

Elemente de realism magic în *Mistreții erau blânzi* de Ștefan Bănulescu

Elena-Cristina VANCEA (FILIGEAN)

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

cristinafiligean@yahoo.com

Abstract: Generally, the imaginary is a complex system of relationships, a whole world, more or less ideal/real, more or less possible. It is another reality, which operates according to its own rules and has in common with reality the same understanding of representation. It is that universe specific to each writer's imagination, a place hidden from the prying eyes of others, but which is depicted in the literary text in an original manner meant to highlight the personal and unique vision of a writer. In Ștefan Bănulescu's prose, the imaginary is emphasized through the use of myths, symbols, images or metaphors that open the interpretation to multiple variants without annihilating any opinion for or against, thus following the patterns of South American literature. Well-knowing the Romanian traditions and customs from the Bărăgan area, the writer analyzes and interprets ancient folk beliefs from the local folklore so that they can be transformed according to his own will and rendered into his own 'imaginary kingdom'. He creates everything carefully, captures the world around him in an unusual light, subtly leaves the well-known frames of reality without the reader noticing it and, at the same time, pays attention to the details that induce a universe full of meanings. Therefore, the aim of this article is to highlight the motifs, myths and symbols that Ștefan Bănulescu uses in his short story *Mistreții erau blânzi* to insert the magic into the reality plan, keeping the sense of truthfulness of the narration to outline a fictional universe specific to ontological magical realism.

Keywords: *real, imaginary, magical realism, Ștefan Bănulescu, myths, motifs, symbols.*

Imaginarul este un sistem complex de relații, o lume întregă, mai mult sau mai puțin ideală/reală, mai mult sau mai puțin posibilă. Acesta reprezintă o altă realitate, care funcționează după propriile reguli și are în comun cu realul aceeași înțelegere a termenului de reprezentare.

În general, spațiul imaginar este definit drept acel univers specific imaginației fiecărui scriitor, un spațiu ascuns de privirile iscoditoare ale celor din jur, puternic individualizat și încărcat de semnificații și mistere. Acest univers imaginar apare însă transpus în operă într-o manieră originală menită să evidențieze viziunea personală și nota de unicitate a unui scriitor.

La Ștefan Bănulescu, imaginarul este reliefat prin utilizarea unor mituri, simboluri, imagini sau metafore care lasă perspectiva interpretării deschise în

multiple variante fără a anihila orice opinie pro sau contra, înscriindu-se astfel în tiparele literaturii sud-americane, după cum bine observa și criticul Ion Simuț: „Seva prozei lui Ștefan Bănulescu e arhitectura, sugestia vechimii: mitizarea, estetizarea și magia – caracteristice literaturii Sudului, în speță celei sud-americane.” [Simuț 1994: 129].

E aceea, în acest articol ne propunem să evidențiem motivele, miturile și simbolurile pe care Ștefan Bănulescu le folosește în nuvelele sale, în special în *Mistreții erau blânzi*, în vederea inserării miraculosului în planul realității, menținând vie impresia de veridicitate a relatării pentru a contura un univers ficțional specific realismului magic ontologic.

Nuvelele lui Ștefan Bănulescu surprind un univers imaginar original. Bineînțeles că punctul de plecare îl constituie realitatea pe care o analizează, o interpretează și o transpune într-o manieră personală. Bun cunoscător al tradițiilor și obiceiurilor românești din zona Bărăganului, „stăpân absolut peste o geografie mitică” [Glodeanu 1998: 110], scriitorul preia din folclorul autohton credințe populare străvechi pe care le analizează și le interpretează, pentru ca mai apoi să le transforme după propria voință și să le transpună în propriul „regat imaginar”. Compune totul cu migală, surprinde lumea înconjurătoare într-o lumină insolită, părăsește subtil binecunoscutele tipare ale realității fără ca cititorul să bage de seamă și, în același timp, este atent la elementele de detaliu care induc un univers plin de semnificații.

Apariția, aparent ca din neant, în anul 1965, a volumului de nuvele *Iarna bărbaților* a reprezentat un caz singular în literatura română, Ștefan Bănulescu impunându-se imediat în conștiința criticii literare și a cititorilor drept unul dintre cei mai importanți prozatori români postbelici. Eugen Simion înscrie nuvelele din volumul de debut în proză al scriitorului în tradiția realismului magic, înrudite cu proza lui Sadoveanu, a lui Agârbiceanu și a lui Blaga, dar și cu a altor prozatori ai câmpiei și ai bălților dunărene. Criticul încadrează nuvelele în categoria prozei arhetipale cu deschidere spre lumea miturilor, considerându-le drept „o epică hieratică și mitică” [Simion 1978: 598] și evidențiază harul de povestitor al lui Bănulescu, insistând atât asupra trăsăturilor expresioniste, cât și asupra vrajei folclorice și coșmarului modern din paginile acestor scrieri. În aceste nuvele spațiul este reprezentat de baltă și de câmpie, spațiu în care natura ocupă un loc însemnat, nu doar ca un cadru, ci ca un element esențial în compoziție, devenind „o manifestare a *cosmicului* în viața de toate zilele.” [Simion 1978: 599]. Într-un asemenea cadru, miturile și simbolurile își fac loc copios, într-un cod realist cu mesaj fantastic, cu alte cuvinte se inserează în mod firesc în construcția epică a textelor în care cadrul este realist și se manifestă refuzul de a justifica supranatural misterul. Procedând în acest mod, Ștefan Bănulescu scrie o proză „deschisă spre un fabulos de tip folcloric”, dar și spre „fantasticul de tip eliadesc” [Simion 2005: XVI]. Adică, completează criticul propriile afirmații din *Scriitori români de azi*, un „realism mitic” sau un „realism magic”, cu deschidere spre lumea miturilor, într-o construcție epică de o surprinzătoare „rigoare flaubertiană” [Simion 2005: XVII].

Universul nuvelor lui Ștefan Bănulescu ilustrează, de fapt, o lume fundamental ancorată în mentalitatea tradițională, folclorică, arhaică deoarece parcurge constant traseul unei rapide și spontane mitizări caracteristic unei lumi pe cale de dispariție, înscriindu-se astfel în tiparele unei literaturi ce poate fi numită drept realist-mitică sau realist-magică.

Cel mai elocvent exemplu îl constituie nuvela *Mistreții erau blânzi* pe care Bănulescu o plasează ilustrativ în deschiderea volumului *Iarna bărbaților* și care își are originea „în călătoria autorului în satul Caraorman, din vara lui 1957” [Popescu 2010: 246], călătorie în urma căreia a scris reportajul *Sat în Delta*. Asemenea reportajului, nuvela aduce în prim-plan „imaginea unui sat *izolat*, situat în afara lumii, fără prea mari legături cu ea, populat de lipoveni ce se așezaseră acolo cu patru secole în urmă”, remarcabilă fiind truda prozatorului de a recompuce cu migală „elementele unei lumi ireale ce există, totuși, cu adevărat”, o lume străveche, arhaică ce ne surprinde atât prin peisajul „aspru, agresiv, înspăimântător, parcă de pe o planetă ostilă” [Popescu 2010: 246], cât și prin mentalitatea și dorința arzătoare a locuitorilor săi de a păstra obiceiurile și tradițiile. Nu întâmplător, aceasta a fost considerată drept una dintre „cele mai reușite narațiuni arhetipale ale lui Ștefan Bănulescu” [Glodeanu 1998: 111], întrucât în spațiul epic al nuvelei sunt integrate mai multe motive, mituri și simboluri: mitul potopului biblic, al apocalipsei, motivul căutării (unui petec de pământ pentru îngroparea copilului lui Condrat și al Feniei), motivul singurătății disperate a omului în univers (lăsat pradă diluviului primordial), motivul călătoriei (ultimul drum al copilului mort înainte de îngropare), motivul aspirației umane de scăpare de sub teroare (inundația, potopul reprezentând teroarea), motivul apei și al stejarului (care nu mai apar ca elemente benefice, ci distrugătoare), motivul păsării și al mistrețului (simbol al unui nou început), dar și motivul nisipului care simbolizează inconsistența oricărei încercări umane, eșecul omului în fața cosmicului, vidul lăuntric.

Nuvela se deschide cu o imagine de apocalipsă, când apa ni se înfățișează cu toată forța ei distructivă, prăpădind parcă universul materiei solide. Apa, prin valența ei stihială, simbolizează aici unul dintre elementele despre care se spune că va contribui la extincția finală a lumii. Presupus a distruge pământul, diluviul reprezintă cel mai puternic distrugător al materiei, fiindcă va duce la risipirea și dizolvarea totală a materiei.

În mitologia românească, apa este percepută ca un element ambivalent: pe de o parte, apa este izvorul vieții, simbolul regenerării ei, „liantul universal” și „arhetipul tuturor legăturilor”, însă, pe de altă parte, apa este asociată „haosului primordial”, fiind un element care „separă și dizolvă”, semn al „perisabilității formelor și a scurgerii neîncetate a timpului” [Evseev 1998: 30].

În credința populară, interpretările evidențiază același caracter dual al apei. În unele zone ale țării, apa este considerată a avea proprietăți fertilizatoare, fiind un element cu proprietăți magice deosebite utilizat în ritualurile prin care se invocă provocarea ploii sau în ritualurile de sfințire cu apă sacră a oamenilor, a animalelor, a locurilor și a lucrurilor, în anumite momente calendaristice din timpul anului,

precum zilele de Bobotează, de Sânziene, de Paști etc. Sunt binecunoscute pe teritoriul românesc ritualurile de invocare a ploii: Păpărușele, Caloianul sau Muma-Ploii. La polul opus, se află credința potrivit căreia în apele stătătoare, cum ar fi bălți, mlaștini, lacuri sau chiar vase neacoperite, se pot cuibări Necuratul, *Cel-din-Baltă* sau duhurile rele: știrme, vidre.

Apa, ca element cu caracter ambivalent, o regăsim și în renumita lucrare a lui Gaston Bachelard, *Apa și visele*. În concepția sa, apa este „un element tranzitoriu”, un simbol care, în psihismul acvatic, semnifică prăbușirea neîncetată, „moartea orizontală”, iar, pe de altă parte, ea „dăruiește vieții un elan nepuizabil” [Bachelard 1997: 10-13]. Încă din vechime, apa a fost asociată principiului feminin, căruia i se alătură astrul solar, stimulator și generator de fecunditate. Astfel, valori pozitive au apele curgătoare care izvorăsc „proaspete, de la izvor, din pământ”, apele „primăvăratice”, după cum preferă să le denumească Gaston Bachelard și pe care le asociază cu germinația și viața. Dar, în imaginarul uman, apa are și valori negative, mai ales cea stătătoare, închisă sau murdară. Pornind de la asocierea dintre fluidul acvatic și scurgerea timpului, teoreticianul afirmă că „orice apă vie” poate fi considerată și „o apă care trage să moară”, deoarece în reprezentările noastre, „a contempla apa înseamnă a te scurge, a te dizolva, a muri”. Astfel, Bachelard menționează că „reveria” asupra apei începe „în fața unei ape limpezi, cu imense răsfrângeri, susurând cristalin”, dar „se sfârșește într-o apă tristăși întunecată” [Bachelard 1997: 51].

„Adevăratul suport al morții”, după cum o numea Bachelard, apa are în nuvela *Mistreții erau blânzi* a lui Ștefan Bănuțescu valențe negative, puteri dizolvante, se manifestă ca o adevărată stihie a naturii amintind de mitul potopului în fața căruia efortul uman pare inutil. Atmosfera de apocalips în lumea bălților este surprinsă descriptiv ca „un prim-plan cinematografic” [Horodincă 2002: 24] prin tehnica detaliilor halucinante, care este, așa cum observă Wendy B. Farris [Farris 2004: 14], una din trăsăturile principale ale realismului magic. Într-un asemenea cadru, personajul principal Condrat apare cufundat într-o tăcere absolută a unui suflet încremenit care cuprinde depărtările căutând o bucată de pământ tare, solid în care să-și îngroape copilul mort ce se află în coșciugul din barcă. Pentru a-și continua drumul prin apele revărsate, Condrat trebuie să treacă pe lângă un stejar doborât de furtună. Prăbușirea stejarului nu simbolizează altceva decât apropierea iminentă a morții.

Simbol al stabilității lumii, stejarul ocupă în mitologia românească locul al doilea, bradul fiind cel dintâi, în reprezentarea sacralității și perenității. Simbol al sacralității este considerat încă din vechile credințe indo-europene, când din lemnul sacru al stejarului se confecționau baghete cu puteri magice. De asemenea, stejarul are legătură și cu mitul genezei. Se spune că zeul celest intra în luptă cu un monstru acvatic și odată instituit cosmosul, stejarul, fiind un arbore falnic, era considerat a face legătura între cele trei lumi care defineau universul: cea subpământeană, cea terestră și cea cosmică.

Atunci când nu găesc nicio portiță de ieșire, când nu se zărește nicio mână salvatoare din vârtoarea pericolului, oamenii se retrag în amintire, în străfundurile ei, iar singura rază de scăpare care le alungă frica, menținându-le vie speranța de a rămâne în viață, devine cuvântul. Astfel, diaconul Ichim inițiază o discuție cu Condrat despre stejarul bătrân și solitar, căci în jurul acestuia pe o distanță de vreo sută de metri nu se mai zărea niciun alt copac. Văzându-l doborât la pământ de furia oarbă a furtunii, Ichim este cuprins în mod surprinzător de o bucurie inexplicabilă pe care nu ezită să și-o exprime în mod direct: „– Bine că s-a frânt, hodorogul! [...] Bine că s-a rupt stejarul ăsta bătrân!” [Bănulescu 1985: 11]. Cercetându-l cu atenție, diaconului nu-i vine să creadă că timp de atâția ani stejarul nu a pățit absolut nimic, în ciuda faptului că au fost multe vijelii și tot felul de furtuni, copacul a rămas tot drept ca lumânarea. Cu toate că se uscaser de ani buni și nu mai avea nici frunze, oamenii din sat refuzau să-l taie pe motiv că era „viu” și se înălța la fel de drept precum lumânarea. În ciuda intemperțiilor, stejarul continua să existe de parcă ar fi fost protejat de către cineva, iar diaconul nu-și putea da seama de cine anume. I se părea a fi ceva ciudat la mijloc, este ca și cum oamenii se tem de natură pe care nu o înțeleg întrutotul, ba mai mult, se pare că o venerază asemenea omului primitiv. Disprețul față de copac este exprimat direct „a fost putred ca un oțetar puturos. Ptiu!”, diaconul îl scuipă, dar „scuipatul i se întoarce în față.” [Bănulescu 1985: 11-12].

Stejarul doborât de furtună devine la Bănulescu un vestitor al sfârșitului. În satul distrus de apele revărsate ale Dunării, stejarul bătrân care a stat „drept ca lumânarea” timp de treizeci de ani, acum zace „prăbușit în apă, cu rădăcinile smulse și căscate”. În bătaia aspră a vântului și sub acțiunea apei, acestea se amestecă cu crengile „din vârful coroanei”, ca și cum s-ar încovriga înfrigurat ca „să-și pupe” rădăcinile. „Mândria pădurii” de altădată, stejarul cel falnic devine acum un arbore cu trunchiul gol, un „ocean” prin care se poate zări mai bine sfârșitul. [Bănulescu 1985: 11-12]. Arbore sacru în majoritatea tradițiilor, investit cu privilegiile supremei divinități cerești deoarece atrage trăsnetul, luând asupra sa mânia zeilor [Chevalier & Gheerbrandt 1994: 264], stejarul doborât la pământ, putred și gol pe dinăuntru prevestește prăpădul, dezastrul. Stejarul este un arbore care crește înalt, mândru și falnic, dar căderea acestuia sugerează tocmai reversul, ceea ce ne determină să ne gândim la lumea lipsită de vlagă și ajutor din această nuvelă. Asemenea stejarului solitar din pădure, satul din Deltă descris în nuvela lui Bănulescu se află la kilometri distanță față de alte așezări, este izolat de lume, iar pe timpul furtunii este greu accesibil.

Diaconul își conturează o identitate imaginară, se compară cu stejarul, acel copac înalt și drept ca lumânarea, dar putred, găunos și plin de boală pe interior, sau cu marele poet Ovidiu și își găsește refugiul în vis, căci în acel loc uitat de lume, în acel sat izolat, nu găsește nici măcar o persoană inteligentă cu care să poată discuta, ceea ce-l determină să vorbească în somn: „Cât am trăit – cum am trăit – n-am avut cu cine vorbi în satul ăsta. Izolat cum eram, începusem să vorbesc noaptea în vis.” [Bănulescu 1985: 12]. Ichim se plânge că a fost cineva, un „spirit înalt”, însă s-a pierdut printre oamenii simpli din acel sat izolat care se pare că își „omoaară” până și intelectualii, singura care îi mai acorda totuși atenție fiind soția sa care se

trezea și-i asculta vorbele frumoase rostite în somn: „Într-o dimineață mi-a zis: «Ai vorbit azi-noapte mai frumos decât alaltăieri noapte. Ai spus despre o pasăre albă, care stătea într-un picior în Deltă printre trestii și bea din stele lapte.» [Bănulescu 1985: 13]. Deși diaconul află despre vorbele sale ascultând pe furiș poveștile spuse de soție vecinelor, totuși acesta era supărat pe ea, nu pentru faptul că le povestea vecinelor, ci pentru că îl „fura”, adică îi răstălmăcea cuvintele și le relata așa cum le înțelegea ea, fără a-i respecta parcă „drepturile de autor”. Consecința era nefastă, până și cuvintele și vorbele frumoase și pline de înțeles par a fi supuse pierzaniei într-un asemenea loc, căci, după cum spune el, „multe lucruri s-au pierdut, fără să știe nimeni cât au fost ele de întregi și de frumoase.” [Bănulescu 1985: 13].

Este de remarcat aici simbolul pasării care are diverse semnificații în culturile lumii. În literatura chineză pasărea apare ca mesager ceresc realizând legătura dintre cer și pământ sau reprezentând sufletul omenesc, în timp ce în Islam este simbolul îngerilor, astfel că prezicerea zborului și cântecului pasărilor echivalează cu semnificația unui mesaj divin. În Upanișade regăsim pasărea migratoare care trimite la „credința în migrarea sufletului din trup în trup până la zborul final spre acel cuib în care își va găsi în sfârșit adăpost împotriva pericolelor transmigrării” [Chevalier & Gheerbrandt 1994: 24]. În nuvela lui Bănulescu, imposibilitatea găsirii aceluia „cuib-adăpost”, a locului de veci este sugerată prin cuvintele părintelui Ichim referitoare la condițiile atmosferice. Suntem pe la începutul lunii martie, moment de cumpănă între iarnă (anotimp al „morții”, al încremenirii, al înghețului) și primăvară, anotimp al trezirii la viață, a cărui apariție este întârziată de dezlănțuirea stihțiilor, lăsându-se astfel mult așteptată, moment ce simbolizează totodată cumpăna dintre viață și moarte.

Simbol al „nemuririi sufletului”, pasărea poate fi asociată în această nuvelă și cu fiul lui Condrat deoarece se spune că „păsărelele reprezintă adesea nu numai sufletele morților, adică sufletele eliberate, [...] ci și sufletele copiilor” [Chevalier & Gheerbrandt 1994: 25-26]. Sufletul copilului lui Condrat își caută locul de odihnă, „cuibul-adăpost”, asemenea *sufletului-pasăre* care zboară și „se așează pe crengile Arborelui lumii” sau asemenea tatălui său care caută o bucată de pământ stabil în care să-i poată îngropa trupul. Totodată, în mitologia creștină, pasărea face referire și la momentul Genezei când „duhul lui Dumnezeu se purta ca o pasăre, deasupra apelor primordiale” [Chevalier & Gheerbrandt 1994: 25]. În același fel, putem spune că pasărea albă din visul diaconului Ichim, prin acțiunea de a bea lapte din stele și, implicit, prin puritatea ei sugerată de culoarea albă pe care o are, atât ea, cât și laptele, contribuie la construirea unui spațiu securizant, a unei lumi sacre, o lume în care părintele vrea să se mute împreună cu soția lui deoarece acolo sunt feriți de toate primejdiile.

Chiar dacă prin cuvintele diaconului Ichim sunt prefigurate câteva semne ale dezastrului, iar prăbușirea stejarului le confirmă celor din barcă că ceea ce trăiesc nu este altceva decât un moment prevestitor al morții, al extincției finale, când vântul, mai aspru și mai tăios ca niciodată „se încolăcea” cu ploaia și cu ninsoarea, izbindu-i drept în față, Condrat, asemenea lui Noe care caută o bucată de pământ

unde să ancoreze, într-o lume a potopului, continuă să vâslească și „conduce mai departe barca printr-un desiş de copaci.” Așadar, drumul sisific al căutării continuă și din pădurea care era pradă apei și înecului, personajele se îndreaptă spre larg, spre dunele de nisip: „Apoi, dintr-odată, barca dăintr-o apă fără sfârșit, fără un singur copac măcar. [...]– Întoarce barca! – urlă din rășputeri pântecosul. [...] Nu-i pământ. N-avem unde-ți înmormânta copilul! [...] N-a mai rămas pământ măcar pentru o groapă.” [Bănulescu 1985: 14-15].

Natura malefică lovește individul, nu-i lasă nicio posibilitate de ieșire din acest cerc al morții, nicio portiță de salvare, „rea și urâtă în iraționalitatea ei, strivește individul, îl *asumă* și-i taie în același timp, aproape orice putință de salvare. Participarea lui la viața cosmică începe printr-o *izgonire* din paradisul unei naturi *normale*.” [Simion 1978: 600]. Aflat în fața stihilor naturii, omul nu este slab, nu fuge în chip de laș, ci se opune, încercând să găsească o ieșire. Chiar dacă ploaia și viscolul îl sleiesc de puteri, Condrat continuă să vâslească, deși căderile de apă și zăpadă închid orizonturile și inundă totul în apa care se pogora „ca o pâclă sunătoare pe capacul coșciugului”, care plutea deja în apa din barcă. Protagonistul nu este un supus, ci mai degrabă un învingător. Asemeni personajului Iona din opera cu același nume de Marin Sorescu, Condrat nu renunță, ci vâslește cu barca prin labirintul apelor învolburate spre dunele de nisip pentru a găsi ieșirea, un petec de pământ solid care să primească sicriul copilului, gest ce simbolizează profunda aspirație umană spre îndeplinirea idealului. Dorința arzătoare de a-și atinge țelul este sugerată aici și prin efortul depus de protagonist pentru a ajunge în vârful dunei, astfel că niciun obstacol nu pare a-i sta în cale. Chiar dacă bocancii „îi lunecau pe nisipul muiat”, Condrat se folosește de toate resursele pe care le are, înfige adânc în coapsa dunei atât vâsla, cât și cazmaua, ba chiar se sprijină „din când în când de-a dreptul cu pumnii în nisip” [Bănulescu 1985: 25-26], dar nu renunță fiindcă trebuie să ajungă în vârf. Drumul spre vârful dunei, această mișcare ascensională a eroului, ne determină să ne gândim la acea „schemă a înălțării” și la „simbolurile verticalizante” despre care vorbește Gilbert Durand și care reprezintă prin excelență, în cazul eroului nostru, o „metaforă axiomatică” a aspirației spre atingerea idealului [Durand 1977: 151-158].

Pe lângă nisipul umed și alunecos, un alt obstacol aflat în calea protagonistului este reprezentat de ciorile care stau pe coama dunei și nu vor să plece nici când acesta se apropie de ele. Când le lovește cu vâsla, păsările se ridică în aer, dar nu zboară prea departe, ci chiar se fac cerc în jurul lui, ca și cum ar vrea să-l împiedice să-și ducă sarcina la bun sfârșit. Observăm din nou aici simbolul păsării. Păsările cu un colorit întunecat sunt asociate cu întunericul și moartea, constituind un semn de rău augur. În imaginarul popular, cioara este un simbol ambivalent având atât conotații pozitive, cât și negative. Astfel, aceasta este prevestitoare a belșugului casei, a unei recolte bogate, pentru că atunci are și ea de unde să mănânce sau, mai bine spus, de unde să fure. Pe de altă parte, din cauza culorii negre a penajului și a croncănitului supărător, cioara este „o apariție cobitoare”, un semn de rău augur, fiind „prevestitoare a morții” sau poate aduce daune însemnate

în gospodăria omului, în special toamna, la strângerea recoltei, când se spune că acestea fac „ravagii” în lanurile de floarea-soarelui sau în culturile de viță-de-vie pentru a se hrăni. De asemenea, cioara mai este cunoscută și „ca pasăre care prevestește schimbările meteorologice, anunțând, în special, vremea rea, ploaia și viscolul.” [Sârbu 2010]. Așadar, în această nuvelă cioara are valențe negative prevestind moartea, sfârșitul, dar și ploaia, potopul, prin revărsarea apelor învolburate asupra întregului sat.

În ciuda faptului că natura a trădat omul, acesta face eforturi disperate pentru a îndeplini datina. Dar, fiecare încercare pare a fi supusă eșecului deoarece cu greu se poate găsi un teren stabilizat. Asemenea apei care a devenit o forță acaparatoare și stihială, nici nisipul nu reprezintă un reper stabil, din contră el aduce deziluzia. Săparea în duna de nisip a unui mormânt cu pereți stabilizați cu crengi de stejar (putem observa din nou funcția magică a arborelui) simbolizează încă o dată încercarea disperată a individului de a se opune naturii dezlănțuite, cât și dorința arzătoare de a-și îndeplini țelul. Natura se dovedește a fi acaparatoare, căci „marginea dunei crapă pe toată lungimea ei, se cascăși alunecă toată ca un perete, rostogolindu-se și topindu-se în apă.” [Bănulescu 1985: 35]. Așadar, omul eșuează în fața diluviului, a Divinității.

Salvarea vine însă din partea unei alte „stihii”, Vica, o femeie „aciuiată” în sat, în prezentarea căreia realul se îmbină cu magicul. În concepția femeilor din sat, roase de gelozie și de invidie din cauza frumuseții acesteia, Vica este „o stricată”, o piață rea capabilă să le sucească mințile bărbaților din sat, preferându-i numai pe cei calmi, buni și blânzi. Oamenii din sat își amintesc de ea ca de o femeie care simbolizează cu adevărat frenezia vieții. Vica însăși întruchipează, „cu toată ființa ei”, vitalitatea, patima și forța de seducție neobișnuită: „Și cui crezi că i-a sucit capul în Babadag? Lui Hoge, popa al tătarilor și al turcilor.” [Bănulescu 1985: 19].

Prezentată în acest mod, Vica întruchipează ipostaza țapului ispășitor. Se știe că atunci când se află într-o situație limită, când li se întâmplă ceva rău sau când se află în fața unei primejdii, oamenii sunt tentați să dea vina pe cineva pentru ceea ce li se întâmplă, cu alte cuvinte, au nevoie de un țap ispășitor. Și, pentru că nu este din sat și nu i se cunosc originile, această femeie reprezintă persoana ideală pentru un vinovat, motiv pentru care nu este acceptată în comunitate, fiind chiar alungată din sat. În imaginația unora, dezastrul și tot răul care se abate din afară asupra întregului sat sunt atribuite Vicăi căreia i se impută tot felul de vini fanteziste. În concepția lui Vlase, așa-numitul reprezentant al sătenilor, Vica nu este decât „o iepșotină”, „o stricată”, o adevărată piață rea care s-a „aciuiat” în sat și care, împreună cu hoții și cu tâlharii, plănuiește să fure din casele oamenilor profitând de nenorocirea care s-a abătut asupra lor. În aceeași ipostază, de om culpabil, este descrisă Vica și de Fenia, soția lui Condrat, care obișnuia să o numească „iepșoara de Vica” și care nu ezită să o acuze că este „stricată” sau „prefăcută” deoarece urmărea să-l prindă în mrejele ei și pe Condrat. De altfel, Fenia îi compune și un cântec, care, rostuit în momentele de agonie și disperare ale unei mame îndurerate, capătă, pe alocuri, accente de bocet și blestem: „Vică, fată de brezoi,/ Din ce neam

ești, din ce soi?/ Te-a născut mă-ta în lotcă,/ Dunărea îți fuse doică,/ Albie ți-a dat – și lapte/ Din lună, țâță de noapte...” [Bănulescu 1985: 18].

În portretul realizat de cântec, Vica îmbină, în același timp, aura misterioasă conferită de astrul tutelar al nopții, dar și primejdia, căci în fond ea reprezintă o figură mitică. Asemenea celor aflați în barcă la marginea dunei de nisip în căutarea de pământ solid pentru a-și îngropa copilul, Vica apare și ea tot într-o barcă, căutând salvarea, dar ipostaza sa în acest moment este una tragică, mai degrabă grotescă decât atrăgătoare ca odată. Femeia poartă basma pe cap, are talia groasă și pieptul mare, revărsat inestetic peste un jersu putred, purtând bocanci legați cu sfori de năvod în loc de șireturi. Femeia atrăgătoare care sucise mințile bărbaților din sat, apare acum drept o femeie rătăcită, alungată din casă și din sat de către un bărbat gelos, care, amenințată de vârtoarea apelor, dar și de colții lupilor și ai mistreților aflați în căutare de hrană, încearcă să se apropie de oameni, le cere ajutorul și mărturisește din tot sufletul că vrea să le fie de folos, ilustrând astfel mitul Mariei Magdalena, adică al femeii care se căiește: „Nene Condrat, au să mă sfășie. [...] Nu vreau să fiu singură. Vreau să fiu cu lumea.” [Bănulescu 1985: 28].

Gura lumii îi conferă și o aură straniei personajului, considerând că este o adevărată ființă acvatică cu puteri magice care ar fi determinat și revărsarea apelor asupra satului. De asemenea, i se atribuie origini legendare, se presupune că ar fi fiica unui hoț, Andrei Mortu, haiducul care învie de fiecare dată când se credea că este mort și apare în câte o parte de lume, surprinzându-i pe oameni cu prezența sa. Tot astfel se spune și despre Vica că „răsare ca ta-su Andrei, unde nici nu gândești” [Bănulescu 1985: 19].

Izolându-se de sat, în urma unei aventuri amoroase eșuate, femeia capătă, în imaginația oamenilor din sat, atributele unei ființe acvatice miraculoase, o știmă a apelor, ajungându-se chiar până la asemănarea cu paparudele: „umbla înfășurată pe mijloc și pe piept cu frunze de papură, ca paparudele și se hrănea prinzând peștele de sub apă, cu botul, ca vidrele”. Putem spune că asemănarea nu este întâmplătoare pentru că, la fel ca paparudele care sunt invocate pe timp de secetă ca să aducă ploaia, Vica este cea care aude revărsarea apelor „I-auzi cum vine apa.” și îi anunță pe ceilalți: „– Zăporul! Zăporul! S-a rupt Dunărea!” [Bănulescu 1985: 34], dar nu este ascultată și nici crezută de nimeni, iar la venirea zăporului, aceasta preia inițiativa, sare în barca cu sicriul, prinde lopețile, vâslește spre sat și o strigă pe învățătoare să o ajute să-l îngroape pe copil în cancelarie fiindcă a învățat bine. Tensiunea atinge apogeul și zbuciumul interior al căutării se sfârșește. Oamenii din sat vin la dune să-l cheme pe Condrat la școală, unde Vica și învățătoarea au scos dușumelele din cancelarie și l-au îngropat pe copil, punându-i abecedarul și caietele pe piept, înfăptuind astfel ceremonialul înmormântării conform tradiției.

Ca pe întreg parcursul textului, și în final, atitudinea protagonistului este imprevizibilă pentru cititor, în mintea căruia se instaurează acea ezitare în înțelegerea evenimentelor, trăsătură pe care Wendy Farris o consideră specifică prozelor realist magice. Atunci când sătenii vin la dune să-l cheme la școală unde copilul a fost înmormântat, Condrat „și scoase picioarele din nisip”, „se uită peste

apă lung”, „deschise ochii mari a mirare” când află de la oameni despre aceasta și „începu să râdă”. Deși tace aproape tot timpul pe parcursul desfășurării întâmplărilor, Condrat este cel care asemenea lui Noe se avântă prin labirintul apelor învolburate ale Dunării în căutarea unui petec de pământ în care să-și îngroape fiul și tot el este cel care săvârșește acel ritual magic al stabilizării pereților mormântului săpat în duna de nisip folosindu-se de crengile de stejar. De asemenea, tot Condrat este cel care întruchipează ipostaza *Celui Ales* de Dumnezeu pentru a supraviețui tuturor încercărilor la care este supus și a trece peste toate obstacolele care îi apar în cale cu scopul de a supraviețui și a întemeia o lume nouă. Acestuia i se arată, în final, semnul limpezirii orizontului și tot el este cel care prin râsul său, ce răsună „limpede și nepotolit” peste toată larma și glasurile sătenilor, aduce salvarea întregii comunități prevestind nașterea unei noi lumi. Surprinși și nedumeriți de atitudinea protagonistului, dar mai ales de reacția lui, de râsul său, oamenii își îndreaptă privirea în direcția spre care privea pescarul și văd mistreții venind în cârduri printre sloiurile înalte și groase ale dezghețului. Și iată că acum, tot Condrat este cel care îl observă primul pe conducătorul turmei de mistreți, pe Vasile, „mistrețul ăla bătrân și chior” căruia protagonistul obișnuia să îi dea „să mănânce boabe de porumb din palmă”, animal care, pentru a se distinge de semenii săi prin inteligența ieșită din comun, dar, mai ales, prin firea sa rară, obișnuia, ca drept răsplată, să sară „în sus de bucurie când simțea oamenii pe aproape.” [Bănulescu 1985: 36].

Apariția mistreților, în frunte cu bătrânul Vasile, destinde ca prin minune atmosfera, iar încordarea oamenilor satului, adunați cu toții în fața morții, dispare ca prin farmec, izbucnind laolaltă în hohote. Râsul simbolizează starea de eliberare de sub teroarea care îi măcina pe toți, încetarea potopului, iar apariția mistreților cu smocuri de iarbă în colți semnifică depășirea momentului de agonie și instaurarea triumfului vieții asupra forțelor distructive ale morții. Frenezia vieții contaminează parcă totul în jur și râsul pare a avea efecte molipsitoare, căci se pare că și mistreții sunt puși pe șotii și se țin de giumbușlucuri la întâlnirea cu sătenii.

De asemenea, trebuie menționat aici simbolul mistrețului, animal care în mitologia românească marchează începutul unui nou ciclu al vieții, al Noului An, și, mai ales, numele pe care sătenii i-l dau, Vasile, întocmai ca pe primul dintre marii ierarhi, a cărui slujbă se oficiază în prima zi a anului. Simbolul mistrețului este de origine străveche, el întruchipează autoritatea spirituală, dar își vedește și caracterul de ființă htoniană. Animal sacru, având caracter „*hiperborean*, deci *primordial*”, mistrețul reprezintă, în cultura indică, „avatarul sub care Vishnu a readus pământul la suprafața apelor și l-a organizat, [...] iar pământul apare, în mod foarte general, ca atribut al lui Varaha (Vishnu), sub ai cărui colți sau dintr-ale cărui brațe, el apare cu *pământul sfânt dintâi*.” Pe de altă parte, porcul sălbatic este și simbolul desfrâului și al „brutalității”, în timp ce în creștinism este perceput ca demon, fiind uneori asociat „patimii și prăpădului”. [Chevalier & Gheerbrandt 1994: 306-307].

În nuvela lui Bănulescu, mistrețul întruchipează atât forța distructivă deoarece, în momentul revărsării apelor Dunării, Vica se teme să nu cadă pradă mistreților

flămânzi, goniți și ei de furia apelor, dar, mai ales, forța regeneratoare întrucât, în final, apariția turmei mistreților în frunte cu Vasile și manifestarea lor jucăușă la vederea sătenilor semnifică triumful puterii htoniene asupra apelor învolburate.

Descrierea mistrețului Vasile evidențiază însă infirmitățile acestuia – este schiop, nu mai aude bine – și caracterul decrepit, „berc”, cu urechile peste ochi, caracteristici ce sugerează apartenența la alt ev: „– Mă Vasile, credeam că nu mai ești. Că schiop te știi de vreo zece ani, și nici de auzit nu mai auzi bine. Ești berc, nici coadă nu mai ai.”. Mistrețul este bătrân, la fel de bătrân cum îl știau și cei din generațiile anterioare (tatăl lui Condrat): „Mă, Vasile, mă– zise Condrat -, câți ani ai tu mă, că și tata te pomenea, și tot așa spunea că erai. Ești bătrân, și tot nu te lași.” [Bănulescu 1985: 36-37]. Însențele „atemporalității” mistrețului Vasile ne trimit cu gândul la romanul lui Gabriel Garcia Marquez, fiindcă prin evocarea trecutului în planul prezent al narațiunii se produce acea perturbare a timpului specifică realismului magic. [Farris 2004: 23].

Așadar, prin îmbinarea unor mituri, motive și simboluri cu obiceiuri și tradiții preluate din imaginarul popular autohton, dar și prin utilizarea unor artificii narative inedite, Ștefan Bănulescu inserează miraculosul în planul realității, menținând vie impresia de veridicitate a relatării atât în *Mistreții erau blânzi*, cât și în celelalte nuvele ale sale pentru a contura un univers ficțional specific realismului magic ontologic.

BIBLIOGRAFIE

- Bachelard 1997: Gaston Bachelard, *Apa și visele*, București, Editura Univers, 1997.
- Bănulescu 1985: Ștefan Bănulescu, *Mistreții erau blânzi*, în *Iarna bărbaților*, București, Editura Eminescu, 1985.
- Chevalier & Gheerbrandt 1994: Jean Chevalier & Alain Gheerbrandt, *Dicționar de simboluri*, vol. III, București, Editura Artemis, 1994.
- Durand 1977: Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, Editura Univers, 1977.
- Evseev 1998: Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Timișoara, Editura Amarcord, 1998.
- Farris 2004: Wendy B. Farris, *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- Glodeanu 1998: Gheorghe Glodeanu, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Baia Mare, Editura Gutinul, 1998.
- Horodincă 2002: Georgeta Horodincă, *Ștefan Bănulescu sau Ipotezele scrisului*, București, Editura DU Style, 2002.
- Popescu 2010: Bogdan Popescu, *Banul de Aur sau Viața din opera lui Ștefan Bănulescu*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2010.
- Sârbu 2010: Georgiana Sârbu, „Păsările prevestitoare. Cioara și cucul”, în *Cultura*, nr. 274/ 20 mai 2010.
- Simion 2005: Eugen Simion, *Prefață la Ștefan Bănulescu, Opere I*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Editura Univers Enciclopedic, 2005.
- Simion 1978: Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. I, București, Editura Cartea Românească, 1978.
- Simuț 1994: Ion Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Oradea, Editura Cogito, 1994.

