

**PANTOFI, UMBRELE ȘI ÎNMORMÂNTĂRI –
RITUL FUNERAR CA SPECTACOL LA MATEI VIȘNIEC**

Conf. univ. dr. GEORGETA ORIAN
Universitatea „1 Decembrie 1918” din Alba Iulia

Abstract: *The novel Iubirile de tip pantof, iubirile de tip umbrelă... [Shoe-like Loves, Umbrella-like Loves...] allows the writer Matei Vișniec to play a fictional game with several stakes, some of which of pragmatic intentions – theory and application of fragmentarism, analysis of the self with the aim to find the starting point for the great journey of art (in particular of the dramatic art) and the resort to an identity nucleus (the birth place) turned into a symbol etc. The intentions behind the present text will focus on these premises, as here the author proves to be a mediator of traditional culture/mentality between his country of birth and his country of adoption, France, and, through his fame, to any country the novel would be translated in. The present article analyses the modality in which the funeral rite as is known in the Romanian folklore represents the starting point for Matei Vișniec's dramatic art.*

Keywords: *Matei Vișniec, dramatic arts, funeral rites, Romanian folklore;*

„Rețineți că, dacă vă place călătoria,
nimeni nu vă obligă să vă mai întoarceți din ea...”¹
(Matei Vișniec)

Introducere

Romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* (Polirom, 2016, 2018²) îi permite scriitorului Matei Vișniec jocul cu mai multe mize, multe dintre ele cu intenții programatice – teorie și punere în practică a fragmentarismului, sondare a sinelui în căutarea punctului de plecare în marea călătorie a artei (dramatice), apelul la un nucleu identitar ridicat la rangul de simbol ș.a. Asupra acesteia din urmă se opresc intențiile textului de față, nu înainte de a susține această „lectură atentă” cu un scurt și necesar cadru teoretic.

Fragmentarismul (care atentează atât la „claritatea” speciilor, cât și la cea a limbajului, a tramei narative, a personajelor, a „omogenității” în genere) mășăluiește de multe decenii, alături de autoreflexivitate, autoficțiune, metaficțiune, transtextualitate ș.a., în grila literaturii (post)moderne. Imaginarul fragmentar pe care îl practică Matei Vișniec în *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* pariază, până la un punct, pe senzația de haos, de mișcare browniană a firelor narative și a personajelor, până când totul începe să se lege, iar lumea operei se ordonează, capătă coerență. Fără să pară a fi o expresie a vreunei crize existențiale sau de creație, fragmentarismul acestui roman pare, în schimb, expresia unei intenții programatice. Matei Vișniec – în ipostază (și) de teoretician al literaturii – stabilește aici două tipuri de cititor: cel de „tip pantof” este cel

¹ Toate citatele din roman sunt reproduse după ediția a doua: Matei Vișniec, *Iubirile de tip pantof, iubirile de tip umbrelă...*, Polirom, 2018; pentru a nu încărca sistemul de note, se va indica între paranteze doar numărul paginii, după fiecare citat.

de cursă lungă, care citește un roman de 800 de pagini – chiar fără dialoguri, fără punctuație etc. – până la capăt, în timp ce „tipul umbrelă” caută excepția, extraordinarul, spectaculosul, insulele de sens sau de interes și altele asemenea. Sau, mai concis, „pornind de la dihotomia jucăușă din titlu, autorul clădește o tipologie ce acceptă pe cei doi versanți ai săi întreaga nebulie a lumii. Pantoful este simbolul consecvenței, al circularității, al travaliului ordonat, al cosmosului, pe când umbrela adună sub spițele sale fragmentarul, excepționalul, dezordinea selectivă”², adică haosul. Felul cum acest haos devine cosmos ordonat pentru omul de teatru și creatorul Matei Vișniec este de interes pentru lucrarea de față. Desigur, orice scriitor și-ar dori un cititor cu ambele calități; mai mult, lectura demonstrează cu fiecare capitol că „Matei Vișniec organizează un Babel textual, fiind convins că incoerența dirijată se poate transforma în stil”³, ne previne Marius Miheț, atent la toate aparițiile editoriale ale scriitorului și invocând argumente care fac din această operă „metaromanul unui incitant manual de teatrologie”⁴.

Sinele creator, cu atenția aparent fragmentată (și ea) în mii de piese, stă la pândă și îl ia și pe cititor în această complicitate: va fi sau nu va fi de „tip pantof”? va duce la bun sfârșit lectura, pentru a apuca de celălalt capăt al firului prim și a întregi, astfel, cercul? Și mai mult: va fi sau nu de „tip umbrelă”? va sesiza punctele nodale, arhitectura ascunsă, apele subterane ale textului? Iar cercul se întregeste odată cu înmormântarea personajului Cristophe, partener de nădejde al scriitorului-narator-personaj și profund om de teatru, regizor rafinat, atât de inteligent și creativ încât își regizează propria înmormântare.

Scurtă paranteză teoretică

A doua jumătate a secolului XX, în siajul fenomenului avangardismului interbelic, cu toate -ismele sale, prizează tot mai intens și provocarea fragmentarismului, despre care suntem avertizați că „în sine, ca procedeu literar, nu este specific, astăzi, doar postmodernismului, ci și aproape oricărei forme de artă cu care acesta coexistă: neoavangardelor, kitsch-ului, paraliteraturii, așa încât, deși important, acest procedeu nu poate fi folosit, luat singur, ca un criteriu distinctiv”⁵, cu toate că e „un adevărat principiu generativ”⁶.

Conceptul este operațional, în critica noastră, cu ceva timp înainte. Încă din interbelic se înregistrează cuvenitele reticențe, pe de-o parte, sau exerciții admirative, pe de alta, la adresa acestei trăsături a unor opere literare. Spre exemplificare: Olga Caba comentează, în termeni favorabili, textul spaniolului José María Pemán, *Poema de la Bestia y el Ángel* (1938), elogiind, dincolo de stratul „eroic” al poemului (asupra căruia nu ne vom opri aici, fiindcă nu interesează discuția de față), hibriditatea formală a textului; „e posibil ca, în faza de azi [1941, n.n.] a sensibilității și a poziției noastre

² Bogdan-Alexandru Stănescu, *Spectacolul vieții, ceremonia textului*, în „Observator cultural”, nr. 820-821/ 29.04.2016, text disponibil online la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/spectacolul-vietii-ceremonia-textului/> [accesat la 01.06.2022].

³ Marius Miheț, *Spectacolul indignării*, în „România literară”, an XLVIII, nr. 14/8 aprilie 2016, p. 13.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999, p. 97.

⁶ *Ibidem*.

estetice, să acceptăm poezia epică drept gen de expresie artistică?”, se întreabă scriitoarea, iar ca răspuns își găsește argumente în chiar prefața textului analizat, se înțelege, un text teoretic în care scriitorul spaniol definește „fragmentarismul”: „Eu nu am încercat altceva în acest poem, decât de a ține seamă de aceste imperative ale noii sensibilități. Mi s-ar fi părut inutil – chiar presupunând că mi-ar fi fost posibil să o încerc – de a pretinde să impun nevoilor contemporanilor mei firul continuu și narativ al unui poem epic total – cum ar fi inutilă orice încercare de a impune pasul diligenței clienților zilnici ai avioanelor. De aceea, ceea ce am realizat este un poem epic, în sensul că am trecut prin procesul epurativ pe care l-am denumit «fragmentarism», un poem în care s-a eliminat tot ce ar fi fost intermediar și discursiv, tot ce ar fi trebuit să spun constrâns de o necesitate pur logică și ceea ce, tocmai din această cauză, ar fi fost spus în detrimentul poetic al operei... Nu este acest poem al meu nici istorie, nici jurnal. Nu se găsesc într-însul, nicidecum, toți generalii, toate bătăliile și toate regimentele... Pentru că opera mea este un salt ușor din culme în culme a războiului spaniol, fără a atinge văile intermediare, care au fost lăsate atenției și examinării cronicarilor și istoriografilor...”⁷. Pe urmele lui Jean Cocteau, José María Pemán notează că „aceiași proces spontan de purificare se observă în epica populară, în sensibilitatea vulgului, aceeași tendință de a elimina intermediile discursive – netrebuincioase, din moment ce cronică, știință și chiar jurnalul își atribuiesc aceste funcțiuni utile – în beneficiul unor fragmente de poezie mai pură, pe aceasta o numesc «fragmentarism» – o specială reacție de idealism – după Menendez Pida – care consistă numai din «talentul de a tăcea la timp»”⁸. Tot în „Revista Fundațiilor Regale” Petru Comarnescu, comentând cartea lui Al. Dima, *Gândirea românească în Estetică* (1943), zăbovește, cu obiecții, asupra manierei în care autorul comentat a ales să-i grupeze pe Ibrăileanu, Zarifopol, Ralea sub sintagma „fragmentarismul estetic”⁹.

Analizând o traducere din poezia lui G. Ungaretti, Leon Baconsky accentuează, în 1964, „marca derutantă a unui novatorism în esență formalist (referirile frecvente la fragmentarism, ermetism sau chiar suprarealism fiind în acest sens îndeajuns de elocvente), expresia ungarettiană se situează, de fapt, într-un plan de incontestabilă originalitate”¹⁰, iar tot cam pe atunci Adrian Marino găsește semne ale modernității în lirica lui Ion Pillat, care „foarte la curent cu unele teorii ale poeziei moderne, încearcă o combinație de «imagism» și «fragmentarism», sub specia «liricității» discontinui, fulgurante”¹¹.

Într-un studiu din 1981 Doina Uricariu analizează „utopia asupra perspectivei unitare și totalizatoare” a criticii lui E. Lovinescu, relevând – cu argumente din J. Derrida

⁷ José María Pemán, apud. Olga Caba, *José María Pemán, Poema de la Bestia y el Ángel*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 7/01.07.1941, p. 205.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Petru Comarnescu, *Lucrări de filosofie românească*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 6/01.06.1943, p. 645.

¹⁰ Leon Baconsky, *Giuseppe Ungaretti: Poezii*. (Ed. Tineretului, col. „Cele mai frumoase poezii”, 1963), la rubrica „Viața cărților”, în „Steaua”, an XV, nr. 4/1964, pp. 120-122.

¹¹ Adrian Marin[o], *Ion Pillat, la o nouă lectură*, în „Steaua”, XVI, nr. 8/1965, pp. 72-83. Tot Adrian Marino semnalează însă pericole care pândesc linia „netă de demarcație între adevăratul și falsul eseu, între eseistul de vocație și cel fals, simulat”: „subiectivitatea alunecă în proză și afectare, în *eseism*, simularea efectelor ideologice și artistice, caligrafie, prețiozitate, fragmentarism, divagație goală”, în textul *Eseul (IV)*, în „România literară”, II, nr. 13 (25)/27 martie 1969, p. 5.

și J. Kristeva („strategia fracțiunilor”) – felul în care „criticul pare că trece de la o idee la alta, de la o lectură la alta, sau la un fragment de lectură, solidifică părți ale gândului critic, decupează din curgerea lui anumite fâșii: lectură, sincopă, lectură – punct, contrapunct – prezență instaurată, absență instituind prezența”¹², pentru a argumenta o calitate majoră a actului critic, „un fragmentarism ce vizează... totalitatea, obligând-o la o constantă asceză, [...]. Acest fragmentarism va asculta și de imperativele unei perspective sintetizatoare.”¹³

Nu departe de acest moment, criticul Ion Bogdan Lefter, comentând *O ușă abia întredeschisă* (Teme 6), mai exact chestionând apartenența textelor lui Nicolae Manolescu la genul criticii sau la cel al prozei și reunind argumente de largă orientare asupra acestei probleme, fixează ipoteza pe care dorește să o combată astfel: „întregul e pe punctul de a se dezintegra: «prozator» în eseurile mici, presupus câteodată a se manifesta împotriva vocației sale în eseurile mari (Alex Ștefănescu considerând efectiv «regretabilă» inițiativa ieșirii din «fragmentarism» ca «unicul și fericitul lui mod de exprimare» – *Între da și nu*, CR, 1982, p. 181-2), nu i-ar rămâne *criticului* Nicolae Manolescu decât cronica literară...”¹⁴

Teoreticienii se întreabă tot mai frecvent cât de oportun este în prezent fragmentarismul, ca estetică literară, iar răspunsuri aplicate pe proza actuală – cum este cel al lui Vicente Luis Mora¹⁵ – vin să sublinieze că vorbim despre un discurs al cărui centru nu stă în recursul la un trecut explicativ, ci chiar în absența centrului/centrelor acestuia, un discurs care reflectă căutarea perpetuă, într-o lume (constituită ea însăși fragmentar, atomic) în care e mai bine să ne acceptăm propria condiție de „fragmente”. Mai mult, scriitorii „practicanți”, ca Agustín Fernández Mallo, sunt de acord că dacă lumea în care trăim (și scriem/creăm) este fragmentată și fragmentară, atunci de ce n-am scrie/crea în asemenea manieră, întrebându-se „Cum este posibil ca o realitate, sau în cazul nostru o operă literară, să fie fragmentată și în același timp să ia forma unei lumi hiperconectate? Cum este posibil ca ceva fragmentat să poată fi în același timp complet conectat în sine?”¹⁶ și răspunzând cu propria operă.

Mai recent, întrebându-se retoric despre incompatibilitatea unor scriitori precum Murakami, Houellebecq ori Pamuk cu „mentalitatea prozatorului român”, Liviu Ioan Stoiciu mărturisește că a mizat „pe același fragmentarism coerent, pe jurnal «scos din context istoric», pe «puzzle»”, consonând – întru fragmentarism și altele – cu aceștia și mărturisind a avea în sertar „un roman fragmentar”¹⁷. Ne situăm astfel în declarată

¹² Doina Uricariu, *Diferențierea în triada critică lovinesciană*, în suplimentul „Caiete critice” 8 (Centenarul E. Lovinescu), pp. 35-42, al revistei „Viața Românească”, XXXIV, nr. 9/ septembrie 1981, pp. 131-138.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ion Bogdan Lefter, „Teme” noi, în „România literară”, XIX, nr. 41/9 octombrie 1986, p. 11.

¹⁵ Vicente Luis Mora, *Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativa hispánica*, în „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr. 783/septembrie 2015, text disponibil online: https://issuu.com/publicacionesacid/docs/web---ch_783_septiembre_2015__2_/156 [accesat la 10.05.2022].

¹⁶ Agustín Fernández Mallo, *A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo*, în vol. Mihai Iacob, Adolfo R. Posada (coord.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Coed.: Borja Mozo Martín, Sorina Dora, Simion, Melania Stancu București, Ars Docendi, 2018, pp. 42-44; trad.n., G.O.

¹⁷ Liviu Ioan Stoiciu, *Incompatibili cu mentalitatea prozatorului român?*, în „România literară”, an XLVIII, nr. 25/17 iunie 2016, p. 19.

opțiune pentru o scriitură de tip „umbrelă”, la fel ca romanul lui Vișniec; adică, subliniază M. Miheț, „umbrela, la fel ca folosința ei secvențială, indică o perspectivă circulară și labirintică, furnizând ambiguitate virală, pulsioni inconștiente, fragmentarism”¹⁸.

În încheierea scurtei paranteze teoretice (istoricul problemei ar merita un studiu separat), se impune observația că, de-a lungul timpului, fragmentarismul – poposind fie în poezie, fie în proză, fie în critică – a oscilat între a fi un defect sau o calitate a scriiturii, fiindu-i adesea pusă la îndoială legitimitatea ca estetică literară. Totuși, „Proza, în special romanul, pare a fi reținut din întreaga sa experiență doar funcția povestirii, o anume sondare psihologică și câteva variabile formale. Piața universală de carte e inundată de produse care afirmă cu mândrie prin propria structură că «nu vor altceva decât să spună povești»”¹⁹, fie ele și cu ingredientele fragmentarismului, iar la noi Matei Vișniec, alături de „prozatorii optzeciști au readus povestirea în centrul literaturii lor, încadrând-o însă în structuri narative care reafirmau cu tărie funcția experimentală a literaturii.”²⁰

„Nunta mortului” – o grilă (fragmentaristă) de lectură de tip „umbrelă”

De care dintre firele narative trebuie să apucăm lectura romanului lui Matei Vișniec pentru a ieși din aparenta capcană a fragmentarismului? Desigur, de primul²¹ – și cel mai important, din perspectiva acestei lucrări, deoarece îl confirmă pe autor în postura de mediator al culturii/mentalității tradiționale din țara de origine în țara de adopție, Franța, și, prin notorietate, în orice țară ar fi tradusă opera sa –, cel care debutează odată cu primul capitol, cu primul rând al primului capitol, abrupt, cum îi stă bine oricărui incipit inspirat²²: „Mihai intră în comă cam pe la ora prânzului și muri la spital pe la miezul nopții. A avea 20 de ani și nimic nu prevestise în viața sa un sfârșit atât de timpuriu”.

Ne este utilă în acest punct și mărturisirea programatică a scriitorului, dintr-un interviu din 2013: „Pentru mine, romanul este în primul rând construcție. Și-atunci, încerc să provoc prin construcție, să propun construcții interesante, construcții-labirint, cu false intrări și false ieșiri, cu fire care se leagă din nou, la un moment dat, încerc să surprind cititorul, să nu-l las să-mi spună: «Din acest moment, romanul e previzibil, știu în ce direcție vă deplasați.» Ei bine, vreau să-l fac pe cititor să nu știe niciodată în ce direcție merge romanul. Deși, per ansamblu, el își va da seama că e acolo un mesaj. O carte este și un exercițiu ludic, câteodată.[...] literatura poate merge mai adânc în contradicțiile ființei umane și scormoni acolo. Și, prin metaforă, uneori, provoacă reflecție. Cam asta e misiunea literaturii pentru mine, deși acest roman [*Negustorul de începuturi de roman*, n.n.] nu e nici trist, nici greu, nici complicat, sunt aici elemente de eseu, dar în același timp, sunt și povești. De altfel, ați observat, pe pagina a doua e marcat

¹⁸ Marius Miheț, *Art. cit.*

¹⁹ Bogdan-Alexandru Stănescu, *Art. cit.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ Rămâne unui studiu viitor oportunitatea de a poposi asupra celorlalte povești ale acestui roman atât de ofertant tematic, stilistic, naratologic.

²² „Prima frază a unui roman trebuie să conțină ceva din energia unui strigăt inconștient care provoacă o avalanșă...” – este fraza cu care începe *Negustorul de începuturi de roman* al lui Matei Vișniec.

«roman caleidoscop». Vreau să reabilitez o veche metodă de a prezenta lumea sub formă de caleidoscop: sărind de la una la alta și, în același timp, păstrând întregul.»²³

S-a reținut, încă de la apariție, importanța acestei prime povești în economia romanului, prilej pentru a invoca aici, alături de Bogdan-Alexandru Stănescu, „dorința autorului de a căuta un sens al acestui traseu al propriei biografii, de a decupa un destin de aparenta dezordine a vieții. Există în *Iubirile...* o simetrie-cadru care ordonează post-factum toate desfășurările narative: romanul se deschide cu o amplă povestire, tradiționalistă până la un punct, ce are în centru o înmormântare rurală, un eveniment tragic (pentru că prima sa cauză este moartea unui tânăr – unchiul Mihai) la care asistă naratorul-copil. Am spus «tradiționalistă până la un punct» pentru că observațiile copilului sunt filtrate apoi de dramaturgul matur care extrage din eveniment stilemele ceremoniei rurale. Secvența incipitului este o punere în abis a întregului roman, dat fiind că ea conține atât premisele, cât și demonstrația pe care o vor dezvolta cele 500 de pagini ale cărții. Privirea copilului detectează rolul fundamental al ceremonialului în marele spectacol al vieții și al morții, urmând ca maturul să urmărească în biografia sa ulterioară adâncirea acestor observații.»²⁴

Moartea unui tânăr „nelumit” era (și rămâne încă) în comunitățile tradiționale prilej pentru desfășurarea unui set complex de gesturi, atitudini, recuzită prezentând funcție rituală, ceremonială, spectaculară, simbolică și, paradoxal, estetică. „Nunta mortului” este formula oximoronică și cuprinzătoare în care omul gândirii tradiționale a înțeles să încapsuleze două realități ale ciclului vieții generatoare de norme și de experiență – accentuează Gail Kligman în studiul său inspirat intitulat cu această sintagmă – „Pe calea căsătoriei simbolice a mortului, «celălaltul» morții nevărstnice este socializat dramatic prin includerea în ciclul vieții. Acest ritual creează o interfață simbolică între categorii care ordonează relațiile dintre vii și morți, dintre cultură și natură, dintre bărbat și femeie.»²⁵ Încărcătura metaforică a acestei asocieri se regăsește, arată cercetătoarea, în mai multe culturi, căpătând dimensiuni antropologice, acesta fiind și unul dintre motivele pentru care o utilizăm ca grilă de lectură: componenta dramatică, spectaculoasă, simbolică, tematică a schemei ritualice este meticolos urmărită de Matei Vișniec în romanul său, acesta fiind și palierul cu cea mai evidentă încărcătură memorialistică al romanului (fichionalizarea lucrează cu intensități diferite în celelalte „fire narative” ale textului).

Viața curmată de timpuriu și netrecută prin toate „pragurile” aruncă asupra familiei și chiar asupra comunității imperativul unor practici încărcate cu sens, pentru actori, sau cu insolit și cu suspans pentru copilul încă inocent, pe cale de a se transforma din potențial spectator în actor. Sentimentul că se întâmplă ceva unic, irepetabil, ieșit din comun este captat de copil încă de la început: „Pe Mihai au venit să-l ia doi dintre unchi

²³ „*Sunt un profesionist al cuvintelor*” – interviu cu Matei Vișniec, realizat de Adela Greceanu și Matei Martin pe 25 noiembrie 2013, pentru emisiunea „Timpul prezent” de la Radio România Cultural, publicat în „Dilema Veche” nr. 515/24-30 decembrie 2013, text disponibil pe site: <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/sint-un-profesionist-al-cuvintelor-interviu-cu-598121.html> [accesat: 01.08.2022]

²⁴ Bogdan-Alexandru Stănescu, *Art. cit.*

²⁵ Gail Kligman, *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, traducere de Mircea Boari, Runa Petringenaru, Georgiana Farnoaga, West Paul Barbu, Polirom, Iași, 1998, p. 165 și urm.

mei din satul H., cu o sanie trasă de doi cai. Formalitățile fuseseră probabil lungi și anevoioase, așa că Mihai fu preluat de la morgă odată cu căderea serii. Când am văzut, în fața porții, sania trasă de cai, cu sicriul în ea, am rugat-o pe mama să mă lase să merg și eu cu cei doi unchi. «Luați-l și pe Matei, le spuse mama, că el i-a vorbit ultima dată». Din nou, faptul că eu fusesem ultimul om care-l văzuse viu pe Mihai păru să cântărească mult în deciziile părinților mei, precum și în atitudinea celorlalți membri ai familiei față de mine” (p. 10); „Nu aveam nicio idee de timp, dacă era înainte sau după miezul nopții. Mă bucuram însă că a doua zi nu mai trebuia să merg la școală și că urma să asist la îngroparea lui Mihai. Mă bucuram și de acel lung drum cu sania pe timp de noapte și, într-un fel, îi eram recunoscător lui Mihai că murise oferindu-mi un astfel de moment magic” (p. 11). De ipostaza aceasta ambiguă, de spectator-possibil-actor, conjugată cu inexplicabila bucurie că nu este un outsider (pe care pariază mult artele spectacolului, mai ales în contemporaneitate) este conștient abia naratorul adult.

Ingredientele spectacularului, ale excepționalului sunt introduse/receptate treptat și mizează mai ales pe funcția comunității, a „corului” tăcut care rezonează cu tragedia uneia dintre familii, fapt care are nevoie de un decor pe măsură: „Satul H. îmi era extrem de familiar, dar nu-l traversasem încă niciodată pe timp de noapte într-o sanie, cu un mort alături. În timp ce ne îndreptam spre casa bunicii, unui țărani apărură la porți, dar cu discreție, ca și cum n-ar fi vrut să ne perturbe înaintarea. Agitația aceasta mi se păru suspectă, m-aș fi așteptat ca tot satul să doarmă la ora aceea” (p. 12); „Noaptea era abia la început, iar marile surprize urmau abia acum. Când am început să urcăm dealul spre casa bunicii am simțit că eram așteptați. Casa era luminată, porțile erau deschise, curtea era plină de oameni. Până atunci mă simțisem oarecum mândru că făcusem acel drum cu Mihai mort, că într-un fel eu i-l aduceam bunicii pe fiul ei impregnat de formol, ca să fie cât mai prezentabil. În clipa când ne-am apropiat însă de porțile larg deschise și am văzut că toate rudele mele din sat ne așteptau acolo cu felinare și cu lumânări aprinse, mi-am dat seama că rolul meu era mic, mărunț, insignifiant, și că de fapt *mortul* urma să fie personajul principal. Pe moment curiozitatea, senzația de noutate absolută primau total în fața emoției. Nu-mi amintesc nici să fi plâns și nici să fi fost cutremurat de moartea lui Mihai.” (p. 11-12)

Prima ocazie de performare a bocetului este și prima ocazie de dramatizare a unui dialog mamă-fiu în care unul dintre participanți este „mut”, pasiv, iar celor care asistă le rămâne situația de martori neputincioși; „scenariul” lasă rolul principal mamei îndurerate, pe când cei din jur își asumă roluri minore și pragmatice: „Am rămas însă total stupefiat, oarecum cu gura căscată, când bunica s-a repezit la noi și a început să ne certe că i-am adus fiul acasă mort.

- Cum vii tu, măi băiatule, acasă? Așa te-am trimis eu la Rădăuți? strigă bunica repezindu-se inutil la hățurile cailor, ca și cum ar fi vrut să întoarcă sania ca să ne trimită înapoi, prin noapte, de unde tocmai veniserăm. De ce mi l-ați adus între patru scânduri, de ce? strigă din nou bunica plângând în hohote și îmbrățișând sicriul cu mâinile.

Ca și cum hohotul de plâns al bunicii ar fi fost un semnal pentru întreaga familie că poate să-și dea drumul și să-și exprime durerea, toate femeile din curte începură să plângă, să strige și să bocească. Și bărbații lăcrimau, dar mi-am dat seama atunci că numai femeilor le era permis să-și exprime disperarea în mod viguros, chiar până la leșin. Bărbații își asumară o altă misiune, aceea de a înșfăca sicriul și de a-l duce în casă” (p. 11-12). Acest moment marcat prin bocetul mamei declanșează performarea riturilor de

separare, o etapă semnificativă a acestui „rit de trecere”, care „corespunde primelor trei zile după moarte, timp în care trupul se află încă în comunitatea celor vii”²⁶. Insistăm, alături de cercetătorul Ștefan Dorondel, pe utilizarea verbului „a performa”, specific limbajului etnologic de specialitate, cu conotații care servesc grilei noastre de lectură: „Cuvântul, provenit din englezescul *to perform* înseamnă atât «a îndeplini», «a face» cât și «a juca într-o piesă», «a se produce în fața unui public». [...] ritualurile funerare reprezintă atât o datorie ce trebuie îndeplinită, dar au și un element teatral prin faptul că rudele trebuie să își joace rolul în fața comunității, pentru binele lor, dar și al celorlalți.”²⁷ Mai ales moartea unui tânăr „nelumit” era considerată „primejdioasă” în cadrele gândirii tradiționale, acest aspect contribuind și mai mult la prezervarea întregului ritual funerar. Gail Kligman insistă pe faptul că „bocetul este o obligație rituală (la fel ca plânsul pentru mireasă, în timpul ceremoniei nuptiale și este îndeplinit numai de femei. Se crede că a nu boci mortul este un păcat”²⁸, iar un lucru de temut, uneori transformat în blestem, este „să nu ai pe nimeni care să te bocească”.

Decorului îi este rezervată aceeași importanță ca în teatru, prilej pentru scriitor de inserții „fotografice” cu vizibilă încărcătură de informație etnografică²⁹: „Ca mai toate casele țărănești, și la bunica existau doar două camere separate de o tindă: odaia de zi, servind și de bucătărie și unde ardea focul în sobă zi și noapte, și *casa cea mare*, altfel spus încăperea unde zăceau *odoarele*, de fapt toată averea familiei, straie, pături, covoare, lada de zestre a bunicii, dar și câte o puțină cu brânză sau cu cârnăciori conservați în untură. Casa cea mare, altfel spus, această odaie sacră în care nu se dormea, mai avea un rol de tezaurizare a memoriei, era plină de icoane și de vechi fotografii. Chipuri crispate, dar îmbrăcate de sărbătoare mă priveau de acolo cu un fel de mesaj tăcut: știam că toți acei oameni erau legați într-un fel sau altul de mine și că avuseseră o viață grea, dar nu se plâneau de nimic și păreau mulțumiți” (p. 13-14), iar economia spațiului permite chiar și o „lojă”, cuptorul, loc privilegiat pentru privorul-copil, care – prin categoria de vârstă căreia îi aparține – este tolerat, dar „M-am trezit acolo [pe „*cuptior*” – n.n., G.O.] în mijlocul unui grup compact de verișori și de verișoare, unii de vârsta mea, iar alții mai mici, urmărind cu ochii măriți, probabil în aceeași stare cu mine, ceea ce se întâmpla în odaie. Cuptorul era într-adevăr un loc strategic, *un fel de balcon* [s.n., G.O.] de unde putea fi contemplată toată bucătăria și de unde puteam scruta toate gesturile și urmări toate intrările și ieșirile adulților. În plus, era locul cel mai cald din casă, un cuib protector unde ne puteam juca timp de ore și ore, și unde și dormeam claie peste grămadă.” (p. 14). Episoadele despre copiii tolerați de adulți în anumite secvențe ale ritualului pot fi citite și ca o mostră de educație thanatologică, într-o pedagogie firesc construită de sistemul de gândire al omului lumii arhaice.

²⁶ Ștefan Dorondel, *Moartea și apa – ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc*, prefață de Marianne Mesnil, București, Editura Paideia, 2004, p. 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Gail Kligman, *Op. cit.*, p. 111.

²⁹ Se poate consulta studiul lui Mihai Camilar, *Origini și continuitate în arhitectura populară bucovineană. Programele arhitecturii populare*, <https://ianus.inoe.ro/Mihai%20Camilar%202.htm> [accesat la 05.11.2021]. Vom constata că Matei Vișniec realizează o descriere cât se poate de fidelă a ceea ce specialiștii numesc „locuință tradițională cu tindă mediană rece și două camere/bicelulară”, reflectând starea socială a familiei și specificul arhitectural al satelor bucovinene la sfârșit de secol XIX și început de secol XX.

Încăperea care deservește toate funcțiile locuirii permenante devine și loc de pasaj în faza pre-liminară: „Spre surprinderea mea, Mihai fu dus nu în casa cea mare, cum m-aș fi așteptat, ci în odaia de zi. Sicriul fu depus pe marea masă din mijlocul ei, în jurul căreia bunica hrănise în cursul vieții ei zece copii, cinci băieți și cinci fete, printre care și mama.” (p. 14), dar și scenă-laborator pentru momentele importante de mai târziu: „...vânzoleala din casă devenise *un spectacol infinit mai fascinant* [s.n., G.O.] și îl sorbeam din priviri ca și cum am fi fost niște găuri cosmice care aspirau materia. În timp ce femeile continuau să plângă și să îmbrățișeze sicriul, bărbății, dintre care unii așezați pe laite în jurul mesei, își treceau din mână în mână o sticlă de țuică și un pahar. Gestul îmi era deja cunoscut, așa făcuse și tata cu o seară în urmă la Rădăuți când, întors de la spital cu mama și cu bunica, mă anunțase că Mihai își *dăduse sufletul*. Probabil că în mintea mea de copil de opt ani mi-am spus atunci *ia te uită, când moare un om trebuie să bei numaidecât țuică.*” (p. 14)

Scalda mortului, mizând pe funcția purificatoare a apei (la fel ca prima scaldă a nou-născutului, un adevărat botez de intrare în noua stare), este un episod „de culise”, rezervat, în funcție de zonă, doar celor foarte apropiați – moment la care prezența copiilor nu este permisă: „... un *ciubăr* aștepta în casa cea mare. Dar nu-mi imaginasem că Mihai urma să aibă parte de acel tratament atât de banal pentru cei vii, dar care, pe moment, mi se părea atât de straniu pentru mort. Dacă tot era mort, de ce mai trebuiau să-l spele? Și exact în ciubărul familiei, prin care trecusem și eu din când în când în timpul vacanțelor mele prelungite la bunica, și în care se spălaseră de altfel rând pe rând toți copiii bunicii inclusiv bunicul care era mort de câțiva ani?” (p. 15) Reintrarea în scenă a „personajului” produce uluire în ochii micilor spectatori: „...bărbății fură chemați să-l aducă pe Mihai înapoi în odaie. Uluitor fu acel moment când mortul își făcu din nou apariția în *cele mai frumoase straie ale sale* [s.n., G.O.]. Îl văzusem deseori pe Mihai îmbrăcat de sărbătoare, înainte de a merge la biserică sau la horă, dar niciodată nu mi se păruse atât de frumos. Femeile îl îmbrăcaseră cu ce avea el mai bun și mai prețios. În picioare avea o pereche de cizme nou-nouțe și impecabil lustruite. Cămașa brodată, brăul cu mărgele, *cheptarul, ȳarii*, toate străluceau pe el. În plus, avea fața netedă, ca și cum s-ar fi ras cu câteva minute în urmă, iar părul îi era perfect pieptănat și tuns, ca și cum tocmai ar fi ieșit de la frizer. Deși avea ochii închiși, fața lui Mihai nu era lipsită de expresivitate. Cel puțin așa aveam eu impresia, că acea față ascundea un zâmbet șiret” (p. 16), prilej pentru scriitor de a etala o nouă „fotografie cu valoare etnografică” – costumul „de sărbătoare”, dovadă clară a importanței acordate mării călătorii. Delia Suiogan subliniază că „În ambele cazuri – copilul, defunctul –, asistăm la o spălare de «păcate» și la asigurarea unei libertăți ce-i dă individului șansa, dar și dreptul de a alege. Este vorba, în fapt, despre o moarte simbolică, moarte inițiativă, urmată de o revenire la o altă viață. De aceea s-a pus de foarte multe ori semnul egalității între apă și matrice. Să nu uităm că întotdeauna apa are unele atribute clare: «neînceptută», «curată», «curgătoare», este vorba despre apa pură, neatinsă încă de om, capabilă să conducă la îndeplinirea acelei funcții – purificarea. În directă legătură cu scaldă rituală, vom pune înhumarea, dar și închiderea rituală a mirilor în camera nupțială, mormântul și camera devenind reprezentări ale «grotei inițiatice». Pe de o parte avem de-a face cu o revenire în Pământul Mamă, similară unei întoarceri la începuturi. Venim din întuneric, ne întoarcem în întuneric, ca trup; putrezirea corpului ar putea fi însă asimilată unei călătorii subpământene care ar permite

anularea materiei vechi și renaștere sub o altă formă. Marea călătorie inițiată o va realiza sufletul, dincolo de mormânt, în încercarea lui de ridicare.”³⁰

Spectacolul ritualului funerar alternează momente de „tip pantof” cu momente de „tip umbrelă”: „...am așteptat acest lucru timp de trei zile, cât au durat *priveghiul* și pregătirile de înmormântare. Timp de trei zile și natura l-a plâns pe Mihai (cel puțin, așa pretindea mama), pentru că a nins încontinuu. [...] În cele trei zile cât dură așteptarea (cel puțin pentru mine) zeci și zeci de oameni din sat trecură să-l vegheze pe Mihai. Unii veneau chiar de dimineață, și eram trezit de tropotele lor când intrau în tindă și se scuturau de zăpadă. Femeile familiei munciră în acele zile fără răgaz, pregătind sute de colăcei care urmau să fie dați de pomană. În odaia de zi, unde imediat după aducerea mortului începuse să miroasă puternic a formol, se amestecau acum efluvii mult mai plăcute, domina mirosul de pâine coaptă, de mac și de drojdie. În cursul după-amiezii și mai ales spre seară, când vizitatorii se înmulțeau brusc la căpățul lui Mihai, începea să miroasă și a țuică. Bărbații păreau să aibă nevoie de cel puțin două sau trei pahare băute pe nerăsuflăte, ca să-și poată stăpâni lacrimile, și chiar unele femei, cu discreție, mai sorbeau câte o jumătate de pahar, după ce vărsau pe jos câte o picătură, *pentru mort*.” (p. 17), romancierul plasând deja „punți”, „indicii” pentru scene importante de mai târziu: numit în unele zone „pâinea mortului”, merinde pentru „lumea de dincolo”, pentru asigurarea post-existenței, colacul este alimentul ritualic nelipsit din scenariul funebru, despre care etnologul Romulus Antonescu precizează: „reprezentările din aluat caracteristice momentului înmormântării se grupează practic în două categorii: colacii «de împărțit» (cu evidente funcții rituale) și cei «ai mortului», care poartă însemne religioase și care rămân la biserică; oferiți ca ofrandă pentru sufletele strămoșilor, colacii «de împărțit» au rolul, conform unei mentalități arhaice, să-i împace pe morți, să-i hrănească, pentru ca și aceștia, la rândul lor, să-i protejeze pe cei vii, să le asigure și să le mărească recolta”³¹.

Momentul cu funcție spectaculară maximă este drumul spre cimitir, respectiv alaiul care suplinește „nunta mortului”: „Mihai fu scos din casă și depus într-o sanie trasă de patru boi. [...] toată lumea se puse în mișcare în spatele saniei. Ciudat, după ce timp de trei zile aproape tot satul trecuse prin casa bunicii ca să-l vadă pe Mihai, acum, pe ultimul său drum, aveam impresia că fuseserăm abandonați de lume: nu ne aflam acolo decât noi, familia, frați și surori, mătuși și cumnate, unchi și verișori. În sanie cu Mihai, chiar alături de sicriul descoperit, se mai afla însă cineva, o *mireasă*. De data aceasta, n-am mai putut rezista și chiar am întreat-o pe mama cine era fata aceea frumoasă, îmbrăcată de nuntă și nu de înmormântare, și care acum atrăgea atenția chiar mai mult decât Mihai. Am înțeles atunci un alt lucru simplu, dar tulburător: întrucât Mihai fusese flăcău și murise neînșurat, înmormântarea sa trebuia să-i țină loc și de nuntă. De aceea fusese îmbrăcat și el ca un *mire*, și nu ca un mort obișnuit. Iar fata din sanie urma să-i fie mireasă doar atât, pe ultimul drum, între casă și cimitir.” (p. 19), asta deoarece, explică tot Gail Kligman în urma cercetărilor sale în România, „căsătoria simbolică cinstește sufletul mortului; dar pentru că nu a fost consumată, ea nu leagă. Mireasa mortului este

³⁰ Delia Suiogan, *Inițierea – forme de reprezentare simbolică*, în „Memoria Ethnologica”, VI, nr. 20/ iulie-decembrie 2006, pp. 1883-1892.

³¹ Romulus Antonescu, *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești*, Ediție digitală, 2016, pp. 163-169, text disponibil online: <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Dictionar-etnografic-C.pdf> [accesat: 29.05.2022].

liberă să se mărite³². Rolul poate fi asumat de iubita sau logodnica tânărului, ori de o verișoară, vecină ș.a.m.d.

Ovidiu Bîrlea se oprește îndelung asupra valențelor bocetului, arătând că este „dezlănțuire individuală de durere, ajunsă la paroxism, a cărei exprimare necesită chiar gesturi violente”, urmărind „îmbunarea mortului, iar în subsidiar asigurarea echilibrului psihic al celor îndoliați, prin descărcarea durerii exprimate cu atâta vehemență”³³: „...femei ale familiei [...], în urma mortului, nu se mai mulțumeau să plângă, ci boceau în versuri. [...] durerea lor era acum exprimată prin cuvinte precise, spuse ca să fie *auzite*. [...] Băiatul trebuia plâns de familie, dar nu oricum, trebuia plâns *cum trebuie*, pe măsura durerii și a dramei, dar și pe măsura locului pe care îl ocupa familia Prelipcean în acel sat, unde își avea rădăcinile încă de pe vremea voievodului Ștefan cel Mare și unde morții ei erau așezați în straturi, din timpuri imemorabile.” (p. 20); textul lui Vișniec accentuează importanța sentimentului apartenenței (de neam, de comunitate), cu o puternică funcție identitară sau, mai precis, identifică momentul exact al nașterii acestui sentiment.

Dacă scenariul funebru are momentele lui spectaculoase, cu atât mai spectaculoasă este construirea suspansului, după rigurile artei teatrale, în care se pregătește gradat scena de maximă intensitate: „...marea mea întrebare, care mă preocupa și mă obseda, era tot cea legată de oameni. Nu-i vedeam și nu înțelegeam unde puteau să se ascundă. Răspunsul veni însă repede când, după o cotitură a drumului, apărui în fața noastră silueta albă a bisericii cu clopotnița ei semeață. Atunci am avut un frison fondator pentru ceea ce aș putea numi sentimentul apartenenței la un grup identitar. Pentru că oamenii, toți oamenii satului, adulți și bătrâni, copii și bebeluși, bărbați și femei, ne așteptau în fața bisericii, așezați pe două rânduri, în frunte cu preoții. Dintr-un fel de decență ale cărei resorturi sunt prea subtile pentru lumea modernă, în acel an 1963, într-o vreme când istoria era cinică, dar civilizația țărănească avea încă rădăcini, oamenii satului Horodnic preferaseră să-l aștepte pe unchiul meu mort mai degrabă la biserică decât să dea năvală la el acasă și să se înșiruie apoi în spatele boilor cu care era dus pe ultimul său drum. Îmbrăcați de sărbătoare, sfioși și tăcuți, calzi prin prezența lor, oamenii satului voiau să fie acolo, cu acel băiat mort la 20 de ani, pentru nunta și înmormântarea lui.” (p. 21-22) Așadar, romancierul – în ipostază de memorialist de data aceasta – nu face niciun secret din „frisonul fondator” privind „sentimentul apartenenței la un grup identitar”, conducând cititorul înspre ideea că matricea în care se cristalizează identitatea psihosocială este colectivul, cu multiple conotații: formal (și sub incidența unor limite de ordin administrativ, juridic, material) acest colectiv este ceea ce numim, de obicei, societate; informal, cu limitări chiar autoimpuse uneori, colectivul-matrice poate purta numele de familie, clan, neam, națiune. În oricare din cazurile invocate, Celălalt este o imanență, iar autenticitatea relației cu alteritatea, în această grilă, a avut câștiguri evidente mai ales în cadrele mentalității și societății tradiționale.

Această apartenență la neam și la comunitate are momentele ei-umbrelă, de evidentă încărcătură afectivă, iar Matei Vișniec duce ritualul până la capăt („Coborârea lui Mihai în groapă, alături de tatăl său mort cu câțiva ani în urmă, de un frate mort în război, de bunicii și de străbunicii săi, fu un alt moment puternic, când bocetele și strigătele femeilor se amplificară la maximum. Atunci mi-am dat seama și de ce timp de

³² Gail Kligman, *Op. cit.*, p. 169.

³³ Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, București, Editura Minerva, 1981, pp. 473-493.

trei zile femeile familiei fuseseră obligate să muncească atât de mult: fiecărui om din sat îi fu înmănat un colăcel copt în cuptorul deasupra căruia dormisem eu cu verișorii mei. Un colăcel gustos și vesel pe post de *pomană*. Un colăcel însoțit de o lumânare: *pâine și lumină* în amintirea lui Mihai.”, p. 22), neuitând să asigure coerența și omogenitatea micilor episoade – acum copilul înțelege rostul anumitor gesturi, iar naratorul-adult îl completează cu semnificația lui ritualică.

De altfel, în totalitate, această poveste-fragment a romanului (un „miroir brisé” la rândul său), care trebuie extrasă din mai multe puncte ale cărții, se află la granița dintre autoficțiune, memorialistică și eseu cu certe calități de documentar etnografic: „În ultimii 50 de ani, în jurul lui Mihai au mai apărut și alte morminte, s-a constituit un fel de colonie de morți, toți uniți între ei prin legături de rudenie. Și prin faptul că toți cei care au murit după Mihai au asistat la moartea lui, și de fapt fiecare mort îngropat acolo a asistat la înmormântarea unui mare număr dintre membrii familiei sale care l-au precedat în moarte. Acel cimitir este unul dintre cele mai primitoare locuri văzute vreodată de mine: în timpul verii îl inundă verdeța, în timpul iernii îl acoperă nămeții. Cărduri de păsări îl păzesc tot timpul, pisicile se hârjonesc printre morminte fără încetare, uneori îl traversează vulpile sau aricii, iar copiii se joacă de-a v-ați ascunselea printre cruci în fiecare duminică, în timp ce părinții lor asistă la slujbă. [...] Iar mie mi-au trebuit 50 de ani ca să înțeleg cum trebuie semnificația acelor evenimente și mai ales a clipei când am văzut cum ne aștepta satul. Am avut nevoie să rătăcesc prin lume și să reflectez la cele mai îndărătnice imagini înregistrate de memoria mea ca să înțeleg, de exemplu, diferența dintre *haos* și *cosmos*. O diferență esențială: în acel sat al bunicii mele, în acele zile ale morții lui Mihai, am avut în fața mea o societate cosmică, adică trăitoare în funcție de anumite reguli și cutume. Și aceasta întrucât acei oameni necăjiți (striviți de absolut toate regimurile și puterile politice succedate pe acolo de două mii de ani) refuzau haosul, adică viața fără semnificații transcendente. [...] ei trăiau intens și asumat cosmosul construit cu mîgală de strămoșii lor și preluat cu încredere. Din acest punct de vedere Mihai avu o înmormântare cosmică.” (p. 22-23)

Concluzii

„Moartea domesticită” este convertită în înțelegere și punct de plecare. Sintagma îi aparține lui Philippe Ariès, citat de Irina Petraș când își fundamentează teoretic discursul critic despre „știința morții” în literatura română, și adăpostește sub cupola sa de semnificații și pe acelea care decurg din lectura atentă a paginilor romanului lui Matei Vișniec: „Viața și moartea nu sunt acte *doar* individuale; ele sunt celebrate prin ceremonii ale apartenenței și solidarității. Cel care moare acceptă un rol activ, scena rămasului bun și doliul fiind recunoașteri simbolice ale continuității biologice, ale înscrierii într-o serie naturală. Moartea unui membru al comunității e înregistrată ca o pierdere – «sărbătoarea» doliului exaltă încă o dată *unitatea*, grație căreia se va rezista acestor slăbiri repetate. Moartea nu era o *dramă personală* pentru cei vechi.”³⁴ Și personajul-narator al lui Vișniec simte că „la moartea lui [Mihai], am avut revelația că viața mea avea un sens, că rădăcinile mele erau clare și adânci și că nu aveam motive să mă tem de nimic. Dar mai ales am avut revelația faptului că în viață durerea poate veni uneori la jumătate de secol după trăirea dramei.” (p. 23)

³⁴ Philippe Ariès, *L'Homme devant la mort*, apud Irina Petraș, „Știința morții”. *Înfățișări ale morții în literatura română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 19.

În secvența finală, înspre care duc toate poveștile (la rândul lor fragmentate), încheierea e rotundă, în oglindă (sau de „tip pantof”): „Dacă romanul debutează cu o coborîre în infernul semnificațiilor, el se va încheia cu descrierea unui spectacol funebru cu totul diferit, laic, unde participanții refuză cosmosul religios. În mormîntarea lui Christophe (personajul cel mai atașant al acestui puzzle românesc, al cărui destin este anunțat încă de la început) vine să încheie simetric traseul deschis în copilărie și să semnalizeze prin diferență unitatea lumii în spectacol: în jurul sicriului se strîng absolut toate personajele ce joacă în acest «roman teatral» al lui Matei Vișniec. Este un spectacol (laic, cum am spus, dat fiind că regizorul din viața reală își păstrează rolul chiar și în sicriu) al morții (și al vieții) care transpune, *à rebours*, întregul text ce-l precedă într-o scriere ceremonială.”³⁵

Tot Irina Petraș ne aduce înspre justificarea lecturii în grila aleasă, prin exemplele de „înfățișări ale morții în literatura română” pe care le oferă: „folclorul nostru și toată literatura, recitate din perspectiva morții, ar conduce la un «portret național» mai adevărat decât cele devenite, de multe, ori, păguboase locuri comune. Față în față cu enigma neexplicată și neexplicabilă a muritului, sufletul unui popor dă cele mai pregnante, existențiale, răspunsuri” – suntem asigurați în debutul excelentului său studiu³⁶. Spațiul geografic al romanului, și el discontinuu, are drept borne Rădăuți și satul Horodnic din îndepărtata Bucovina a scriitorului, respectiv Parisul sau Avignonul, spații-acasă pentru dramaturgul care va fi jucat continuu, timp de decenii, pe aceste scene. O lume întreagă se mișcă împreună cu acest spațiu fluid, casant, versatil, „curge” în bucăți, în fire, în piese, în povești, către îndemnul „du-te să scrii” din finalul romanului.

Bibliografie

- ANTONESCU, Romulus, *Dicționar de Simboluri și Credințe Tradiționale Românești*, Ediție digitală, 2016, pp. 163-169, text disponibil online: <http://cimec.ro/Etnografie/Antonescu-dictionar/Antonescu-Dictionar-etnografic-C.pdf> [accesat: 29.05.2022].
- BACONSKY, Leon, *Giuseppe Ungaretti: Poezii*. (Ed. *Tineretului*, col. „Cele mai frumoase poezii”, 1963), la rubrica „Viața cărților”, în „Steaua”, an XV, nr. 4/1964, pp. 120-122.
- BÎRLEA, Ovidiu, *Folclorul românesc*, I, București, Editura Minerva, 1981.
- CABA, Olga, *José María Pemán, Poema de la Bestia y el Ángel*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 7/01.07.1941, p. 205.
- CAMILAR, Mihai, *Origini și continuitate în arhitectura populară bucovineană. Programele arhitecturii populare*, <https://ianus.inoe.ro/Mihai%20Camilar%202.htm> [accesat la 05.11.2021].
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.

³⁵ Bogdan-Alexandru Stănescu, *Spectacolul vieții, ceremonia textului*, în „Observator cultural”, nr. 820-821/ 29.04.2016, text disponibil online la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/spectacolul-vietii-ceremonia-textului/> [accesat la 01.06.2022]

³⁶ Irina Petraș, „Știința morții”. *Înfățișări ale morții în literatura română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995, p. 15.

- COMARNESCU, Petru, *Lucrări de filosofie românească*, în „Revista Fundațiilor Regale”, nr. 6/01.06.1943, p. 645.
- DORONDEL, Ștefan, *Moartea și apa. Ritualuri funerare, simbolism acvatic și structura lumii de dincolo în imaginarul țărănesc*, prefață de Marianne Mesnil, București, Editura Paideia, 2004.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín, *A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo*, în vol. Mihai Iacob, Adolfo R. Posada (coord.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Coed.: Borja Mozo Martín, Sorina Dora, Simion, Melania Stancu București, Ars Docendi, 2018, pp. 42-44.
- van GENNEP, Arnold, *Riturile de trecere*, traducere de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, studiu introductiv de Nicolae Constantinescu, Postfață de Lucia Berdan, Polirom, Iași, 1998.
- KLIGMAN, Gail, *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*, traducere de Mircea Boari, Runa Petringenaru, Georgiana Farnoaga, West Paul Barbu, Polirom, Iași, 1998.
- LEFTER, Ion Bogdan, „Teme” noi, în „România literară”, XIX, nr. 41/9 octombrie 1986, p. 11.
- MARIAN, S. Fl., *Înmormântarea la români. Studiu etnografic*, ediție îngrijită, introducere, bibliografie și glosar de Iordan Datcu, București, Editura Saeculum I.O., 2000.
- MARIN[O], Adrian, *Ion Pillat, la o nouă lectură*, în „Steaua”, XVI, nr. 8/1965, pp. 72-83.
- MARINO, Adrian, *Eseul (IV)*, în „România literară”, II, nr. 13 (25)/27 martie 1969, p. 5.
- MIHEȚ, Marius, *Spectacolul indignării*, în „România literară”, an XLVIII, nr. 14/8 aprilie 2016.
- MORA, Vicente Luis, *Fragmentarismo y fragmentalismo en la narrativo hispánica*, în „Cuadernos Hispanoamericanos”, nr. 783/septembrie 2015, text disponibil online: https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/web---ch_783_septiembre_2015__2_/156 [accesat la 10.05.2022].
- PETRAȘ, Irina, „Știința morții”. *Înfățișări ale morții în literatura română*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995.
- STĂNESCU, Bogdan-Alexandru, *Spectacolul vieții, ceremonia textului*, în „Observator cultural”, nr. 820-821/ 29.04.2016, text disponibil online la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/spectacolul-vietii-ceremonia-textului/> [accesat la 01.06.2022].
- STOICIU, Liviu Ioan, *Incompatibili cu mentalitatea prozatorului român?*, în „România literară”, an XLVIII, nr. 25/17 iunie 2016, p. 19.
- SUIOGAN, Delia, *Inițierea – forme de reprezentare simbolică*, în „Memoria Ethnologica”, VI, nr. 20/ iulie-decembrie 2006, pp. 1883-1892.
- URICARIU, Doina, *Diferențierea în triada critică lovinesciană*, în suplimentul „Caiete critice” 8 (Centenarul E. Lovinescu), pp. 35-42, al revistei „Viața Românească”, XXXIV, nr. 9/ septembrie 1981, pp. 131-138.
- VIȘNIEC, Matei, *Iubirile de tip pantof, iubirile de tip umbrelă...*, Polirom, 2018.
- ***, „Sunt un profesionist al cuvintelor” – interviu cu Matei Vișniec, realizat de Adela Greceanu și Matei Martin pe 25 noiembrie 2013, pentru emisiunea „Timpul prezent” de la Radio România Cultural, publicat în „Dilema Veche” nr. 515/24-30 decembrie 2013, text disponibil pe site: <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/sint-un-profesionist-al-cuvintelor-interviu-cu-598121.html> [accesat: 01.08.2022]