Polirom, 2003, p. 147.

² Op. cit., p. 51.

³ Op. cit., p. 62.



ca, singură, să-și construiască „propriul colț de lume”. *De ce fierbe copilul în mămăligă* este povestea dură a unei copilării și a unei adolescențe trăite sub semnul violențelor domestice, al alcoolismului, al incesturilor, al degradării fiecărui punct de referință necesar. Chiar figurile părintești vor deveni, simbolic, o reflectare a tuturor spaimelor și suferințelor, care nu vor găsi o altă soluție decât sinuciderea. Această idee a însoțit-o parcă pe Aglaja de-a lungul vieții și a fost

anunțată și în prima ei carte: „Cel mai mult mi-ar plăcea să fiu moartă”⁴.

Discursul intim al romanului *De ce fierbe copilul în mămăligă* se desfășoară în două direcții⁵ ale imaginarului: pe dominantă pozițională se plasează imaginea tatălui, asociată în mod constant celei a lui Dumnezeu; pe cea digestivă se plasează mama, pivotul tuturor reveriilor copilărești ale protagonistei, ale cărei angoase se vor manifesta definitiv în ceea ce Jung a definit drept „Complexul lui Iona”. Făcând o distincție între cele două regimuri ale imaginarului simbolic, Gilbert Durand afirmă: „Le «Régime Diurne» concerne la dominante posturale, la technologie des armes, la sociologie du souverain mage et guerrier, les rituels de l'élévation et de la purification”⁶, în timp ce „le «Régime Nocturne» se subdivise en dominantes digestive et cyclique, la première subsumant les techniques du contenant et de l'habitat, les valeurs alimentaires et digestives, la sociologie matrilinéaire et nourricière”⁷. Această schemă oferă bazele necesare pentru a trasa un parcurs simbolic care, în cazul lui Veteranyi, va lua trăsăturile „căderii”, isomorfe fie ale „murdăriei morale”⁸, fie ale unui tragic „regressus ad uterum”.

1. Coruperea simbolurilor ascensionale: Dumnezeu-tată și înger-câine

În reveriile Aglajei Veteranyi se întrevede necesitatea de a-și stăpâni propriile frici⁹, a căror forță va fi minimalizată prin eufemizare sau prin alte procese, care vor afecta și simbolurile ascensionale, contrapuse teme-

4 *Op. cit.*, p. 32.

5 În introducerea la *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand scrie: „[...] les personnages parentaux se laissent singulièrement classer dans les deux premiers groupes de symboles définis par les réflexes posturaux et digestifs. Le redressement, l'assiette posturale sera le plus souvent accompagné d'un symbolisme du père avec toutes les harmoniques [...], tandis que la femme et la mère se verront annexer par le symbolisme digestif [...]”, G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992, p. 56.

6 *Op. cit.*, p. 59.

7 *Ibidem*.

8 Vezi: *Op. cit.*, pp. 129-130.

9 “[...] figurer un mal, représenter un danger, symboliser une angoisse, c'est déjà, par la maîtrise du cogito, les dominer. Toute épiphanie d'un péril à la représentation le minimise. À plus forte raison toute épiphanie symbolique”, G. Durand, *op. cit.*, p. 135.

lor pe care Durand le descrie ca „homologues antithétiques des visages du temps”¹⁰: „Le schème ascensionnel, l’archétype de la lumière ouranienne et le schème diaréétique semblent bien être le fidèle contrepoint de la chute, des ténèbres et de la compromission animale ou charnelle”¹¹. Simbolurile ascensionale, în sine, sunt legate de conceptele de lumină, înălțime, măreție și se fac purtătoare de valori ca justiția, dreptatea, puritatea, asimilabile în acea „pteropsihologie”¹², schițată de Gaston Bachelard, în care converg simboluri ca aripa, elevația, săgeata, puritatea și lumina.

Mircea Eliade, vorbind despre divinitățile cerești, explică: „«Le très haut» devient, tout naturellement, un attribut de la divinité [...] Le «haut» est une dimension inaccessible à l’homme comme tel; elle appartient de droit aux forces et aux êtres surhumains”¹³; așadar, după Durand, ar putea să fie explicat caracterul de „gigantism” al divinității¹⁴, care adună în sine elevație și forță¹⁵. În reveriile solitare ale fetei Aglaja, în schimb, un dumnezeu „înfometat” se află sub pământ: „Dumnezeu e un bucătar, locuiește în pământ și mănâncă morți. Cu dinții lui mari poate să roadă toate sicriele”¹⁶, sau încă „În fiecare oraș nou sap o gaură în pământ în fața vagonului în care locuim, îmi vâr mîna înăuntru, apoi capul și aud cum respiră Dumnezeu sub pământ și mestecă. Uneori aș vrea să mă scufund, în ciuda fricii mele, pînă acolo, ca să mă las mușcată de

el”¹⁷. Acest aspect antropofag se pierde în evaziunile imaginare în care dumnezeu își redobîndește localizarea sa „convențională” (cerul), dar își vede reduse dimensiunile, în ciuda acelui „gigantism” despre care se vorbește în istoria religiei: „Îmi imaginez cerul. E atît de mare, încît adorm imediat ca să mă liniștesc. Cînd mă trezesc, știu că Dumnezeu e un pic mai mic decît cerul. Altfel ar trebui, cînd ne rugăm, să adormim întruna de frică”¹⁸.

Procese similare afectează și figura tatălui: un proces de diminuare, „TATA E MIC CA UN SCAUN”¹⁹; și pe lângă aceasta o evidentă degradare: „NU, TATA NU E TRIST. E CLOVN. DA”²⁰, unde imaginea „clownului” este contrapunctul unui simbol ascensional puternic ca „suveranul”, reprezentând „l’envers de la médaille, le contraire de la royauté: la parodie incarnée”²¹. În reprezentarea tatălui, poate fi recunoscut un alt contrast dintre cele citate mai sus, cel dintre lumina uranică și tenebre: „Tatăl Anduței se numește Herr Finster”²², o afirmație care ne duce spre ceea ce Durand cheamă „compromitere carnală” (opusă schemei diareetice), dacă o contextualizăm și o raportăm la o altă frază, apropiată în text, în care referințele la molestările sexuale sunt și mai explicite: „Tatăl Anduței pipăie des păpușă pe sub fustă. Atunci face ochi de pește. Și respiră ca apa”²³. Dacă ne oprim la ipostaza realistă a imaginii, descoperim consecințele pe care le au aceste întâmplări

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*.

12 Vezi: G. Bachelard, *L’air et les songes*, Paris, Librairie José Corti, 1943.

13 M. Eliade, *Traité d’histoire des religions*, Paris, Payot, 1949, pp. 46-47.

14 G. Durand, *Op. cit.*, p. 150.

15 „Que le simple fait d’être «élevé», de se trouver «en haut», équivaut à être «puissant» (au sens religieux du mot) et à être comme tel saturé de sacralité – l’étymologie même de certains dieux en témoigne”, M. Eliade, *op. cit.*, p. 47.

16 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 73.

17 *Op. cit.*, p. 74.

18 *Op. cit.*, p. 9.

19 *Op. cit.*, p. 44.

20 *Op. cit.*, p. 50.

21 J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, Ed. Seghers, 1974, vol. 2, p. 55.

22 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 114. „Herr Finster” (trad. „Domnul Întuneric”). Anduța este numele unei păpuși, care în acest pasaj devine imaginea Aglajei. Mai încolo în text, ca și în citatul următor, se va vorbi despre „păpușă Anduței”. Îi lăsăm psihanalistului sarcina de a explica transferarea sinelui într-un obiect. Nouă ne rezultă deja clară referința lui Veteranyi la condiția sa dramatică.

23 *Op. cit.*, p. 115.

pentru sexualitatea Aglajei, care va declara, de pildă: „Vreau să fiu violată de doi deodată”²¹. Urmărind, însă, parcursul trasat de către Gilbert Durand²², în care compromiterea carnal-sexuală este asociată schemei

compagnon dans le jour de la vie²³.

Urmărind izomorfismul elementar dintre somn și moarte, vedem cum dobândește o valoare mai profundă amintirea „domestică” menționată de protagonistă, semnul

²¹ „Vreau să fiu violată de doi deodată”, în *Aglaie*, traducere de Dan Salazar, Editura Universității din București, 2011, p. 105. ²² Gilbert Durand, *Le sommeil et la mort*, Paris, 1979, p. 10. ²³ Gilbert Durand, *Le compagnon dans le jour de la vie*, Paris, 1980, p. 10.

elementar, ia o conotație negativă, fiind asociat unei „ploi”, care nu fertilizează ci, în schimb, „întristează” pământul; această ploaie, de fapt, nu vine din cer, pare născută din pomul însuși, ca un fel de lacrimi ale sale ce impregnează cu tristețe existența Aglajei și „cântecul” lui Dumnezeu (tatăl protagonistei), care cântă la vioară: „În grădina bunicii, care locuiește la țară, spune el, există un pom sub care plouă mereu. Pe urmă se vede tata în chip de Dumnezeu șezând sub pom. DUMNEZEU E TRIST. CÎNTĂ UN CÎNTEC UNGURESC LA VIOARĂ!”³⁵. Pomul participă la drama protagonistei, o adevărată teroare în fața fugii timpului, hiperdeterminată în visuri prin prezența „câinelui” (Bambi): „Îl visez tot timpul pe Bambi. [...] Mama îmi dăruiește un câine. E înfășurat în hîrtie de ziar. Când vreau să-l despachetez mă mușcă de deget. Degetul spune: de ce mă decapitezi? / Nu mai vreau să dorm. / Vreau doar să mă grăbesc”³⁶. „Mușcătura câinelui” ne aduce în minte „mușcătura timpului distrugător”³⁷, trecerea lui inexorabilă, care sporește neliniștea lui Veteranyi: „Tot timpul vreau doar să mă grăbesc”³⁸. Măsura acestei angoase este senzația de frig³⁹, care marchează unele dintre momentele cele mai dramatice ale romanului. A congela pentru a întrerupe procesele organice ale materiei; aici este materia imaginativă cea care congeală, într-un

soi de „înghețare existențială”:

Tata n-o lasă pe mama să iasă singură, de aceea mă lua regulat cu ea la Armando. [...] M-a dus într-o cameră care arăta ca o sală de așteptare la medic. [...] aveau o scurtă discuție despre ceva important. [...] În timp ce așteptam îi găuream ochii lui Micky Maus, pe cel drept și pe cel stîng.

[...]

Afară se întunecase.

În cameră prinse să ningă.

Sofaua a înghețat.

Pereții au înghețat.

Mîinile și picioarele mele au înghețat.

Ochii mei.

*Zăpada m-a acoperit*⁴⁰.

Timpul, dramatic, se oprește („DIE ZEIT FRIERT”⁴¹), se dilată („Călătoria cu mașina a durat mai mulți ani”⁴²) într-un proces în care și simbolurile ciclice (copacul și mama) își pierd trăsătura caracteristică regeneratoare („Copacii își împachetaseră frunzele, cum împachetase mama rochiile noastre”⁴³), anunțând ideea unei călătorii ireversibile („Vroiam să-mi fixez în minte drumul, ca să mă întorc. Dar cu cît mă sileam mai mult, cu atît mai asemănătoare deveneau toate, de parcă cineva ar fi șters peisajul. [...] Strada pe care ne adusesse mașina dispăruse”⁴⁴), o cădere rece spre un abis de moarte⁴⁵:

35 *Ibidem*.

36 *Op. cit.*, p. 170.

37 „Il y a donc une convergence très nette entre la morsure des canidés et la crainte du temps destructeur”, G. Durand, *op. cit.*, p. 93.

38 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 170.

39 „Malgré beaucoup de recherches, nous n'avons pu jusqu'à présent constituer un dossier suffisant pour étudier objectivement l'imagination du froid. [...] Le froid est, à notre avis, un des plus grands interdits de l'imagination humaine. Alors que la chaleur fait en quelque manière naître les images, on peut dire qu'on n'imagine pas le froid” (G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Corti, 2004, p. 296).

40 A. Veteranyi, *op. cit.*, pp. 162-163.

41 A. Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, München, 2008, p. 90. Preferăm să cităm versiunea originală, în germană, pentru că în traducerea română se pierde sensul de „a îngheța” al verbului *frieren* („VREMEA TREMURĂ DE FRIG”, A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. N. Iuga, p. 90), care, în schimb, se menține și în traducerea italiană a Emanuelei Cavallaro: „IL TEMPO GELA” (A. Veteranyi, *Perché il bambino cuoce nella polenta*, trad. E. Cavallaro, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 2005, p. 88).

42 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 81.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 Bachelard explică conceptul de rece și imediatul său în legătură cu moartea. „Le froid est au froid le plus ferme le passage pour l'imagination. Pour l'imagination, rien n'est plus froid qu'un cadavre. Il n'y a pas un au-delà du froid de la mort”, G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 296.

Cădea zăpada.

Mașina șerpuia pe înălțimi.

Acum mașina era cât pe ce să cadă în prăpastie.

[...]

N-am vrut să-mi pun jos geamantanul⁴⁶.

3. În „pântecul cald al mamei”: „Complexul lui Iona”

Analizând dominantă ciclică, ne aflăm, de fapt, în Regimul Nocturn al imaginilor, unde „la chute s'euphémise en descente et le gouffre se minimise en coupe”⁴⁷. Luând în considerație ceea ce Durand descrie ca „feminizarea căderii”, ne va apărea și mai firească deplasarea către dominantă digestivă, pe care este situată imaginea „mamei”, o figură în care de senzația „căderii materiale”⁴⁸ se leagă coborârea intimă a protagonistei în pântecul matern. Criza de identitate foarte puternică va duce la o proiectare totală a Aglajei în figura mamei sale: „Mama intră și iese când vrea din mine. Arăt ca fotografia mamei. Arăt ca fără mine”⁴⁹. Ar fi greu să înțelegem forța acestor imagini fără o analiză mai profundă: Jung, reluând imaginea biblică a lui Iona, explică un complex care se naște din dorința de a fi absorbiți în mama arhetipică, dar cu riscul de a fi devorați de ea. Chiar printr-o întoarcere la mamă, în interiorul ei, Veteranyi încearcă să se găsească pe sine însăși („AM FOST CINEVA DOAR ÎNAINTE DE A MĂ NAȘTE”⁵⁰) și să își construiască o apărare,

care mereu i-a lipsit, față de lumea exterioară, un fel de contra-univers sau acel „univers du contre” despre care vorbește Bachelard⁵¹.

Imaginația materială trebuie acum să investigheze instanțele subconștiente mai adânci, găsind, dincolo de imaginile manifeste, toate acele imagini care semnalează prezența unui „Iona ascuns”⁵². Chiar dacă într-o manieră implicită, complexul lui Iona se regăsește în toate figurile refugiului⁵³, caracterizate printr-o stare de bunăstare dulce și primitivă („C'est un véritable absolu d'intimité, un absolu de l'inconscient haureux”⁵⁴), hiperdeterminată, în cazul acesta, prin întoarcerea în pântecul matern. Ar fi naiv să credem că vorbele protagonistei, referitoare la lumea prenatală, oferă numai descrierea, într-un ton copilăresc, a unui loc necunoscut; spontaneitatea care caracterizează narațiunea ne permite să descoperim toate amănuntele și nuanțele pe care le utilizează imaginația materială ca să construiască o coerentă schemă simbolică.

Desigur, nu sunt produsul unei fantezii puerile imaginile care reproduc cele mai intime frici ale fetei Aglaja („La mama în burtă nu există un bărbat cu care să te poți mărita”⁵⁵), comprehensibile doar dacă le punem în legătură cu frecvențele violențe sexuale suportate și cu incesturile din partea tatălui la care ea a asistat mai mult sau mai puțin direct. Va fi marcată, tragic, existența unei fete care va declara în mod obsesiv și delirant: „Și nu vreau copii”⁵⁶, recunoscând valoarea teribilă a declarației

46 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 81.

47 G. Durand, *op. cit.*, p. 224. Aici, cupei i se va substitui un simbol izomorf al ei, „pântecul matern”, producând un fel de *regressus ad uterum*.

48 Mama Aglajei făcea un număr de acrobație în timpul căruia stătea suspendată în aer de păr. În cartea *De ce fierbe copilul în mămăligă*, sunt foarte multe pasaje în care se vorbește despre teama Aglajei de căderea și moartea mamei sale.

49 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 170

50 *Op. cit.*, p. 23

51 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 128.

52 Bachelard vorbește despre „Jonas cachés” în G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 181.

53 Bachelard găsește un „Iona ascuns” în povestea lui J. L. Rivera, *Le bras armé d'un ange des rêves*, *op. cit.*, p. 189. „L'archétype du Jonas est si essentiel qu'il s'attache aux images les plus diverses”.

54 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 169.

55 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 28.

56 *Op. cit.*, pp. 116-117.

materne, „Der Mann ist ein Schwein”⁵⁷. Amintirile tinerei protagoniste se încarcă de semnificații profunde: „În burtă e ca într-o casă cu un pat sau o baie cu apă caldă”⁵⁸. Reverie de „instalare domestică”⁵⁹ ce întârește teza lui Durand, care explică: „La maison constitue donc, entre le microcosme du corps humain et le cosmos, un microcosme secondaire”⁶⁰. Intimitatea casei „va se redoubler et se surdéterminer comme à plaisir. Doublet du corps, elle va se trouver isomorphe de la niche, de la coquille, de la toison, et finalement du giron maternel”⁶¹. În afară de prezența apei, care produce o hiperdeterminare a sensului de regenerare evocat deja de pântec⁶², caracteristica cea mai izbitoare este senzația de căldură pe care această reverie o emană, element calitativ foarte relevant pentru un studiu al imaginii profunzimii: „L’intérieur rêvé est chaud, jamais brûlant. La chaleur rêvée est toujours douce, constante, régulière. Par la Chaleur, tout est profond. La chaleur est le signe d’une profondeur, le sens d’une profondeur”⁶³; și încă „La vie commence bien, elle commence enfermée, protégée, toute tiède dans le giron de la maison”⁶⁴. Această imersiune în adâncuri ne permite să intrăm în contact cu intimitatea lucrurilor și substanțelor: „C’est en rêvant à cette intimité que l’on rêve au repos de l’être, à un repos enraciné, à un repos qui a une intensité et

qui n’est pas seulement cette immobilité tout externe qui règne entre les choses inertes”⁶⁵; și care refugiu este mai bun decât pântecul matern, refugiul ideal, unde te simți protejat, la cald?

Urmărind izomorfismul imaginilor odihnenei, Bachelard ne sugerează o schemă în care se află grota, casa, pântecul, simboluri „claustromorfe” în care este ușor să se recunoască o eufemizare a mormântului⁶⁶. Se stabilește o conexiune firească între odihnă și moarte, de care este conștientă și protagonista, care declară: „Să fii mort e ca și cum ai dormi”⁶⁷. „La mort, le sommeil, c’est la même mise en chrysalide d’un être qui doit se réveiller et resurgir rénové”⁶⁸, observă Bachelard. Ce funcție ar avea, deci, întoarcerea în pântecul matern decât de a face posibilă regenerarea? Așa cum Iona iese din interiorul balenei, toate imaginile care evocă acest complex prevăd un destin de renaștere sau înviere. Merită amintit faptul că „înghițitoarea” primordială și supremă este marea, și că „C’est l’abyssus féminin et maternel qui pour de nombreuses cultures est l’archétype de la descente et du retour aux sources originelles du bonheur”⁶⁹: se conturează acel izomorfism în care conviețuiesc umedul pântec matern și moartea, care dobândește așa o conotație nu total negativă.

Doar în această perspectivă se pot înțelege dorințele Aglajei care, poate în mod

57 A. Veteranyi, *Warum das Kind in der Polenta kocht*, München, 2008, p. 157. Și aici am preferat să cităm textul original, în limba germană, în care fraza își asumă o valoare universală care se va pierde în traducerea română („Tipul ăla e un porc, spune mama”, A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. N. Iuga, p. 154), ci care se menține în traducerea italiană: „L’uomo è un porco”, (A. Veteranyi, *op. cit.*, trad. E. Cavallaro, p. 150).

58 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 28.

59 Vezi: G. Bachelard, pp. 205 și următoarele.

60 G. Durand, *op. cit.*, p. 277.

61 *Op. cit.*, p. 278.

62 Bachelard reia o teorie lui Jung și scrie: „[...] l’union rénovatrice se fera dans les eaux d’un utérus, «in die Amnionflüssigkeit des graviden Uterus»”, G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 165.

63 *Op. Cit.*, p. 63.

64 G. Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, PUF, 2005, p. 26. Bachelard ne oferă și o altă imagine sugestivă și interesantă cu privire la senzație de căldură care se produce prin evocării casei natale: „Quand on rêve à la maison natale, dans l’extrême profondeur de la rêverie, on participe à cette chaleur première: à cette matière bien tempérée du paradis matériel. C’est dans cette matière que vivent les êtres protecteurs”. *Op. cit.*, p. 27.

65 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 11.

66 Vezi: G. Durand, *op. cit.*, pp. 272 și următoarele.

67 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 60.

68 G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, *op. cit.*, p. 183.

69 G. Durand, *op. cit.*, p. 256.



inconștient, caută în moarte un refugiu pentru ea însăși și pentru mama sa: „Cel mai mult mi-ar plăcea să fiu moartă”⁷⁰ și „CEL MAI FRUMOS AR FI DACĂ MAMA AR DORMI TOT TIMPUL”⁷¹. Este ca în momentul înmormântării, în care moartea și mama regăsesc funcțiile lor originare care le sunt comune: protecția, odihna și principiul renașterii. În mormântarea capătă o valorizare pozitivă în perspectivă, fiindcă se realizează în pământ, elementul matern care promite o regenerare prin contactul cu forțele sale și pierde aspectul său „mortifere” în sens definitiv. Imaginația materială nu va întârzia să recunoască valoarea acestor reflecții, care vor găsi o confirmare în cuvintele lui Veteranyi: „Mă gândeam că mama ar trebui să moară pe loc, ca s-o îngropăm în grădină, sub fereastra noastră. La vară căpșunile vor avea gustul mamei”⁷².

4. Casa în râu

În reveriile protagonistei, această forță regenerativă și transformatoare îi este acor-

dată și unui alt element: apa. În apă nu se moare definitiv, se menține vie mereu posibilitatea de a renaște, de a învia. Aglaja Veteranyi vorbește despre spaima care o cuprindea când mergea la baie, știind că mama ei, mai întâi, aruncase în closet rămășițele unui pui, spaima că animalul s-ar putea recompune și reîntoarce la suprafață: „Ce nu se pune în supă se aruncă la closet. Mi-e frică de closet, noaptea fac pipi în lavoar; acolo găinile moarte nu ies la suprafață”⁷³. O angoasă ce ne aduce în minte toate acele legende în care ființe înspăimântătoare se nasc din fântâni și din puțuri; povești care se bazează pe puterea taurmaturgică și regeneratoare a apei, și pe sentimentul necunoscutului, trezit de profunzimea apei, și accentuat, în acest caz, de către elementul nocturn.

În reveriile scriitoarei, apa își asumă și o proprietate catartică: „Dar Dumnezeu nu doarme, din lacrimile săracilor o să se facă o mare. Când o să ajungem în cer o să facem baie în ea. Pe urmă o să ieșim din ea cu o

70 A. Veteranyi, *op. cit.*, p. 32.

71 *Op. cit.*, p. 72.

72 *Op. cit.*, p. 83.

73 *Op. cit.*, p. 17.

piele de 24 de carate!⁷⁴; o imagine atât de puternică încât reușește să conjuge lacrimile, apa tristă prin antonomasie, cu sensul suprem al reînnoirii, transformarea în aur. Lacrimile, picături triste care - după Bachelard - îi conferă apei „la teinture de la peine universelle”⁷⁵, aici se schimbă în aur, într-o mare care își asumă conotațiile *athanor*-ului alchimic, datorită unei inversiuni frecvente în reveriile poetice dintre cer și apele pământesti, prin care abisul capătă pozitivitatea elementului ceresc. O răsturnare pe care scriitoarea o propune și într-un alt pasaj al romanului, printr-o povestire a tatălui:

Un străin sadea și-a pierdut pantofii. I-a lăsat în mijlocul casei și a aruncat casa în rîu.

Sau casa s-a aruncat singură?

Străinul sadea a mers din rîu în rîu.

Odată a găsit un bătrîn sub apă care avea o placă indicatoare atîrnată de gît: AICI CERUL.

Străinul întrebă: Cum cerul?

Bătrînul dădu din umeri și arătă spre placa indicatoare.

Atunci casa se ridică din nou la suprafață, dar cu totul în alt loc.

Și probabil că era alta, pentru că nu-și amintea de pantofii străinului.

Mai tîrziu casa și-a pierdut ușa.

*Fracul a inventat povestea asta? Întreb. Nu, spune tata, asta e povestea noastră*⁷⁶.

Aici, de sensul renașterii se leagă heraclitismul apei fluviale, care îl duce pe cititor cu gândul la existența nomadă a protagonistei, caracterizată printr-o reînnoire ciclică a morții și a renașterii în locuri mereu diferite, o existență marcată de o „moarte cotidiană” ca „moartea apei”⁷⁷. Pe plan per-

sonal, caracterul tragic este reluat prin imaginea casei, care participă la acțiune, conferindu-i o senzație de intimă instabilitate, produsă prin imersiunea și relativa „dispersare” a locuinței în elementul trecător prin excelență, apa. Se vor crea premisele necesare pentru a evoca ceea ce Bachelard numește „Iona la puterea a doua”⁷⁸, dacă luăm în considerație și un alt element, pantoful, care este simbolul călătorului, și care aici își asumă o semnificație mult mai profundă, datorită asocierii sale cu imaginea străinului.

Pentru a înțelege pe deplin semnificatul simbolic al acestor imagini, sunt utile cercetările lui Chevalier și Gheerbrant, care se întorc la tradiția biblică, citând o interpretare propusă de către exegeții Bibliei de la Ierusalim: „Mettre le pied sur un champ ou y jeter sa sandale, c'est en prendre possession. La chaussure devient ainsi le symbole du droit de propriété”⁷⁹; o analiză confirmată și de alte tradiții:

*Jean Servier remarque aussi que Hermès, protecteur des limites et des voyageurs qui franchissent les limites, est un dieu chaussé, car il a possession légitime de la terre sur laquelle il se tient. De même, ajoute l'auteur, en terre d'Islam, l'étranger doit franchir déchaussé le seuil de la maison de son hôte, montrant par ce geste qu'il n'a aucune pensée de revendication, aucun droit de propriété à faire valoir*⁸⁰.

Nu avem decât trista confirmare că povestea lui Veteranyi se conturează ca povestea unui veșnic înstrăinat, care își aruncă sufletul în valuri, lăsându-l purtat de curenții unui râu, căruia nu i se întrevede delta.

74 Op. cit., p. 129

75 G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, p. 78.

76 A. Veteranyi, op. cit., pp. 54-55.

77 „La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau”, G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 13.

78 Bachelard folosește această expresie, împrumutată din algebră, și merge mai departe, identificând, printr-un joc de „contenants”, și Iona la puterea a treia, (Jonas)³, și la puterea a patra (Jonas)⁴. G. Bachelard, *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 155. În acest caz, „Iona la puterea a doua” este produsul unui proces de „înghițire dublă”, unde pantoful (simbolul ființei) este aruncat în casă (simbolul intimității), care, la rândul ei, s-a scufundat în apă (simbolul înghițirii prin excelență).

79 J. Chevalier, A. Gheerbrant, op. cit., vol. 2, p. 231.

80 Ibidem.