

Rebeca DOGARU

SOMNUL ȘI CUVÂNTUL:
Viziuni onirice din literatura engleză
a Evului Mediu



Editura
Universității
Transilvania
din Brașov

2026

EDITURA UNIVERSITĂȚII TRANSILVANIA DIN BRAȘOV

Adresa: Str. Iuliu Maniu nr. 41A
500091 Brașov
Tel.: 0268 476 050
Fax: 0268 476 051
E-mail: editura@unitbv.ro

**Editură recunoscută CNCS, categoria B
pentru domeniul filologie (2020)**

ISBN 978-606-19-1845-4 (e-book)

Copyright © Autorul, 2026

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. habil. Caius DOBRESCU, Universitatea din București

Prof. univ. dr. habil. Cătălin GHIȚĂ, Universitatea din Craiova

Imaginea de pe copertă:

Visătorul în grădină, cca 1390, Nordul Angliei, miniatură din Manuscrisul *Pearl* (Cotton Nero A.x), f. 42r, British Library, Londra, MS Cotton Nero A X/2. Domeniul public, via Wikimedia Commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BL_Cotton_MS_Nero_A_x_\(art._3\).pdf](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:BL_Cotton_MS_Nero_A_x_(art._3).pdf)

CUPRINS

Introducere. Visul și imaginarul medieval: cadre teoretice și orizonturi culturale	5
Partea I	
Geneza unui gen și teoriile visului în Evul Mediu	10
1. Viziunea onirică: definiție, structură și funcții literare	10
2. Teorii medievale ale interpretării viselor	25
Visele biblice	30
Artemidorus	37
Tertulian	45
Macrobius	47
Grigore cel Mare	61
Toma de Aquino	70
Partea a II-a	
Viziunea onirică în literatura medievală timpurie și engleza veche	74
<i>De Consolatione Philosophiae</i> și literatura vizionară occidentală în Evul Mediu timpuriu	74
Boethius și Anglia regelui Alfred	85
Oniricul în limba engleză veche	90
<i>The Dream of the Rood</i> : ethos germanic și eroism creștin	102
Partea a III-a	
Viziunea onirică în literatura engleză de mijloc	119
Literatura engleză de mijloc și <i>dragostea curtenească</i>	119
<i>Confessio Amantis</i> : Cunoaștere și experiență onirică	130
Viziunile onirice ale lui Geoffrey Chaucer	165
<i>Book of the Duchesse</i> : Lectura și consolarea în fața morții	179
<i>Hous of Fame</i> : Ficțiune și memorie	194
Evenimente onirice în alte opere chauceriene	202

<i>The Squires Tale</i>	202
<i>The Nonnes Preestes Tale of the Cok and Hen,</i> <i>Chauntecleer and Pertelote</i>	206
<i>Troilus and Criseyde</i>	211
<i>Isle of Ladies: Chaucerieni și legende celtice</i>	216
<i>Perle: Viziunea escatologică</i>	239
<i>A Seying of the Nightingale: Reforma viziunii onirice</i>	249
Concluzii. Visul între text și mental colectiv	255
Bibliografie	258

Introducere. Visul și imaginarul medieval: cadre teoretice și orizonturi culturale

Multitudinea de texte ce abordează tema oniricului este o dovadă concludivă a locului important pe care visul îl stăpânește în preocupările umane independent de spațialitate și temporalitate, pe de o parte datorită banalității experienței și, pe de alta, datorită suprarealismului său formal ce instigă mintea umană, cu aplecările sale inerente pentru decodificarea simbolurilor și discernerea tiparelor, la analiză. Visul deschide posibilitatea trăirii unor experiențe irealizabile în stare de veghe, suficient de realiste pentru percepția visătorului pentru a fi luat în seamă și suficient de ireale pentru a fi considerate de proveniență supranaturală. Fie că vorbim despre texte literare, de la epopeea lui Ghilgameș până la ficțiunea contemporană, fie despre texte religioase precum Biblia, despre cronicile istorice unde sunt menționate decizii cu consecințe majore luate în urma unui vis, despre texte biografice și autobiografice precum cele despre viețile sfinților, despre texte filosofice și medicale ce analizează originea și caracteristicile viselor și, implicit, acelea care oferă tipare pentru interpretarea lor, literatura a exploatat toate aspectele acestei experiențe umane.

Steven Kruger în *Dreaming in the Middle Ages* își propunea a schița imaginea visului medieval – natural, banal – prin analiza unei game variate de texte de la cele teoretice, istorice, biografice, autobiografice la cele literare. În esență, demersul său este de a identifica baza comună a acestor tendințe iar nu ceea ce le scoate în evidență. Însă el atrage atenția asupra factorilor ce distorsionează transmiterea „onestă” a percepției omului medieval despre vis: toate aceste categorii de texte sunt supuse tradiției literare și convențiilor sale, forma fiind adesea una supravegheată, modelată de *topoi* literari iar conținutul determinat de motive politice, didactice ori religioase¹. Implicit, niciun vis ales spre a face subiectul unei scrieri medievale nu poate fi considerat unul tipic,

¹ Steven F. Kruger, *Dreaming in the Middle Ages*, p. 5.

fiecare fiind selecționat tocmai datorită caracterului său semnificativ, special, vrednic de a transmite mesajul intenționat. Este mai facil a determina caracterul banal ori excepțional al unui vis contemporan și structura sa narativă naturală ori stilizată decât a întreprinde acest demers pentru relatările onirice medievale, și, cu toate că ne parvin o multitudine de texte ce consemnează interesul pentru interpretarea viselor, nu putem decât specula cât de comune erau, de fapt, aceste cunoștințe în epocă. Într-o perioadă caracterizată de două tendințe conectate dar antonimice, pe de o parte frecvența alcătuirii și copierii manualelor de vise, iar pe de alta interzicerea acestora drept periculoase, cum putem afla cu certitudine care dintre acestea era prevalentă?

Până la urmă, cunoașterea și înțelegerea noastră a literaturii medievale în general este, într-o bună măsură, limitată, pentru simplul fapt că informațiile ce ne parvin despre lumea în care a fost compusă și căreia i-a fost dedicată – societate, mentalități – sunt limitate. Perioada vizată s-a încheiat, unele mărturii scrise au fost pierdute în negura timpului iar alte informații nu au fost niciodată așternute în scris, unele din presiuni externe iar altele pur și simplu datorită banalității lor la vremea respectivă dar devenite acum neinteligibile, astfel că anumite aspecte sunt sortite să rămână pentru totdeauna învăluite în mister. De aceea, ceea ce ne rămâne de făcut este să reorganizăm materialele accesibile în speranța că privirea din noi unghiuri comparatiste ne va conduce spre noi conexiuni și la noi concluzii. Acest studiu se va concentra, așadar, pe teoriile medievale ale oniricului pentru a schița modul în care visarea era percepută în epocă și pe literatura genului viziunii onirice care reprezintă ilustrarea acestor percepții în forma cea mai transmisibilă publicului larg, și anume poezia.

Această carte investighează, pe de o parte, modul în care oamenii medievali își concepeau experiența visului și, pe de alta, cel în care scriitorii reprezentau visul în operele lor. Structura lucrării îmbină o secțiune teoretică, dedicată definiției genului și tradițiilor interpretative, cu o secțiune de analiză textuală, concentrată în principal pe literatura engleză, dar deschisă la comparații atunci când contextul cultural sau influențele externe impun lămuriri suplimentare. Materialul studiat acoperă un interval cronologic larg – de la scieri

antice până la secolul al XV-lea – tocmai pentru a urmări filierele teoretice și literare care au modelat viziunea onirică occidentală².

Partea teoretică trasează mai întâi conturul genului literar al „viziunii onirice” și principalele direcții exegetice folosite pentru a o interpreta; aceste repere teoretice servesc drept instrumentar pentru analiza poetică ulterioară. Analiza istorică a teoriilor despre vis explorează sursele biblice, urmată de examinarea tratatelor unuia dintre primii oniromanți – Artemidorus – și impactul taxonomiei și tehnicilor sale de interpretare în tradiția medievală și în primele secole ale modernității, a teoriei lui Tertulian privind cele trei surse ale visului, a tipologiei lui Macrobius în Comentariul la Visul lui Scipio (și a modului în care aceasta a circulat în mediile erudite ca premisă pentru elogierea rațiunii și artelor liberale) și a dialogurilor lui Grigore cel Mare, care oferă cititorului medieval un cadru autoritar de înțelegere a experienței onirice, inclusiv în traducerile sale vernaculare din Anglia timpurie. Secțiunea teoretică se încheie cu tratatul lui Toma de Aquino din *Summa Theologica*, unde sunt reconstruite cauzele propuse pentru formarea viselor. Deși visarea continuă să fie un subiect de mare interes în epoca modernă, literatura onirică înflorind și căpătând noi și originale valențe în perioada romantică iar mecanismele visării fiind încă analizate de către știința zilelor noastre, a aplica, de pildă, teoriile psihologiei contemporane asupra sa este un demers superfluu atunci când scopul analizei nu este a înțelege neurobiologia visării ci percepția sa premodernă, astfel că examinarea mea a teoriilor oniricului se încheie cu teologul italian în secolul al XIII-lea.

Următoarele părți ale volumului sunt consacrate studiului operelor care au contribuit decisiv la cristalizarea genului viziunii onirice în literatura engleză, ordonate cronologic de la literatura veche la cea a englezei de mijloc pentru a putea urmări transformările pe care genul le cunoaște pe parcursul Evului Mediu. Am ales să încep cu opera lui Boethius, *De consolatione philosophiae*:

² O versiune anterioară a acestei părți din capitolul introductiv a fost publicată ca rezumat al tezei mele de doctorat pe site-ul Universității din Craiova (https://www.ucv.ro/pdf/invatamant/educatie/programe_doctorat/teze_doctorat/programate_2020/toana/rezumat_ro.pdf). Textul a fost revizuit și completat pentru această carte.

deși provine din antichitatea târzie și este redactată în latină, funcționează ca liant între reflecțiile antice despre vis și producțiile literare medievale, iar traducerea sa în engleză de către regele Alfred constituie un punct cheie de transmitere. În acest registru, voi analiza atât textul latin, cât și adaptările sale în engleză, arătând modificările pe care traducătorii le-au operat pentru a potrivi mesajul audienței lor. Urmează o incursiune în ethosul anglo-saxon, cu accent pe *The Dream of the Rood* și pe celelalte apariții onirice din corpusul englezesc vechi, poemul anglo-saxon primind o atenție specială tocmai pentru trăsăturile sale stilistice distincte, deși este mai rar inclus în studiile consacrate genului.

Secțiunea finală a volumului urmărește transformările din perioada englezei de mijloc, cu influențele romanței curteneste franceze, urmărind rolul lui John Gower în *Confessio Amantis* ca purtător al tradiției boethiene a cunoașterii, și inovațiile lui Geoffrey Chaucer în reprezentarea visătorului (de la *Book of the Duchess* la *House of Fame* și la episoadele onirice din alte opere ce îi aparțin). Tradiția chauceriană este continuată în *Isle of Ladies*, o viziune onirică anonimă cu influențe celtice, iar poemul anonim *Pearl* împreună cu *A Seying of the Nightingale* al lui John Lydgate reprezintă viziunea onirică religioasă, căreia primul îi adaugă o ilustrare aproape naturalistă a figurii visătorului și pe care al doilea poem o contrastează viziunii alegorice de inspirație clasică ce era populară în epocă, acest poem fiind ultimul analizat.

Diviziunea pe care am realizat-o între literatura engleză veche, adică cea compusă între anul 700 și Cucerirea Normandă din 1066, și cea engleză de mijloc (până în 1500), este mai degrabă o decizie organizatorică decât o afirmație a existenței unei rupturi majore între cele două etape ale limbii și culturii engleze. Această distincție poate fi definită și prin termeni lingvistici, Engleza Veche, Engleza Mijlocie Timpurie și Engleza de Mijloc, ori politico-culturali, Anglo-Saxonă, Anglo-Normandă, Medievală propriu-zisă, dar am încercat să mă refer mai puțin la limba în care literatura a fost compusă ori la contextul politic, fiindcă analiza lingvistică este un domeniu adiacent la care nu am făcut referire decât atunci când înțelegerea simbolisticii ori contextului

cultural al poemului o cerea.

Cu toate că aceste etape au caracteristici proprii pe care le vom examina în analiza fiecărui poem în parte, în realitate, trecerea a fost una mai treptată și mult mai variată decât aceste taxonomii pot arăta, iar volumul nu își poate propune decât cel mult o schiță brută a complexității pe care acest aspect o comportă. În schimb, fiecare analiză a poemelor realizată în această carte accentuează temele și motivele proprii operei raportând-o simultan la celelalte scrieri, independent de perioada în care a fost compusă. Nu înseamnă, așadar, că *The Dream of the Rood* este mai departe de *Perle* decât este *A Seying of the Nightingale* de *Book of the Duchesse*. Dimpotrivă, chiar dacă am putea spune că genul viziunii onirice a văzut o dezvoltare structurală după perioada anglo-saxonă datorită influențelor continentale, există o continuitate incontestabilă datorată influențelor fundamentale ale percepției experienței onirice în gândirea medievală, celorlalte tradiții cu care cea a literaturii vizionare este inextricabil împletită, și *Weltanschauung*-ului englez. Și aceasta deoarece obiectul principal al volumului este acela de a contura aspectele principale ale literaturii viziunii onirice engleze până la începuturile modernității, accentuând subtilitățile îmbinării dintre structura și caracteristicile acestui gen literar și o gamă largă de preocupări și inspirații, demonstrând potențialul conceptual exploatat de operele acestui gen și importanța sa în creația poezilor englezi ai epocii.

Pe parcursul studierii acestor opere, voi scoate în evidență atât procesul de sistematizare al viziunii onirice ca gen literar cât și tematicile adiacente cu care acesta se îmbină în fiecare poem în parte, asociere de ingrediente ce face fiecare operă unică și totodată reprezentativă pentru tradiția căreia se aliniază. De asemenea, voi avea în vedere structura caracteristică operelor cu *topoi* asociați, discutând la fiecare modurile de reprezentare a naturii oniricului, cadrul previzionar și cel vizionar, figura visătorului cu modul în care acesta este individualizat precum și rolul pe care îl joacă în desfășurarea acțiunii, subiectul visului revelator, figura ghidului ori reprezentantului autorității, trezirea, transformarea visătorului în urma revelației și scopul didactic, explicit sau nu, al transmiterii acesteia prin relatarea poetică.

Partea I.

Geneza unui gen literar și teoriile visului în Evul Mediu

1. Viziunea onirică: definiție, structură și funcții literare

Dacă viziunea onirică este suficient reprezentată în literatura medievală engleză pentru a se putea discuta despre o specie literară aparte, visul este experiența umană universală ce transcende bariere culturale, care a modelat percepții asupra lumii, acțiuni și preocupări din cele mai vechi timpuri, imortalizată de-a lungul secolelor în consemnări literare religioase, științifice ori ficționale. Esența farmecului oniricului stă în misterul naturii sale ce a determinat înțelegerea visării ca stare inițiativă ce admite transcenderea sufletului uman la o realitate ascunsă conștiinței în stare de trezie, iar visul ca o emanație divină servită cu un scop precis și un vehicul ce facilitează comunicarea individului cu forțele superioare. Această percepere a sa ca liant între uman și divin, între real și nelumesc, i-a alipit în imaginarul secolelor și culturilor funcții divinatorii, decodificarea simbolurilor sale spre descifrarea mesajului divin și modelarea, în consecință, a comportamentului uman dezvoltând o serie de tehnici și teorii elaborate în scrieri filosofice și ilustrate în cele ficționale. Dar nici înțelegerea post-Freudiană a viselor pe care o avem astăzi ca mecanisme cognitive, psihologice, neurobiologice, dobândită prin analizele științei moderne, deși invalidează teoriile implicării supranaturalului în procesul oniric și, într-o măsură, importanța interpretării conținuturilor sale, nu a diminuat potențialul literar al visării. De fapt, motivațiile interne ale visării au fost intuite din cele mai vechi analize scrise ale acesteia, dovadă fiind abordările naturaliste ale genului în teoriile antice și medievale și în viziunile literare ale finalului acestei perioade. În plus, însăși explorarea inconștientului și separarea de supranatural deschid poarta spre interioritate, implorând o întoarcere spre sine, spre examinarea bogăției trăirilor umane și totodată descoperirea unei universalități înăuntrul său mai puțin evidentă atunci când atențiile sunt concentrate spre scopurile superioare ale divinității. Nu în ultimul

rând, cealaltă fațetă a farmecului tematicii ce a generat o așa bogată scriitură rezidă în potențialul literar al visării, acela de a naște intrigi situate la limita dintre fantastic și concret - credibile, așadar, întrucât visarea este o experiență cât de poate de reală – și oportunitatea autorilor de a se sustrage limitării unei narațiuni lineare, de a pătrunde mai profund în motivațiile personajelor, elemente care, în plus, insuflă un sentiment al autorității, aspect venerat în Evul Mediu, prin greutatea culturală a subiectului acumulată până atunci³.

Chiar dacă în analizele literare se îndreaptă într-o altă direcție decât studiul meu, *Lumile lui Argus* a lui Cătălin Ghiță realizează o complexă morfologie a literaturii vizionare, pornind de la factorul uman – eul vizionar, eul creator (experiența viziunii și, respectiv, consemnarea acesteia) și starea creatoare, trecând apoi prin factorii inductori ai viziunilor și ajungând la produs, adică viziunea („crearea de lumi conform scenariilor vizionare”, fie generată de o experiență autentică, fie pur ficțională). Actul vizionar, arată Ghiță, este determinat ori facilitat de o serie de factori, imaginația, inspirația și visul fiind principalele elemente ideale, iar cele empirice sunt maladiile, stupefiantele și alcoolul⁴. Opera de artă vizionară are ca ingredient principal *craft*, exercițiul artistic, demonstrează el pornind de la linii interpretative ale unor analiști precum Rimbaud, Carl Fehrman și Bachelard, ceilalți factori acționând mai degrabă asupra eului vizionar decât a celui creator, „realități complementare dar net distincte”⁵. Mă voi opri aici asupra analizei sale a visării⁶ unde teoretizează specia poetică a viziunii onirice: ea „constă în prezentarea, în formă scripturală, modulată de factori estetici, a unei experiențe psihologice subiective, care se desfășoară în timpul somnului. Consemnările, inevitabil hipnopompice, sunt, desigur, modificate de facultatea imaginativă, care le relaționează cu forme cunoscute anterior de subiect.” Modificările hipnopompice alterează profund orice viziune primară cu atât mai mult în cazul literaturii medievale, atât de

³ John Bickley, *Dreams, Visions and the Rhetoric of Authority*, p. 1-2.

⁴ Ghiță, *op. cit.*, p. 89.

⁵ Ghiță, *op. cit.*, p. 83.

⁶ Ghiță, *op. cit.*, p. 69.

puternic reglementată de convenții la toate nivelurile, astfel că poeții medievali examinați în paginile următoare pot fi cu ușurință încadrați în categoria *poeta artifex* (față de *poeta vates*, binom la care vom reveni). Până în Evul Mediu târziu, structura operelor viziunii onirice ajunge să fie standardizată, poemele având o formă aproape fixă, așa cum vom vedea în continuare, iar conținuturile urmând de asemenea liniile interpretative ale literaturii de specialitate în ceea ce privește actul oniric; așadar, poeții expun aici o creativitate limitată față de cea a viziunilor onirice moderne, dar ilustrarea individualizată a acestor convenții, jocul dintre respectarea normelor estetice și deconstruirea lor, nu este cu nimic inferior unei ilustrări onirice mai libere. Tot aici, Cătălin Ghiță pune în discuție și o stare subiacentă visării, importantă în operele viziunii onirice: „Există și stări hipnoide, de reverie profundă, în care imaginile explodează în *clusters*, aglomerându-se într-o manieră aproape indescriptibilă, reveria fiind o hipnoză a intelectului surprins în pasivitatea contemplației”. Reveria, așa cum este definită aici, poate fi starea ce a generat opere precum *De consolatione philosophiae* și *Confessio Amantis*, două scrieri tratate drept viziuni onirice prin convențiile structurale și tematice specifice acestui gen dar în care adormirea nu este specificată ca atare, două scrieri în care intelectul protagonistului plonjează în excursuri prin toate domeniile cunoașterii în timp ce rolul său în desfășurarea viziunii este minimal în termeni de implicare activă.

Dumitru Țepeneag, în definiția sa a literaturii onirice, notează că „romanticii au fost printre primii care s-au ocupat cu pasiune și seriozitate de vis” iar, în literatura preromantică, „relatarea acestor vise era nu numai săracă în imagini, dar și limitată la câteva teme sau motive: apariția lui Dumnezeu, a unui mort, viziunea paradisului sau a infernului și, în sfârșit, vise erotice. Visul era socotit un intrus în lumea reală și mai ales în lumea cuvintelor. Însăși ideea de a povesti un vis, la un mod literar gratuit, fără ca visul să fie legat de o prevestire ori un avertisment al divinității, era de neconceput. Visul era împărtășit numai dacă avea o valoare utilitară.”⁷ Desigur că Țepeneag se referă la scopul didactic al oniricului liric medieval care dă sensul moral al visului

⁷ Dumitru Țepeneag, *În căutarea unei definiții*, p. 25.

reprezentat, limitând așadar poezia ca scop și formă. Evul Mediu declanșează tendința de înlocuire a „discursului premonitoriu cu imagini simbolice” în literatură, generând „o complicată simbolistică a visului în care elemente creștine sînt amestecate cu rămășițe ale unei mentalități mitice mai vechi” și în care „alegoria predomină”. Dar nici în onirismul medieval visul nu este întotdeauna transcendental, iar autorii se joacă cu ambiguitățile visării introducând puternice accente intime, interioare, naturaliste în acea ramă structurală și valoare morală didactică. Nu întâlnim același tip de metafizic ca în scrierile romantice și nici același tip de psihanalitic ori scientist din suprealism despre care vorbește Țepeneag, dar „visul erotic” sau viziunea de dragoste, precum, de pildă, cea din *Book of the Duchesse* ori cea elegiacă din *Perle*, nu exclude esteticul și psihologia premergătoare celor întâlnite mai târziu la romantici, iar alegoria unei *Isle of Ladies* este mai mult voyeuristică decât transcendentală. Atunci, percepția medievală asupra visului ilustrată de către autori în literatura genului oniric poate fi descrisă în termenii pe care Țepeneag îi aplică reprezentărilor secolelor ulterioare: „Căci ce este visul, dacă nu acest straniu spectacol de voyeurisme, scene văzute prin gaura cheii, și spaimă și bucurie totodată că ești singur, omniscient și ubicuu, într-o lume obiectuală, unde și oamenii devin obiecte, unde nu există relație, unde nu există veleitate socială sau politică”⁸.

Exegeza identifică trei modalități structurale principale de ilustrări ale oniricului: secvențele onirice în cadrul unei narațiuni extinse, narațiunea plasată într-o ramă onirică, și viziunile apocaliptice și cele confesionale mistice, o categorie separată numită adesea în exegeză viziune „autentică” ori “autobiografică”. Genul viziunii onirice este reprezentat de a doua categorie. Parafrazând definiția lui J. Stephen Russell din *The English Dream Vision. The Anatomy of a Form*, genul literar este un set de convenții utilizate într-o anumită combinație ce conferă textului caracteristici structurale și tematice. Acest gen al viziunii onirice își are originile în interstițiile dintre două taxonomii paralele în

⁸ *Idem.*

gândirea medievală, taxonomiile viselor „reale” și „literare”⁹, ale cărui fundamente au fost așternute în clasicismul târziu dar care s-a sistematizat pe parcursul Evului Mediu și a culminat la finalul acestuia.

Desigur că termenul „dream vision” nu este utilizat de către niciunul dintre autorii vremii. Chaucer, de pildă, își plasează viziunile onirice într-o categorie aparte, semn al conștienței apartenenței lor la o altă categorie literară decât cea a *Canterbury Tales*, el le numește „book”, termen prin care pare a denumi opere literare ce urmează anumite convenții tradiționale și complexe ca structură și tematică (deosebindu-le de *balades*, *roundels*, *virelayes*; în prologul la *Legende of Goode Women*), dar fără nicio referire la visare¹⁰.

Dar un rol esențial în încadrarea unei opere într-un anumit gen îl joacă intenția auctorială, întrucât implementarea unei anumite structuri, a tonului didactic și a anumitor tematici asociate este o decizie conștientă a autorului. Iar aceasta se poate aplica, așa cum arată Russell, fără îndoială și în cazul viziunii onirice, și o observăm chiar în distincția făcută nominal de Chaucer, și cu atât mai mult în modul sistematic în care el aplică aceste convenții nescrise în poemele care fac parte din această nenumită categorie. Cum rămâne atunci, însă, cu operele pioniere ale viziunii onirice, cu un poem precum *The Dream of the Rood* în care convențiile genului nu erau definitivate și, așadar, multe dintre ele lipsesc, dar care este, fără îndoială, poemul unui vis revelator? Cum rămâne cu opere precum *De Consolatione Philosophiae* a lui Boethius ori *Divina comedie* a lui Dante în care somnul ori căderea în visare nu sunt menționate ca atare? Russell pune problema în felul următor: „Pentru a fi o viziune onirică (ori pentru a se încadra oricărui gen predefinit), poemul trebuie atât să conțină anumite motive și să fie produsul intenției autorului de a urma o tradiție ori a imita un model generic”.

Distincția dintre o operă în care apare motivul visului și o operă aparținând speciei viziunii onirice stă în structura textului și în rolul pe care visul îl joacă în interiorul său. În termenii lui Russell, o viziune onirică este, de fapt,

⁹ Russell, *The English Dream Vision*, p. 2.

¹⁰ Russell, *op. cit.*, p. 3.

povestirea unui vis la persoana întâi¹¹. Cu alte cuvinte, într-o operă a viziunii onirice, acțiunea principală este plasată în interiorul visului iar celelalte evenimente narative din exteriorul acestuia converg spre reliefaarea semnificației experienței onirice printr-o serie de convenții literare. Astfel, oniricul apare într-o scenă cheie din *Beowulf*, visul lui Hrothgar, punând în mișcare comportamente ale personajelor, iar Grendel, cel din rasa lui Cain, vine doar atunci când victimele sale dorm, fie, putem deduce, aruncă el însuși o vrajă soporifică ori „natura lui Grendel este înrudită cu natura somnului”¹². Dar acestea nu fac poemul o viziune onirică deoarece el nu pătrunde în mod voit nici în filosofia visării, cugetările asupra naturii și surselor oniricului, și nici nu oferă noi perspective asupra personalității ori proceselor afective ale persoanelor vis-a-vis de acesta, rolul său principal fiind avansarea acțiunii. Nici *Revelations of Divine Love*, scrierea anahoretei Julian din Norwich, nu este o viziune onirică, și aceasta fiindcă, la polul opus lui *Beowulf*, visul nu este încadrat într-o narațiune subiacentă, fiind centrat pe experiențele „autentice” ale autorului ca entitate congruentă cu cea a naratorului și protagonistului. În cazul lui *Beowulf*, visul este doar un eveniment narativ în cadrul contextului general, iar în cazul scrierii mistice el are un caracter confesional fără a încerca aderarea la vreo tradiție literară ori de cercetare a oniricului. De aceea, cea de-a doua categorie enunțată mai sus, cea a unei narațiuni plasate într-o ramă onirică, este tipul de scriere care îmbină sistematic celelalte două tendințe, constituind ceea ce teoria literară identifică cu specia viziunii onirice.

Tipologia viziunilor onirice apare de obicei în exegeză drept una bipartită, distingând între viziuni „autentice” și „literare”, ori tripartită: viziuni mistice, religioase și seculare, sau după o altă terminologie: religioase, filosofice și laice. Viziunile laice „implică un scenariu curtenesc cu intrigă amoroasă” după tiparul lui *Le Roman de la rose*, ele fiind „viziuni secundare grefate pe un fond

¹¹ Russell, *op. cit.*, p. 5.

¹² Strother B. Purdy, *Beowulf and Hrothgar's Dream*, p. 260. Accentuând importanța oniricului în *Beowulf*, Purdy propune, totuși, o citire a poemului ca viziune onirică, pe care o voi detalia în capitolul dedicat literaturii perioadei anglo-saxone, dar aceasta nu se aplică la nivel structural, după cum vom vedea, așadar poemul nu poate fi încadrat după nicio exigență acestui gen literar.

convențional și imitându-se unele pe altele”, așa cum le descrie Cătălin Ghiță¹³ (categorie în care vor intra, dintre cele selectate aici, viziunile lui Chaucer și ale „chaucerienilor”, ale imitatorilor săi). Viziunile religioase și filosofice urmează două tipare fundamentale, primele pornind de la scrierile biblice și intersectându-se cu tradiția apocaliptică și scrierile confesionale (unde putem încadra *Perle* și *The Dream of the Rood*), iar a doua categorie „pornind de la experiența sapiențială a unor figuri precum Boethius, Cicero și Macrobius”¹⁴ (unde putem încadra *Confessio Amantis* a lui John Gower). Nu întotdeauna, însă, poeme ale viziunii onirice sunt ușor de încadrat, tradițiile literare intersectându-se sistematic, iar originalitatea operelor constând în personalizarea acestor direcții convenționale.

Chiar dacă viziunile mistice au un caracter autobiografic și pornesc de la premisa veridicității relatării – de unde și descrierea lor ca viziuni „autentice”, exegeza unor texte precum cele ale Julianei din Norwich, Margery Kempe ori Richard Rolle semnalează similitudini stilistice și structurale, inclusiv în ceea ce privește influența parametrilor literaturii dragostei curtenești, între poemele viziunii onirice și aceste scrieri anahoretice. De fapt, distincția dintre vis și viziune este una importantă în primul rând în terminologia epocii – teoreticienii medievali ai oniricului, mai ales cei patristici delimitându-le foarte clar ca proveniență și semnificație și încercând să le delimiteze din perspectiva modalităților de manifestare – și în al doilea rând din punct de vedere formal și simbolic.

Teoriile oniricului cunoscute în Evul Mediu arată clar că visul este, în majoritatea cazurilor, neprofecic. Cauzele sale pot fi trasate fie la factori fiziologici – caz în care interpretarea lor este superfluă fiindcă nu se poate discuta despre simboluri sau vreo profunzime a semnificațiilor – fie la influențe demonice – caz în care orice zăbovire asupra imaginilor onirice este periculoasă; numai o mică parte din vise, în cazuri excepționale, pot avea origini divine. De aceea și este visul este atât de teoretizat în perioada medievală iar interpretarea sa apare îndrumată de anumite interdicții, așa cum voi arăta în următorul

¹³ Ghiță, *op. cit.*, p. 73.

¹⁴ *Idem.*

subcapitol. Dar această distincție dintre vis și viziune are implicații multiple asupra cărora merită a ne opri aici pentru a determina mai bine trăsăturile viziunii onirice așa cum apare în literatură.

Visul ca eveniment narativ cu rol premonitoriu, este caracteristic literaturii antichității, de la Epopeea lui Ghilgameș, la Homer, Vergiliu, la textele vedice și la Biblie, apărând sub forma unui vis premonitoriu de proveniență divină și, stilistic, expus în termeni foarte prozaici, așa cum notează Dumitru Țepeneag¹⁵. Distincția dintre o operă în care visul apare ca eveniment narativ și o viziune „autentică” (deci cele două extreme ale reprezentării literare a oniricului în centrul căreia specia viziunii onirice se plasează) precum cea a scrierilor mistice și a tradiției apocaliptice este în primul rând legată de autoritate. Dacă visul este ambiguu, viziunea în stare de veghe este un semn al intervenției divine, iar pretenția că un text este vizionar îl investește de la bun început cu autoritate. Circumstanțele visării sunt de asemenea semnificative: dacă visătorul este adesea ilustrat ca fiind un individ tulburat, îngândurat de preocupările de peste zi, vizionarul textelor apocaliptice este pur, vrednic de revelație, liber de orice preocupări lumești¹⁶. Conținutul unui vis cu rol pur narativ este relativ personal și comun, în timp ce revelațiile apocaliptice poartă un mesaj universal; aici, nimic din datele sale biografice nu influențează conținutul viziunii și, de asemenea, dincolo de faptul că vizionarul este ales de divinitate, nimic din personalitatea ori experiențele sale previzionare nu contează în cursul imaginilor și mesajelor profetice. De aceea, la nivelul scopului său și intenției auctoriale, viziunea în stare de veghe subliniază prioritatea mesajului didactic, în timp ce visul narativ are un rol pur dramatic.

Distincția dintre un vis semnificativ și unul „natural”, banal, nedramatizat și nestructurat pe considerente retorice ori didactice ridică alte probleme, remarcate de către Steven Kruger, care atrage atenția asupra factorilor ce distorsionează transmiterea „onestă” a percepției omului medieval despre vis: toate aceste categorii de texte sunt supuse tradiției literare și convențiilor sale,

¹⁵ Țepeneag, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶ Russell, *op. cit.*, p. 40.

forma fiind adesea una supravegheată, modelată de *topoi* literari iar conținutul determinat de motive politice, didactice ori religioase.

Dar însăși această ambiguitate este semnificativă și ne poate ajuta în definirea viziunii onirice ca gen literar, căci poezii nu ezită în a se juca cu aceste percepții, folosind tradițiile, convențiile și teoriile oniricului în favoarea lor. Genul viziunii onirice, teoretizează tot Russell, s-a născut în spațiul dintre evenimentul oniric și apocalipsă, spațiul dintre scopul în întregime dramatic și cel în întregime didactic. De la primul preia interesul pentru personalitatea visătorului care o plasează în centrul estetic al scrierii, iar de la al doilea caracterul remarcabil al revelației onirice, rezultatul fiind un mesaj accidental plasat într-un vis nesemnificativ¹⁷. De aceea forța retorică a literaturii viziunii onirice o depășește cu mult pe a celorlalte două care nu fac vreun efort în a convinge cititorul – gradul de veridicitate al primului fiind explicat de către narațiune iar al celui de-al doilea fiind declarat ca atare; acesta este, de fapt, elementul care structurează întregul text în forma consacrată a acestui gen literar. Și A. C. Spearing, în studiul comprehensiv *Medieval Dream-Poetry*, pune în discuție această distincție, cartea sa analizând tradiția vizionară de la scrierile clasicismului târziu la cele franceze iar în literatura engleză discutând operele Evului Mediu târziu. Și el observă importanța intenției auctoriale, inspirația conștientă din tradițiile reprezentării onirice, precum și caracterul liminal al visului ilustrat voit generator de ambiguitate. Astfel, pornind de la aceste reprezentări opuse el definește viziunea onirică drept tipul de poezie în care poetul medieval își concentrează conștiința asupra creării unor ficțiuni imaginative, divers și adesea ambiguu balansate între viziune și fantezie¹⁸.

Forma textelor viziunii onirice apare ghidată de anumite convenții nescrise dar, descriind versiunea sa cea mai răspândită din perioada de glorie a genului și generalizând aspectele diferite ale direcțiilor viziunilor seculare și religioase, am notat în continuare câteva elemente ce țin de structură și de motivele recurente.

¹⁷ Russell, *op. cit.*, p. 47.

¹⁸ A. C. Spearing, *Medieval Dream Poetry*, pp. 4-5.

Structura caracteristică a poemelor viziunii onirice poate schițată astfel: un prolog ce introduce figura vizionarului, factorii ce au dus la apariția visului și subiectul viziunii; viziunea propriu-zisă ce revelează locuri ori ființe pe care naratorul nu le poate vedea aieva, precum divinitatea, lumea de dincolo – iadul sau raiul, apocalipsa, noțiuni ale cunoașterii științifice a lumii înconjurătoare la care nu are acces în starea de veghe, ori elemente ce țin de interioritate, de afectivitate, cugetări asupra vieții pe care visătorul o dusesse până în momentul revelației; un epilog ce prelevă o morală sau o schimbare de percepție a naratorului, rezolvând conflictele sale interioare introduse în prolog. Poemele prezintă, astfel, o structură tripartită, căci momentele căderii în visare și revenirii la o realitate modificată în percepția naratorului marchează transformarea acestuia datorită revelației onirice, ceea ce conferă totodată poemului un scop superior prin funcția sa didactică enunțat de concluzia moralizatoare.

Russell vede structura conceptuală a viziunii onirice ca fiind una bipartită: ea este, în egală măsură, o poezie a visului și a visătorului, despre ideile pe care evenimentul oniric le ilustrează și despre mintea ce le-a creat. Visătorul este, din punct de vedere al rolului său, plasabil tot în două categorii: visător-narator și visător-personaj, și se remarcă o acceptare tacită a identificării lor în prolog și detașarea lor graduală pe parcursul visului, primul caracterizându-se prin omnisciență iar al doilea prin subiectivitate și, adesea, o naivitate ce poate împiedica procesul epifaniei, lăsând cititorul ghidat de narator să descifreze simbolurile visului, provocând implicarea și abilitățile interpretative ale acestuia. Russell utilizează aici distincția lui Shklovsky dintre *story*, cu înțelesul de conținut, de „evenimentele reale cronologice și externe” și *plot* cu referire la text, la aspectele stilistice, ritmul, progresul naratorului¹⁹. Așadar, argumentează el, în introducerea poemelor, *plot* este congruent cu *story* prin visătorul-personaj care este simultan subiectul și naratorul evenimentelor, dar începând cu intriga are loc o „scindare” a visătorului între cele două roluri. Pentru a lua binecunoscutul exemplu al *Roman de la Rose*, observăm că, la început, cititorul acceptă tacit faptul că visătorul narator și personaj sunt unul și același, cele două

¹⁹ Viktor Shklovsky, *Stern's Tristram Shandy: Stylistic Commentary*, p. 57, apud Russell, p. 119.

încep a se diviza din momentul digresiunii despre fântâna lui Narcis în care visătorul devine un personaj naiv iar naratorul unul omniscient (unul știe ca Amans este urmărit de zeul iubirii, celălalt nu). Implicația scindării asupra percepției cititorului este aceea că acesta realizează faptul că visul este unul simbolic, că narațiunea este una figurativă, chiar dacă protagonistul nu este conștient de aceasta, având totodată iluzia că aceasta este distinctă de psihicul visătorului. Concluzia prezintă reuniunea dintre cele două tipuri de visător și reasertiunea genului liric în locul unei pseudo-narațiuni simbolice, iar *story* este din nou congruent cu *plot* fiindcă cititorul își reamintește că întreaga relatare a fost doar o secvență de evenimente psihice interne.

Convențiile privind forma apar concentrate în partea introductivă, și în acest aspect poemele demonstrează cele mai multe similarități. Prologul este segmentul teoriilor medievale despre vis și visare ale acestei epoci cu privire la originile sale și mecanismele de formare, în care poetul poate alege a face referire și la tradițiile literare cu care intenționează a se asocia (așa cum o face, adesea, Chaucer), precum și al stabilirii identității visătorului. Dacă visul, în conținutul său și tradițiile conexe, este propriu fiecărei opere vizionare, figura visătorului este constanta ce călăuzește cititorul către revelație, intercalându-se în fiecare episod al narațiunii, impregnând structura și tonul relatării și proiectându-se în imaginarul și evoluția viziunii. Această complexă subiectivitate creatoare a viziunilor onirice este ieșită din comun printre „narații medievale absente, omniscienți și impersonali”²⁰, după cum observă Russell, prin care se disting de alte opere lirice: „diferența dintre persona lirică convențională și poetul-visător este aceea a intenției”, din primul pornind de la motivația de pune în versuri emoția sa creatoare și evenimentele ce i-au dat naștere, în cazul celui de-al doilea lipsind intenția conștientă de a-și expune sentimentele. Și aceasta deoarece visul se constituie drept proiecția minții tulburate a unui visător necredibil ca narator – un individ instabil emoțional, „deprimat și alienat de conforturile societății”²¹ – a cărui intenție este aceea

²⁰ Russell, *op. cit.*, p. 6.

²¹ Russell, *op. cit.*, p. 116.

didactică de a relata visul revelator spre folosul cititorului, individualitatea sa deducându-se în mod indirect din răspunsurile sale emoționale și cognitive la evenimentele visului. Această instabilitate emoțională era, pentru orice cititor medieval, un element cheie în determinarea tipului de viziune pe care poemul îl ilustrează, așa cum voi analiza pe larg în teoriile medievale ale oniricului. În consecință, începutul viziunii onirice este caracterizat prin senzația de intruziune a cititorului în intimitatea conștiinței visătorului, iar aceasta – împreună cu presupuziția nefiabilității evenimentelor datorată premisei visului - creează o serie de expectanțe ce „pregătesc cititorul pentru detaliile stranii și enigmatice ale rapoartelor onirice”²². El apare atât în ipostaza de narator, în secțiunea de ramă a visului, cât și ca personaj, în interiorul visului propriu-zis, cele două ipostaze intersectându-se uneori și identificându-se pe rând cu cititorul, manipulându-i percepția despre evenimentele narate.

Astfel, încă din episodul previzionar se poate discuta persona naratorului, starea sa previzionară - activitățile ce preced somnul și locul în care acesta se află – și cea emoțională în relație cu tipul de viziune. Episodul oniric este examinat pornind de la premisa că visătorul-personaj este o proiecție a naratorului iar întreaga viziune este, în parte, o proiecție a psihicului său, starea sa previzionară (identificată anterior, în general caracterizată de anxietate ori nostalgie) traducându-se în manifestările onirice. Reacțiile sale pe parcursul viziunii indică transformarea visătorului-personaj în visătorul- narator deja iluminat de revelație în epilog.

Majoritatea abordărilor exegetice discută figura visătorului prin raportarea sa la evenimentele onirice - implicarea sa directă sau indirectă în desfășurarea viziunii - modul în care acesta le influențează ori denaturează, construind tipare comportamentale și referindu-se mai puțin la gradul de implicare afectivă (implicarea afectivă și cea fizică sunt, de fapt, două categorii distincte; de pildă, visătorul din *A Searing of the Nightingale* este profund tulburat de cele mărturisite dar nu influențează cursul viziunii prin intervențiile sale). În continuare, voi trece în revistă taxonomia recentă a lui Amber Dunai

²² Russell, *op. cit.*, p. 117.

din teza sa *Dreams and Visions in Medieval Literature*, întrucât este mai variată și atinge comportamente și atitudini mai specifice, sprijinind propriile mele observații în ceea ce privește analiza visătorilor din poemele alese; ea distinge următoarele categorii, ordonate de la „pasiv” la „activ”: Martor, Transmițător, Interpret, Catalizator, Interlocutor și Agent. Le voi enunța aici orientativ, pentru a schița câteva tipare comportamentale ale naratorilor recurente în operele onirice medievale pe care le voi analiza ca atare în a doua parte a acestui studiu.

Orice relatare a unei viziuni onirice pornește de la premisa că visătorul a fost ales de către forțe superioare, dintr-un motiv sau altul, pentru a mărturisi revelația; de aceea, rolul de Martor este nelipsit din textele vizionare. Martorul poate rămâne în totalitate pasiv față de evenimentele onirice, un exemplu fiind *The Dream of the Rood* în care el, cu excepția uimirii inițiale și a entuziasmului final față de recompensa divină preconizată, se arată complet detașat și nu interacționează în niciun fel cu Crucea pe parcursul viziunii. Percepția sa asupra evenimentelor este, desigur, una subiectivă, dar acuratețea relatării este măsurată, mai degrabă, prin rolul de Transmițător. În lipsa acestui rol universal nici textul nu ar exista, singura cerință pe care forța superioară generatoare de revelație o impune invariabil asupra visătorului – explicit (*Dream of the Rood* ori scrierile lui Mechthild de Magdeburg) ori implicit – este aceea de a împărtăși informația onirică unei cât mai largi audiențe; în textele seculare, necesitatea transmiterii vine chiar din intenția moralizatoare, didactică, a autorului, specificată în text (precum în *Confessio Amantis*). Unele texte se limitează la aceste două roluri de bază ale visătorului (precum *Parlement of Foules*).

Rolul Catalizatorului ține de prezența explicită a unor activități previzionare care au influențat visul ori a căror rezolvare este descoperită în urma viziunii; acesta survine în operele cu o individualitate narativă complexă, fie în textele mistice, autobiografice, unde visătorul caută activ inițierea în taine spirituale (Julian din Norwich), ori acolo unde preocuparea intensă pentru o anumită problemă îl adoarme, continuându-se în vis (gândurile declanșate de povestea lui Ceys și Alcyone în *Book of the Duchesse* a lui Chaucer ori dilemele lui Piers Plowman ridicate de Dowel, Dobet și Dobest). Interpretul oferă

auditoriului propria analiză a simbolurilor ori evenimentelor onirice, fie în timpul viziunii (precum în *Isle of Ladies*, unde naratorul decodifică simbolul corabiei, presupunând ignoranța cititorului în această privință) ori în contemplația ulterioară, hipnagogică, adesea plasată în morala epilogului (*A Seying of the Nightingale*).

Interpretul figurează pregnant în textele mistice, de la evenimentele onirice biblice în care este indispensabil la viziunile anahoreților medievali ori în textele unde tematica cunoașterii științifice este una centrală, cu alte cuvinte în operele cele mai ermetice și a căror deslușire necesită o profundă cunoaștere teoretică ori intuiție divină; aici visătorul își asumă un rol de propovăduitor ori magistru atunci când se adresează celor neinițiați sau încearcă a-și demonstra competența în fața reprezentanților autorității cu care interacționează, precum Amans al lui John Gower în fața Rațiunii. Interpretul lipsește din majoritatea textelor non-autobiografice, ceea ce demonstrează expectanța implicării active a cititorului în procesul interpretativ; în cazul simbolurilor constituite ca referințe la realitatea socio-politică a epocii lor nu necesită explicațiile naratorului deși, pentru cititorul modern, ele nu mai sunt atât de facil interpretabile, precum în scrierile lui Chaucer ori în *Piers Plowman*.

Interlocutorul reprezintă participarea activă a visătorului prin intervențiile sale conversaționale; acestea au uneori un rol vădit didactic, dialogul fiind un dispozitiv literar frecvent utilizat în scrieri filosofice, științifice și religioase ca pretext pentru digresiuni menite să instruiască cititorii, așa cum observăm la Boethius ori John Gower. Alteori implicațiile didactice sunt mascate, iar rolul de interlocutor nu mai pare un dispozitiv stilistic ci impregnat de personalitatea visătorului, precum observăm în intervențiile obstinate ale bijutierului din *Perle*. Ultimul rol al acestei tipologii, dar și cel mai dinamic implicat în evenimentele onirice, agentul este acela care întreprinde acțiuni fizice pentru a înfăptui voința ghidului ori chiar atunci când acestea primejduiesc viziunea ori viața sa, precum acțiunea înotului în *Perle*.

Acestea fiind stabilite, principalele aspecte ale figurii visătorului, atât ca narator cât și ca personaj, vor fi analizate pe parcursul operelor – în cea de-a

doua parte a acestui studiu – urmând propria lor structură, fiecare episod dezvăluind o nouă trăsătură a eului liric.

Așa cum am remarcat, ca element conector ce încadrează ciclic narațiunea, la nivel structural, și care constituie esența sa la nivel conceptual și narativ, oniricul permează fiecare aspect al opere literare, generând alte teme și motive asociate în gândire medievală cu acesta și dictând anumite direcții în reprezentarea literară. Cele mai frecvente astfel de motive și teme asociate sunt discursurile despre cunoaștere și limitările intelectului uman, despre autoritate și tradiție, presărate cu referințe literare, despre religie și spiritualitate și, nu în ultimul rând, despre interioritate.

2. Teorii medievale ale interpretării viselor

Atitudinea față de vise și interpretarea lor a autorilor din perioada antichității și a Evului Mediu timpuriu, fie ei păgâni ori creștini, filosofi, apologeți creștini ori clerici, este ambivalentă, ei sfătuind prudență în acest demers fără însă a nega posibilitatea teofaniilor onirice. Aceștia văd în credința în originea divină a viselor o sabie cu două tăișuri: ea poate întări convingerea în existența și implicarea divinității în lumesc ori poate îndepărta individul de doctrină și înțelepciune prin credulitate, defect primejdios ce îl poate face susceptibil la înșelăciune ori la influențe malefice, și îl pot înstrăina de o spiritualitate virtuoasă prin delăsare. De aceea, tratatele despre originea și interpretarea viselor sunt invariabil însoțite de avertismente cu privire la pericolele pe care cercetarea oniricului le prezintă.

Printre cele mai vechi texte ale antichității grecești ce au circulat în Evul Mediu occidental și au ca subiect originea, tipurile și interpretarea viselor, se regăsesc *Dialogurile* lui Platon, în special *Timaios*, text deosebit de influent tradus în latină cu comentarii de către Cicero și apoi de către Calcidius, doar ultima dintre aceste traduceri trăsându-se posterității. Cealaltă linie teoretică principală în același context este expusă în cele două opusculi ale lui Aristotel, *De insomniis* și *De divinatione per somnum* (în *Parva naturalia*). În esență, ambele teorii neagă necesitatea interpretării viselor în vederea obținerii vreunei revelații. Pentru Platon, ele își au originea în ficat, al cărui rol este de a regula nevoile inferioare și care manipulează în imagini informații primite de la centrul rațiunii. Dacă *Republica* lui Platon vede în reprezentările onirice expresii ale dorințelor reprimite în stare de trezire, un triumf al animalicului în om, din acest punct de vedere imersiunea în lumea viselor fiind primejdioasă, același filosof în *Timaios* admite posibilitatea existenței viselor inspirate și validitatea divinației prin vis²³. Aristotel vede în ele produsele simțurilor și imaginației și

²³ Steven Kruger în *Dreaming in the Middle Ages* trece în revistă în nota 5, pag. 176, interpretări diferite ale pasajului din *Timaios*, Shorey (în traducerea ediției sale a *Republicii*) considerând afirmația una ironică, iar Behr (*Aelius Aristides*, p. 173) și Dodd (*The Greeks and the Irrational*, p. 120) considerând-o o acceptare a supranaturalului la Platon.

rezultatele unor procese biologice, nu atât periculoase cât ne semnificative, declarând adevărurile unor evenimente onirice drept pură coincidență deși și el admite posibile origini demonice, și respinge valențele profetice ale viselor, cele trimise de demoni fiind prin definiție înșelătoare²⁴.

Privind linia teoretică a originilor psihologice și fiziologice ale experiențelor onirice, visele joacă un rol semnificativ în diagnosticarea medicală încă de la Galen și Hipocrate ale căror teorii în domeniu sunt reiterate în medicina medievală și chiar în perioada Renașterii, complexa și influenta enciclopedie de secol al II-lea a lui Artemidorus, *Oneirocritica*, fiind tradusă și citată în repetate rânduri de către medici arabi, germani și greci²⁵. Modelul psihobiologic elaborat în *De insomniis* și de către Hipocrate în *Regimen IV* unde manifestările onirice nu sunt altceva decât rămășițe ale impresiilor de peste zi prelucrate sub forma unor ficțiuni, așadar lipsite de abilități profetice, după cum este concluzionat în *De divinatione per somnum*, este preluat în lumea latină de către Cicero în *De Divinatione* și de către Lucretius în *De Rerum Natura*. Freud aduce tradiția în secolul al XX-lea, citându-l el însuși pe Artemidorus²⁶ și aliniindu-se teoriilor sale conform cărora individualitatea visătorului și limbajul joacă un rol esențial în descifrarea simbolismului viselor, însă se raportează diferit la scopul interpretării lor, acesta nefiind divinația ci mai degrabă explicarea fenomenelor inconștiente legate de prezentul și trecutul visătorului, iar Jung dezvoltă abordarea ficțiunii în scopul descifrării viselor și stabilirii structurii și tiparelor acestora, idee de asemenea prezentă la Artemidorus.²⁷

Preocuparea pentru dihotomia dintre vis ca proces intern și vis ca dat divin transmițător de revelații domină tratatele gânditorilor clasici și ai antichității târzii, iar adoptarea primei poziții conduce la o respingere a importanței acestora drept triviale produse ale funcțiilor biologice, atitudine ce nu poate, așadar,

²⁴ Steven Kruger, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ A. Grafton, G. W. Most, S. Settis, *The Classical Tradition*, Princeton: Belknap Press of Harvard University Press, 2013, p. 286.

²⁶ Christine Walde. „Dream Interpretation in a Prosperous Age? Artemidorus, the Greek Interpreter of Dreams”, *Dream Cultures. Explorations in the Comparative History of Dreaming*. David Schulman, Guy G. Stroumsa (eds.), 1999, p. 125.

²⁷ A. Grafton, *op.cit.*, p. 286.

sustine fascinația pentru oniric ce ar da naștere unor opere vizionare. Tot în lumea greacă, în *Visul* său, Lucian din Samosata satirizează preocuparea excesivă pentru semnificația viselor prin relatarea propriei sale experiențe onirice pe care o declară una de inspirație divină, dar încercarea sa de a-și consolida astfel autoritatea eșuează atunci când admite agitația psihică din momentul visării, auditoriul declarându-se plictisit în fața unei relatări atât de inutile. Prin aceasta, Lucian ridiculizează credința în paranormal și aduce propria sa contribuție acestei dezbateri în epocă²⁸. Stoicii demonstrează mai puțin scepticism cu privire la originile supranaturale ale viselor prin teoria simpatiei cosmice, lumea fizică și spirituală conectându-se prin *pneuma* ca principiu imanent al universului; ideea este acceptată în neoplatonism de către Plotin și transmisă creștinismului timpuriu ce aduce, la polul opus teoriilor platonice ori aristotelice, o credință exacerbată în puterea profetică a viselor prin tratatele unor părinți ai bisericii precum Synesius din Cirene, care consideră că sufletele purificate pot vedea viitorul în viziuni profetice²⁹. Trecerea spre creștinism înclină balanța dinspre psihosomatic înspre supranatural, tematica oniricului și viziunilor revelatoare devenind una de interes pentru majoritatea gânditorilor creștini.

Introducerea creștinismului a influențat conținutul operelor dar nu a diminuat nicidecum interesul pentru interpretarea viselor; operele antice nu au fost uitate, acestora adăugându-li-se materialele scripturale creștine, toate acestea dând naștere la numeroase tratate onirice. Acțiunea scriitorilor medievali greci, latini și arabi de a copia și comenta textele antice despre vise a permis o continuitate a ideilor și practicilor în perioada Renașterii și epocii moderne timpurii, deși divinația onirică este după această perioadă retrasă dintre preocupările savante și retrogradată în superstiție și folclor³⁰. Credința precreștină în destin ca forță absolută unde zeii – nici omniscienți nici

²⁸ Steven Kruger, *op. cit.*, p. 17.

²⁹ Bronwen Neil, K. Wagner, „An Introduction to Greco-Roman Traditions on Dreams and Virtue”, *Dreams, Virtue and Divine Knowledge in Early Christian Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019, p. 5.

³⁰ A. Grafton, *op.cit.*, p. 285.

omnipotenți - pot oferi cel mult îndrumare în anumite situații, înțelegerea mecanismelor universului fiind cuprinsă mai degrabă prin disciplină decât prin intervenție divină, determina o atitudine mai pragmatică asupra viselor decât posibilitatea creștină a accederii la cunoașterea divină prin cercetarea ființei supreme ce poate alege să o dezvăluie doar celui virtuos, pios și dedicat.

Numeroșii autori ai creștinismului timpuriu ce au dedicat tratate tematicii visului demonstrează existența unei școli de interpretare a viselor în Alexandria, ale cărei linii de gândire se ramifică între polii abordărilor filosofice și naturaliste, ambele având o componentă neoplatonică. Abordarea filosofică pornește cu scrierile lui Filon din Alexandria, iar cea naturalistă cu tratatele lui Evagrius (școlit în doctrina neoplatonică de către Grigore din Nisa, Vasile din Cezareea și Grigore de Nazianz), între ele dezvoltându-se teoriile unor gânditori precum Synesius, Clement, Origen, Athanasius, Cassian și Plotin³¹. Cărturari ai antichității târzii precum Macrobius, Calcidius, Martianus Capella, Boethius ori Nonnus nu își etalează apartenența la credința creștină pe care o ignoră deliberat în scrierile savante³², filosofia lor fiind adesea influențată de gândirea clasică neoplatonică, divinitatea lor fiind metafizică și impersonală iar umanitatea o penumbră a scânteierii divine, așadar visul revelator este o experiență câștigată de către muritorii de excepție prin exersarea virtuților³³. Elaborarea unei distincții între vis și viziune se încearcă abia în secolul al IV-lea de către Athanasius, această distincție fiind sesizată la nivel conceptual până atunci fără însă a se reflecta terminologic în tratate³⁴. Cu toate că nu a elaborat un tratat specializat despre vise, Athanasius, în scrieri precum *Vita Antonii*, *Contra gentes* ori *De morbo et valetudine*, continuă și distincția dintre somn și visare a antichității târzii și împarte reprezentările mintale din timpul somnului în vise normale, vise lucide, vise revelatorii și experiențe vizionare nelegate de vise³⁵.

³¹ Bronwen Neil, K. Wagner, *op. cit.*, p. 2.

³² William Harris Stahl, 'Introduction', *Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius*, p. 8.

³³ Pentru concepții neoplatonice despre vise, a se vedea Bronwen Neil, K. Wagner, *op. cit.*, pp. 1-25.

³⁴ Gregor Weber, *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000, pp. 31-44.

³⁵ Doru Costache, „Sleep, Dreams and Soul-Travel: Athanasius within the Tradition”, *Dreams, Virtue and Divine Knowledge in Early Christian Egypt*. Cambridge University Press, 2019.

Faptul că autorii creștini abordează tematica oniricului și acceptă posibilitatea originii supranaturale a viselor nu indică însă încrederea în caracterul pozitiv al viselor, iar faptul că acceptă existența visului profetic nu demonstrează o indulgență cu privire la meșteșugul divinației onirice – aceasta, dimpotrivă, este tratată în majoritatea cazurilor precum orice alt fel de divinație drept proces imprecis, șarlatanie ori erezie. Clement, Vasile din Cezareea, Athanasius ori Hipolit sunt doar câțiva dintre reprezentanții creștinismului timpuriu ce resping explicit validitatea acestei îndeletniciri. Clement asociază interpretării de vise cu augurii, Athanasius percepe implicarea demonilor în reprezentările onirice ca element ce alterează orice încercare de interpretare, Vasile citează din Zaharia pentru a declara că nu orice vis este o profeție, interpretării lor fiind așadar otrăvitori de suflete, iar antipapa Hipolit declară chiar că oniromanții nu ar trebui botezați³⁶.

Scrierile patristice ale perioadei următoare preiau această filosofie și o adaptează, încercând reconcilierea acestor doctrine cu scripturile biblice unde teofaniile stau la baza interacțiunii dintre muritori și divinitate. „Provocarea Evului Mediu catolic a fost să deslușească acest corpus al opiniilor autorizate ale anticilor transmis până atunci; să examineze, să codifice și să pună de acord modelele psihologilor și enciclopediștilor clasici cu Noua Dispensă,” summarizează Stephen Russell în *The English Dream Vision*³⁷. Figuri precum Grigore cel Mare se concentrează asupra pasajelor prohibitive din Biblie pentru a descuraja oniromanția și pentru a trasa o linie clară între teofaniile experimentate de personajele biblice și experiențele onirice ale omului de rând în care acesta este tentat să caute explicații supranaturale riscând a cădea în păcat, Augustin de Hipona declarând în acest scop în *De Genesi ad Litteram* că era miracolelor s-a sfârșit. Redescoperirea operelor lui Aristotel de către occidentul european în secolele XII–XIII și traducerea lor în latină aduce un nou val de scepticism privind originile supranaturale ale viselor urmând atitudinea sa empirică rațională în delimitarea patologicului de metafizic și mutarea accentului pe cauzele fiziologice și psihologice ale viselor, aproape anulând puterea lor divinatorie.

³⁶ Bronwen Neil, K. Wagner, *op. cit.*, p. 4.

³⁷ Stephen Russell, *op. cit.*, p. 50.

Este așadar tocmai această ambiguitate, acest sâmbure de îndoială asupra realității fizice și posibilitatea elementului supranatural în viziunea onirică, ce alimentează imaginația scriitorilor și cititorilor de literatură vizionară din perioada premodernă, precum și interesul permanent pentru experiența onirică și originile acesteia pe perioada Evului Mediu și dincolo de ea. Iar capitolele următoare au ca țel, prin interpretarea tratatelor și operelor de ficțiune pe această temă, reconstituirea viziunii omului medieval asupra experienței onirice.

Visele biblice

Despre convențiile literare ale vizionarismului oniric vorbește și exegeza biblică ce observă aspectele formale și structurale recurente ale narațiunilor onirice. Conform analizei lui Richter a viselor simbolice, aceste episoade sunt alcătuite din introducere, descrierea visului propriu-zis și decodificarea acestuia de către un interpret, demonstrând prin construcții gramaticale fixe o tradiție consacrată și elaborată. El observă existența acestor convenții literare în recurența compozițiilor de tipul: “Am visat...: iată (we hinneK)... (construcție substantivală: scenă onirică) și (wyqtl) ... (construcție narativă). Aceasta înseamnă: (zeh pitrono): ... (construcție substantivală), este ... (construcție substantivală)³⁸”.

Visele sunt prezentate în Biblie ca modalitatea principală prin care Dumnezeu comunică cu omenirea. Mesajele, mai ales în visele cu componentă vizuală, sunt transmise prin intermediari – îngeri – ce acționează nu din propria lor voință ci pentru a îndeplini misiunea divinității absolute și de a media interacțiunea dintre om și Dumnezeu. Distanța dintre muritor și divinitate conferită de experiența onirică întărește diferența de statut impasibilă dintre aceștia chiar și atunci când subiectul visului este însuși Dumnezeu (în visele-mesaj), elevând semnificația unor revelații vizionare precum cea a lui Moise.

³⁸ Wolfgang Richter, *Traum und Traumdeutung im Alten Testament*, pp. 202-20, apud Jean-Marie Husser, Husser, *Dreams and Dream narratives in the Biblical World*. Jill M. Munro (trans.), The Biblical Seminar 63. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999, p. 93.

Toma de Aquino evidențiază această idee după modelul lui Pseudo-Dionisie Areopagitul, îmbinând principiul neoplatonic al emanației Unului cu revelația transmisă de Dumnezeu prin mediatori³⁹. Tot din doctrina neoplatonică, Calcidius extrage concluzia că puterile divine mediază interacțiunea omului cu Dumnezeu, neputând exista o interacțiune directă a acestuia cu trupul⁴⁰.

Funcția visului ca mijloc de interacțiune cu divinitatea apare în numeroase surse biblice: „Dacă există printre voi un profet, mă voi arăta lui în viziuni și îi voi vorbi în vise.” (Cartea Numerelor 12:6), sau „Căci Domnul vorbește – acum într-un fel, acum într-altul – deși omul nu ia seama. Printr-un vis, printr-o vedenie a nopții, când somnul adânc se pogoară asupra oamenilor când dorm în patul lor, să-i abată de la nedreptăți, să-i țină departe de mândrie, să le păzească sufletul de abis și viața de loviturile sabiei.” (Iov 33:14-18). Comparând visele biblice cu alte teofanii onirice ale lumii antice păstrate în literatură, Russell determină o diferență esențială între acestea constând în natura și atitudinea divinității transmițătoare de vise ceea ce determină forma și rolul visului ca eveniment narativ. visele simbolice ale lui Ghilgames, Xerxes ori ale Clytemnestrei nu sunt înțelese de către visătorii ce demonstrează abilități oraculare dar nu și interpretative, și au rolul narativ de „a evidenția cititorului ordinea divină imanentă ce controlează narațiunea”⁴¹, fiind un element de ambiguitate și primejdie. visele biblice, în schimb, indiferent cât de abstracte ca formă, își află întotdeauna interpretarea, visătorul devenind conștient de semnificația propriei experiențe oraculare, dovadă a unei schimbări în natura divinului adusă de Iudeo-creștinism, un divin benevolent lipsit de capriciozitatea și perversitatea olimpienilor și a altor zei primitivi⁴².

La fel ca în alte vise antice, visătorul unei teofanii onirice în lumea biblică nu este un muritor de rând ci mai degrabă cineva cu abilități deosebite, un profet precum Avraam, cineva ce are ori va deține putere printre oameni, precum

³⁹ Harm Goris, “Thomas Aquinas on Dreams”, *Dreams as Divine Communication in Christianity. From Hermas to Aquinas*. Bart Koet (ed.). Leuven: Peeters, 2001, p. 12.

⁴⁰ Stephen Kruger, *op. cit.*, 29.

⁴¹ Stephen Russell, *op.cit.*, p. 29.

⁴² *Idem.*

Faraon, Abimelec ori Iacob, ori ale cărui acțiuni pot influența viața altora, precum anonimul și altfel ne semnificativul Midianit al cărui vis este însă ascultat de către Ghedeon. Se remarcă o ierarhie a profeților Scripturilor din punctul de vedere al importanței și abilităților reflectate în tipul viziunilor ce le sunt oferite: Moise, a cărui viziune revelatoare este recunoscută de către exegeții medievali drept unică și supremă ca intensitate și veridicitate, îl vede și aude pe Yahweh cu claritate, mesajul fiind transmis în mod direct, nevoalat de simboluri, alegorii și metafore care cer descifrare ori care ar putea lăsa suspiciuni cu privire la originea ori semnificația viziunii, demonstrând statutului său privilegiat în favoarea divină; sub el în ierarhie ca interpret al viziunilor onirice ar fi Iosif fiul lui Iacob, în timp ce profeți precum Samuel și Natan au viziuni simbolice, așadar sunt mai departe de Dumnezeu.

Un alt rol important este cel al interpretului; dacă majoritatea viselor biblice apar sub forma unor porunci divine cu o formulare clară și directă, așa numitele vise-mesaj, altele sunt atât de ermetice ca semnificație încât necesită intervenția unui personaj inițiat, cu valențe mistice. Astfel, visele lui Faraon și supușilor săi, ori al lui Nabucodonosor, nu ar putea fi decodificate fără abilitățile profetice ale lui Iosif și, respectiv, Daniel. Cazul excepțional în care tovarășului nenumit al Midianitului se dovedește un excelent exeget al enigmelor onirice pare mai degrabă ceea ce Russell analizează ca eveniment oniric în literatura clasică, un vis-pretext, în logica doctrinei sugerându-se că ascultătorul Ghedeon este adevăratul adresant al revelației, interpretul fiind doar vehiculul prin care mesajul ajunge la destinatar. De fapt, visele biblice definesc profetul ca o portavoce a divinității – un mesager pasiv – interpretul fiind așadar chiar zeitatea supremă, nelăsând loc de eroare și stabilind supremația lui Dumnezeu și a aleșilor săi față de divinatorii păgâni ai regatului. Singura interpretare corectă și consfințită a viselor este cea făcută de către Dumnezeu însuși și transmisă prin prooroci, după cum declară Iosif în Geneza 40:8: „Tălmăcirile îi aparțin lui Dumnezeu. Povestiți-mi așadar visele voastre.” Interpretarea viselor este așadar un prerogativ divin iar orice încercare a unui muritor fără permisiunea explicită a divinității de a-și asuma acest privilegiu este pasibilă de pedeapsă.

Visul apare în pasaje biblice ca imagine a deșertăciunii, ca percepție denaturată a realității, ceea ce face interpretarea sa o activitate amăgitoare, de aceea periculoasă. Astfel, Eclesiastul atrage atenția că „visele se nasc din mulțimea grijilor”, având așadar cauze interne-materiale, cum le va numi Toma de Aquino, și că „deșertăciune este în vise precum și în vorbe. De aceea, teme-te de Dumnezeu!” (5:7), iar Isaia (29:7-8) folosește visul ca paradigmă a iluziei tocmai datorită componentei acestuia psihosomatice, ilustrând dezamăgirea pe care visătorul o percepe adesea la trezire: „După cum flămândul visează că mănâncă și se trezește cu stomacul gol și așa cum însetatul visează că bea și se trezește vlăguit și cu setea nepotolită, tot așa vor fi și neamurile ce vor veni să lupte împotriva Sionului.” De asemenea, visele sunt folosite și ca metaforă pentru efemeritate, așa cum apar în Iov (20:8): „Va zbura ca un vis, și nu-l vor mai găsi; va pieri ca o vedenie de noapte” sau Psalmul 73: „Ca un vis la deșteptare, așa le lepezi chipul, Doamne, la deșteptarea Ta!” referindu-se la relele omenirii. Muritorii înșiși sunt „risipiți ca un vis”, comparați cu imaginile trecătoare a căror semnificație și importanță de moment este menită să se piardă în timp.

Dacă aceste instanțe descurajează încrederea omului în vise, câteva pasaje adresează direct păcatul oniromanției și pedeapsa cu moartea pe care și-o atrag asupra lor falșii profeți și cei ce dau crezare vorbelor lor. Deuteronomul (13:1-5) avertizează:

„Dacă se va arăta un proroc ori un visător de vise care-ți va vesti o împrejurare ce se va împlini, iar acesta îți va zice: «Vino să slujim altor dumnezei pe care tu nu-i cunoști!», să nu dai ascultare vorbelor aceluia proroc ori visător de vise, căci Dumnezeu vă pune la încercare pentru a ști dacă iubiți pe Domnul Dumnezeu vostru cu adevărat. [...] Prorocul ori visătorul acela de vise să fie pedepsit cu moartea căci a vorbit de răzvrătire împotriva Domnului Dumnezeului vostru.”

Oniromanția, văzută ca o formă de divinație, este asimilată aici cu închinarea la demoni iar propovăduirea acesteia este o instigare la răzvrătire împotriva lui Dumnezeu, adevărații credincioși având chiar datoria de a pedepsi oniromanții cu moartea.

Cu toate acestea, exegeții textelor biblice atestă practica oniromantică a incubației în contextul lor socio-temporal. Analizând episoadele vizionare din Biblie pentru a stabili semnificația și rolul teologic al viselor în Israel, Ehrlich în studiul său *Der Traum im Alten Testament* tratează incubația ca practică magico-religioasă consacrată în Israel și ca dispozitiv literar, definind-o: „eine Traumoffenbarung, die der Mensch an heiliger Stätte erlangt”⁴³, o revelație onirică atinsă într-un loc sacru. Numeroase scene în care aceasta e reprezentată demonstrează etapele acestui ritual divinătoriu în care divinitatea este solicitată pentru a transmite revelații: ofrande, purificarea visătorului, culcarea într-un sanctuar, visul propriu-zis caracterizat de apariția ființei divine, precum și sacrificiile aduse divinității la trezirea din somn. Dacă scene precum Isaia 65:4, 1 Samuel 3.1 Regi 3.4 ori Psalmul 63 al lui David în deșert fac referințe la diferite etape ale practicii - sacrificii, modalități de invocare a divinității, folosirea unui altar - visul lui Solomon din Ghedeon ilustrează ritualul în toate etapele sale și este, așadar, una dintre puținele scene reprezentative pentru aceasta practică⁴⁴.

La fel ca în poemele onirice ale Evului Mediu, locul visării poate fi adesea semnificativ. Atunci când Iacob înnoptează în locul în care îl prinde apusul, cu capul pe o piatră, el visează scara ce unește cerul cu pământul pe care îngeri urcă și coboară și deasupra căreia stă însuși Dumnezeu. Acesta îi spune că meleagul în care trupul său zace adormit îi va aparține lui și neamului său, iar în momentul trezirii, Iacob cugetă „Cu adevărat, Domnul este în locul acesta, și eu n-am știut,” (Geneza 28:16) devenind brusc conștient de semnificația locului în care dormise: „Cât de terifiant este locul acesta! Aici este casa lui Dumnezeu, aici este poarta cerurilor!” (Geneza 28:17). Locul în care somnul protagonistului survine este așadar predeterminat, jucând un rol în revelație. De remarcat este, însă, faptul că somnul greu ce reprezintă convenția declanșării visului revelator în poemele onirice apare în Biblie mai degrabă conectat cu absența percepției

⁴³ Ernst L. Ehrlich, *Der Traum im Alten Testament*, BZAW 73. Berlin: Töpelmann, p. 14.

⁴⁴ A se vedea Jean-Marie Husser, *Dreams and Dream narratives in the Biblical World*, Jill M. Munro (trand.), The Biblical Seminar 63, Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999, p. 92.

decât ca favorabil apariției unei teofanii onirice. Dacă visătorii din *Perle* și *A Searing of the Nightingale*, sub efectul ataraxic al aceluși *locus amoenus* în care se află, sunt cuprinși de un somn adânc, imbatabil, indicând determinismul situației și prefigurând originea supranaturală a visului, această stare letargică nu conduce la vise revelatoare în experiența personajelor biblice. Doar Iov (4:13) și Avraam (Geneza 15) cad într-o astfel de stare atunci când Dumnezeu le apare în vis: componenta vizuală a experienței onirice este anulată în visul lui Avraam, el văzând doar un întuneric apăsător, de nepătruns, pentru a amplifica nivelul auditiv al experienței, vocea lui Dumnezeu și mesajul înrobirii și eliberării poporului evreu. Similar, visul-mesaj al lui Elifaz din Teman este mai degrabă angoasant, vederea fiindu-i negată și celelalte simțuri amplificate atunci când simte fizic prezența spiritului, expirația și senzația proximității ființei fără chip activându-i reflexul pilomotor și făcându-l să tremure aprehensiv. Toma de Aquino în *Expositio super Iob ad litteram* explică descrierea plastică a lui Elifaz ca o strategie menită să demonstreze în fața audienței proveniența divină a mesajului „ascuns” al cărui receptor fusese în timpul nopții. „El propune obscuritatea revelației pentru a-i dovedi sursa superioară. Cu cât sunt lucrurile mai presus de om, cu atât îi sunt mai imperceptibile.”⁴⁵ Toma de Aquino face aici paralela dintre afirmația lui Elifaz „un cuvânt mi-a fost grăit în mod tainic” și descrierea făcută de Pavel în a doua epistolă către corinteni despre cel care a fost luat în Paradis și a auzit lucruri „prea sacre pentru a putea fi puse în cuvinte de către om” (12:4).

Exegeza episodului oniric biblic depășește inevitabil acest *Sitz im Leben* întrucât structura și rolul narativ ale acestora le plasează mai degrabă în arealul ficțiunii literare decât în cel al relatării unor experiențe reale. Acest aspect formează o barieră și în calea psihanalizării acestor episoade, deși aplicarea paradigmatelor psihanalizei reprezintă o linie de abordare frecventată a acestor texte, câteva dintre acestea fiind examinate de Husser în *Dreams and Dream narratives in the Biblical World*. Una dintre aceste interpretări este

⁴⁵ Thomas Aquinas, *Expositio super Iob ad litteram. Commentary on the Book of Job*, Brian Mulladay (trans.), Joseph Kenny (ed.), O.P., p. 63.

perspectiva freudiană asupra visului scării lui Iacob elaborată de Couffignal⁴⁶ unde cerul simbolizează elementul masculin iar pământul pe cel feminin, mișcările ritmice pe scară sugerând actul sexual, mergând chiar până la interpretarea oedipiană a construcției coloanei de către Jacob ca o eliberare ritualică de dorința incestului, explică Husser. Gibert analizează în mod similar visul brutarului lui Faraon, identificând dorința inconștientă a protagonistului de a-și înșela stăpânul manifestată în vis prin imaginea păsărilor ce îi consumă mâncarea. Pentru o astfel de interpretare, spune Husser, trebuie apelat nu la “psihologia visătorului fictiv ori a autorului intenționat depersonalizat” ci la “procesele universale ale psihicului uman în care cititorii se recunosc pe sine”⁴⁷.

Dimensiunea psihologică a viselor este recunoscută și de către autorii Vechiului Testament ce observă că starea emoțională previzionară și psihosomatică din timpul visului, precum și individualitatea visătorului, joacă un rol important de cauză-efect în conținutul viselor și, prin extensie, ale teofaniilor onirice, la fel ca în textele vizionare ficționale. A. Resch identifică referiri scripturale la natura visului ca fantezie personală, precum în Ieremia 23:25 ori Zaharia 10:2, și ca expresie a unei nevoi psihologice în Isaia 29:7, fragmentul discutat mai sus⁴⁸. visele sunt așadar lipsite de putere intrinsecă dar au rolul de a deschide spre percepții extrasenzoriale psihicul visătorului pe care divinitatea îl valorifică atunci când inițiază comunicarea cu muritorii. Caracterul psihosomatic al viselor determină scepticismul unui profet precum Ieremia față de falșii profeți și oniromanți, și stabilirea superiorității viziunilor în stare de veghe și chiar a viselor-mesaj față de ambiguitatea celorlalte tipuri de vise. Referitor la aceste tipologii biblice, abordările exegetice evoluționiste plasează diferențele dintre tipurile de vise în Biblie în context sociologic, observând desacralizarea visului, declinul importanței sale de la viziunea revelatoare absolută a lui Moise la visul simbolic, la visul-mesaj și apoi la visul ca fenomen natural lipsit de o dimensiune sacră a cărui orice încercare de interpretare este amăgitoare⁴⁹.

⁴⁶ R. Couffignal, “Le songe de Jacob. Approches nouvelles de Genese 28, 10-22”, Bib 58, p. 359, *apud* Husser, *op. cit.*, p. 98.

⁴⁷ Husser, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁸ A. Resch, *Der Traum im Heilsplan Gottes*, Freiburg: Herder, 1964, p. 38, *apud* Husser, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁹ Husser, *op. cit.*, p. 95.

Artemidorus

Autorul uneia dintre cele mai influente taxonomii a viselor, vechi de optsprezece secole – *Oneirocritica* –, Artemidorus din Efes (ori Daldis, cum se identifică în scurtele sale autobiografii) va fi cunoscut lumii vestice abia la finalul Evului Mediu Mijlociu. Astfel, este puțin probabil ca vreunul dintre autorii englezi de poezie onirică de dinaintea acestei epoci să fi avut contact direct cu teoriile lui Artemidorus, exceptând posibila influență a enciclopediei sale asupra teoriilor cunoscute Vestului până atunci, însă expunerea și popularitatea de care se bucură opera lui Artemidorus la finalul Evului Mediu fac din scrierea sa unul dintre cele mai adesea reproduse ansambluri de idei și principii ce teoretizează experiențele onirice și propun un îndrumar spre interpretarea acestora. De asemenea, față de scrierile teoretice examinate în acest capitol, *Oneirocritica* este cea care accentuează și dezvoltă cel mai cuprinzător – deși conștient neexhaustiv, datorită complexității și relativității situaționale a visului – sistem de tehnici interpretative.

Compus în limba greacă în secolul al II-lea, în perioada cunoscută drept a doua sofistică, *Oneirokritikon* nu ajunge în Anglia decât în perioada Renașterii când textele Greciei antice sunt redescoperite în Occident prin intermediul Orientului Mijlociu. Dar traduceri în arabă ale enciclopediei lui Artemidorus se păstrează încă din secolul al IX-lea, ideile sale încadrându-se cu atâta ușurință în tratatele și gândirea lumii arabe încât își păstrează popularitatea pe tot parcursul Evului Mediu, regăsindu-se până în secolul al XVIII-lea în operele de specialitate⁵⁰. O altă enciclopedie cunoscută în Evul Mediu greco-latin, scrierea bizantină *Oneirocritica lui Achmet*, de astă dată adresată creștinilor, utilizează interpretările lui Artemidorus precum și teorii regăsite în scrierile musulmane medievale, exegeții observând în asemănările dintre cele două scrieri grecești, cea antică și cea bizantină, influența lui Artemidorus asupra gândirii arabe.

⁵⁰ Maria V. Mavroudi, A Byzantine Book on Dream Interpretation. *The Oneirocriticon of Achmet and Its Arabic Sources*. Leiden; Boston: Brill, 2002, pp. 135-142.

Cel mai vechi manuscris în greacă existent al *Oneirocriticii* datează din secolul al XI-lea, iar traduceri ale acestei lucrări în latină apar fragmentar pe parcursul Evului Mediu în scrierea lui Pascalis Romanus *Liber thesauri occulti*⁵¹ alături de informații preluate din pseudo-Achmet și din tratate medicale grecești și arabe⁵². Prima traducere completă în latină este tipărită în Veneția începutului de secol al XVI-lea, perioadă când interpretarea viselor atinge o popularitate fără precedent atât pentru învățați în edițiile în latină, cât și pentru publicul larg, fiind tradus și în germană, franceză și italiană⁵³. Prima ediție în limba engleză este *The Judgment, or Exposition of Dreames* tradusă de Robert Wood⁵⁴ și publicată de R. Braddock în 1606, până în 1786 apărând în Anglia 26 de ediții ale *Oneirocriticii*⁵⁵.

Opera lui Artemidorus, împreună cu alte manuale de vise, precum *Somniale Danielis*, reprezintă în această perioadă o carte de căpătâi pentru numeroși gânditori - savanți, filosofi și ocultiști ce compilează enciclopedii ori compun tratate de interpretarea viselor ori divinație onirică. Popular în Anglia este Thomas Hill cu lucrarea sa *The moste pleasaunte arte of the interpretacion of dreames* (1576) inspirată din *Oneirocritica* a cărei traducere în latină – în ediția tipărită de Hieronymus Froben în 1539, consideră Janine Riviere – este consultată de către Hill în vasta bibliotecă a lui John Dee, în timp ce John Beale, Roger North cu *On Dreams*, Thomas Tryon cu *Treatise on dreams & visions*, și Philip Goodwin continuă tradiția până în secolul al XVII-lea. Originile, semnificația și interpretarea viselor rămân subiecte populare în perioada modernă timpurie, făcând subiectul discuțiilor unor gânditori distinși precum David Hume, Francis Bacon, John Locke, Thomas Hobbes, Robert Burton ori Thomas Browne, tratate în arii ale cunoașterii variind de la medicină, religie, filosofie la astrologie și demonologie, granița dintre aceste domenii fiind adesea estompată în gândirea acestei perioade⁵⁶.

⁵¹ Mavroudi, *op. cit.*, p. 112.

⁵² Kruger, *op. cit.*, p. 69.

⁵³ Pe larg despre receptarea lui Artemidorus în Anglia, vezi Janine Riviere, *Dreams in Early Modern England*, Oxon, New York: Routledge, 2017.

⁵⁴ Riviere, *op. cit.*, nota 25.

⁵⁵ Simon J. Williams, *Sleep and Society: Sociological Ventures into the (Un)known*, London; New York: Routledge, 2005, p. 56.

⁵⁶ Riviere, *op. cit.*, p. 2.

„Evoluția cărților de vise și practicarea oniromanției în Anglia modernă timpurie indică așadar o succesiune a hibridizării și vulgarizării lui Artemidorus și a *Somniale Danielis*,” interpretează Rivière, iar „aceasta demonstrează un lung șir al continuității între oniromanția clasică și medievală și practica modernă timpurie.” Totuși, în ciuda renumelui câștigat de Artemidorus pe parcursul Evului Mediu, analiști literari precum Steven Kruger văd mai degrabă versiunea lui Macrobius a acestei influente clasificări drept sursa principală a multor teoreticieni ai acestei perioade, precum pseudo-Augustin în *De spiritu et anima*, John din Salisbury ori Onulf în *Vita Popponis*⁵⁷.

Prin *Oneirocritica*, Artemidorus propune o examinare a ansamblului cunoștințelor fundamentale despre vise și visare, aflat la confluența dintre o scriere erudită filosofică – prin cunoașterea sistematică a tradiției scrise a teoriilor antice și contemporane despre vise – și un manual pentru divinatori – prin sintetizarea tradiției orale contemporane și consemnarea propriilor sale experiențe ca practicant al oniromanției⁵⁸. Artemidorus neagă de la bun început necesitatea determinării originilor viselor, punându-se în antiteză cu Aristotel pentru care aceasta este o preocupare esențială⁵⁹; în schimb, el introduce premisa abordării sale aparte în care își concentrează eforturile spre interpretarea simbolurilor onirice mai degrabă decât spre o teoretizare precisă a viselor.

Artemidorus face numeroase trimiteri la alte scrieri ale sale, de unde deducem existența unor texte acum pierdute despre profeția onirică, iar tratate elaborate de el despre alte metode de divinație – auguri și chiromanție – sunt menționate în *Suda* ori scrierile lui Galen, *Oneirocritica* făcând adesea referire la metodele unor alte arte divinatorii precum antropomanție ori haruspicii, ghicitul în intestine, și hepatoscopie (profeția prin examinarea ficatului), fizionomia, horoscopul ori necromanția (ultimele două fiind printre cele pe care Artemidorus nu le apreciază).

⁵⁷ Kruger, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁸ Mavroudi, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁹ Kruger, *op. cit.*, p. 18.

Faptul că două dintre cărțile *Oneirocriticii* sunt adresate fiului autorului nu demonstrează atât o notă biografică prin consemnarea tradiției divinației în familie cât scopul didactic al lucrării și reiterarea autorității lui Artemidorus în domeniu, precum și recomandarea enciclopediei sale ca manual aproape exhaustiv al subiectului, fiul menționat aici asumându-și atribuțiile unui Lucilius căruia Seneca îi adresează ghidul de meditații filosofice *Ad Lucilium Epistulae Morales* ori ale unui Petru din *Dialogurile* lui Grigore cel Mare, adică o expresie a cititorului și a profetului aspirant.

Scopul vastei enciclopedii, enunțat chiar de către Artemidorus, este acela de a îmbogăți disciplina oniromanției și a-i promova statutul de disciplină respectabilă, ca răspuns la numeroasele critici și impedimente suferite în încercarea acesteia de a se integra în cercurile științifice și viața publică, analizează Harris-McCoy, și în general cu referire la abilitățile profetice ale viselor contestate de către gânditori de mari renume precum Aristotel, Cicero, Lucretius ori Hipocrate⁶⁰. La originea scrierii stă intenția alcătuirii unui ghid practic de divinație onirică, Artemidorus recomandându-se îndrăzneț nu ca teoretician ci ca practicant, studiile de caz făcând parte din propria sa experiență și din relatări ale divinatorilor, cel puțin ca strategie de promovare a scrierii sale prin detașarea de teoreticienii disociați de realitate. Mai mult, abordarea sa empiristă a viselor și tehnicile sale de observație împrumutate din tratatele medicale ale lui Galen, împrumutarea metodelor de analiză ale literaturii tehnice și didactice prin preluarea și prelucrarea datelor, rafinarea soluțiilor deja existente și formularea de noi tratamente, dezbateră teoriilor unor filosofi de mare calibru precum Aristotel și Platon – pe care le preia selectiv pentru a demonstra erudiția sa și capacitatea de a intra în polemici cu aceștia precum și veridicitatea propriilor sale teorii – și adaptarea liniilor de gândire stoică la demonstrațiile sale, toate acestea sunt aspecte ale *Oneirocriticii* demonstrează detașarea lui Artemidorus și de divinatorii de bâlci în egală măsură, al căror meșteșug compendiul său încearcă să îl rafineze la rang de știință.

⁶⁰ Daniel E. Harris-McCoy, *Artemidorus' Oneirocritica, Text, Translation and Commentary*. Oxford University Press, 2012, p. 4.

Ca savant, Artemidorus acordă o importanță deosebită structurii *Oneirocriticiei*, pornind nu de la invocarea zeilor – subliniind accentul pe ordine științifică – ci tematic și cronologic, urmărind etapele vieții de la vise legate de naștere, creștere, anatomie, învățare, relații interumane, căsătorie, obiceiuri, vreme și mediul înconjurător, funcții ale statului, religie, până la vise legate de moarte (1.10).

Pe parcursul cuprinzătorului compendiu, Artemidorus se concentrează asupra unui singur tip de vis, *oneiros*, cel mai frecvent dintre visele capabile de a prezice viitorul ce necesită o migăloasă și erudită interpretare pentru descifrarea simbolurilor și tiparelor ascunse în reprezentările sale. El elaborează totuși o taxonomie pentapartită ce examinează originile și trăsăturile celorlalte tipuri de vise, dar le îndepărtează prompt din calea unei analize detaliate prin explicația evazivă că acestea nu pot fi înțelese de către interpretul care nu le cunoaște deja. Astfel, *enypnia* sunt relevante doar pentru realitatea prezentă a visătorului ca manifestări ale stării sale biologice, fiziologice și emoționale; *phantasma*, apariția, face parte din aceeași categorie a visului gol de semnificații profetice; *chrematismos*, visul oracular, și *horama*, viziunea, îmbogățind categoria viselor profetice.

Artemidorus respinge relevanța profetică a visului de tip *enypnion*, în care se reflectă emoții și stări negative precum foame, sete, frică și dorință. Asemeni *Republicii* lui Platon cu teoria sa a viselor false și implicit *Comentariului* lui Macrobius cu visul de tip *insomnium* ori a opusulelor lui Aristotel despre vise ce blamează victima unui vis amăgitor pentru înșelăciunea suferită, analiza lui Artemidorus pune aceste deficiențe pe baza carențelor de caracter ale visătorului, echilibrul unei vieți morale și înțelepte ferind individul de astfel de vicii prin însușirea controlului asupra funcțiilor corporale și, deci, de vise înșelătoare. Astfel, amantul, lacomul și lașul sunt cei mai predispuși a cădea pradă viselor false.

Identitatea termenilor grecești ce denumesc tipurile de vise în taxonomiile lui Artemidorus și Macrobius impun comparația între cei doi autori, Harris-McCoy observând că definițiile acestuia din urmă ale tipurilor de vise omise în analiză de către Artemidorus nu se pot aplica cu precizie tipologiei din

Oneirocritica. Ceea ce Macrobius descrie drept *oraculum* se regăsește în *chrematismos* al lui Artemidorus, în ambele subiectul fiind un reprezentant al autorității divine și al superiorității morale ori spirituale, părintele, preotul ori zeul lui Macrobius fiind la Artemidorus o zeitate a medicinei ori cunoașterii, adesea Asclepius ori Serapis, ce vindecă prin intermediul visului, acesta putând fi invocat prin diferite tehnici ale incubației și meditației. *Visio* ar părea un echivalent mai degrabă al *oneiros* teoremat având în vedere calitatea celor două de a manifesta literalmente previziuni ale viitorului, însă tot *oneiros* pare a cuprinde și așa-numitele „apariții adevărate” (2.69). *Phantasmata* este cel mai ambiguu și subdezvoltat dintre termenii taxonomiei, existența aparițiilor onirice false și adevărate fiind menționate doar în treacăt și în ciuda faptului că *phantasmata*⁶¹ *per se* este categorizat ca vis neprofecic; așadar ceea ce Macrobius numește *visum* reprezintă o categorie mult mai distinctă și precisă, clar delimitată de alte tipuri de vise. Cu alte cuvinte, pentru Artemidorus, *horama* și *chrematismos* sunt doar subdiviziuni ale *oneiros*, iar *phantasma* este o un alt tip de *enypnion*.

Prin urmare, *oneiros* cuprinde o gamă largă de evenimente și simboluri onirice, împărțindu-se la rândul său în visul teoremat și cel alegoric. Așa cum Macrobius descria *visio* drept visul în care un vechi prieten se înfățișează visătorului și în ziua următoare acel prieten se întoarce fără vreo avertizare prealabilă în afara viziunii onirice, Artemidorus descrie visul teoremat drept imaginea onirică a unui incendiu ce prevestește o astfel de calamitate în ziua următoare, calitatea profetică fiind așadar dovedită doar după ce visul s-a adevărit, fără a necesita o interpretare propriu-zisă.

Asocierea cu entități similare este una dintre metodele propuse de Artemidorus, juxtapunerile având rolul de a facilita interpretarea simbolurilor onirice enigmatice prin conexiuni mintale înrădăcinate în reprezentarea inconștientă a realității și prin explorarea categoriilor constituente ale acesteia.

⁶¹ În încercarea de a determina o definiție mai clară, Harris-McCoy trece în revistă alte întrebuințări ale termenului la Aristotel, Teocrit, Eschil și Platon, vezi *op. cit.*, p. 14.

Astfel, căsătoria și moartea apar ca simboluri onirice reciproce datorită similitudinii dintre riturile nupțiale și cele funerare, iar imaginea unui nou-născut o evocă pe cea a unui cadavru prin prezența fașei ce îi limitează mișcările membrelor ori a unui bolnav prin imobilizarea la pat și dependența de grija altora. Aceste două exemple sunt doar câteva dintre interpretările lui Artemidorus ce s-au propagat de-a lungul secolelor în lumea occidentală ajungând până în contemporaneitate în cărți de vise pseudo-științifice. În comparațiile dintre oameni și animale și asimilarea interpretativă a acestora în baza teoriei similitudinilor, Harris McCoy vede o asemănare cu *Physionomica* lui Polemon⁶². Exemplele date de Artemidorus sunt dintre cele comune, visătorii ipotetici aleși de el în aceste exemple reprezentând clientela posibilă a oniromanților aspiranți, categorii largi menite să ofere un ghid în interpretare în baza unor așa-numite *elemente* precum natura, legea, obiceiul, ocupația, limbajul și timpul (1.3). Tot Harris-McCoy notează aici conexiunea dintre *elementele* lui Artemidorus, numit și *hypostasis*, și conceptul etic aristotelic preluat în dialectica stoică *peristasis* cu înțelesul de „circumstanțe”⁶³.

Aparte în analiza lui Artemidorus este observarea caracterului idiosincratic al simbolurilor onirice din visul alegoric, prin care revenim la influența esențială a visătorului și la importanța cunoașterii detaliate a acestuia de către interpret în procesul onirocritic. Tocmai fiindcă natura, implicit cea umană, este o constantă, excepțiile – ceea ce este nenatural – sunt semnificative, iar în interiorul acestei naturi se ramifică nenumărate variații comportamentale și culturale care determină o interpretare individualizată implicit mai precisă decât una generalizată. Însă, dacă însuși limbajul visului poate influența semnificația acestuia, fapt sugerat de Artemidorus prin jocurile de cuvinte utilizate adesea în studiile de caz, metodele interpretative propuse de el se dovedesc așadar mai degrabă particulare decât universal valide. Același vis poate avea semnificații diferite în funcție de caracterul său teoremat ori

⁶² Harris-McCoy, *op. cit.*, p. 31.

⁶³ Cf. M. Sloan, *Aristotle's Nichomachean Ethics as the Original Locus for the Septem Circumstantiae*, 2010, CP 105.3: 236-51, și Blum, *Studies in the Dream-Book of Artemidorus*, Uppsala, 1936, *apud* Harris-McCoy, *op. cit.* p. 16.

alegoric. Pentru a explica această idee vom prelua câteva exemple: a visa că te naști este un eveniment pozitiv pentru săraci semnificând ajutorarea de către cineva cu posibilități materiale, compasiune și generozitate, pentru artizani – pierderea locului de muncă, nou-născutul având mâinile legate, pentru un om bogat – pierderea influenței, prin același raționament, mâinile simbolizând faptele, pentru un om căsătorit – pierderea soției, în timp ce pentru unul ce urmează a avea copii – asemănarea dintre el și viitorii copii, pentru sclavi – aprecierea stăpânului dar nu libertatea, căci pruncii nu au autonomie, pentru atleți, militari ori persoane implicate într-un proces – eșec, pruncul simbolizând neputință, iar pentru oameni bolnavi semnifică moartea prin înfășurarea în giulgi, corespondența și complementaritatea dintre cele două etape ale vieții (1.13). De asemenea, dacă simțul văzului apare slăbit în timpul visului, acestea poate semnifica fie începutul orbirii, dacă este înțeles literalmente, fie sărăcia, prin asocierea ochilor cu nestematele, iar culoarea violet poartă conotația bogăției, dar în cazul unui visător bolnav prevestește moartea prin asocierea cu o coloratură nenaturală a pielii și a unor defecțiuni în organism (1.15). Un exemplu de simbol oniric pozitiv este părul lung, în special pentru visători femei, filosofi, preoți, regi, artiști, dar mai puțin pentru oameni de afaceri unde poate denota prosperitate dar în urma unor lungi încercări (1.18).

Dacă Artemidorus plasează similitudinea în centrul metodelor sale nu înseamnă că nu este conștient și de importanța diferențelor și idiosincraziilor regionale. Spre exemplu, dacă în Ionia, Eleusis ori Tesalia tineri liberi și chiar nobili participă în lupte cu tauri, în alte părți ale lumii astfel de confruntări sunt rezervate celor condamnați la moarte (1.8). Semnificația asocierii libere și conștiința idiosincraziilor pe care este obligat să le determine reprezintă încă o dovadă a caracterului personal psihologizat al visului în accepțiunea lui Artemidorus, interpretul fiind în egală măsură un divinator și un psiholog, un terapeut cu rol mediator ce ajută visătorul să se descopere pe sine.

Prin extensie, aceleași tehnici sunt aplicate într-o mare măsură și de către interpretul modern al literaturii onirice. Dacă, așa cum vom elabora în capitolul următor despre literatura onirică anglo-saxonă, în imaginea raiului din *The Dream of the Rood* se poate desluși o rămășiță a scenariului germanic pre-creștin

al ospățului lui Oðinn din Valhøl drept comparație mai degraba subconștientă decât intenționată, conexiune înrădăcinată în conștiința anglo-saxonă, nu la fel am interpreta aceeași imagine în contextul unei literaturi medievale grecești în care s-ar întrevădea imaginea creștină a banchetului ceresc mai mult decât o reminiscență păgână a unui Elysium în care zeii și-ar fi împărțit ambrozia cu cei decedați. De fapt, însăși teoria juxtapunerii similarităților s-ar putea aplica poemului anglo-saxon prin conexiunile visătorului din poem între cruce, copac, spânzurătoare și cal: Crucea este un instrument de tortură din lemn, precum arborele ce servește drept spânzurătoare, dar prin imaginea celui răstignit asupra crucii precum un războinic pe calul său se consolidează transformarea statutului de victimă într-unul de putere, împuternicirea subiectului visului prin revendicarea episodului traumatizant ca unul eroic, glorios. Mai mult, visul crucificării are o semnificație pozitivă pentru marinari ori tâmplari, explică Artemidorus, orice imagine onirică a manipulării lemnului având conotația unei buni stăpâniri a meseriei, așadar și pentru piosul visător al poemului, crucificarea – deși simțită în toată amplitudinea suferinței fizice, psihologice și afective – are conotația pozitivă a identificării cu divinul și a devenirii, prin noua putere cu care este investit în urma visului, din simplu adept în meșteșugar al cuvântului și transmițător al înțelepciunii divine.

Tertulian

O altă taxonomie a viselor din această perioadă este cea elaborată de către Tertulian, teolog, filosof și apologist creștin din Cartagina secolelor II-III, ale cărei elaborări ale conceptelor cheie ale creștinismului, precum natura trinității, au devenit canonice. În scrierea sa *De anima*, acesta accentuează latura supranaturală a viziunilor onirice, enumerând trei surse principale ale viselor: *daemones*, Dumnezeu, și *anima*⁶⁴. Cele din prima categorie sunt amăgitoare, cu toate că pot fi adevărate și chiar favorabile visătorului, dar realitatea din spatele

⁶⁴ Neil, *op. cit.*, p. 351 și p. 286.

aparenței lor este viciată. Pentru a lămuri originea dumnezeiască a unora dintre vise, Tertulian parafrazează pasajul: „După aceea, voi turna Duhul Meu peste orice făptură; fiii și fiicele voastre vor proroci, bătrânii voștri vor visa vise și tinerii voștri vor avea vedenii” din Ioil 2:28. Cele aparținând ultimei categorii au o motivație internă psihicului uman, fiind creația sufletului prin contemplarea a ceea ce îl înconjoară. Tertulian admite în trecut, într-o formulare ambiguă, și existența unor vise ce nu se încadrează în niciuna dintre cele trei categorii, ce survin neașteptat și fără altă explicație decât extazul și rațiunile sale, fiind lipsite de valențe profetice.

Pentru Tertulian, rațiunea este complet anulată în timpul somnului, motiv pentru care acestea nu pot avea valoare morală: nici binele, nici răul săvârșite în vis nu revelează starea morală a visătorului.

„Nu vom fi mai aprig condamnați pentru un viol comis în vis decât vom fi încoronați fiindcă am visat că eram martiri⁶⁵” exemplifică acesta. Important în acest sens este doar modul în care acesta se lasă influențat de către vis în starea de veghe. Astfel, toate cele trei categorii absolvă visătorul de presiuni morale, primele două având origini externe supranaturale, iar a treia fiind produsul unei *anima* lipsite de echilibrul conferit de rațiunea stării de trezie.

Această idee se va regăsi și la Augustin în *De Genesi at litteram* care oferă drept exemplu tot o experiență onirică erotică deviantă ce încalcă legi morale și sociale dar care nu este blamabilă ca păcat, subliniind faptul că visătorul se află în incapacitatea de a selecta și controla imaginile ce fac subiectul visului său, conștiința sa adormită confundând experiențele onirice cu realitatea și în consecință stimulând reacții somatice independente de voința visătorului indiferent cât de virtuos ar fi acesta în stare de trezie (XII.15). Toma de Aquino va descrie, așa cum vom vedea, în termeni similari visul erotic și reacțiile trupului pe care le determină reiterând deculpabilizarea pe care o propune aici Tertulian.

Concepțiile lui Tertulian converg și cu ale lui Grigore cel Mare atât cu privire la relația dintre individualitatea visătorului și visarea despre păcate, cât și în antonimia dintre *inlusio* ca vis de origini demonice și *revelatio* ca expresie

⁶⁵ Tertulian, *On the Soul [De anima]*, 45.4 *apud*. Kruger, *op. cit.*, p. 43.

a inspirației divine, precum visele lui Iosif soțul Mariei și Iosif fiul lui Iacob pe care acesta din urmă le evocă drept exemplu.

Coroborând teoriile neoplatoniste cu cele ale creștinismului timpuriu, precum în scrierile lui Augustin, Grigore și Macrobius, observăm că ambele se concentrează asupra punctului de origine al viselor, extern sau intern omului, ambele împărțind sursele externe dual, în „bune” și „rele”, dar creștinismul radicalizează acest dualism reprezentat de daimonii benevolenți și malevolenți prin antonimia îngerilor și diavolilor⁶⁶.

Analizând deschiderea lui Tertulian enunțată aici către natură profetică a viselor și abilitățile tuturor muritorilor de a avea vise revelatoare, trebuie să avem în vedere influența preceptelor montaniste asupra atitudinii autorului. Mișcarea montanistă la care Tertulian a aderat este caracterizată prin încurajarea profeției pe fondul abstenenței riguroase combinată cu stări ecstatice sinonime cu posesia, fiind ulterior declarată eretică pe fondul dogmelor și regulilor de conduită ce contrastează cu cele ale bisericii oficiale; luând în considerare această afiliere, atitudinea lui Tertulian față de visele profetice nu poate fi așadar considerată reprezentativă pentru poziția bisericii sfârșitului de secol al II-lea⁶⁷.

Macrobius

Cea mai cunoscută și influentă tipologie a viselor cunoscută autorilor Evului Mediu este *Commentario in somnium Scipionis* elaborată de Macrobius la începutul secolului al V-lea⁶⁸. Tributară lui Macrobius este transmiterea operei lui Cicero *De Re Publica* în Evul Mediu, fragmentar (*Somnium Scipionis* fiind capitolul final al acestei scrieri, în care este concentrată esența sa conceptuală), însă acompaniată de lungi excursuri enciclopedice prin artele

⁶⁶ Kruger, *op. cit.*, p. 46.

⁶⁷ Neil, *op. cit.*, p. 351.

⁶⁸ Secțiuni din acest subcapitol au apărut anterior sub forma articolului ”Macrobius and the Interpretation of Dreams” în *Journal of Romanian Literary Studies (JRLS)*, No. 19, 2019, Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, pp. 139-146. <https://old.upm.ro/jrls/JRLS-19/Volume-19.pdf>.

liberale ale clasicismului, enunțate sub pretextul unui comentariu literar. Polimat și didact, Macrobius depășește cu mult scopul unei astfel de scrieri și epitomizează, în schimb, noțiuni științifice din toate domeniile cunoașterii epocii sale – retorică, filosofie neoplatonică, științe naturale, geografie, astrologie și astronomie, teorie muzicală, aritmetică pitagoreică și geometrie - cu tonul obiectiv și stilul accesibil al autorilor de compendii ale Evului Mediu timpuriu (printre care se numără Calcidius, Isidor din Sevilla, Cassiodorus, Martianus Capella, Boethius). Deși vinovată de aceleași neajunsuri precum scrierile acestor compilatori contemporani ce pierduseră contactul cu operele originale, scrierea lui Macrobius este una dintre sursele canonice de cunoaștere științifică ale Evului Mediu⁶⁹.

Visul lui Scipio este modelat după viziunea lui Er, episodul de ekstasis din *Republica* lui Platon, ambele scene – distinse de restul scrierii prin elementele pronunțate de ficțiune – având rol discursiv și didactic și funcție retorică. Deosebirea pivotală dintre cele două narațiuni fabuloase este tocmai distincția dintre două evenimente al căror potențial profetic este exploatat intens în Evul Mediu, visul și viziunea, importantă pentru definirea oniricului și înțelegerea sa de către autorii și cititorii literaturii engleze premoderne. Pornind de la scepticismul cu care a fost receptată *Republica* lui Platon în epocă tocmai datorită acestui episod, Macrobius pune în discuție rolul ficțiunii într-o operă filosofică, teoretizează semnificația viselor și elaborează o tipologie a acestora, această secvență a *Comentariului* devenind un material teoretic deosebit de influent pentru literatura Evului Mediu.

Viziunea lui Er pornește de la premisa reîncarnării acestuia după douăsprezece zile de moarte fizică și experiență extracorporală în care îi sunt dezvăluite judecata sufletelor în funcție de faptele din timpul vieții și procesul metempsihozei. Er are rolul unui simplu observator, el nefiind judecat ori obligat să bea apa râului Lethe ce face sufletele să-și uite viețile anterioare și experiențele din planul astral, odată reîntors în trup el devenind un transmițător

⁶⁹ William Harris Stahl, „Introduction”, *Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius*, Records of Western Civilization, New York: Columbia University Press, p. 9.

ce împărtășește semenilor rânduiețile lumii de apoi și secretul memoriei ce transcende existența coporală. Mai prozaică, scrierea lui Cicero folosește ca pretext pentru revelație și pentru discuțiile filosofice adiacente visul lui Scipio Aemilianus sau Scipio Africanus cel Tânăr survenit în urma convorbirii cu regele Masinissa despre bunicul său adoptiv Scipio Africanul și vădit influențat de acest eveniment, așadar lipsit de supranaturalul viziunii lui Er. Cuprins de un somn greu, protagonistul visează că Scipio Africanul îl aduce la extremitatea universului, pe Calea Lactee, pentru a-i ține o prelegere despre înțelepciune, datorie și viața de apoi. Deși o astfel de viziune de semnificație universală precum cea a lui Scipio ar fi rezervată unui *magistratus et rector rei publicae*, observă W. Bächtold, potențialul visătorului, inițierea sa în înțelepciune și evidențierea sa prin virtuțile în care excelează sunt factorii ce determină selecționarea sa ca receptor al revelației de către divinitatea omniscientă, cunoscătoare a realizărilor sale viitoare⁷⁰.

Visătorul însuși compară visul cu cel al poetului Ennius astfel acceptându-l ca pe un vis rezidual, fapt care însă nu diminuează valoarea sa ca revelație în sens filosofic merit să consolideze și să transmită idealuri politice și morale de la o mare autoritate la alta (bunic către nepot). Ennius plasează poemul său epic *Annales* într-o ramă onirică, declarând că Homer i-a apărut într-un vis pentru a dezvălui că – folosindu-se de teoriile pitagoreice *de rerum natura* – Ennius este de fapt Homer însuși prin metempsihoză. În baza acestei justificări, poetul roman inovează stilul și limbajul poeziei latine tocmai prin continuarea unei și mai vechi tradiții, cea greacă⁷¹. Prin invocarea unor autorități precum Homer și Pitagora, Ennius își argumentează alegerile stilistice, își justifică influențele de altfel evidente fără riscul unei acuzații de lipsă de originalitate, își demonstrează propriul pionierat, prin comparația implicită, solidificându-și propria autoritate. Rama onirică are aici un caracter programatic mai degrabă decât mistic ori didactic. Faptul că Scipio își compară visul cu cel al lui Ennius, în termenii transferului de autoritate de la o personalitate influentă la cealaltă, are rolul de

⁷⁰ W. Bächtold, 'Macrobius: Commentarius ex Cicerone in Somnium Scipionis', *Dream Interpretation Ancient and Modern*, p. 6.

⁷¹ Peter Aicher, 'Ennius' Dream of Homer', *The American Journal of Philology*, pp. 227–232.

a anticipa și apoi demonstra corectitudinea teoriilor sale etice și politice exprimate în restul scrierii. Atunci când, în cazul autorilor creștini, ființa dătătoare de revelații apărută în vis este una divină, raportul dintre visător și subiect este unul de împuternicire prin teoria visătorului ales de divinitate pentru virtuțile sale, pietate ori înțelepciune.

Acest accent pe importanța înțelepciunii și preocupărilor intelectuale ca dovadă a desăvârșirii spirituale și ca factor în statutul său privilegiat este una vădit clasică; în *Republica* lui Platon, Socrate descrie visul fals, înșelător, prin viciile poftelor carnale, lăcomiei și violenței, marcă a unui caracter slab, la polul opus fiind visul profetic ce se manifestă caracterelor puternice ce și-au exersat puritatea sufletului atingând privilegiul de a i se dezvălui viitorul. Aceasta este preluată și în teologia creștină cu referire la vise regăsită la gânditori precum Grigore cel Mare și Toma de Aquino.

Diferența semnificativă dintre visul lui Scipio și viziunea lui Er este că, în timp ce prima reprezintă un eveniment familiar, visul – tocmai de aceea mai puțin semnificativ și credibil ca posesor al unei semnificații adânci, dar mai prudent – al doilea, viziunea, are un subton supranatural, pe care scepticismul filosofic al clasicismului – în special Epicureanismul, explică Macrobius – este mai înclinat să îl respingă; același scepticism este de altfel manifestat pe tot parcursul Evului Mediu în literatura creștină și patristică, deși sub motive diferite, după cum vom discuta mai târziu. Criticile Epicureenilor, ale lui Colotes în special, adresează intercalarea unei *narratio fabulosa* într-o operă filosofică ce se pretinde revelatoare de adevăruri existențiale; un tratat guvernamental ce se pretinde obiectiv ar trebui, așadar, scris într-o manieră directă și concisă. Transformând viziunea într-o experiență onirică lipsită de supranatural, Cicero alege calea prudenței, însă dacă ficțiunea însăși – văzută drept o sursă de divertisment lipsit de esență – este ținta ridicolului Epicureenilor, atunci aceste critici s-ar putea aplica în egală măsură și visului lui Scipio.

Macrobius refutează aceste atacuri argumentând compatibilitatea ficțiunii cu filosofia prin raționamentul că o expunere fățișă a realității nu ar face decât să o trivializeze, întrucât natura însăși își ascunde mecanismele sub o imagine

ermetică, a cărei decodificare este accesibilă doar celor cu o inteligență și educație superioară sau, în alte cuvinte, celor aleși ori inițiați. Funcția unei *narratio fabulosa* într-un tratat despre guvernare, precum cele ale lui Cicero și Platon, este una didactică, de a demonstra realitatea prin metafore și analogii ce implică abilitățile exegetice ale cititorului. De fapt, acesta este scopul excursului astrologic și astronomic al lui Scipio ce demonstrează imortalitatea sufletelor: conștiința nemuririi și a existenței vieții de apoi condiționată de faptele de vrednicie din timpul vieții pământene inculcă în liderul filosof pasiunea pentru justiție și credința că onoarea și datoria supremă a unui lider, cea de a urmări binele statului și poporului său, reprezintă cheia către viața de apoi. Similar, Proclus în comentariul la *Phaedrus* al lui Platon și Dionisie Areopagitul teoretizează ficțiunea și importanța imaginilor fictive (*phantasmata*) pentru ființele umane, ca ființe inferioare care, prin intermediul acestora, primesc revelații divine din partea puterilor superioare⁷².

Lochrie Karma observă că explicația lui Macrobius cu privire la *narratio fabulosa* nu este doar o apologie ci și o decizie structurală deliberată de a amplifica forța retorică a argumentului prin imitarea configurației genului pentru care pledează, unificând forma și conținutul într-o manieră circulară⁷³. Comentariul lui Macrobius corespunde propriei sale definiții a unei *narratio fabulosa* în sensul caracterului său de operă ce „atrage atenția cititorului asupra unor virtuți”. Importanța „narațiunilor fabuloase”, argumentul din spatele structurării acestor opere filosofice, precum și ideea răspândită printre gânditorii păgâni că filosofia – înțeleasă drept căutarea virtuții – face omul vrednic de fericirea vieții de apoi sunt la fel de valabile și pentru cititorii medievali creștini ai lui Macrobius și se reflectă în însuși rolul didactic al literaturii vizionare. Nu doar receptorii revelației, ci chiar cititorii viziunilor onirice devin conștienți de viața eternă și, implicit, de datoria lor față de semeni și față de divinitate, indiferent de natura acestei datorii, fie ea una militară, gubernatorială,

⁷² Valery V. Petroff, 'Plato's Phaedrus and the Neoplatonic Teaching on Dissimilar Symbols and Sacred Fiction in the Corpus Areopagiticum', *Byzantine Theology and its Philosophical Background*, pp. 32-49.

⁷³ Karma Lochrie, "Sheer Wonder: Dreaming Utopia in the Middle Ages", *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 36:3, p. 507.

instructivă ori spirituală. Această atitudine a clasicilor se aplică întregului gen al literaturii vizionare și este unul dintre factorii ce l-au popularizat pe parcursul Evului Mediu. Visul, prin componenta sa somatică, este în această perioadă transformat în dispozitiv literar, în continuare supus scepticismului, în timp ce viziunea escatologică este adaptată creștinismului și fie respinsă ca eretică, fie acceptată în rândul scrierilor patristice consacrate.

În plus, în acest pasaj despre *narratio fabulosa*, înțelegem de ce visul enigmatic satisface exigențele citirii morale a Evului Mediu suficient pentru a constitui, precum visul lui Scipio, modelul exemplar pentru literatura onirică a acestei perioade. După cum sumarizează F. H. Whitman în *Exegesis and Chaucer's Dream Vision, fabulae* pot avea fie o funcție pur estetică sau, explică Macrobius, pot îndemna cititorul spre introspecție și emendarea propriilor comportamente către atingerea unui model superior. Dacă prima categorie este puerilă și incompatibilă cu înțelepciunea, cea de-a doua poate face obiectul filosofiei în măsura în care fundamentul său este unul real: fabulele ficționale atât din punctul de vedere al acțiunii cât și al cadrului, precum cele ale lui Aesop, nu fac obiectul filosofiei, dar cele puternic înrădăcinate în realitate – care imită realitatea și tratează tematici filosofice într-o manieră fictivă – sunt compatibile cu domeniul cunoașterii filosofice⁷⁴. Folosirea unor figuri ale autorității și ilustrarea unor adevăruri contemporane și universale poate fi transformată dintr-o simplă cugetare ori relatare istorică într-o operă filosofică prin procedeele alegoriei, care nu fac decât să înobileze tematica aleasă; ori, în cuvintele lui Macrobius, „concepția demnă a adevărilor sacre, cu evenimente și personaje reputabile [...] prezentate sub modestul văl al alegoriei”. Whitman vede în aceasta chiar fundamentul literaturii medievale al cărei scop este unul moral – în special în sensul înțelepciunii creștine, iar exprimarea alegorică servește astfel dubla funcție de a exersa mintea și a preveni vulgarizarea adevărului⁷⁵ pe care Macrobius o definea ca împotriva naturii și, deci, a cunoașterii filosofice.

⁷⁴ F. H. Whitman, “Exegesis and Chaucer's Dream Vision”, *The Chaucer Review*, Vol. 3, No. 4 (Spring, 1969), p. 231.

⁷⁵ A se vedea Bernard F. Huppe, *Doctrine and Poetry*, N.4, 1959, pp. 3-27, *apud* Whitman, *op. cit.*, p. 231.

Șase secole mai târziu, Matthaëus Vindocinensis, ori Matthieu de Vendôme, în opera sa de teorie literară *Ars versificatoria* reia elemente esențiale ale argumentării lui Macrobius, pentru forța retorică și funcția didactică a episoadelor de *narratio fabulosa* integrate în scrieri cu substrat filosofic. În vremea sa, episodul oniric utilizat ca narațiune-ramă este deja o tehnică literară consacrată; rolul său, explicat de Matthaëus, nu este unul trivial de a distra cititorul, ci mai degrabă de a-i acutiza atenția și sensibilitatea prin prezentarea unui eveniment familiar, plauzibil și totuși fantastic, de a-i trezi capacitatea de empatizare cu naratorul-personaj și implicarea afectivă în evenimentele poemului, deschizându-i percepția spre dimensiunea morală a scrierii și amplificând receptarea mesajului. Astfel, dimensiunea psihologică a visului este intens exploatată în Evul Mediu pentru puterea autoreflexivă, îndemnul la introspecție, paralela dintre vis și oglindă fiind un motiv recurent⁷⁶.

Pe calea transformării sale spirituale, crucială împlinirii viitorului glorios al Romei, Scipio este abil condus de la teama de care este cuprins la aflarea profeției uciderii sale, prin jalea provocată de apariția tatălui său și dorința thanatică de a-l urma în eternitate, prin stupefarea declanșată de conștiința limitărilor umane până la fascinația în fața imensității universului ce trezește în el speranța viitorului, răbdarea așteptării împlinirii sale și devotamentul urmării virtuților politice până în momentul fatidic. Călătoria sa prin univers demonstrează trăsătura clasică a direcției ascendente de la lumesc la divin din tradiția revelației apocaliptice, dar ținta finală este atinsă după numeroase oscilări între corporal și celest, între rațiune și spiritualitate, fiecare cu un scop bine definit. Raționamentul lui Scipio Africanul este construit cu abilitatea unui experimentat retor, el anticipând gândurile și emoțiile declanșate de fiecare viziune în parte și înlănțuindu-le strategic pentru a pregăti revelația finală. Însăși cartografierea graduală de la macrocosm la microcosm este semnificativă: vederea miraculoasă de pe Calea Lactee acompaniată de armonia *musica universalis* de care se bucură sufletele celor virtuoși îi trezește aspirația către un viitor glorios ce îi pare acum la îndemână este urmată de descrierea globului,

⁷⁶ A se vedea Steven F. Kruger, *op.cit.*, p. 136.

având rolul de a-i provoca disprețul față de gloria pământească. Limitarea zonelor locuibile - geografia zonelor temperate, frigide și a celei ecuatoriale, dintre care doar două sunt sustenabile vieții umane, iar una este *nobis incognita* – dintre care Imperiul Roman este doar un punct, îi demonstrează că el este la rândul său doar un fir de nisip în vastitatea universului. Astfel este realizată pilda virtuților - *innocentia, amicitia, concordia, pietas, religio, affectus, humanitas* (I.8,38) – justiția fiind cea care le înglobează pe toate și prin care poate accede la viața eternă și la primirea unui loc în sferile superioare alături de iluștrii săi predecesori. Virtutea politică se constituie drept conectorul dintre imensitatea universului și nimicnicia spațiului familiar fără a le rezolva antiteza, explică Louis Marin în *Utopics*. Suferința pierderii coincide cu viziunea utopiei, amplificarea tumultului emoțional îl predispune aspirațiilor superioare, deschizând o cale de acces spre cogniția divină. Datorită acestei simultaneități, Scipio ajunge să îl echivaleze pe Paulus, tatăl său, cu Republica drept idealuri atingerii cărora își dedică existența din acel moment înainte⁷⁷.

Lochrie Karma analizează tema utopiei și mecanismele de formare ale acesteia în visul lui Scipio oglindit în comentariul lui Macrobius pornind de la geografia universului trasat în punctul culminant al viziunii onirice. Ea argumentează că vehiculul prin care funcția didactică a viziunii onirice este săvârșită prin interiorizarea moralei de către visător și, implicit, de către cititor, este *admiratio*. Aceasta reprezintă trăirea intens subiectivă de reverență în fața creației divine și posibilității pătrunderii acesteia, facultate ce are capacitatea de a declanșa un proces de analize filosofice și desăvârșire personală. Aristotel o identifică drept „cauza plăcerii” și punctul de declanșare al năzuințelor filosofice, Toma de Aquino o teoretizează în contrast cu alte aspecte ale uimirii, Albert cel Mare o consideră „pasiune cognitivă”, ceea ce Ernst Bloch numește „conștiință anticipativă” în relație cu tema utopiei și ceea ce psihanaliza identifică în procesul sublimării (aparent la Cicero în special în scena dialogului

⁷⁷ Louis Marin, *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces* Trans. Robert A. Vollrath. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, 1990, XXVI, *apud* Lochrie, *op.cit.*, p. 501.

cu Paulus)⁷⁸. Acest aspect stă la baza experienței vizionare, personificându-se în figura autorității călăuzitoare și în fața revelației căreia îi este martor și reflectându-se în relația dintre visător și aceste două elemente cheie ale vizionarismului. Ca viziune profetică, visul jonglează cu ideea de timp atât prin abordarea științifică cât însăși prin explorarea unui viitor plauzibil în interiorul viziunii, pe care cititorul în cunoaște ca fiind nerealizat – în cazul imaginii trădării lui Scipio și morții sale ulterioare – față în față cu imaginea glorioasă a sa drept catalist al unui episod măreț în istoria Imperiului Roman, viitor utopic pe care citorii îl știu atins.

Textul lui Macrobius, față de „Utopia” lui Thomas Morus, plasează experiența profund subiectivă a *admiratio* în centrul mecanismelor creării utopiei și în planul colectiv al scepticismului pragmatic al acestuia din urmă, ambele bazându-și totodată utopiile pe idealuri politice și structurarea geografică a viziunilor. Din punctul de vedere al construirii unei ficțiuni științifice utopice bazată mai degrabă pe exaltarea fabulosului ca stimulent decât pe explorarea sa activă, textul macrobian în integralitatea sa este comparabil cu *Somnium, sive astronomia lunaris* (1634) a lui Kepler, ambele simultan viziuni onirice și tratate științifice⁷⁹.

Luând în considerare asemănările indubitabile dintre clasificările lui Macrobius și Artemidorus – *Comentariul* părănd pe alocuri o traducere liberă a *Oneirocriticii*, dar deosebindu-se în aspecte semnificative – Kruger vede în paralela dintre abordările celor doi fie ca ramificații independente ale aceleiași surse originale, fie *Comentariul* ca rezultat al unor reiterări inexact intermediare între cei doi autori. Alți teroreticieni consideră sursa lui Macrobius a fi mai degrabă Porfiriu decât Artemidorus, fie prin comentariile sale la *Timaios* (Schedler) și *Republica* (Courcelle) ale lui Platon, ambele acum pierdute, ori *Quaestiones Homericae* (Mras), ori Poadonius drept sursa amândurora (Claes Blum)⁸⁰.

⁷⁸ Karma Lochrie, “Sheer Wonder: Dreaming Utopia in the Middle Ages”, *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, 36:3, p. 493.

⁷⁹ Romuald I. Lakowski, “Utopia and the ‘Pacific Rim’: The Cartographical Evidence,” *Early Modern Literary Studies* 5.2, 1999, pp. 1 – 19, *apud* Lochrie, *op. cit.*, p. 505.

⁸⁰ Stahl, *op. cit.*, pp. 23-39 și 87-88 și Kruger, *op. cit.*, p. 20.

Tipologia viselor elaborată de Macrobius în continuarea narațiunii filosofice enumeră și exemplifică cinci feluri de vise: visul enigmatic (Gr. *oneiros*, Lat. *somnium*), viziunea profetică (Gr. *horama*, Lat. *visio*), visul oracular (Gr. *chrematismos*, Lat. *oraculum*), coșmarul (Gr. *enypnion*, Lat. *insomnium*), și apariția (Gr. *phantasma*, Lat. *visum*)⁸¹.

Deși pare a relua teorii ale viselor consacrate în epocă pentru a explica originea și modul de manifestare a acestor vise, după cum am arătat mai sus și vom analiza în continuare, Macrobius citează aici doar autoritatea lui Vergilius, apreciat în antichitatea târzie și în Evul Mediu nu atât pentru talentul său poetic cât pentru erudiția sa și adevărurile infailibile pe care învățații le deslușeau în scrierile sale⁸² și considerat de către Macrobius „fondatorul elocvenței romane” alături de Cicero. Teoria provenienței viselor și topografiei aparent fantastice pentru un cititor modern din versurile Aeneidei: "False sunt *insomnia* trimise de către spiritele dispărute spre cerul lor”, este interpretată drept o metaforă a realității de către Macrobius, el concluzionând că meleagurile viilor sunt pentru cele ale morților precum este cerul pentru oameni. Conform acesteia, *insomnia* sunt trimise pe pământ de către spiritele morților care nu au autoritatea de a manifesta viziuni semnificative ori de către zeii morții pentru a induce muritorii în eroare și sunt, așadar, false. În *Eneida*, visele își au sediul la intrarea în Hades întrucât Somnul este fratele Morții, ideea somnului văzut ca moarte temporară având o lungă tradiție în credințele magico-religioase indoeuropene, susceptibilitatea visătorului la influențe exterioare lumii cunoscute stând de fapt la baza oniromanției. Acestea călătoresc din Hades spre pământ prin cele două porți, cea de os introducând visele cu semnificație profetică iar cea de fildeș pe cele înșelătoare⁸³.

Goale de semnificație profetică, coșmarul (*insomnium*) și apariția (*visum*) sunt explicate psihologic și fiziologic. Coșmarul este o expresie mentală a necesităților fiziologice, a anxietății și discomfortului fizic ce traduce în ficțiuni

⁸¹ Pentru comentarii elaborate asupra taxonomiei lui Macrobius, vezi Kathryn L. Lynch, *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*. Stanford: Stanford University Press, 1988, pp. 46 – 76.

⁸² Despre receptarea lui Vergilius în Evul Mediu, vezi William Harris Stahl, *op. cit.*, p. 108.

⁸³ Vergilius, *Eneida*, VI, v. 893-896.

compensatorii emoții ori senzații apăsătoare. Macrobius folosește drept exemple pentru anxietate teama și instinctele sexuale: „amantul ce visează că își posedă ori pierde iubita, sau omul care se teme de intrigile ori puterea unui dușman și se confruntă cu el în vis sau pare să fugă de el”. Disconfortul fizic al supraalimentării ori intoxicării cu alcool se pot manifesta prin scene onirice ale evacuării surplusului din organism, în timp ce lipsa hranei ori apei creează vise în care aceste nevoi sunt satisfăcute ori caută împlinire.

Recunoaștem această explicație clasică - precum și cea a pasiunilor înțelese ca viciu, ca manifestare a păturii inferioare a naturii umane - și în teoriile instinctual-biologice ale viselor elaborate de Freud, mai exact pulsunile erotice și thanatice. Dar spre deosebire de teoria mecanicisto-naturalistă a acestuia ce reduce toate pasiunile și pulsunile la instinctele primare, considerând că orice activitate psihică este o manifestare, mai complexă sau mai directă, a instinctelor primare⁸⁴, clasicii admiteau existența pulsuniilor și dincolo de instinctele primare oferindu-le însă valențe supranaturale.

De remarcat este faptul că dragostea este oferită ca exemplu de emoție potențial creatoare de anxietăți, idee evidențată încă de la *Eneida* citată de Macrobius pentru a demonstra că neliniștile pasiunii dragostei ce i se „înfig adânc în piept, iar junghiul îi împiedică odihna trupului⁸⁵” visătorului sunt întotdeauna însoțite de coșmare. Anxietățile se manifestă fie sub forma viselor erotice ori a dezolării scenariilor absenței ori despărțirii și mai rar furnizoare de beatitudine; deși prima formă ar putea avea valențe pozitive, caracteristica ce le transformă în coșmaruri este tocmai surescitarea nervoasă aferentă dorului neîmplinit ori temerii subconștiente de a pierde sursa împlinirii simțite în starea de trezie. Astfel, o poezie elegiacă precum *Perle*, analizată în capitolele următoare, ar fi produsul anxietății, reprezentând nevoia de a revedea ființa iubită și de a se consola cu pierderea ei prin teorii compensatorii ale morții (existența prelungită, păstrarea conștiinței, recompensa paradisului). Aceasta se poate aplica poemelor ce elogiază atât dragostea de tip *éros* cât și pe cea de tip

⁸⁴ Erich Fromm, *Omul pentru sine. O cercetare asupra psihologiei moralei*, cap. III.

⁸⁵ Vergilius, *Eneida*, IV, v. 3-5.

agápe, având în vedere intensitatea emoției regăsită în ambele experiențe, comparație frecventă în epocă demonstrată prin dimensiunea transcendentală pe care erosul o capătă în așa-numita tradiție a literaturii „iubirii curtenești” precum și a dimensiunii erotice cu care dragostea divină este îmbogățită în teologia și literatura devoțională și confesională a Evului Mediu de mijloc și târziu, la care vom reveni în capitolele următoare⁸⁶.

Apariția (*visum*) survine în momentele dintre starea de veghe și cea de somn și se manifestă prin imagini abstracte, lumini ori spectre mișcătoare ce pot crea senzații plăcute ori terifiante, precum incubusul din folclor ce conferă senzația apăsătoare a unei ființe așezate pe pieptul visătorului. Această descriere duce cu gândul la ceea ce am numi astăzi delir hipnagogic însoțit de halucinații vizuale abstracte și lipsite de conținut narativ precum și de alte experiențe senzoriale, incubusul semănând cu o stare de paralizie din timpul somnului⁸⁷. Aceste două tipuri de vise par reale în momentul desfășurării lor ceea ce poate crea iluzia unei semnificații mai adânci la o încercare interpretativă, însă își au originea în acele stări afective ori fizice din timpul zilei ce persistă atunci când visătorul se culcă, manifestându-se în vis și dispărând în momentul trezirii, explică Macrobius, așadar fiind urmate de o stare amnezică selectivă a memoriei episodice⁸⁸. O analiză în profunzime a semnificațiilor este inutilă dincolo de identificarea acestor factori biologici ce au dus la apariția viselor întrucât nu au niciun rol în prezicerea viitorului. Explicația fiziologică a viselor erotice enunțată aici de Macrobius este adoptată de către biserică abia în secolul al XIII-lea, aceste tipuri de vise fiind deculpabilizate de vreun eșec moral al visătorului, după cum vom examina în continuare.

Unul dintre tipurile de vise divinatorii, visul oracular (*oraculum*) este caracterizat prin apariția figurii ghidului în persoana unui reprezentant al autorității divine ori tradiționale: „un părinte, un om pios ori venerabil, un preot, ori un zeu

⁸⁶ Lara Farina, „Introduction”, *Erotic Discourse and Early English Religious Writing*, pp. 1-14.

⁸⁷ A se vedea D.L. Schacter, 'The hypnagogic state: A critical review of the literature', *Psychological Bulletin*, pp. 452-481.

⁸⁸ A se vedea J.D. Payne, A.M. Chambers, E.A. Kensinger, „Sleep promotes lasting changes in selective memory for emotional scenes”, *Frontiers in Integrative Neuroscience*.

dezvăluie cu claritate ceea ce se va petrece ori nu se va petrece, și ce demers să întreprindă ori să evite” (I.3.8). Așadar această ființă ce revelează adevăruri ori oferă sfaturi, având o cunoaștere superioară dobândită prin calități distinse și prin natura sa divină ori spirituală pe care dorește a o împărtăși visătorului și, prin acesta, altor muritori – figură devenită un element cheie al literaturii onirice, prezentă în majoritatea scrierilor încadrate acestui gen cunoscute autorilor occidentali, de la episoadele biblice la literatura clasică, scrierile patristice și operele ce fac subiectul studiului nostru - este proprie visului oracular. Ghidul relevă aceste informații cu transparentă și precizie, fără o dimensiune simbolică ce ar obscura semnificația evenimentelor arătate în vis, ambiguitatea și abstractizarea fiind mai degrabă caracteristici ale visului enigmatic.

Viziunea profetică (*visio*) reprezintă, de asemenea, o dezvăluire prozaică a viitorului apropiat, veridicitatea acesteia putând fi verificată la scurt timp după apariția viziunii. Tocmai acest caracter pragmatic este motivul pentru care viziunea profetică este mai rar reprezentată în ficțiune decât celelalte două tipuri de vise profetice unde avertismentele cu privire la evenimentele imediate sunt mai degrabă oferite sub o formă simbolică, adesea din rațiuni stilistice.

Visul enigmatic (*somnium*) este caracterizat prin ermetismul reprezentării și simbolismul profund ce necesită interpretare din partea visătorului ori a unei alte persoane înțelepte. El se poate împărți în cinci categorii în funcție de adresantul revelațiilor și globalitatea semnificației visului: personal (*proprium*) – când visul dezvăluie ceva despre visător, acesta având un rol fie activ fie pasiv, străin (*alienum*) – când se adresează unei alte persoane, social (*commune*) – când implică visătorul și un grup restrâns, public (*publicum*) – când dezvăluie ceva despre comunitatea în care visătorul trăiește ori cu care are legături, universal (*generale*) – atunci când implică revelarea unor adevăruri despre lumea exterioară realității imediate a visătorului importante pentru întreaga omenire. Această clasificare pentapartită în funcție de semnificația visului apăsă și la Artemidorus. Macrobius face referire la caracterul comun al acestui tip de vise, fără a oferi însă modalitatea de a distinge visul enigmatic de alte experiențe onirice fără semnificație profetică, un vis enigmatic personal putând cu

ușurință fi confundat cu un *insomnium* declanșat de evenimente din timpul zilei ori senzații fizice transpuse ficționalizat în vis, conștiința îndeplinirii visului fiind, în cele din urmă, elementul decisiv în categorizarea unui vis drept profetic.

Astfel, conform acestei clasificări și definiri a tipurilor de vise, experiența lui Scipio s-ar încadra simultan și în tipologia unui *somnium* - prin transmiterea unor adevăruri universale și revelarea vieții de după moarte – *oraculum* - prin figura lui Scipio Africanul, atât membru al familiei cât și eminent lider politic decedat și învățat mentor în cunoașterea filosofică și a tacticilor guvernamentale, așadar cea mai potrivită călăuză prin sferele superioare și viața de apoi transmițătoare de învățăminte de tip *speculum* – și un *visum* – prin dubiile inserate chiar de cugetările visătorului ce ia în calcul posibilitatea influenței discuției cu Masinissa și imaginea sculptată a lui Africanus ce ar fi germinat în imaginația sa luând forma visului cu pricina.

Referitor la influența operei lui Macrobius, Steven Kruger oferă o panoramare a receptării sale. Ludwig von Jan consideră că circulau la începutul Evului Mediu în jur de patruzeci și opt de versiuni ale *Comentariului*, doar între secolele al IX-lea și al XI-lea, Alison Peden identificând treizeci de copii integrale și cinci fragmentare, iar Stahl estimând numărul reproducerilor textului lui Macrobius ca fiind de ordinul sutelor⁸⁹. În Anglia, textul era probabil cunoscut din secolul al X-lea și în Țara Galilor din al XI-lea, notează Ogilvy și Peden⁹⁰. Influența sa în literatura secolelor următoare este vădită, popularitatea sa atingând punctul maxim după secolul XII, aceasta fiind explicit declarată de către Chaucer în *Parliament of Fowles* și *Book of the Duchess*⁹¹. Chiar dacă nu se poate trasa vreo conexiune între scrierea lui Macrobius și opera vizionară

⁸⁹ Kruger, *op. cit.*, pp. 58-59. Cf. Macrobius, *op. cit.*, p. 60; Peden, „Macrobius and Medieval Dream Literature”, *Medium Ævum* 54 (1985), p. 61; Macrobius, *Opera quae supersunt*, Ludwig von Jan (ed.), Quedlinburg and Leipzig: Typis et Sumptibus Godofredi Bassii, 1848-52, I, pp. lxii-lxxix.

⁹⁰ Kruger, *op. cit.*, pp. 58-59. Cf. J.D.A. Ogilvy, *Books Known to the English, 396—1066*, Cambridge, Mass: Mediaeval Academy of America, 1967, p. 196; Alison M. Peden, „Science and Philosophy in Wales at the Time of the Norman Conquest: A Macrobius Manuscript from Llanbadern”, *Cambridge Medieval Celtic Studies* 2 (1981), pp.21-45.

⁹¹ Alison M. Peden, “Macrobius and Medieval Dream Literature.” *Medium Ævum*, vol. 54, no. 1, 1985, pp. 59–73. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/43628865.

onirică a lumii anglo-saxone *The Dream of the Rood*, aceasta trasându-și influențele mai degrabă la literatura apocaliptică ori confesională și scrierea lui Boethius (probabil în traducere alfrediană) decât la taxonomii și teorii onirice de tipul lui Macrobius, nu este așadar exclusă o cunoaștere a acestora de către autorul poemului ceea ce ar fi oferit o nouă perspectivă asupra înțelegerii viselor distanțată de teologicul operelor vizionare și teoretice influente în perimetrul anglo-saxon și ca parte a exaltării clasicismului din care literatura eroică în engleza veche se inspiră.

Grigore cel Mare

Operă compusă în ultimul deceniu al secolului al VI-lea, tradusă ulterior în engleza veche, franceza veche și olandeza de mijloc⁹², *Dialogi* este o hagiografie și scriere apocaliptică structurată sub forma unui dialog dintre papa Grigore I cel Mare și Diaconul Petru din Triacola⁹³.

Canonizat de peste două secole, Grigore era aclamat ca „apostol al englezilor” după ce inițiase în 595 convertirea lor prin Augustin, devenit primul episcop de Canterbury. Traducerea operei sale în limba engleză a fost delegată de către regele Alfred din Wessex pentru uz personal, traducerea lui Wærferth a *Dialogurilor* fiind copiată la scară largă abia în timpul programului oficial de traduceri în anii 990⁹⁴. Prefața unei copii ulterioare a traducerii, inițiată de episcopul Wulfsgie⁹⁵, prezintă *Dialogurile* drept un ghid al viitorului rezident al paradisului:

⁹² C. Mews, C. Renkin, “The Legacy of Gregory the Great in the Latin West,” *A Companion to Gregory the Great*, p. 316.

⁹³ Paragrafe din acest subcapitol au fost integrate anterior în articolul meu “Dream Theories in the Dialogues of Gregory the Great and their Reception in the Anglo-Saxon World” în *Journal of Romanian Literary Studies (JRLS)*, No. 19, 2019, Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, pp. 1271-1278. <https://old.upm.ro/jrls/JRLS-19/Volume-19.pdf>.

⁹⁴ Christine Thijs, *Wærferth’s Treatment of the Miraculous in his Old English Translation of Gregory’s Dialogi*, p. 275.

⁹⁵ Referitor la auctoritatea lui Wulfsgie a prefaței, a se vedea K. Sisam, “An Old English Translation of a Letter from Wynfrith to Eadburga (A.D. 716-7), pp. 253-272, *apud* Christine Thijs, *op. cit.*, p. 277.

*Se ðe me rædan ðencð He in me findan mæg,
gastlices lifes godre biesene,
þæt he ful eaþe mæg upp gestigan
to ðam heofonlican hame, ...*⁹⁶(v. 2-11)

[Cel ce se gândește a mă citi poate găsi în mine bune modele ale vieții spirituale, pentru a se putea înălța cu ușurință spre casa cerească, ...]

Exegeza consideră literatura apocaliptică drept o literatură a crizei. Bronwen Neil⁹⁷ observă că acest gen literar⁹⁸ a înflorit în perioada în care Grigore cel Mare își scrie *Dialogurile* pe fondul conflictelor dintre Imperiul Roman și cel Bizantin și popoarele „barbare” invadatoare, la care se adaugă izbucniri ale ciumei, foamete și inundații⁹⁹, suferințele, teama căderii imperiului și amenințările militare și spirituale alimentând nevoia oamenilor de a căuta refugiu spiritual în consolarea vieții de apoi. Scrierea este impregnată de un sentiment al sfârșitului iminent reprezentat, simbolic, de sfârșitul lumii – „finis venit universe carni” [A sosit sfârșitul lumii trupești (3.38)], anunță una dintre numeroasele viziuni onirice – și de Judecata de Apoi a cărei apropiere se face simțită prin amplificarea conflictelor între forțele binelui și forțele răului cărora muritorii le cad victime și, literalmente, de invaziile lombarzilor. Lombarzii apar pe parcursul întâmplărilor *Dialogurilor* demonizați, în ipostaza de închinători la diavoli și slujitori ai „antiquus hostis” [Dușmanul străvechi; 2.1] veniți să prade, să corupă, să tortureze și să ucidă credincioșii. Un episod reprezentativ în acest sens este cel în care lombarzii săvârșesc sacrificiul ritualic satanic al unei capre în fața a 400 de prizonieri italieni pe care îi obligă apoi să

⁹⁶ Elliott Van Kirk Dobbie (ed.), *The Anglo-Saxon Minor Poems*, 112–3 *apud* Christine Thijs, *op.cit.*, p. 275.

⁹⁷ Bronwen Neil, *Apocalypse Then: Dreams and Visions in Byzantine Apocalyptic in the Context of Conflict*.

⁹⁸ Neil se concentrează pe trei scrieri patristice – *Dialogurile* lui Grigore cel Mare, *Spiritual Meadow* a lui John Moschus și judecata lui Maximus Confesorul în Constantinopol ca exponențiale pentru Imperiul Bizantin de secol al VII-lea, reprezentând curente de gândire pe întreaga întindere geografică a imperiului (între Italia Egipt, Siria și Palestina) și genurile hagiografiei, maximelor patristice, dialogurilor, și cronicilor proceselor.

⁹⁹ Odo John Zimmerman, „Introduction”, *Dialogues*.

se închine la diavol sub amenințarea sabiei; când aceștia refuză, sunt martirizați (III, 3.28). Criza epocii este vădită prin ilustrări ale sărăciei și pilde despre necesitatea cumpătării, restrângerii și ajutorării celor nevoiași.

Tocmai de aceea, alegerea regelui Alfred de a patrona traducerea în limba engleză a *Dialogurilor* în 885 de către Wærferth nu este deloc întâmplătoare. Paralela dintre situația de criză în care se afla Anglia atunci pe fondul invaziilor vikinge și situația Italiei în a doua jumătate a secolului al VI-lea era oportună unei astfel de inițiative. Precum Alcuin care scria după atacul asupra ansamblului monastic de la Lindisfarne: „[...] poate că păcatele locuitorilor au adus [tribulațiile] asupra lor. Cu adevărat nu s-a petrecut din întâmplare, ci este un semn că au fost binemeritate,” și Alfred interpretează invaziile drept o pedeapsă divină¹⁰⁰, or recuperarea auspiciilor divinității poate fi sprijinită prin înțelepciunea și pietatea inspirate de scrieri didactice creștine. Hagiografia, pildele de cumpătare și pietate, speranța miracolelor salvatoare triumful creștinilor asupra de invadatori păgâni plasează *Dialogurile* pe lista elaborată de Alfred a cărților pe care orice credincios trebuie să le cunoască¹⁰¹, traducerea sa în engleză alcătuind prima carte din programul educațional al lui Alfred și fiind a doua traducere a unor scrieri religioase într-o limbă vernaculară, după cea irlandeză, precedând chiar traducerea Bibliei. Acest aspect indică pe de o parte necesitatea implicării laicilor în cunoaștere percepută de regele Alfred și guvernatorii săi și pe de alta globalitatea învățămintelor lui Grigore relevante pentru Anglia trei secole după enunțarea lor.

Precum sfinții hagiografiilor sale, Grigore este considerat binecuvântat cu viziuni revelatoare din partea divinității, cea mai memorabilă survenind în timpul *letania septiformis* în fața întregii Rome. Acesta este un moment de glorie al papalității sale și al istoriei Romei în jurul seriei de procesiuni inițiate de către Grigore cunoscute sub numele de *letania septiformis* inspirând pe tot parcursul Evului Mediu scrieri hagiografice precum cele ale Diaconului Paul, Diaconului

¹⁰⁰ Sweet (ed.), *King Alfred's West-Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*, 2–9, apud Christine Thijs, *op. cit.*, p. 275.

¹⁰¹ *Idem*, p. 272.

Ioan și Grigore din Tours în următoarele două secole, culminând cu populara *Legenda aurea* scrisă în jurul anului 1270 de către Jacobus de Voragine.

Pe fondul situației de criză, interpretează Neil subtextul *Dialogurilor*¹⁰², oricine poate deveni visător și interpret de vise, contrar a ceea ce transmite Biblia cu privire la caracterul elitist al abilităților profetice rezervate doar celor predeterminați drept aleși ai divinității, contrar declarațiilor lui Augustin de Hipona și altor părinți ai bisericii conform cărora miracolele contemporane sunt mai rare decât erau în vremea „părinților pustiei”. De fapt, revelațiile sunt chiar mai frecvente întrucât contemporaneitatea este mai aproape de apocalipsă, iar viața de apoi se manifestă prin vise – acesta fiind raționamentul din spatele viziunilor celor muribunzi – conștiința escatologică a scrierii conferindu-i așadar permisivitate. Așa cum reiese din episoadele onirice ale *Dialogurilor* și din taxonomia lui Grigore, cei aleși au dreptul și chiar datoria de a-și exercita harisma viziunilor onirice, dar, spre deosebire de linii de gândire radicale controversate precum montanismul secolelor trecute, această încurajare este însoțită de avertismente severe ale pericolelor deschise de lumea viselor transformând-o într-o activitate rezervată celor *sancti*, competența dobândită prin contemplație, prin dezvoltarea simțurilor interne și a potenței spirituale, fiind esențială. Aproprierea de divinitate este câștigată prin puritatea sufletului îmbogățită prin înțelepciune și meditație, *sancti* dobândind puteri taumaturgice – precum abilitatea abatelui Benedict de a vedea diavolul întrupat într-un copil negru, invizibil privirilor călugărilor. Iar prin acțiunea acestora și oamenii de rând pot înfăptui miracole, așa cum reiese din episodul în care un simplu călugăr primește puterea cristică de a merge pe apă pentru a-și salva semenul, împuternicit prin rugăciunile lui Benedict și animat de deplina sa obediență și credință în puterile abatelui.

Dacă unele suflete au înclinații profetice dobândite prin virtuți, altele le dobândesc doar în proximitatea morții, aceasta deschizând abilitatea spiritului de a privi cu ochii imateriali ai minții către viața de apoi ori către viitor. Grigore relatează povestea unui călugăr pios căruia i-a apărut în vis un tânăr cu o

¹⁰² Bronwen Neil, *op. cit.*, p. 351.

scrisoare în care apărea numele său, printre altele, gravat în litere de aur, visătorul înțelegând semnificația visului, adeverită în scurt timp, ce prevestește moartea trupească a celor nominalizați în ordinea trecută în scrisoare și înscrierea lor în „cartea vieții eterne” (IV, 4.26).

Primele trei cărți ale *Dialogurilor* sunt hagiografice, demonstrând că Dumnezeu este încă prezent în viețile muritorilor, că îi protejează și înzestrează cu capacitatea de a învinge tribulațiile, însă cea de-a patra se concentrează pe probleme filosofice legate de natura sufletului, a ființelor supranaturale, de moarte și viața eternă, demonstrând, din moment ce sufletul este veșnic iar Judecata de Apoi se apropie, necesitatea cântării faptelor în vederea recompensei paradisiace, într-un raționament structural asemănător celui al *Republicii* lui Cicero. În acest context este prezentată și elaborată teoria sa despre originile și semnificația viselor, la îndemnul lui Petru, ca interpretare și teoretizare a numeroaselor episoade onirice hagiografice și ca parte a demonstrației principiilor sale despre suflet, divinitate și viața de apoi.

Visele sunt reprezentate aici ca manifestări ale lumii spirituale pierdute omenirii prin căderea în păcat, sunt dovezi ale implicării divinității în lumea contemporană, sunt manifestări escatologice, visarea fiind o stare de tranziție între întunericul lumii oamenilor și lumina divinului¹⁰³. Ele sunt modalitatea divinității de a întări sufletul și a-l pregăti pentru desprinderea de trup (IV, 49.1), de aici și intensificarea lor înainte de moarte. Visul conduce la reflecție și conștiință de sine ceea ce desăvârșește sufletul, cu riscul de a tulbura însă echilibrul interior al visătorului. În sprijinul afirmației, Grigore relatează cazul unui călugăr ce își lăsa viața călăuzită de viziunile onirice, strângând avere din convingerea unei vieți îndelungate, așa cum îi dezvăluise un vis, însă murind subit cu speranțele sale deșarte și cu o avere intactă ce ar fi putut altfel sluji binefacerilor.

Discutând simbolistica viselor, motivele recurente și interpretarea lor, Petru pune în discuție veridicitatea imaginilor și evenimentelor viziunilor

¹⁰³ Pentru motivul zorilor în *Dialoguri* și corelația dintre zori și vis, vezi Arnold Smeets, *The Dazzle of Dawn: Visions, Dreams, and Thoughts on Dreams by Gregory the Great*, în *Dreams as divine communication in Christianity: from Hermas to Aquinas*.

nocturne, ceea ce îl îndeamnă pe Grigore să explice originea și tipurile viselor. Acestea se împart în șase categorii, primele două fiind cele mai comune, fiziologice, irelevante ca semnificație și experimentate de orice individ – *ventris plenitudine* și *ventris inanitate* – iar celelalte patru sunt menționate în Biblie tocmai pentru ambiguitatea lor, componenta psihică fiind aproape anulată în această taxonomie prin conectarea sa cu factorii externi, supranaturali. Astfel, *inlusiones* sunt trimise de către Diavol, Grigore invocând interdicțiile Leviticului și ale lui Ben Sira pentru a demonstra cât de detestabile sunt visele, interpretarea lor fiind sinonimă cu divinația; în avertizarea Ecclesiastului asupra frământărilor aduse de vise el vede dovada originii acestora în *cogitatione simul et inlusiones*, scenariile mentale ale visătorului fiind exacerbate prin iluziile onirice spre tulburarea echilibrului său psihic. Ideea este dezvoltată în *Moralia*: mulțumirea sufletească a visătorului se traduce în evenimente onirice favorabile, imagini ale succesului și fericirii dătătoare de și mai înalte năzuințe, iar temerile visătorului nefericit se amplifică în imagini terorizante ori demoralizante, ambele instanțe fiind născociri diavolești menite să dea speranțe deșarte și să trezească vanitate ori să împingă visătorul în disperare, ambele păcate declanșatoare de dezechilibre spirituale.

Revelatione sunt o realitate enunțată în episoade biblice precum cel al viselor lui Iosif, fiul lui Iacob, și cel al lui Iosif, soțul Mariei, în care el primește avertizarea de a fugi împreună cu familia în Egipt de persecuția lui Irod, în timp ce profetul Daniel interpretează nu doar semnificația visului lui Nabucodonosor ci și modul în care viziunea revelatoare a derivat din preocupările previzionare ale regelui la care s-a adăugat misterul revelației, episodul fiind un exemplu de *cogitatione simul et revelatione*. Identificarea cu precizie a sursei este esențială în încercarea de a interpreta un vis ori ignorarea deliberată a acestuia, dificultatea și pericolul stând așadar în distingerea viselor semnificative de cele ne semnificative ori iluzorii, visarea însăși fiind un antrenament și o încercare pentru cei ce acced la desăvârșirea sufletească. Organul vederii este înșelător, supus eșecului precum orice alt aspect al corporalității, așa cum demonstrează narațiunile vizionare în care forțele supranaturale sunt invizibile ori travestite în

ființe ori obiecte materiale pentru a nu trezi suspiciunea celor neinițiați. Pentru a alege doar câteva astfel de exemple, putem lua în considerare episodul în care un duh malefic se află ascuns pe o frunză de salată invizibil călugăriței care o culege și o ingerează, femeia ajungând posedată de demon, ori în cazul diavolului preschimbat în copil „etiopian” pe care doar sfântul îl percepe în chipul său demonic. Chiar în relatarea lui Jacobus de Voragine a *letania septiformis*, doar Papa Grigore vede Arhanghelul Mihail sub adevărata sa formă apărând asupra Castelului Sant'Angelo și încingându-și sabia în teacă drept semn al sfârșitului epidemiei de ciumă și tribulațiilor poporului adunat în fața sa.

Astfel, această abilitate de a discerne mesajele divine cu claritate este rezervată doar sfinților; aceștia fac cu atât mai mult ținta înșelăciunilor diavolești datorită incoruptibilității lor din starea de veghe, somnul reprezentând momentul de maximă vulnerabilitate datorită susceptibilității crescute la fantezii amăgitoare. Așadar inițiații își folosesc sensibilitatea internă, *discretio*, pentru deslușirea revelațiilor, doar ei putând comunica cu divinitatea și respinge iluziile spre a nu cădea în capcana interpretărilor zadarnice ale unor minciuni ce pot conduce la nebunie ori la decizii distructive.

Ideea de *discretio* se regăsește și la Augustin în *De Genesi* (XII. 24,51)¹⁰⁴: dacă originea factorilor cognitivi ce au contribuit la producerea visului poate fi urmărită prin intuiție și implicarea intelectului, viziunile simbolice nu pot fi interpretate rațional ci prin această harismă ori sensibilitate interioară a celor inițiați.

Și fizicalitatea focului Iadului este pusă în discuție de către Petru. Grigore teoretizează că focul este fizic (IV, 4.30), în sensul în care ar face rău trupului dar poate afecta și sufletul – așa cum sufletul este prins în trupul material, la fel este afectat de focul material al Iadului unde arde etern - și este în același timp metafizic afectând acele simțuri interne, durerea fiind astfel percepută precum o suferință fizică chiar în absența trupului. Astfel, același foc afectează păcătoșii diferit în funcție de gravitatea și natura păcatelor lor (IV, 4.45), semănând din

¹⁰⁴ Kruger, *op.cit.*, p. 37.

acest punct de vedere mai degrabă cu o tortură psihologică, la fel cum îi afectează chiar și pe Diavol împreună cu îngerii săi, de asemenea ființe imateriale, iar moartea acestor spirite în focul Iadului este o moarte continuă.

Dialogul ca dispozitivul literar este popular în scrierile patristice medievale, la fel cum era în rândul filosofilor clasici păgâni, folosit de către Grigore ca pretext pentru digresiuni filosofice și exegeze biblice menite să edifice și să instruiască cititorii și, nu în ultimul rând, să le redea, într-o perioadă a tribulațiilor, speranța într-un viitor mai bun și să le întărească credința în viața de apoi și puterea divinității. Prin întrebările sale, Petru stârnește dezbateri aprinse și pune probleme de logică și consecvență a scripturilor, persistând în expunerea dilemelor și argumentelor sale până când primește argumentul cel mai convingător de la interlocutorul său care remarcă, ferm dar cu tact pedagogic, cât de greu acesta se lasă convins („greutatea cu care ți-ai liniștit îndoielile”, IV, 4.30). El ridică chiar problema moralității pedepselor Iadului, provocându-l pe Grigore să apere atât virtutea lui Dumnezeu – pe care Petru îl acuză indirect de sete de răzbunare pentru arderea eternă nejustificată a unor păcătoși care oricum nu își mai pot îndrepta greșelile prin căință odată ajunși în Iad – cât și a sfinților – pe care îi acuză de lipsă de compasiune din cauza indiferenței cu care îi tratează pe captivii Iadului în ciuda îndemnului lui Isus de a iubi dușmanii și a se ruga pentru ei, așa cum arată Matei 5:43. Grigore este nevoit să explice că Dumnezeu, în calitatea de zeu al iubirii, nu urmărește răzbunarea și nu este satisfăcut de suferința nimănui, dar în calitate de zeu al justiției impune pedeapsa eternă spre educarea potențialilor păcătoși și gratificarea sfinților ce au scăpat de această pedeapsă prin ajutorul lui Dumnezeu (IV, 4.45), rugăciunile acestora pentru răufăcători ce nu se mai pot schimba fiind așadar inutile. Această tactică de dialog între un sceptic și un teolog va fi transpusă în mod similar în Perle în disputele dintre bijutierul visător ce critică aspru ierarhiile cerești și trimisul divin, Fecioara-Perlă, așa cum vedem în continuare.

Pentru a recurge la date precise ce atestă extinderea influenței lui Grigore în secolele următoare vom utiliza statisticile lui Kruger ce determină o listă a

traducerilor *Dialogurilor* pe secole în limbile greacă, engleză și anglo-normandă, arabă, slavă, franceza, islandeză, catalană, bulgară, portugheză, castiliană, olandeză, italiană și germană, în total douăzeci și cinci de versiuni diferite între secolele al VIII-lea și al XV-lea, fără a pune la socoteală copii ale originalului latinesc. El citează sursele lui Kimbre și Dufner pentru a conchide că majoritatea bibliotecilor medievale conțineau cel puțin o copie ale *Dialogurilor* și *Omiliilor* lui Grigore. Cât despre reproducerea taxonomiei viselor elaborată de el, aceasta se regăsește atât într-o serie de opere timpurii influente: Isidor de Sevilla, *Sententiarum libri tres* și Tajo of Saragossa, *Sententiarum libri quinque* de secol al VII-lea, *Rabanus Maurus, Commentariorum in Ecclesiasticum* de secol al IX-lea, prima dintre acestea fiind sursa principală pentru răspândirea clasificării lui Grigore – cât și ale epocii medievale de mijloc: Onulf, *Vita Popponis*, prologul lui *Otloh de Sf. Emmeram la Liber visionum* de secol al XI-lea, compendiul lui Pascalis Romanus, *Liber thesauri occulti*, Alain de Lille, *Liber sententiarum*, Toma din Froidmont (sau Bernard of Clairvaux), *Liber de modo bene vivendi* în secolul al XII-lea, Cezar de Heisterbach, *Dialogus miraculorum*, Thomas din Chobham, *Summa confessorum*, Albertus Magnus, *Summa de creaturis* și *Commentarius in Daniele*, Jean de la Rochelle, *Summa de anima*, Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*, Johannes Michaelis, *In Daniele*, Albert de Orlamunde *Philosophia pauperum*, Guillermus Vorrilong, *Liber de anima*, și, consideră Kruger, indirect în clasificarea lui Bonaventura. Chiar și opere vernaculare ale Evului Mediu târziu – William din Wadington, Manuel des peches, Robert Mannyng, *Handlyng Synne*, Richard Rolle, *The Form of Living* și Peter Idley, *Instructions to His Son* – citează taxonomia lui Grigore drept sursă¹⁰⁵.

Influența ideilor și teoriilor gregoriene asupra operelor literare onirice ale Evului Mediu englez este mult prea subtilă pentru a fi contorizată astfel, dar chiar o scurtă examinare a unui poem precum *Perle* demonstrează elemente comune prin dimensiunea apocaliptică a celor două scrieri. Din punctul de vedere al rolului

¹⁰⁵ *Idem.* p.272

său în discuțiile teologice și filosofice ale poemului, visătorul din *Perle* este mai degrabă un Diacon Petru decât un om simplu și ignorant. Faptul că el pune la îndoială chiar deciziile ierarhice ale lui Dumnezeu nu este, din acest punct de vedere, atât o dovadă a impertinenței sale cât a unui scepticism filosofic structural acceptat în scrierile patristice ca pretext pentru exegeze pline de profunzime și cu scopuri didactice bine definite. Astfel, dialogul dintre fecioara-perlă și bijutier este așadar un pasaj didactic menit să dea glas curiozităților și îndoielilor cititorilor pe care apoi le argumentează spre a-i convinge de adevărurile teologice, după modelul scrierilor patristice și filosofice dialogice, la care se adaugă și dimensiunea apocaliptică tot inspirată din opere precum ale lui Grigore cel Mare. Ceea ce poetul adaugă la această structură tradițională este dimensiunea psihologică, personală în sensul *Confesiunilor* augustiniene, ce prezintă zbuciumul sufletesc al protagonistului fără a-i masca defectele, greșelile, exagerările, refuzurile de a vedea adevărul, toate izvorâte tocmai din această suferință. În plus, ceea ce îi deschide visătorului din *Perle* porțile revelației¹⁰⁶ este proximitatea față de moarte, idee regăsită tot în *Dialoguri*.

Toma de Aquino

Fără a alcătui o taxonomie a viselor în sensul lui Macrobius și Artemidorus, Toma de Aquino enumeră cauzele formării viselor – împărțindu-le în cauze interne și cauze externe, fiecare subdivizare în cauze materiale și cauze spirituale – și discută problema încă de interes larg în epocă a prognosticării pe baza acestora. *Summa Theologiae* (întrebarea 95, articolul 6, textul său cel mai extensiv în care abordează problema viselor) adoptă scepticismul filosofic față de posibilitatea teofaniilor onirice promovat de Aristotel – pe care îl numește apreciativ Filosoful, după tendințele Evului Mediu de mijloc în care operele lui Aristotel au fost redescoperite și traduse în latină – afirmând că visele au cauze majoritar fizice. Mai mult, el folosește acest raționalism pentru a argumenta

¹⁰⁶ În afară de emulația cristică și elevarea spiritului prin suferință, idee tratată pe larg în partea a doua a acestui volum.

poziția prohibitivă a Bibliei față de vise și oniromanție, și de a admonesta orice încercare de a interpreta visele, atitudinea sa cu privire la scopul predictiv de origine divină al viselor fiind printre cele mai negative ale perioadei medievale.

Toma de Aquino, urmând tradiția gânditorilor medievali, preia teoria umorilor a medicinei clasice, explicând apariția și semnificația viselor în principal în termenii tulburării celor patru umori în trup. Excesele alimentare obstrucționează alcătuirea viselor de orice fel și anulează posibilitatea unui vis revelator. Odată ce digestia începe să se producă și organismul își eliberează funcțiile senzoriale interne, se pot forma gradual - întâi distorsionate și himerice, clarificându-se pe măsură ce imaginația transformă senzațiile receptate în ficțiuni din ce în ce mai realiste – acele vise numite de Macrobius *insomnia*. Acest tip de vise deschide doar percepțiile interne, putând dezvălui eventualele afecțiuni fiziologice ori permițând observarea mecanicilor corporale prin înlăturarea distragerilor impresiilor lumii înconjurătoare în timpul somnului și concentrarea spre interior, prognosticarea viitorului pe baza acestor tipuri de vise putând avea doar o relevanță medicală. De asemenea, decodificarea simbolurilor din vise se face prin aceste explicații fiziologice, culorile obiectelor, ființelor ori cadrelor din vis corespunzând unor umori.

Și pentru Toma de Aquino, psihologia joacă de asemenea un rol important în formarea viselor – identificată de acesta drept cauza spirituală internă a producerii viselor – preocupările din timpul zilei convertindu-se în evenimente narrative specifice. Prin caracterul realist și personal al acestor vise și prin abilitatea lor de a dezvălui aspecte ascunse ale sinelui, evenimentele onirice și decodificarea lor pot influența alegerile viitoare ale visătorului, în acest sens având capacitatea de a influența viitorul.

Toma de Aquino atinge și subiectul viselor erotice pe care le teroretizează și le deculpabilizează, el argumentând în favoarea accesului la euharistie celor ce au avut experiența poluției nocturne fără a-i considera impuri ori nedemni de acest ritual. Visul erotic, explică el, se încadrează tot în categoria viselor de origine fiziologică, mai degrabă un produs al inconștientului decât al spiritelor răului ori un semn al naturii ori comportamentului păcătos al visătorului.

Judecata rațiunii este anulată în timpul somnului, precum în cazul “unui maniac ori imbecil”, iar păcatul nu poate avea loc în absența rațiunii, visul erotic fiind așadar amoral. Această idee trimite la Tertulian cu teoriile sale permissive despre gradul de moralitate al viselor și inerția rațiunii în timpul somnului. Una dintre cauzele producerii sale ține de balansul umorilor, și este dovada unui păcat doar în măsura în care debalansul se datorează viciului exceselor alimentare, care se pot traduce în logica visului prin fantezme legate de eliminarea fluidelor formate în exces. Gândurile concupiscente din timpul zilei predispon sufletul la reflecții involuntare în timpul somnului unde *sensus communis* este limitat și nu se poate opune actelor impure, visul erotic ori poluția nocturnă nefiind păcate în sine dar putând reprezenta dovada unor intenții concupiscente nereprimite în starea de trezie. Toma de Aquino admite și posibilitatea originii spirituale a viselor erotice, dar le pune pe seama diavolilor ce tulbură fantezmele onirice ale visătorului, uneori fără a implica vinovăția acestuia ci având scopul de a-l împiedica a lua parte la euharistie.

Un alt factor extern ce influențează visele este acțiunea corpurilor celeste asupra ființei umane. La fel cum acestea influențează fenomenele meteorologice, formarea anotimpurilor, marea, ori comportamentele animalelor, acestea pot influența și starea fizică a omului ce se transpune apoi în vise prin filtrarea altor distrageri externe în timpul somnului și concentrarea asupra unor senzații empirice mai subtile. Prezicerea viitorului este admisă aici de către Toma doar în măsura în care omul poate anticipa eventuale schimbări meteorologice, dar chiar și aici visele nu reprezintă cea mai eficientă metodă.

Acestor explicații fiziologice pentru apariția viselor Toma de Aquino le adaugă dimensiunea supranaturală a teologiei creștine, admitând posibilitatea ca acestea să fie trimise de către Dumnezeu, prin îngeri, ori – mai adesea – de către demoni, cu scopul transmiterii unor mesaje și ajutorare ori înșelare a visătorului. Și el face distincția dintre *somnium* și ceea ce numește *visio vigiliae*, afirmând superioritatea celei de-a doua categorii de experiențe revelatoare. Atitudinea sa pozitivă demonstrată în citările Scripturilor în favoarea intervențiilor divine în oniric și în pasajele în care discută demersurile

interpreților biblici de vise precum Iosif și Daniel nu se reflectă și în cazul muritorilor de rând; și a lăsa aceste vise să influențeze viitorul este o activitate riscantă, adesea sinonimă cu idolatria. Traducerea lui Toma de Aquino a pasajului din Deuteronomul 18:10: „Să nu fie nimeni care să aibă meșteșugul de ghicitor, de cititor în stele, de vestitor al viitorului, de vrăjitor, de descântător, nimeni care să întrebe pe cei ce cheamă duhurile, nimeni care să întrebe pe morți” drept: „Să nu fie nimeni care să cerceteze visele” sumarizează reprehensivea sa pentru acest subiect¹⁰⁷.

Demonii, la fel ca îngerii, ca ființe spirituale și cu o cunoaștere a viitorului și a supranaturalului superioară omului însă limitată față de cea a lui Dumnezeu, pot influența omul cel mai facil în somn acționând asupra senzitivității crescute la extrasenzorial pe care această stare o implică. A fi subiectul unei influențe demonice în timpul somnului nu este un păcat *per se*, dar încercarea de a interpreta astfel de vise cu intenția de a cunoaște viitorul poate fi. Divinația ilicită este aceea prin care oniromantul face un pact cu demoni, invocându-i și cerând cunoaștere dincolo de putința umană, cunoaștere de altfel rezervată divinității, păcatul de care se face vinovat divinatorul fiind cel al mândriei, viciu de care demonii profită. Profeția în somn reprezintă singura modalitate neilicită de interpretare a viselor, neimplicând divinația propriu-zisă, căutarea explicită ritualică a cunoașterii viitorului ori asumarea prezumțioasă a unei atribuții divine, ci este un har primit de divinitate – precum în cazul lui Iosif și Daniel. Atitudinea activă este așadar sancționată drept idolatrie, iar cea pasivă poate fi recompensată în eventualitatea excepțională a selecționării divine. Toma de Aquino nu concluzionează dacă și cum se poate determina cu certitudine distincția dintre aceste tipuri de vise.

¹⁰⁷ Harm Goris, *op. cit.*, p. 2.

Partea a II-a.

Viziunea onirică în literatura medievală timpurie și engleza veche

***De Consolatione Philosophiae* și literatura vizionară occidentală în Evul Mediu timpuriu**

Dacă autori ai Evului Mediu precum Chaucer, Gower ori Alain de Lille scriu cu conștiința apartenenței lor la o tradiție literară bine definită pe care o îmbogățesc și o cizelează prin aportul lor, prin sistematizarea formei, definirea stilului și explorarea de noi tematici, Boethius este pionierul speciei literaturii vizionare în lumea vestică, dezvoltând motivul visului literaturii clasice și punând – inconștient de turnura pe care o va lua influența operei sale în secolele următoare – bazele un nou sistem ale cărui convenții nu sunt încă definite. Tocmai de aceea, analiza celei mai importante opere literare a lui Boethius, *De Consolatione Philosophiae*, va juca și în studiul meu rolul de verigă între tradiția clasică a oniricului și ficțiunea viziunii onirice, punând accentul pe influența acestei opere în Anglia medievală.

Reprezentant al finalului tradiției antice pe care o recunoaște și glorifică în opera sa, Boethius cunoștea îndeaproape literatura greacă și operele lui Platon și Aristotel, din care tradusese și comentase în latină în urma studiilor sale la Atena, alături de tratate matematice precum cele ale lui Pitagora, Nicomach, Euclid ori Arhimede, înainte de a intra în Senat în timpul lui Teodoric, erudiția sa atrăgând prețuirea regelui care îl implică atât în zonele culturale cât și în cele politice ale curții sale. Este autor al unor scrieri științifice – despre aritmetică, geometrie, muzică și astronomie, *Ars Geometria* conținând traducerea în latină a lui Euclid – și teologice (autenticitatea unora dintre acestea fiind disputată) care împreună cu operele sale filosofice îi consolidează influența în scolastica medievală alături de cărturari precum Martianus Capella și Cassiodor¹⁰⁸.

¹⁰⁸ David Popescu, „Introducere”, *Mângâierile Filosofiei*, pp. XXV–XXVI.

De Consolatione Philosophiae, compusă de către Boethius în 524 în timpul încarcerării sale, va fi recunoscută drept cea mai importantă operă a sa prin influența ce o va exercita asupra autorilor Evului Mediu drept veriga de legătură între lumea medievală și lumea clasică și drept opera ce a dat naștere unui gen literar, genul viziunii onirice. Față de vasta majoritate a scrierilor viziunii onirice, opera are o premisă autobiografică, persona autorului dorindu-se o imagine fidelă a acestuia, pornind de la condamnarea sa la moarte pe motive politice și denunțarea rivalilor săi ca uzurpatori și falsificatori, la preocupările și personalitatea sa; totodată însă ea este vădit idealizată, o exaltare a sa ca virtuos erudit în contrast cu rivalii săi politici ce i-au adus defăimarea și pieirea prin însuși motivul viziunii onirice, și anume apariția Filosofiei ca ghid spiritual.

În continuare, vom analiza această ultimă operă a Occidentului clasic și deschizătoare de drumuri stilistice și tematologice în literatura vizionară, punând în lumină aspectele acestui gen literar ilustrate pe parcursul ei începând cu examinarea formei, delimitarea dintre vis și realitate, figura ghidului, figura visătorului și relația de mentor-discipol dintre aceștia, transformarea acestuia din urmă prin abila manevrare filosofică a călăuzei, precum și rolul didactic și componenta autobiografică a scrierii. De asemenea, voi trata și receptarea *De consolatione philosophiae* în Anglia medievală prin prima traducere a ei în limba engleză veche întreprinsă de către regele Alfred din Wessex ce se constituie ca versiune de sine-stătătoare prin gradul de personalizare pe care traducătorul l-a adus originalului lui Boethius.

Astfel, în narațiunea din ramă, eul narator apare adâncit în gânduri pesimiste și morbide în timpul captivității apăsătoare cu poezia drept unic refugiu. Înconjurat de Camene, muzele romane ale poeziei, și ele îndoliate în compania exilatului ale cărui invocații răspunseseră adesea în mai fericite momente, el deplânge în vers, printre lacrimi, tinerețea sa plină de glorie acum pälind în fața unei îmbătrâniri timpurii, soarta nedreaptă și înșelătoare ce îi crease iluzia unei împliniri invidiate de cei din jur, și moartea iminentă.

Starea previzionară dezolantă plasează evenimentul oniric în categoria *enypnion* din taxonomia lui Artemidorus și *insomnium* în cea a lui Macrobius.

După cum vom vedea, însă, dincolo de acest moment al narațiunii, visul boethian este mai prezumțios decât un ne semnificativ *insomnium*, adevărurile universale dezvăluite transformându-l într-un *somnium generale*, iar reprezentanta unei autorități supreme într-un *oraculum*.

Precum *The Dream of the Rood* și *Perle* în debutul ramei onirice sunt expuse cugetările morbide ale naratorului și sentimentul copleșitor al disperării, fără vinovăția din *The Dream* și mai degrabă cu furia în fața destinului injust din *Perle*, și lipsit de componenta apocaliptică. Aici, figura onirică nu îi dezvăluie visătorului nici viitorul, precum zeii ori aparițiile literaturii clasice ori biblice, nici alte tărâmurii precum lui Er și Scipio, ci este mai degrabă o călăuză spirituală venită să consoleze, să vindece un suflet tulburat, să readucă încrederea în lume și să reaprindă idealurile virtuților în conștiința visătorului. Acest aspect este recognoscibil în *Perle* prin revolta împotriva divinității. Ancheta lansată de bijutier ce pune la îndoială metodele unei divinități prea aspre și vindicative ori, cel puțin, lipsită de compasiune și raționamente juste, se regăsește la Boethius prin disputele filosofice referitoare la originea răului în lume și implicarea divinității în zbuțuirea omenirii. Prin întrebarea

„Dacă există Dumnezeu, de unde provine răul? Iar dacă nu există, de unde provine binele?”, Boethius face referire la Epicur: „Dacă vrea și poate să suprimă răul, ceea ce se cuvine să credem despre Dumnezeu, de unde există acest rău? Sau pentru ce nu-l suprimă?”¹⁰⁹ și la tematica atitudinii divinității față de omenire și originii răului atât de dezbătută în istoria gândirii dezvoltată în tratatul lui Lactantius *De ira Dei*¹¹⁰. Asemeni filosofului, Dumnezeu nu poate simți ură, nu poate fi condus de răzbunare, fiindcă nu este stăpânit de pasiunile muritorului de rând, rațiunea sa fiind construită doar din virtuți. Ideea că filosofia deschide calea spre a deveni asemeni divinității este dezbătută și de Lactantius ca scriitor creștin inspirat de filosofia greacă cu care intră în polemici, aceasta contravenind imaginii Dumnezeului creștin ce recompensează virtutea și pedepsește păcatul.

¹⁰⁹ Lactantius, *„The Wrath of God”*, p. 13 și p. 21.

¹¹⁰ Cf. Mary Francis McDonald, introducere la *„The Wrath of God”* în *Lactantius. The Minor Works*, pp. 59-60.

Viziunea nu este introdusă prin descrierea conștiinței căderii în visare ci doar prin apariția neașteptată a unei ființe feminine cu aspect umanoid dar cu aer supranatural:

„Mi s-a arătat, stându-mi deasupra capului, o femeie distinsă la înfățișare, cu ochii arzători și cu priviri mai presus de felul obișnuit al oamenilor, cu o culoare vie și respirând o neseacă vigoare, deși avea atâția ani, că în nici un chip nu putea fi socotită din vremea noastră [...]” (I.1)

Deși se inspiră de la Cicero prin accentuarea stării previzionare a visătorului, atât Scipio cât și personajul Boethius fiind surprinși meditănd asupra existenței înainte de apariția miraculoasă a călăuzei lor prin misterele cunoașterii și prin propria lor conștiință. Boethius pare să plaseze apariția Filosofiei în contextul unei viziuni în stare de veghe și nu al unei viziuni onirice. Russell argumentează că această alegere are rolul de a amplifica scopul didactic printr-o mai mare credibilitate în ciuda subiectivității – prin relatarea la persoana întâi – altfel dovedită nedemnă de încredere din cauza stării emoționale instabile ce ar respinge orice calitate vizionară în favoarea unei experiențe pur somatice¹¹¹, unui *insomnium*. Așa cum am arătat în capitolul teoretic, Russell examinează relația dintre viziune onirică și viziune în stare de veghe din punctul de vedere al accentului plasat pe credibilitatea evenimentelor narate ori pe doctrina filosofică. Visul este o experiență mai subiectivă dar mai comună și, deci, mai credibilă, în timp ce o viziune își bazează întreaga greutate argumentativă pe credibilitatea premisei. Pentru Platon ori Boethius doctrina primează ca importanță, rama vizionară fiind o convenție dispensabilă, odată detașată de restul textului acesta își va păstra aceeași valoare a raționamentului filosofic¹¹².

Cu toate acestea, formularea *astitisse mihi supra verticem visa est*, a se arăta „deasupra capului”, trimite la procesul oniric prin sugerarea poziției orizontale a visătorului, așezarea apariției „deasupra” stabilind totodată raportul de putere și autoritate între cei doi. Supranaturalul devine evident din descrierea

¹¹¹ Russell, *op. cit.*, p. 12.

¹¹² Russell, *op. cit.*, p. 12.

staturii sale oscilante între omenesc și o dimensiune imperceptibilă văzului – „aci se mărginea la măsura comună a oamenilor, aci părea că atinge cerul cu creștetul, iar când înălța capul, pătrundea cerul însuși și scăpa privirii oamenilor” (I.2) – dovadă că apariția nu reprezintă o ființă umană ci o personificare a metafizicului. Din nou simbol al raportului de mentor-discipol dintre cele două personaje, acest aspect este semnificativ în același timp ca indicator al visării, această distorsiune indicând estomparea simțului vederii ținând mai degrabă de logica oniricului și de importanța impresiei asupra realismului în acest context. Asemeni naratorului *The Dream of the Rood*, apariția îi inspiră profundă reverență împletită cu groază și un sentiment al inferiorității, visătorul fiind copleșit de conștiința aflării în fața unei ființe supranaturale străină dar totuși familiară conștiinței sale drept idolul căruia își închinase întreaga viață.

Călăuza visătorului pe cuprinsul cunoașterii și prin propria sa conștiință este Filosofia, „maestra tuturor virtuților” (III.3), știința supremă a lumii greco-romane și idealul oricărui erudit căreia acesta îi datorează împlinirile sale spirituale și intelectuale și în numele căreia își ispășește exilul. Ea este întruchipată ca ieșită din timp și din uman dar înrădăcinată în spațiul elen prin simbolurile de pe veșmintele sale, Π și Θ. Acestea sunt înțelese în exegeză drept simboluri ale celor două ramuri ale filosofiei: Practica și Theoretica¹¹³. Filosofia fiind astfel divizată de către cei ce sunt incapabili de a o vedea ca pe un întreg și de a o înțelege în complexitatea sa, actul prezumțios al așa-zișilor înțelepți de a-i smulge hainele în încercarea de a deveni singurii ce o posedă în totalitate nu duce decât la rezultatul opus, și anume posesia unei mici părți din întreg, a unei fâșii sustrate prin violență. Astfel, aportul Filosofiei la înțelegerea lui Boethius este acela de a-i deschide mintea spre latura speculativă, de a-i oferi și partea de înțelepciune care îi este mai puțin familiară, întrucât îl consideră demn de a primi complexitatea cunoașterii filosofice¹¹⁴. Andrea Denny-Brown descrie

¹¹³ Boethius, *In Porphyrium dialogus primus*, PL 64:2A [1-70] apud Denny-Brown, *op.cit. How Philosophy Matters. Death, Sex, Clothes, and Boethius* Andrea Denny-Brown in *Medieval Fabrications: Dress, Textiles, Clothwork and Other Cultural Imaginings*, 2004.

¹¹⁴ Stephen Kruger, *Dreams in Search for Knowledge*, p. 97.

veșmintele sale drept o întrupare a unei „estetici a pierderii: nu doar pierderea înțelepciunii ei platonice, ci și pierderea integrității ei corporale și a purității, a statului supranatural și al reputației”¹¹⁵. Ea merge și mai departe în interpretarea veșmintelor Filosofiei, concentrându-se mai degrabă pe importanța lor materială decât pe cea alegorică prin implicațiile culturale legate de gen, sexualitate și tradiție ale aspectului său vestimentar. O privire la obiceiurile funerare romane dezvăluie conotații mai adânci ale reprezentării materiale a Filosofiei. Henry Chadwick arată că hainele deținuților în vremea lui Boethius erau marcate cu Θ de la Thanatos pentru a reprezenta pedeapsa capitală, ceea ce ar dezvălui o nouă asemănare dintre Boethius și Filosofia, amândoi fiind marcați pentru moarte prin neglijența și nedreptățile suferite. Comparația naratorului dintre aspectul murdărit al Filosofiei și *fumosas imagines* – mască funerară așezată deasupra focului, deci acoperită de fum și funingine – simbolizează statutul său prin imagini ale puterii, descendenței și moștenirii, precum și ale morții și doliului, simbolizând pierderea cunoașterii filosofice de care și naratorul se face vinovat¹¹⁶.

Dușmanii Filosofiei reprezintă antonimele virtuților cardinale pe care Filosofia le promovează și întreține și pe care adepții ei le-au descoperit și desăvârșit prin studiu și reflecție, acești rivali fiind așadar caracterizați prin iraționalitate și imoralitate, reprezentați drept o gloată dezorganizată, fără căpetenie ori țintă, dar virulentă și periculoasă tocmai fiindcă este lipsită de scrupule. Filosofia îi este deci visătorului camarad în lupta împotriva ignoranței, solidarizând cu el așa cum solidarizase cu alți combatanți în armatele rațiunii pe care o numește conducător al său – precum Anaxagora, Socrate, Zenon, Canius, Seneca și Soranus – aduși la pieire din pricina loialității lor față de dreptate și cunoaștere, păcatul magistral în fața celor necinstiți și ignorați.

Metafora luptei celor nelegiuți cu Filosofia apare sub forma unui viol. Încă de la început, hainele ei lucrate de propria sa mână dintr-o substanță imaterială

¹¹⁵ Andrea Denny-Brown, “How Philosophy Matters: Death, Sex, Clothes, and Boethius”, *Medieval Fabrications. Dress, Textiles, Cloth Work and Other Cultural Imaginings*, p. 182.

¹¹⁶ Henry Chadwick, “Theta on Philosophy’s Dress in Boethius”, *Medium Aevum* 49.2 (1980):175-79; Chadwick, *Boethius*, pp. 225-26, *apud* Denny-Brown, *op.cit.*, p. 183.

precum „o ceață dintr-o epocă îndepărtată” apar sfâșiate pe alocuri, mai degrabă sfâșierea unor transgresiuni morale decât fizice însă cu un efect similar: încercarea de a umili cunoașterea și virtuțile reprezentate și susținute de ea ori, precum „mulțimea epicuriană și stoică”, de a răpi o parte din moștenirea acesteia. Denny-Brown discută și imaginea violului sugerat în tratamentul suferit de Filosofiei în mâinile așa-zișilor înțelepți punând accentul pe un termen repetat în operă și în comentariile acesteia pe parcursul Evului Mediu, și anume „integritate”. Însuși faptul că Filosofia este întrupată într-un corp feminin era înțeles în epocă prin relația dintre acest corp și cunoaștere secretă, dezvăluirea corpului reprezentând revelația cunoașterii. Am discutat în capitolul anterior că Macrobius folosește el însuși metafora sexualității în relație cu cunoașterea, asemănând cunoașterea intelectuală prea lesne dezvăluită unei prostituții și forțarea accesului la cunoaștere facilă drept proxenetism ori viol: dacă Natura însăși se îmbracă în veșminte numeroase pentru a nu se trivializa și pentru a putea fi cunoscută doar de către cei mai acribi erudiți, încercarea filosofului Numenius de a „vinde” cunoașterea oamenilor de rând este echivalentă proxenetismului așa cum demonstrează viziunea sa a zeițelor eleusine îmbrăcate în curtezanerie. Denny- Brown aseamănă aceasta cu reprezentarea boethiană, citând-o pe Karma Lochrie în explicația acestei imagini drept „opозиția dintre dorința masculină de a cunoaște și refuzul feminin de a dezvălui”¹¹⁷ și observă acest motiv și în alte opere literare medievale, de la comentarii și ilustrații artistice ale Filosofiei lui Boethius în manuscrise la personaje precum Enide a lui Chretien de Troyes și Griselda lui Chaucer.

Visătorul nutrește față de călăuza sa eternă fascinație, respect și recunoștință, dar și afecțiune ca pentru o ființă familiară – o „doică”, așa cum o numește - singura care îi poate înțelege tribulațiile. Ca personaj feminin, ea este mai degrabă o figură maternă decât una erotică, precum ar fi putut fi în contextul

¹¹⁷ Karma Lochrie, “Don't Ask, Don't Tell: Murderous Plots and Medieval Secrets”, in *Premodern Sexualities*, ed. Louise Fradenburg and Carla Freccero (New York: Routledge, 1996), p. 143, și Lochrie, “Men's Ways of Knowing: The Secret of Secrets and the Secrets of Women,” *Covert Operations: The Medieval Uses of Secrecy* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999), pp. 93-134, *apud* Denny-Brown, *op. cit.*, p. 191.

aplicării vizionarismului în tradiția „iubirii curtenești”, unde personajul feminin ce domină imaginația visătorilor este doamna intangibilă căreia îi imploră împărtășirea sentimentelor erotice și de al cărui refuz este devastat, așa cum vom vedea în *Book of the Duchesse* ori *Isle of Ladies*. În schimb, Filosofia lui Boethius îi șterge lacrimile, îl îmbărbătează și îl admonestează atunci când greșește, și este mai mult un lider decât un partener, impunând autoritate, respect și admirație.

Ea joacă rolul de mediator între muritorul distins și demiurg pe care îl vor juca mai târziu Crucea în *The Dream of the Rood* ori îngerul din *A Seying of the Nightingale*, un mediator între uman și divin prin însăși natura sa ca entitate fundamentală cunoașterii universale, acea latură a sacralității la care omul poate dobândi acces. A dedica existența urmării virtuților și cunoașterii științelor ce stau la baza creării universului înseamnă a căuta divinitatea și a cinsti demiurgul. Ea nu poartă un mesaj de la demiurg dar dorește a-l inspira pe discipolul deznădăjduit să revină la năzuințele sale superioare pentru a-și recăpăta vigoarea spirituală urmând doctrina filosofică. Ea adoptă datoria de a-l admonesta pe visătorul rătăcit și a-l readuce pe calea rațiunii, datorie pe care o vor adopta mai târziu Beatrice a lui Dante, fecioara *Perlei*, îngerul lui Lydgate ori vulturul lui Chaucer invocând autoritate divină. Dacă naratorul afirmă la început că poezia îi este singura consolare în aceste momente de cumpănă, Filosofia este determinată să îi demonstreze că adevărata vindecare poate fi realizată doar prin amplificarea funcțiilor cunoașterii obiective. Faptul că întruchiparea rațiunii și cunoașterii universale disprețuiește poezia nu este deloc surprinzător, Filosofia muștrând dedarea naratorului unei preocupări atât de triviale atunci când îl găsește înconjurat de muze, „curtezanele de teatru” care nu fac decât să anuleze rațiunea, întreținând pasiunile și adâncind deznădăjduitul exilat în tristețe și disperare; așadar, ea alungă „sirenele” înșelătoare din jurul visătorului pentru a face loc iluminării cunoașterii adevărate. Abia acesta este primul moment când visătorul-personaj începe să discearnă identitatea ființei dinaintea sa prin asocierea ei cu rațiunea și opoziția față de pasiuni. Din punctul de vedere al figurii călăuzei, viziunea s-ar putea

încadra în tipologia *chrematismos* din taxonomia lui Artemidorus și *oraculum* din cea a lui Macrobius prin autoritatea pe care acest subiect o comportă.

La rândul său, visătorul este ales de către această autoritate supremă datorită realizărilor sale intelectuale și morale – prin „îngrijirile” ei căpătând „vigoarea unui suflet de adevărat bărbat” (II.3) – și luptei asidue pe care o purtase decade întregi cu ignoranța și malițiozitatea omenirii. Un motiv adiacent pentru care Filosofia îl alege pe Boethius drept receptor al revelațiilor ei este asemănarea dintre cei doi drept entități nedreptățite și aduse la pierzanie de către cei care, în prezumțiozitatea lor, s-au considerat superiori și s-au plasat în postura de judecători.

Filosofia, ce urmărise îndeaproape evoluția și caracterul vechiului său discipol, știe bine că lupta naratorului cu necinștea i-a atras dușmani ce și-au unit forțele pentru a-l doborî, decizia ei de a-l vizita într-un astfel de moment de cumpănă fiind menită să întărească convingerea prizonierului că are conștiința curată; aceste pasaje apologetice sunt fără îndoială destinate cititorilor contemporani și postumi spre a demonstra nevinovăția lui în fața acuzațiilor mincinoase ale rivalilor. Prin tragedia sa filosofală, naratorul se aseamnă unui Socrate, ale cărui cugetări din *Republica* le parafrazează aici pentru a demonstra că înaltele sale preocupări erudite îl recomandă ca iubitor de adevăr și, deci, nevinovat: „Se poate ca prin aceeași natură să fie cineva filosof și mincinos? Nu.¹¹⁸” Citând în greacă preceptul sistemului de gândire pitagoreic „urmează-l pe Dumnezeu”, cu referire la rolul cunoașterii universului în dezvoltarea spirituală și apropierea de divinitate, făcând trimitere și la cugetările lui Seneca din epistolele morale *Ad Lucilium*: „Filosofia îmi promite să mă facă asemenea lui Dumnezeu¹¹⁹”, acesta scoate în evidență superioritatea sa morală și singurul scop al vieții sale ce îl deosebește de rivalii săi și trivializează acuzele lor drept o preocupare a oamenilor inferiori ce ar contraveni principiilor după care viața naratorului s-a ghidat. Cu abilitatea unui medic, Filosofia începe procesul vindecării subtil interogându-l pe visătorul-personaj spre a determina dacă

¹¹⁸ Platon, „Republica”, 485 c., *apud* David Popescu, *op. cit.* p. 264.

¹¹⁹ Seneca, „Ep. XLVIII Ad Lucilium”, *apud* David Popescu, *op. cit.*, p. 264.

disperarea a pus complet stăpânire pe el convingându-l să își renege virtuțile, atitudinea ce l-a adus la pierzanie și credința în divinitate. Naratorul admite că nu își regretă propriile alegeri, ci mai curând reaua-voință a celor din jur; totuși, amărăciunea îl conduce spre a pune sub semnul întrebării însăși natura divinității, singura constantă a ecuației, care, prin omnisciența sa, ar fi putut interveni în favoarea lui, dar a ales să nu o facă.

Personajul-Boethius trebuie întâi să învețe a învăța, să învețe a raționaliza și a internaliza fenomenele lumii înconjurătoare, iar pentru aceasta trebuie întâi să se înțeleagă pe sine. Căci, atrage atenția Filosofia, tot ceea ce este cunoscut nu este înțeles prin propria sa natură ci datorită abilității de a cunoaște a celui ce îl studiază. Cunoașterea, chiar și cea științifică, are o doză de subiectivitate prin simplul fapt că, pentru a parveni oamenilor trebuie să treacă prin filtrul înțelegerii și interpretării lor. Percepția joacă, așadar, un rol deosebit de important, iar această temă se regăsește înrădăcinată în literatura viziunii onirice, atât visul în sine cât și interpretarea sa fiind legate de subiectivitatea receptorului și a cititorului interpret. De aceea, visul revelator este vehiculul ideal pentru a transmite aceste concepte, având un rol profund în transformarea visătorului pe toate planurile, nu doar cel intelectual.

Continuându-se pe această linie până în ultima frază a *Consolatione*, visul se constituie ca un pretext pentru un tratat filosofic despre virtute, cunoaștere și divinitate. La aceasta se adaugă funcția retorică a discursului cu rol de pledoarie juridică, după cum am arătat, atât o confesiune plină de patos a unui condamnat la moarte, cât și ultima și cea mai personală operă a unui scriitor ce își dedicase viața literaturii. Transformarea visătorului pe parcursul viziunii și dialogului cu figura ghidului atât din ochii lui cât și pentru ochii altora, atât ai susținătorilor cât și ai rivalilor săi.

Așa cum am amintit, din punct de vedere stilistic, scrierea lui Boethius este precursora a ceea ce numim astăzi „viziune onirică”, îndepărtându-se de la tradiția dezvoltată sub influența sa atât prin aspectele autobiografice și, mai mult, prin forma experimentală. Viziunea este o parte integrantă a operei, declanșarea ei reprezentând intriga, apariția călăuzei fiind cea care provoacă

discursurile retorice și transformarea naratorului, însă ea nu apare introdusă de elementele convenționale ale genului literar al viziunii onirice discutate în capitolul anterior, începând cu delimitarea clară între narațiunea-ramă și cea din interiorul acesteia – între vis și starea de trezie. După cum am menționat, evenimentul narativ al căderii în visare nu este consemnat ca atare, ci doar sugerat prin convenția apariției ființei supranaturale „deasupra capului” visătorului, moment din care narațiunea capătă valențe supranaturale – prezența tacită a muzelor în jurul poetului devenind brusc vizibilă ochiului conștiinței sale, discursul său se transformă dintr-un monolog autocompătimitor într-un dialog filosofic, iar visătorul-narator devine visător-personaj.

Revenirea la starea de trezie ori deznodământul vizitei supranaturale nu mai sunt însă menționate; ca subliniere a calității sale de operă cu precădere filosofică iar nu ficțională, scrierea se încheie în același ton retoric cu concluzia raționamentului filosofic deductiv despre natura divinității și rolul înțeleptului în lume, transformarea psihică și afectivă a visătorului derivându-se doar din finalitatea unui silogism convingător. Îndemnurile directe ale Filosofiei din ultimele rânduri: „îndepărtați-vă deci de vicii, cultivați virtuțile, înălțați-vă sufletul în speranțe drepte, [...] impuneți-vă marea datorie a virtuții” nu mai sunt acum adresate doar interlocutorului său ci întregului lor auditoriu. Această bruscă certificare a audienței este o marcă a viziunii onirice ce are rolul de a face cititorul conștient atât de natura alegorică a scrierii - care pe parcursul narațiunii onirice fusese prezentată ca realitate – și, implicit, de rolul său didactic, transmițându-i mesajul posibilității aplicării învățămintelor la propria sa existență: căutarea divinității și accesarea la cunoașterea superioară sunt accesibile oricărui aspirant dispus a se dedica virtuților. Faptul că opera nu se încheie în vorbele naratorului ci ale călăuzei insinuează rămânerea în planul oniric, nerevenirea la realitate, însă datorită formulării directe acesta nu îi suprimă rolul didactic. Astfel de îmbolduri adresate direct publicului se regăsesc în aproape toate scrierile onirice, mai ales în cele religioase, sub formă de pilde pe care naratorul acum iluminat le poate – și are datoria – de a le transmite mai departe cititorilor săi, precum exaltarea virtuților creștine în vederea desăvârșirii

spirituale a accederii la paradis enunțată de poezii *The Dream of the Rood*, *Perle* și *A Seying of Nyghtyngale*. Formal, distincția între formularea unei astfel de încheieri în vocea ghidului și cea a naratorului central este o dovadă a unei literaturi onirice incipiente cu o structură nedefinitivă. Din punctul de vedere al conținutului, această distincție mută accentul de pe pledoaria nevinovăției și superiorității lui Boethius – care caracterizează vorbirea directă a naratorului – pe moștenirea pe care acesta o lasă urmașilor săi sub forma transiterii celor mai valoroase cunoștințe descoperite și interiorizate la finalul unei vieți de studiu și virtute.

Aplicând la literatura vizionară categoriile lui Alastair Fowler ce examinează mecanismele de formare și dezvoltare ale genurilor ori curentelor literare, Kathryn Lynch plasează scrierea lui Boethius în clasa operelor primare, *De Consolatione Philosophiae* reprezentând ceea ce exegeza consideră punctul de pornire al literaturii onirice, a cărei formă este – așa cum am argumentat – dacă nu primitivă cel puțin neperfecționată. Categoria operelor secundare poate fi reprezentată de *De planctu naturae* a lui Alain de Lille, *Roman de la rose* și *Confessio Amantis* a lui John Gower drept scrieri deliberat inspirate dintr-o tradiție în dezvoltare și conștiente de convențiile pe care le utilizează, capabile să le adapteze contextului lor dând naștere la rândul lor unor noi subgenuri precum viziunea erotică derivată din tradiția „iubirii curtenestești”. Cel mai mare grad de originalitate, explică Lynch, se regăsește în opere terțiare precum cele ale lui Chaucer, care recunosc tradiția dar o deconstruiesc deliberat jonglând convențiile deja cunoscute pentru a crea alegorii și satire ce conferă genului noi dimensiuni¹²⁰.

Boethius și Anglia regelui Alfred

Opera lui Boethius este una dintre cele selectate de regele Alfred spre a fi traduse în limba engleză, versiunea sa păstrându-se în două manuscrise. Cel din Biblioteca Bodleiană din Oxford este integral în proză, iar cel din biblioteca

¹²⁰ Kathryn Lynch, *The High Medieval Dream Vision*, p. 13.

British Museum conține atât proza cât și metrica lui Boethius, deteriorat într-un incendiu ce a distrus o parte a bibliotecii lui Sir Robert Cotton și refăcut ulterior aproape în întregime¹²¹. Traducerea se declară a fi relativ fidelă originalului - *hwilum ... word be worde, hwilum andgit of andgite* [uneori cuvânt cu cuvânt, uneori înțeles cu înțeles], traducătorul totodată implorând cu modestie bunăvoința și rugăciunile lectorilor ce vor fi descoperit erori de comprehensiune¹²². Diferențele dintre original și traducerea asociată lui Alfred sunt atât de semnificative încât opera în limba engleză poate fi considerată o versiune de sine-stătătoare.

Structura operei lui Boethius este reformată, conținând patruzeci și două de capitole în locul celor patru cărți subdivizate ale originalului (Cartea I este reprodusă în primele șase capitole, Cartea II în următoarele cincisprezece, Cartea III în paisprezece și Cartea IV în următoarele patru capitole și jumătate), la care Alfred adaugă o introducere în biografia autorului pentru a pune cititorul cadrului său temporal și spațial în temă cu figura lui Boethius, plus douăzeci și trei de capitole cel puțin la fel de semnificative în care atinge teme filosofice și teologice și alegorii mitice.

Mai mult decât atât, regele Alfred vede în Boethius nu doar un erudit și un om înțelept și cinstit, ci și un apologet creștin, iar în discuțiile filosofice între exilat și mentorul său feminin un dialog despre virtuțile creștine și Dumnezeu. El empatizează cu Boethius pentru erudiția sa, ambii fiind considerați printre cele mai luminate minți ale cadrului din care provin, ambii fiind martori și participanți la încercările pe plan politic, social și spiritual ale unei perioade sub semnul atacurilor din partea păgânilor ce amenință a dezbină regatul. Se observă în subiectivitatea implicării lui Alfred în adaptarea *De consolatione* o empatie asemănătoare cu cea regăsită în traducerea sa a *Cura pastoralis* a lui Grigore cel Mare și cea a *Dialogurilor* patronată de el. Astfel, Alfred demonstrează vădit intenția de a adapta scrierea lui Boethius la publicul său creștin anglo-saxon.

¹²¹ Samuel Fox, "Preface", *King Alfred's Anglo-Saxon Version of Boethius' "Consolation of Philosophy"*, p. 3.

¹²² Fox, *op. cit.*, p. 6.

Spre exemplu, acesta alterează accentul pe pledoariile naratorului în cazul Albinus și procesul împotriva sa, de pe nevinovăția sa și complotul rivalilor împotriva sa, înțelegându-l pe Boethius drept un îndrăzneț opozant al politicii lui Teodoric de opresiune a creștinilor prin susținerea „arianismului” în regat, el apelând la salvarea oferită de către Ciprian, conducătorul Imperiului Roman de Răsărit, pentru aceasta el apărând ca erou al creștinătății și nu ca trădător față de coroană.

Cea mai semnificativă schimbare a versiunii lui Alfred este însă transformarea entității păgâne a Filosofiei în Înțelepciune, mentorul creștin și masculin al naratorului. Dialogul dintre persona lui Boethius și Rațiune un dialog între devine aici convorbirea dintre Minte (*Mod*) și Rațiune (*Gescead*), prima funcționând ca un fel de alter-ego ficțional al naratorului ale cărui întrebări generează reflecții filosofice. Muzele sunt aici nu niște ființe supranaturale ale mitologiei clasice ori alegorii ale inspirației poetice ci apăsările vicisitudinilor cu care se confruntă naratorul, pe care apariția Înțelepciunii le disipează pentru a face loc curiozității intelectuale și stimulării spirituale. Rolul Înțelepciunii este așadar asemănător, acela de a aduce consolare prin procesul reflecției interioare, prin inspirarea în personajul narator a cercetării propriei conștiințe și înțelegerii sinelui, dar și a cugetării asupra naturii umane, liberului arbitru și naturii divine (și, prin aceasta, a accederii la paradis), precum și a analizării proceselor psihologice ale percepției și cogniției, dezvoltării morale și tiparelor comportamentale.

Personajul-concept *Mod*, cu aspectele sale ale Rațiunii, Memoriei, Înțelegerii și Voinței, este plasat în exegeza textelor anglo-saxone la confluența dintre reproducerea conceptelor metafizicii clasice ale originalului în vernaculară și idiosincraziile gândirii anglo-saxone, fiind mai degrabă o marcă a autorului decât reprezentativ pentru aceste două sisteme conceptuale, după cum argumentează Alexandra Ramsden în *Anglo-Saxon Conceptions of the Inner Self*¹²³. El trimite la divizia neoplatonică a sufletului în Rațiune, Voință și Furie și la cea augustiniană în Înțelegere, Memorie, Rațiune și Voință, dar nu

¹²³ Alexandra Ramsden. 2008. “Anglo-Saxon Conceptions of the Inner Self: An Exploration of Tradition and Innovation in Selected Cynewulfian and Alfredian Texts” (Unpublished doctoral dissertation). Centre for Medieval Studies, University of York.

înseamnă identificarea exactă a *Mod* cu *Sawul* (Suflet), așadar definirea *mod* ca o entitate spirituală nemuritoare, acesta apărând în alte scrieri vernaculare cu sensul de interioritate¹²⁴. El este așadar sediul rațiunii și al virtuților ce determină acțiunile individului, ca participant la dialog fiind născocirea personajului Boethius cu care Înțelepciunea poate intra în contact și pe care îl poate influența. Așadar, interacțiunea dintre personaj și entitatea Înțelepciunii nu mai este constituită ca o viziune ci ca un proces mai degrabă cognitiv declanșat metaforic de posesia temporară a Minții de către Înțelepciune.

Consolarea ca proces terapeutic se desfășoară prin identificarea afecțiunii psihice a subiectului și a tratării percepțiilor sale eronate ce au condus la declanșarea acestei maladii începând cu discutarea sursei fericirii umane și mutarea accentului de pe material pe spiritual – de pe valorile pământești: bogăție, putere, reputație, plăceri, pe căutarea și emularea divinului. Pasul următor este dezbaterea naturii Răului și înțelegerea ordinii metafizice nu ca destin predeterminat ci ca serie de consecințe guvernate de un demiurg pentru care viața universului e un prezent etern, libertatea umană devenind compatibilă cu cunoașterea divină atunci când Dumnezeu este mutat în atemporalitate¹²⁵. Alfred simplifică complexitatea provocării raționamentului divin emisă de personajul Boethius în favoarea accentuării incapacității omului de a înțelege căile lui Dumnezeu și susținută prin recurgerea la dovezi scripturale în locul unei abordării analitice și în favoarea argumentării negative – negarea liberului arbitru ca drept fundamental al omului ar fi marca unui Dumnezeu tiran, or justiția lui Dumnezeu este un dat ce nu necesită explicații suplimentare. Aceasta reprezintă unul dintre elementele de consecvență ce demonstrează proveniența auctorială comună între versiunile anglo-saxone ale *De Consolatione Philosophiae, Cura Pastoralis* a lui Grigore cel Mare și *Soliloquiilor* lui Augustin și Psalmii, ceea ce sugerează că aparțineau regelui Alfred¹²⁶ și diferențierea lor de *Historia Adversus paganos* a lui Orosius, *Historia Ecclesiastica Gentis Anglorum*

¹²⁴ Ramsden, *op. cit.*, p. 186.

¹²⁵ A se vedea Payne, *op. cit.*, pp. 74-85, Otten, pp.143-52.

¹²⁶ Ramsden, *op. cit.* p. 176.

a lui Beda și *Dialogurile* lui Grigore cel Mare, alte opere atribuite lui Alfred de către William din Malmesbury în *Gesta Regum Anglorum* dar disputate din acest punct de vedere de către critica recentă¹²⁷.

Este așadar deosebit de semnificativ modul în care traducătorul îmbracă anumite aspecte ale gândirii clasice în imagini compatibile cu gândirea creștină a cititorilor săi precum și vigoarea analitică cu care acesta fundamentează derivarea de adevăruri absolute, atât teologice cât și psihologice, mai ales în lipsa unei tradiții filosofice anglo-saxone, explică Ramsden¹²⁸. Atunci când discută soarta, spre exemplu, se face o distincție clară între viziunea păgână asupra destinului și cea creștină unde poartă denumirea de „predestinare divină”. Aceasta guvernează atât fericirile cât și nefericirile omului cu justete, și doar cei lipsiți de înțelepciune sunt orbi la această echitate din cauza propriilor lor păcate, ei considerând în mod eronat că doar împlinirea dorințelor și desfătarea evenimentelor plăcute provin de la Dumnezeu. Atât oamenii răi cât și cei buni caută binele absolut dar aceștia din urmă nu știu cum să ajungă la el. El demonstrează în continuare relativitatea conceptelor binelui și răului, sau mai degrabă limitarea omului în a le discerne, făcând paralela între medicul ce aplică leacuri cu greu înțelese de către cei neinițiați și pedepsele ori recompensele împărțite de către Dumnezeu, drept medic și creator al sufletelor.

Pe parcursul operei, Alfred opune „filosofii” – prin care înțelege înțelepciunea cu precădere păgână – creștinilor – alături de care Înțelepciunea versiunii sale se manifestă - dând un indiciu asupra raționamentului din spatele deciziei de a altera natura călăuzei. Scolastica este împărțită în privința raționamentelor din spatele alterării numeroaselor aspecte ale textelor originale, disputând dacă acestea au fost implementate deliberat ori inconștient, prin simpla interpretare a conceptelor prin lentila gândirii și epocii în care traducerea a fost produsă, anglo-saxoniști precum Ramsden argumentând aspectul unitar al reformărilor ca dovadă a modului sistematic și inovativ în care Alfred provoacă aceste concepte.

¹²⁷ Ramsden, *op. cit.*, p. 174.

¹²⁸ Ramsden, *op. cit.*, p. 178.

Alfred omite în traducerea sa orice referire la vis și visare astfel că versiunea sa, cu toate că ar putea fi considerată o operă independentă, nu se poate încadra în categoria viziunilor onirice de pe teritoriul anglo-saxon. Cu toate acestea, existența sa este semnificativă din punctul de vedere al examinării modului în care anglo-saxonii abordează operele lumii clasice, revelatoare a Zeitgeist-ului în care a fost concepută, cadru ce a produs primele viziuni onirice în limba engleză.

Oniricul în literatura engleză veche

Despre teoriile oniricului în Anglia Evului Mediu timpuriu și influența lor asupra literaturii engleze vechi nu putem decât specula. Macrobius este privit drept cel mai legitim candidat la statutul de autoritate în domeniu pentru poezii epocii: cercetători precum Robert Burlin observă influențele teoriei macrobiene în *The Dream of the Rood*, dar Constance B. Hieatt declară că este imposibil de determinat care dintre teoriile clasicismului latin erau cunoscute în epocă; A. Peden și W. Wetherbee examinează sursele literare în căutarea primelor dovezi ale cunoașterii onirismului macrobian și nu descoperă cu certitudine decât referințe din secolul al XI-lea, cea mai timpurie mențiune a *Commentario* (în *Manualul lui Byrhtferth*, o incursiune didactică prin domeniile cunoașterii, în special astronomie, matematică și istorie din prisma studiului *computus*-ului, calendarul ecleziastic¹²⁹) netratând tema oniricului. Teoriile lui Grigore cel Mare sunt, fără îndoială, cunoscute în epocă, având în vedere importanța sa pentru creștinismul englez și popularizarea filosofiei sale creștine în vernaculară prin interesul pe care Alfred din Wessex îl acordă scrierilor sale. Dar poezii anglo-saxonii nu au încadrat în operele lor recunoștința lor pentru teoreticienii oniricului citându-i, așa cum va face Geoffrey Chaucer mai târziu, astfel încât percepția lor despre semnificația viselor nu poate fi decât dedusă din felul cum acestea sunt ilustrate în textele literare.

¹²⁹ A se vedea Cyril Hart, "Byrhtferth and his Manual", *Medium Ævum*, pp. 95–109.

Faptul că poezia era prețuită în societatea engleză timpurie îl spune literatura, prin descrierea acelor scene în care muzica și versurile însoțesc memorabile clipe de veselie și comuniune (*The Seafarer*), în care mesenii din „meadhall” pasează lira din mână în mână pentru ca fiecare să poată cânta (în istoria lui Caedmon scrisă de Beda), în care liderii rostesc discursuri moralizatoare în vers, în care războinicii își povestesc peripețiile și își depun jurăminte de loialitate față de suveran ori legăminte ale faptelor de vitejie viitoare (*The Battle of Maldon*), în care poeții sunt hărăziți ca făuritori de cuvinte prin grația divinității (*The Fortunes of Men*) și au un loc aparte alături de nobili patroni, bucurându-se de încrederea și protecția lor și de recompense în aur, pietre prețioase și pământuri (*Deor*). Vestigiul arheologic din Suffolk denumit tehnic „Mormântul 32” păstrează trupul unui războinic-poet așternut pentru odihna eternă, după obicei germanic, alături de cele mai prețioase și mai reprezentative posesiuni: sulita, scutul și lira. Și aceasta deoarece poezia înseamnă, în societatea preliterată, memorie și muzică deopotrivă pentru o mai simplă însușire și o mai expresivă transmitere a relatărilor; abia introducerea creștinismului importă arta scrierii, această schimbare precoce fiind unul dintre motivele principale pentru care literatura timpurie a limbii engleze păstrată până în zilele noastre este mai abundentă decât a celorlalte culturi germanice. Runele erau pentru popoarele germanice atât alfabet cât și simboluri magice, fapt atestat arheologic și literar, păstrându-se trei poeme runice în engleză, norvegiană și islandeză, compuse și transcrise în Evul Mediu (între secolele al VIII-lea și al XV-lea) ce detaliază semnificațiile fiecărui simbol. Literatura saga demonstrează, la fel ca cea engleză, cât de impregnată poezia este în viața de zi cu zi oamenilor, abilitățile skaldice fiind întreținute și cinstitute ca marcă a eroului germanic. Și acestea deoarece versurile înseamnă însă mai mult decât divertisment, înseamnă cunoaștere, iar poezia este deci limbajul prin care se transmit istoria, tradițiile, și chiar cunoașterea științifică, și prin care se elogiază miracolele lumii înconjurătoare; cunoașterea și spiritualitatea merg mână în mână, nu în ultimul rând creația artistică fiind asemuită creației divine. Mitologia germanică, cea mai complexă reprezentare a căreia este păstrată în

literatura în islandeza și norvegiana veche (cele două țări fiind ultimele redute ale păgânismului vest-european, convertite abia în ultimii ani ai mileniului întâi), ilustrează poezia ca fiind strâns legată de război, moarte și magie prin figura lui Oðinn, descoperitorul runelor printr-un ritual inițiativ de factură șamanică.

În literatura engleză apare figura poetului, *scop*, reprezintă deopotrivă – pentru a împrumuta un binom comun în critică referitor la procesul producerii și generării textelor poetice, așa cum o face Cătălin Ghiță în cartea sa *Lumile lui Argus*¹³⁰ - un *poeta artifex*, prin stăpânirea meșteșugului creației și concentrarea pe actul creator, și un *poeta vates*, poetul pentru care inspirația și motivația creatoare se trag din starea vizionară, un instinct divin, ceea ce platonicienii numesc *furor*¹³¹. Relația mistică în cultura germanică dintre poezie și divinitate este și mai evidentă în utilizarea unui alt termen pentru această meserie, *woðbora*¹³². Acesta apare în *The Order of the World* pentru a descrie un erudit inspirat de divinitate și hărăzit cu abilități poetice creatoare întocmai spre a cânta despre facerea lumii, minunile sale și ale demiurgului ce a făcut-o posibilă. Poemul plasează întrebarea retorică:

Wilt þu, fus hæle, fremdne monnan, wisne woðboran wordum gretan,

*fricgan felageongne ymb forgesceaft,
biddan þe gesecege sidra gesceafta [...]* (v 1-4)

[Voiești tu, erou grăbit, să schimbi vorbe de duh cu un străin, înțelept poet, cântăreț și profet, să-l întrebi pe călător despre creație, să-l rogi să-ți povestească despre forțele naturale, despre minunile omenirii dătătoare de viață prin ordinea dumnezeiască?]

Mai mult decât un creator de poezie și cântăreț la curți nobile, așa cum este înțeles termenul *scop*, *woðbora* trimite la corelația germanică dintre miedul

¹³⁰ Terminologie utilizată de Mikel Dufrenne, *Poeticul*, apud Cătălin Ghiță, *Lumile lui Argus*, p. 29.

¹³¹ G. Pattenham, *Art of English Poesy*, apud Cătălin Ghiță, *op. cit.*, p. 38.

¹³² Ida Masters Hollowell, “‘Scop’ and ‘Woðbora’ in OE Poetry,” *The Journal of English and Germanic Philology*, pp. 317– 329.

sacru, inspirația poetică și extaz religios, explică Egon Werlich¹³³, iar puterea sa este nu atât aceea de a crea ficțiune, cât de a pune în cuvinte, de a conjura în fața auditoriului, realități.

De fapt, literatura engleză, această literatură mai veche decât oricare alta vernaculară a Europei, începe cu un vis. Iar autorul *Caedmon's Hymn*, prima poezie păstrată integral din literatura engleză, este întocmai un astfel de *woðbora*, nu un poet înnăscut ci unul înzerstrat cu har de divinitate. Poemul *Caedmon's Hymn* nu va face subiectul analizei mele întrucât nu se poate încadra genului viziunii onirice, însă merită să aruncăm o privire asupra contextului în care se spune că a fost compus, căci demonstrează prima apariție a visului revelator în literatura engleză.

În *Historia ecclesiastica gentis anglorum* a Venerabilului Beda, Caedmon este un văcar, muncitor secular al mănăstirii Whitby care, rușinat de infirmitatea sa creatoare, se sustrage oricăror întruniri informale în care cei prezenți se desting cântând din harpă și recitând versuri. Într-un astfel de moment de tulburare, el se retrage în grajdul unde muncea și adoarme. Precum în experiențele onirice ale lui Avraam ori Elifaz, visul lui Caedmon nu are o componentă vizuală, simțul auditiv fiindu-i amplificat – nu întâmplător, având în vedere motivul inspirației artistice prin cuvânt și muzică - atunci când o voce îi ordonă: „Caedmon, sing me hwathwugu [Caedmon, cântă-mi ceva]”. Atunci când văcarul repetă, jenat, aceeași scuză, vocea îi conferă o și mai specifică dispoziție: “Sing me frumsceaft [Cântă-mi despre creație]” iar Caedmon, transfigurat sub influența sacră în *poeta vates*, începe a cânta versurile preamăririi creației divine rămase posterității sub numele de *Caedmon's Hymn*. Abatesa și întreg auditoriul recunosc miracolul experienței onirice și originea dumnezeiască a harului său nou- descoperit, îndemnându-l pe Caedmon să dea curs responsabilității pe care acest talent o impune, și anume împărtășirea istoriei sacre și minunilor creației în formă poetică celorlalți muritori pentru a-i inspira, la rândul lor, să iubească și să facă bine (249-50). Acesta se călugărește

¹³³ *Der Westgermanische Skop: Der Aufbau seiner Dichtung und sein Vortrag*, Diss., Münster 1964, p. 37, *apud* Hollowell, *op.cit.*, p. 317.

și lasă posterității, scrie Beda, poeme despre crearea lumii, originea omenirii, exodul lui Israel din Egipt, intrarea în Țara Promisă, Întruparea Domnului, Patimile, Învierea și Înălțarea sa la ceruri, pogorârea Duhului Sfânt, învățăturile apostolilor, despre Judecata de Apoi, ororile iadului și beatitudinea paradisului. Celelalte poeme atribuite lui Caedmon sunt, după această descriere, *Genesis*, *Exodus*, *Daniel* și *Judith*, poeme pe care le vom aminti în continuare. Acestea au fost publicate pentru prima oară împreună în 1655 sub titlul *Caedmon's Paraphrase*, dar studiile ulterioare arată că aceste poeme – cel puțin în forma în care ne parvin nouă – aparțin mai degrabă unor perioade și autori diferiți. Caedmon nu este singurul *poeta vates* din istoria ecleziastică a englezilor, Beda înregistrând imnurile compuse de Sfântul Godric în urma unei similare vizitări miraculoase.

Tema oniricului, visul și somnul apar într-o variată gamă de poeme cu funcții diverse, de la eveniment narativ ce determină acțiunile ori individualitatea protagoniștilor ori ca stimulent pentru discursuri filosofice ori religioase. Aceste dimensiuni ale eroicului, spiritualității, elegiei și visării se armonizează într-unul dintre cele mai complexe poeme compuse în această perioadă, *The Dream of the Rood*, prima viziune onirică în limba engleză pe care o voi examina în detaliu, nu înainte, însă, de a arunca o privire mai amănunțită asupra reprezentării oniricului în poezia engleză veche pentru a schița câteva elemente ce țin de percepția anglo-saxonă asupra visării.

Andrew Galloway, în studiul *Dream-Theory in The Dream of the Rood and The Wanderer*, insistă asupra unor caracteristici interesante ale viziunilor onirice din literatura engleză veche, și anume contextul în care visele se manifestă și accentul plasat asupra momentului trezirii din visare ca moment al unei transformări profunde a visătorului. Momentul propice declanșării unui vis profetic este acela al liniștii depline atât în *The Dream of the Rood*: „syðþan reordberend reste wunedon [când purtătorii de cuvinte erau la odihnă]” (v. 4) cât și în primul vis al lui Nabucodonosor din *Daniel*: „frægn þa ða mænigeo hwæt hine gemætte,/ þenden reordberend reste wunode [și a întrebat atunci adunarea ce a visat, în timp ce purtătorii de cuvinte erau la odihnă]” (v. 122-3).

El trasează influența acestui element la *Moralia in Job* a lui Grigore cel Mare care discută în mod repetat necesitatea reducerii la tăcere a tumultului lumii – atât literalmente în orele nocturne cât și metaforic, în prioritizarea meditației în favoarea preocupărilor mărunte și imediate – pentru ca vocea lui Dumnezeu să se facă auzită. Aici Grigore formulează că oamenii animați de realizări lumești sunt „treji” iar cei ce- și caută liniștea interioară sunt „adormiți” (*Moralia*, i. 255), a doua stare fiind cea superioară, căci *aurem cordis*, urechea inimii, trebuie să fie deschisă divinității (*Moralia*, iii. 1173) a cărei voce este auzită doar în somn (*Moralia*, iii. 1172). Aceeași idee se regăsește și într-o *vita* de secol al XII-lea scrisă de Eadmer, unde Sfântul Anselm, arhiepiscop de Canterbury, se retrage adesea în meditația scripturilor din *vani clamores*, zgomotele deșarte, *contentiones*, conflictele, și *jurgia*, disputele lumii care îl aruncă în boală și depresie, în timp ce din imersiunea în preocupări spirituale el revine cu forțe intelectuale și spirituale reînnoite (ii. 81)¹³⁴. Tot Grigore cel Mare este cel ce inspira la dezbateri despre natura profetică a viselor și necesitatea implicării rațiunii, a unui scepticism filosofic, în distingerea unui tip de vis de celelalte pentru ca visătorul să nu se lase amăgit de *inclusiones*. O *vita* a sa mărturisește una dintre cele mai timpurii astfel de deliberări compuse în Anglia, unde un călugăr are o viziune onirică ce se dovedește ulterior a fi o *revelatio* dar a cărei veridicitate este inițial supusă analizei printre călugări¹³⁵ inspirată din modul de argumentație lui Grigore. Acesta este un detaliu interesant, căci nu întâlnim acest scepticism la Beda în descrierea sa a lui Caedmon (deși ambele viziuni sunt cunoscute ca fiind *revelatione* la momentul așternerii lor pe pergament) și cu atât mai puțin într-un poem vizionar de inspirație biblică precum *The Dream of the Rood* ori *Daniel*.

Trezirea din visare este un alt element esențial al viziunii onirice, iar operele englezei vechi demonstrează o atenție deosebită conferită acestei etape finale a experienței onirice; dacă aceasta nu declanșează dezbateri filosofice,

¹³⁴ Andrew Galloway, “Dream-Theory in The Dream of the Rood and The Wanderer”, *The Review of English Studies*, p. 477.

¹³⁵ *The Earliest Life of Gregory the Great*, ed. B. Colgrave (Cambridge, 1985), cap. xviii, p. 102, *apud* Galloway, *op. cit.*, p. 481.

accentuează, în schimb, profunda metamorfoză a visătorului în urma revelației. Interesant este faptul că și *Daniel*, poemul atribuit de către Beda lui Caedmon, dedică o mai mare parte a poemului acestui moment decât conținutului viselor, deși trezirea nu este menționată astfel în sursa biblică. În traducere, episodul ar suna astfel: „Apoi se trezi inimă-de-lup, gardianul Babilonului, ce dormea în beția vinului./ Minteai era nefericită, amărăciunea-l năpădea, tumultul visului/ – Nu-și amintea ce visase./ Se înspăimântă astfel regele, (v. 116-19)” și „O teroare se abătu asupra-i, o teamă în suflet trimisă de Dumnezeu (v. 524-25)”. Galloway face o paralelă chiar și la *Beowulf* care, deși nu tratează oniricul, prezintă descrieri intense și elaborate ale momentelor trezirii din somn în care sunt evaluate consecințele evenimentelor petrecute noaptea, revenirea la realitate declanșând decizii importante. Cu alte cuvinte, dacă adormirea arată o predispoziție a visătorului la interioritate și spiritualitate, iar visul propriu-zis prezintă o revelație divină (ori o ficțiune cu rol epifanic, precum întâlnim în mai laicele poeme ale secolelor următoare) trezirea reprezintă momentul transformării visătorului și al deciziilor majore cu privire la viața sa, rolul său în societate, viitorul personal și al omenirii.

The Wanderer ilustrează acest scenariu al visului ca ficțiune compensatoare, visul fiind, desigur, „fals” în sensul de neprofecic, dar este totodată o expresie a înțelegerii naturaliste a experiențelor onirice existentă în gândirea anglo-saxonă în absența oricăror conotații religioase. Pentru a accentua senzația pierderii și efemerității, versurile preiau *motivul ubi* sunt din tradiția latină¹³⁶, enumerând bucuriile vieții, imagini ale valorilor acestei lumi, ce s-au stins pe rând: „Unde este calul? Unde este călărețul? Unde este dătătorul de daruri (cu sensul de „suveran”)? Unde este scaunul ospetelor? Unde este veselia din sală? Pierdută este cupa sclipitoare. Pierdut este războinicul în zale. Pierdută este gloria prințului. Cum a trecut timpul sub armura nopții ca și când n-ar fi existat! (v. 97-102)” În această zădărnice a lumescului, anglo-saxonul vede destinul imuabil: „Soarta sa este pecetluită” (v. 5).

¹³⁶ Craig Williamson, „The Wanderer”, *The Complete Old English Poems*, p. 454.

Exilul este inevitabil pentru cel ce și-a îngropat suveranul: el a pierdut toate aceste valori, siguranța și satisfacțiile vieții în comunitate, încrederea suveranului, și este deci natural ca viziunile sale să fie ficțiuni compensatorii ale acestor pierderi. Doar cel a cunoscut această jale înțelege adevărata putere a visului, căci aceste două stări au un efect similar asupra conștiinței: „Cel ce a pierdut compania stăpânului său știe cum jalea și somnul pot lega mintea” (v. 41) precum o vrajă. Procesul visării ori halucinațiilor este explicat precum o călătorie, o rătăcire pe meleagurile minții unde visătorul descoperă ființele, obiectele și sentimentele la care nu mai are acces. Trezirea din visare este, și aici, așa cum observa Galloway, descrisă cu o intensitate aparte, singurătatea fiind cu atât mai profundă atunci când visătorul se amăgește cu imagini beatifice doar pentru a le pierde la trezire: “Jalea este reînnoită de amintirea neamurilor rătăcindu-i prin minte, fiecare gazdă o fantomă (v. 55-56)”. Această idee a suferinței drept calitatea ce face omul vrednic de a fi receptorul unei revelații onirice și, prin extensie, a împărtăși cunoașterea semenilor săi spre evoluția lor spirituală și, în poemele religioase, spre mântuirea lor, este un aspect esențial al viziunii onirice ca gen literar, idee la care voi reveni cu numeroasele ocazii oferite de textele analizate.

Deși fals și amăgitor, visul rătăcitorului nu este vreo iluzie diavolească, ci produsul unei afectivități intense și a unei imaginații creatoare de ficțiuni compensatorii. Galloway aplică taxonomia gregoriană¹³⁷ pentru a identifica această experiență ca una produsă de *inanitate* (aici cu sensul de gol resimțit afectiv), *inlusione* sau *cogitatione simul et inlusione*. Visul compensator al rătăcitorului este comparabil cu acea dulce amărăciune provocată de oniricul dragostei curtenești în care protagonistul petrece clipe prețioase alături de o iubită ce nu-i împărtășește sentimentele în viața reală, revenind la realitate cu profundă nostalgie. Vom examina o astfel de trezire în *Isle of Ladies* dar, mai mult decât în poemul de secol al XIV-lea unde concluzia este complet angrenată în *Fraendienst* și deci, simplistă, *The Wanderer* reevaluează experiența sa personală a exilului transpunând-o la sensul larg, universal, al ideii de pierdere,

¹³⁷ Galloway, *op.cit.*, p. 480.

poemul reușind a transcende rolul didactic obișnuit al viziunilor medievale legat de morală, dogmă religioasă ori conduită socială.

The Seafarer, pe de altă parte, prezintă mai degrabă puterea imaginativă creatoare de viziuni decât un vis propriu-zis, dar aceasta transpune naratorul într-o stare profund meditativă în care reprezentările imaginare îi devin realitate. Poemul descrie suferința unui exil pe mare; pe „corabia durerii”, în „sala neliniștii”, în monotonia talazurilor și furtunilor, discomfortul gerului și grindinei iernilor nesfârșite, naratorul halucinează viața lăsată în urmă. Dar râsetele camarazilor și zgomotele sălii banchetelor sunt de fapt scâncetul pescărușilor și țipetele vulturilor. Însă izolarea mării este doar fabricația „gândurilor călătoare”, căci „minte cere mereu sufletului să pornească în căutarea tărâmurilor îndepărtate (v. 36- 37)”, și, așa cum marinarul tânjește după explorarea altor meleaguri pentru care lasă bucuriile uscatului în urmă, astfel naratorul recunoaște că bucuriile dumnezeiești sunt mai pasionante decât orice plăcere lumească, fiindcă viața trupească e „moartă”, „împrumutată” de la bun început, o simplă iluzie la fel ca halucinațiile exilatului. Astfel, întregul poem poate fi înțeles ca o alegorie a vieții pe pământ drept călătorie. Dacă marea se dovedește a fi o metaforă, exilul se dovedește a fi unul voluntar, necesar, viața în singurătate și deprivare fiind marca anahoretului conștient de efemeritatea plăcerilor lumești, iar însingurarea de semeni echivalează unei apropieri de Dumnezeu. Valori existențiale din ethosul germanic ale renumelui și gloriei păstrate în memoria lumii ca imortalizare sunt consonante cu valorile creștine ale binelui înfăptuit pe pământ ce câștigă accesul în paradis. Efemeritatea bunurilor lumești este accentuată pe tot parcursul poemului, permanenta iminență a morții făcând orice altă faptă umană în afară de lupta pentru menținerea virtuților zadarnică; fiindcă bucuria și durerea trupească dispar în moarte, gloria din vechime este apusă, bătrânețea ajunge din urmă nobil și sărac deopotrivă, iar “aurul nu poate călători pe drumul sufletului, nu poate ajuta sufletul îngreunat de păcat (v. 98-99)”. Discutând tipul de viziuni din aceste două poeme, Peter Clemons distinge o influență preluată, probabil indirect, din *Hexameronul* lui Ambrozie unde este descrisă abilitatea minții de a transcende

timpul și spațiul, interacționând cu persoane absente pentru a apropia distanța fizică¹³⁸, suprapunând astfel valențe mistice unei funcții a imaginației.

În afară de tema oniricului, este necesar să trecem în continuare în revistă alte două direcții literare populare în poezia epocii ce se vor regăsi, de asemenea, în poemul analizat în profunzime, *The Dream of the Rood*: literatura eroică și elegia.

Literatura engleză veche este dominată de poemele epice care ilustrează ethosul germanic în dinamismul său, cu protagoniști care variază de la legendarul Beowulf ce își găsește ecou în eroii mitici din literatura scandinavă saga și edda și cea germană cu *Der Nibelunge liet*, la conducători istorici exaltați de către *scop* pentru virtuțile lor, la eroul suprem al creștinismului, Isus. Poate, scrie Tom Shippey în introducerea sa la *The Complete Old English Poems*, faptul că biserica în perioada anglo-saxonă mergea mână în mână cu aristocrația ar putea explica forma și supraviețuirea poeziei engleze vechi la care avem acces acum cu inspirația sa din legendele eroice ale trecutului întrupată într-o diversitate de forme¹³⁹. Eroismul secular este reprezentat mai ales în relatări ale unor bătălii istorice din ciclul *The Anglo-Saxon Chronicle*, unde protagoniștii sunt portretizați ca protectori ai creștinătății împotriva dușmanilor danezi păgâni și barbari comparați cu lupi ori demoni în poeme ca *The Battle of Maldon*, *Waldere*, *The Battle of Brunanburg* ori *The Capture of the Five Boroughs*, iar figura eroului sub conducerea căruia a înflorit reforma benedictină din *The Coronation of Edgar* reprezintă confluența dintre autoritatea regală și cea ecleziastică¹⁴⁰. Relația dintre lord și supușii săi este un topos central în poezia perioadei anglo-saxone. *The Battle of Maldon* este de fapt poemul unei înfrângeri eroice, al figurii tragice a unui războinic creștin, Byrhtnoth, căzut în lupta împotriva păgânilor năvălitori din cauza hubrisului – numit de anglo-saxoni *ofermod* – înfrângerea sa însuflețindu-i pe camarazii ce îi juraseră credință să se avânte brav într-o bătălie lipsită de sorți de izbândă. În *Genesis B*,

¹³⁸ P. Clemons, „Mens absentia cogitans in The Seafarer and the Wanderer”, *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, London, 1969, pp. 73-77, *apud* Galloway, *op. cit.*, p. 481.

¹³⁹ Tom Shippey, „Introduction”, *The Complete Old English Poems*, xlv.

¹⁴⁰ Scott Thompson Smith, “The Edgar Poems and the Poetics of Failure in the *Anglo-Saxon Chronicle*”, *Anglo-Saxon England* 39, 2010a, p. 106. *apud* Williamson, *op. cit.*, p. 933.

chiar și Satan este un lider excepțional ce inspiră acea loialitate suveran-supus demonilor săi. Această imagine a loialității e reprezentată nu doar de războinici în luptă; Deor își lamentează anii petrecuți ca *scop* la curte sub protecția și suveranului său, încoronarea regelui Edgar îl ilustrează pe acesta în mijlocul unui comitatus ecleziastic, înconjurat de călugări¹⁴¹, iar *comitatus*-ul lui Cristos este alcătuit din apostoli, sfinți, îngeri și credincioși. Eroicul religios se manifestă și în poemele despre viețile sfinților, precum Guthlac, Andrei, Iuliana, Iudita, Elena, și chiar Iuda, înfruntă diavoli fie în luptă directă, fie respingând strategiile demonice de a-i arunca pradă tentației, disperării ori îndoielilor prin credință. Dar îmbinarea dintre eroic și mitic-religios este realizată cu deosebită măiestrie în poemele al căror protagonist este Cristos, precum ciclul *Christ I, II, III, Christ and Satan, The Dream of the Rood* (despre portretizarea căruia voi discuta pe larg în subcapitolul următor), și chiar în poeme gnomiche precum *Maxims* ori despre originile mitice ale lumii precum *Genesis A, B*. Exegeza notează și remarcabila portretizare a lui Satan în ciclul de poeme atribuite lui Caedmon asemănătoare celei miltoniene; *Genesis B* pune în versuri eroice perspectiva lui Satan, plină de dedicare stoică pentru rezistență și răzbunare, în timp ce finalul inspiră aceeași ciclicitate a finalului ce maschează un nou început¹⁴². Perspectiva anglo-saxonă asupra acestui episod biblic este originală și în tonul aproape acuzator al naratorului față de indiferența divinității ce a permis răului să cuprindă lumea¹⁴³. Lumea locuită de poetul anglo-saxon este plină de conflicte ca urmare directă a trădării lui Satan, a căderii omului și a primei crime a omenirii, cea a lui Cain din care se trag toți monștrii și răufăcătorii, drept pentru care omul trebuie să se căiască luptându-se continuu pentru supraviețuire, imagine ce oferă o soluție lumească pentru o problemă mitică, ori o origine mitică pentru epoca eroică în desfășurare.

¹⁴¹ Janet Thormann, "The Anglo-Saxon Chronicle Poems and the Making of the English Nation", *Anglo-Saxonism and the Construction of Social Identity*, 1997, p. 69, *apud* Williamson, *op. cit.*, p. 933.

¹⁴² R. D. Fulk, Christopher M. Cain, *A History of Old English Literature*. Oxford: Blackwell, 2003, p. 228, *apud* Williamson, *op. cit.*, p. 36.

¹⁴³ Shippey, *op. cit.*, xlvi.

Tonul elegiac domină poeme cordiale ale pierderii, memoriei, loialității, apartenenței la comunitate și reversului acestei valori, exilul, precum *Deor*, *The Wife's Lament*, *Wulf and Eadwacer*, teme recurente cărora *The Wanderer* și *The Seafarer* le adaugă dimensiunea spirituală a refugiului în meditația la eternitate, a renunțării plăcerilor materiale și a acceptării suferinței ca încercarea supremă pe calea spre mântuire. Astfel de lamentări poetice își pot găsi inspirația în Psalmi ori în literatura clasică, dar exegeza recunoaște în forma și stilul elegiilor engleze un fond mult mai apropiat cultural decât scripturile în însăși tradițiile germanice și celtice. Astfel, ele amintesc de poemele de început de secol al VII-lea ale lui Lliywarch Hen, principe și poet briton, și de câteva dintre poemele eddice în scandinavă veche. Elegia cu narator feminin, întâlnită în engleză în *The Wife's Lament* și în povestea lui Hildeburh din *Beowulf*, găsește ecou în literatura medievală în limba latină, probabil tot pe acest fond germanic¹⁴⁴, a lui Venantius Fortunatus – poet și episcop de secol al VII-lea la curtea merovingiană – cu poemele sale *De excidio Thuringiae* având ca subiect două nobile ascete, Radegund și Agnes, cărora Fortunatus le trimite, alături de alte daruri, versuri dedicate lor, *De virginitate* și elegia pentru Galswintha¹⁴⁵. Prinsă în centrul disputelor sângeroase din familia sa și forțată în mariajul cu regele francilor, Radegund este prezentată ca eroină mitică, în mod similar cu Elena, mama lui Constantin cel Mare, în *Elene*, și cu *Heroidele* lui Ovidiu; ea renunță la privilegiile nobiliare și lumești în favoarea credinței și ascetismului, părăsindu-și soțul și căutând refugiu într-o mănăstire căreia îi devine abatesă. Toate acestea abordează, într-un fel sau altul, tema pierderii unei persoane iubite și relația suveran- supus, impersonând perspectiva feminină, tendință regăsită și în literatura edda în poeme precum *Guðrúnarkviða*, *Helreið Brynhildar* și *Oddrúnargrátr*¹⁴⁶. Exegeza discută această tehnică a ethopoeia referitor la redarea temelor conflictelor violente ale unei societăți războinice din

¹⁴⁴ Galloway, *op. cit.*, p. 69-70.

¹⁴⁵ Stephen D'Evelyn, "Gift and the Personal Poetry of Venantius Fortunatus", *Literature and Theology*, p. 3.

¹⁴⁶ A se vedea Daniel Sävborg, „Elegy in Eddic Poetry. Its Origin and Context”, *Revisiting the Poetic Edda: Essays on Old Norse Heroic Legend* edited by Paul Acker, Carolyne Larrington, p. 81-106.

perspectiva personajelor feminine, retorica clasică și medievală încurajând discipolii masculini să exerseze empatia cu acestea pentru o mai realistă evocare, după cum formulează Majorie Woods¹⁴⁷. Anna Maria Wasyl aduce în discuție, în acest sens, pasajul din *Confesiunile* augustinene în care acesta rememorează clipele de discipolat în care plângea pentru patimile lui Dido, comentând asupra emoționalității „învățate” a lui Venantius Fortunatus aplicată în portretizarea personajelor feminine în propria sa scriere¹⁴⁸. Iar din literatura Evului Mediu ulterior, Galloway enumeră și lamentările Naturii personificate cu privire la eșecul omenirii în *De planctu Naturae* a lui Alain de Lille, ale Evei din scrierea anglo-normandă *Ordo representacionis Ade*, ale Fecioarei Maria în numeroase poeme ale perioadei, Chaucer continuând și el tradiția în realismul suferințelor personajelor sale feminine, despre care voi discuta mai detaliat în capitolul dedicat lui¹⁴⁹.

Acestea fiind spuse, în continuare vom examina primul poem vizionar din literatura engleză, așa-numitul *The Dream of the Rood*.

The Dream of the Rood: ethos germanic și eroism creștin

Convertirea Angliei la creștinism începută în secolul al VII-lea nu s-a întâlnit cu o rezistență violentă a maselor, deși cronicile înregistrează un proces îndelungat presărat cu execuții, distrugeri ale idolilor, refuzul apostaziei de către regi în dorința de a fi alături de strămoșii lor în viața de apoi ori de a păstra vechiul templu păgân alături de noua biserică, precum și perioade de recidivă în special după invaziile vikingilor de la finalul secolului al VIII-lea. A fost un proces ce a necesitat măsuri sistematice din partea monarhilor și clerului, pe de o parte pentru a oficializa noua credință și pe de alta pentru a asigura cea mai

¹⁴⁷ Marjorie C. Woods, *Weeping for Dido: Epilogue on a Premodern Rhetorical Exercise in the Postmodern Classroom*, p. 284- 294 *apud* Anna Maria Wasyl, „An aggrieved heroine in Merovingian Gaul. Venantius Fortunatus, Radegund’s lament on the destruction of Thuringia, and echoing Ovid’s *Heroides*”, *Bollettino di Studi Latini*, p. 66.

¹⁴⁸ Anna Maria Wasyl, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴⁹ Galloway, *op. cit.*, p. 71.

lină tranziție posibilă prin subtila contopire a celor două, prin recunoașterea și promovarea nu a diferențelor dintre ele ci a fondului lor comun. Aceste acțiuni de asimilare sunt consemnate în cronici, legi, corespondența între papi și episcopii anglo-saxoni care proiectează construirea de biserici deasupra lăcașurilor de cult precreștine ori stabilesc transformarea ritualurilor și sărbătorilor păgâne în ocazii de adorare a lui Cristos. În ciuda eforturilor, se observă însă neliniștea provocată de posibilitatea revenirii populației la aceste „rituri abominabile”, așa cum o exprimă Papa Formosus în anii 890, în timp ce clericul și cărturarul Alcuin din York își arată nemulțumirea cu privire la preferințele cititorilor și auditoriilor, inclusiv ale călugărilor în refectorii, pentru aventurile eroice ale războinicilor păgâni în locul faptelor figurilor biblice¹⁵⁰.

Două artefacte datate din secolele al X-lea și al XI-lea, Crucea lui Thorwald din Insula Man și Crucea Gosforth din Cumbria, înfățișează ceea ce este poate cea mai reprezentativă imagine a sincretismului dintre religia creștină și vechea credință germanică încă prezentă în imaginarul anglo-saxon peste trei secole după convertirea la noul sistem. Gravurile runice îl ilustrează pe Cristos învingându-l pe Satan în chip de șarpe, pe o parte, iar pe cealaltă pe Woden luptându-se cu Fenrir, lupul monstruos al Ragnarökr, în timp ce crucea din Northumbria îi prezintă pe Cristos crucificat și pe Woden drept erou în aceeași luptă escatologică¹⁵¹. Reprezentări vizuale ale lui Woden mai apar sculptate și pe Caseta lui Frank, iar numele său apare *talis qualis* în două poeme în engleza veche: poemul gnomic *Maxims I* din *Exeter Book* și în așa-numitul *Nine Herbs Charm*, în ambele el apărând încă o dată în oglindă cu Cristos și cu Dumnezeu-Tatăl. Primul compară cele două figuri în mod direct: „Woden worhte weos, wuldor alwalda, rume roderas” [Woden a creat idoli, iar atotputernicul plin de glorie – vastele ceruri (v. 132)], pentru a demonstra supremația divinității creștine, în contextul enumerării valorilor indispensabile ori caracteristicilor fiecărei categorii umane în care „omul sfânt are nevoie de Euharistie, păgânul

¹⁵⁰ A se vedea William A. Chaney, 'Paganism to Christianity in Anglo-Saxon England', *The Harvard Theological Review*, pp. 197-217.

¹⁵¹ See David M. Wilson, *Anglo-Saxon Art: From the Seventh Century to the Norman Conquest*, London : Thames and Hudson, 1984.

de păcatele sale” (v. 131). Cel de-al doilea descrie origini și utilizări magice pentru diferite plante, și îl ilustrează pe Woden biruind un șarpe cu nouă rămurele de măr, numit *wergulu*, într-o neobișnuită asociere de elemente creștine (mărul și dușmanul-șarpe) cu Woden ca învingător, strofa următoare identificându-l pe dumnezeul creștin ca făuritorul altor plante cu proprietăți mistice. Mai mult, Woden apare și în cronica istorică *De primo Saxonum adventu* ce tratează liderii regatelor și episcopatelor de pe teritoriul Angliei de la venirea Saxonilor până în secolul al XII-lea când a fost compusă, probabil la mănăstirea Durham; cronica trasează originea englezilor până la primul lor lider, Woden, în stilul euhemeristic pe care îl abordează și Snorri Sturluson în *Edda* în proză și *Heimskringla* (adesea atribuită tot lui) precum și Saxo Grammaticus în *Gesta Danorum* pentru a discuta figura lui Óðinn ca erou legendar dar uman. Revenind la cele două cruci sculptate, Thorwald și Gosforth, observăm că cele două imagini – cea a lui Isus și cea a lui Woden – apar în oglindă în ilustrarea temei esențiale a mitului creștin – moartea și reînvierea – precum și prin portretizarea figurilor centrale ale celor două mitologii ca eroi ce transcend la rangul de divinitate prin sacrificiu de sine, prin moarte și renaștere inițiativă, ambele aspecte reprezentând punctele esențiale de confluență între cele două sisteme religioase. Astfel, o marcă a modului în care anglo-saxonii și-au apropiat religia creștină, dând naștere unui original sistem de reprezentări ale spiritualității și valorilor morale, este chiar figura lui Cristos ca războinic mistic așa cum este reprezentată în poemele simultan eroice și religioase ale epocii precum *Christ II* și *Christ and Satan*. Căci în ipostazele sale aparent antonimice de suveran și supus, luptător și contemplativ, campion voluntar și martir fatalist, regăsim înrădăcinate structurile culturale anglo-saxone și fundamentul ethosului germanic ce influențează reconfigurarea personajului nucleic al religiei creștine.

Acest aspect se îmbină subtil în *The Dream of the Rood*, poem care este, mai mult decât orice altă scriere în versurile englezei vechi, o exemplară confluență între poezia religioasă și cea eroică. Scriere anonimă, păstrată în manuscrisul Vercelli de secol X și, fragmentar, pe Crucea Ruthwell, *The Dream*

of the Rood repovestește momentul crucificării lui Isus din perspectiva crucii personificate în tehnica structurală în ramă specifică literaturii vizionare.

Structura și caracteristicile viziunii onirice îi conferă cadrul ideal pentru a reprezenta relația dintre creștin și divinitate prin intermediul unui mediator – Crucea – în acel mod specific vizionarismului ce facilitează identificarea multilaterală dintre cele trei personaje ale poemului și cititor, prin aspectul didactic al genului. Rama visului este, de fapt, primul element indicativ al experienței spirituale, anticipând o revelație, un crâmpei de cunoaștere interzis muritorilor în stare de trezie ce pune în lumină momentul-cheie al mitologiei creștine: moartea și resurecția lui Cristos, miracolul divin ce îl transformă din om în zeu. În ciuda episodului mitic pe care îl expune, *The Dream* arată mai puțin tonul de jale solemnă al elegiilor populare în literatura engleză medievală (fie ele eroice, precum poemele contemporane *The Wanderer*, *The Wife's Lament*, *The Seafarer*, fie religioase, precum poemul de secol al XIV-lea *Perle*), și mai mult dinamismul poeziei eroice, contrastând cu reprezentările predominante ale răstignirii ca un moment al suferinței. Temele și motivele poemului sunt o îmbinare a religiosului cu eroicul, utilizând elemente comune ale celor două sisteme precum loialitatea, curajul și sacrificiul de sine. Dar adevăratele puncte de congruență între acestea, remarcabil reprezentate aici, sunt cele două personaje pe care visătorul le mărturisește în revelația sa: figura ghidului – Crucea personificată – și figura lui Cristos ilustrat ca lider războinic și mistic.

Visătorul apare aici în principal în ipostaza de narator, rolul său în evenimentele narațiunii fiind aproape static, de observator, și puțin individualizat. Chiar versurile de debut: „Hwæt! Ic swefna cyst seggan wylle,/ Hwæt me gemætte to midre nihte” [Ascultă! Voiesc a povesti visul ce mi-a venit la miez de noapte, (v. 1-2)] realizează premisa didactică a poemului și stabilesc rolul visătorului ca transmițător. Față de poeme ale Evului Mediu de mijloc ori târziu, unde starea previzionară a visătorului este accentuată, gândurile și emoțiile sale reflectându-se într-un mod sau altul în vis, dezvoltarea insuficientă a acestui aspect nu este o simplă omisiune ci un procedeu stilistic menit să indice originea divină a visului. De altfel, întâlnim în *The Dream of the Rood* numeroase elemente ce indică o revelație și nu o simplă fabricație nocturnă a

minții umane. În primul rând, nu este indicat somnul ca făcând parte din procesul vizionar, o adormire putând implica pierderea acuității intelectuale ori susceptibilitatea la influențe incerte, inclusiv interioare, conform acelor teorii onirice psihologice timpurii explorate de Artemidorus, Macrobius ori Toma de Aquino. Se menționează doar că visul i-a venit naratorului noaptea, „syðþan reordberend reste wunedon”¹⁵² [când purtătorii de cuvinte erau la odihnă, (v. 3)]; aceasta s-ar putea referi pur și simplu la noapte ca fiind un moment de repaus, ori ar putea sugera faptul că ceilalți poeți dormeau în timp ce naratorul se afla într-o stare meditativă ideală survenirii unei epifanii, ceea ce ar putea indica chiar statutul său de ales divin. Acesta este un alt indicativ al originii dumnezeiești a visului, împreună cu finalul în care naratorul își declară datoria impusă de revelația divină de a împărtăși cunoașterea dobândită cititorilor și ascultătorilor întru mântuirea lor. Așa cum voi arăta în mod repetat și detaliat în poemele englezei de mijloc, visele mai târziu rar se pretind mai mult decât un *insomnium*, după terminologia lui Macrobius, tendință în general proporțională cu sistematizarea convențiilor literaturii onirice. Este și acest aspect, nu doar tematica aleasă, ceea ce face din *The Dream of the Rood* un poem religios.

Poemul furnizează, așadar, puține detalii cu privire la naratorul versurilor din ramă: în afară de vârsta sa înaintată - sugerată de faptul că prietenii săi „forð he non gewiton of worulde dreamum,/ sohton him wuldres cyning (v. 132-133)” [S-au îndepărtat de bucuriile lumii, îl caută acum pe Regele Gloriei] - ocupația, activitatea sa previzionară ori locul în care viziunea apare nu fac subiectul poemului, însă starea emoțională a visătorului este descrisă în deosebit detaliu. La o analiză a reacțiilor sale emoționale în fața revelației, prin transformarea sa în urma epifaniei și prin paralela dintre visător, cruce și cititor, putem determina mai multe aspecte ale acestei figuri centrale a viziunii onirice ce țin de trăsăturile necesare unui receptor al divinității, și putem observa modul în care această figură se aliniaza convențiilor literaturii onirice.

¹⁵² Galloway notează că *reordberend* este un kenning pentru ființa umană recurent în literatura engleză veche. Galloway, *op. cit.*, p. 476.

Martor al splendorii neașteptate ce i se arată în vis a unui arbore celest îmbrăcat în aur, nestemate și lumină – imaginea unui Yggdrasil, *axis mundi* al miturilor nordice, tradus aici prin simbolul central al creștinismului, crucea – vizionarul devine brusc conștient de propria sa nevrednicie, în contrast cu viziunea plină de glorie: „*Syllic wæs se sigebeam, ond ic synnum fah, / forwunded mid wommum* (v. 13-14)” [Magnific era arborele victoriei, iar eu pângărit de păcate, rănit de vinovăție.”]. Păcatele și sentimentul de vinovăție ce îl urmăresc pe visător și în planul oniric sunt nenumite – fie că este vorba despre un anumit păcat ce îl face pe aceasta nevrednic ori despre greșeli inerente condiției de muritor, starea emoțională negativă premergătoare viziunii, proprie operelor vizionare, se regăsește și în visătorul-narator al *The Dream of the Rood*.

Perceptiv și empatic, naratorul-visător observă că la baza strălucirii stă străvechea luptă a suferinței, *earmra ærgewin*. Paralela dintre Crucea suferindă și Isus – „hit ærest ongan swætan on þa swiðran healfe (v. 19-20)” [A început să transpire sânge în partea dreaptă] – cu visătorul îngreunat de remușcări, împreună cu empatia de care acesta dă dovadă – „Eall ic wæs mid sorgumgedrefed, forht ic wæs for þære fægran (v. 21-22)” [Am fost cuprins de jale tulburătoare, mă temeam pentru acea apariție minunată], prefigurează nu doar viziunea însăși dar și transformarea visătorului prin ceea ce Constance Hieatt numește imaginație devotată, „devout imagination”¹⁵³. Aceasta este o idee recurentă în viziunile onirice religioase, regăsită și poemul lui Lydgate *A Seying of the Nightingale*, discutat în continuare. Astfel, impresia puternică pe care o face visătorului, lasându-l fără cuvinte (“Hwæðre ic þær licgende lange hwile beheold hreowcearig hælendes treow” (v. 24-25) [Zăcând așa întins vreme îndelungată, am privit plin de tristețe copacul Mântuitorului.]) îi permite acestuia – și cititorului deopotrivă - anticipare, implicare emoțională, meditație și introspecție. De fapt, întregul poem este un vehicul pentru această imaginație devotată, motivând atât visătorul cât și, implicit, cititorul să încerce a simula suferințele lui Cristos pentru a-și câștiga accesul în paradis.

¹⁵³ Hieatt, Constance. 1965. *Pearl and the dream-vision tradition*, p. 144.

Astfel, dacă pe parcursul viziunii propriu-zise figura visătorului este estompată, acesta fiind înlocuit prin discursul prozopoeic al Crucii, tocmai acest transfer de autoritate este elementul ce pune într-o nouă lumină personajul vizionarului. Paralelismul dintre eul liric din secvența din ramă și Crucea personificată este realizat chiar prin utilizarea persoanei întâi denotând fiecare dintre cei doi protagoniști, al căror rol în desfășurarea și transmiterea viziunii este similar.

Crucea personificată în *miles Christi* este aleasă dintre războinicii lui Isus așa cum lemnul crucii este selectat dintre toți copacii pădurii:

þa geweorðode wuldres ealdor ofer holmwudu, heofonrices weard!

Swylce swa he his modor eac, Marian sylfe, [...]

geweorðode ofer eall wifa cynn. (v. 90-94)

[Prințul gloriei m-a cinstit peste toți ceilalți arbori ai pădurii, gardianul cerului! Așa cum a cinstit-o pe mama sa, Maria, [...] peste toate femeile.]

Crucea este, așadar, aleasă spre a se jertfi alături de stăpânul său în momentul-cheie al morții sale trupești și a mărturisi funeraliile și învierea sa. Atât de cordială în descrierile îndoielii și vinovăției este relatarea Crucii despre misiunea sa din timpul Răstignirii (atunci când trebuie să devină torționarul stăpânului său) încât putem presupune că, în acel moment, el nu cunoscuse planul divin al lui Cristos, urmându-i ordinul orbește. Aceasta sugerează faptul că, dincolo de curajul și anduranța de care dă dovadă, loialitatea sa nestrămutată este calitatea esențială pentru care el a fost ales. În mod similar, visătorul este și el ales dintre toți muritorii ca receptor al acestei revelații și devine martor la discursul Crucii și la patimile lui Isus, în ciuda – sau poate tocmai datorită – păcatelor nenumite de care se face vinovat, în vederea mântuirii.

Capturat de *strange feondas* (dușmani puternici), Crucea este silită să le fie călău, purtându-le răufăcătorii, până când zărește printre ei un tânăr erou, plin de vitalitate și zel, în care recunoaște *frean mancynnes* (suveranul omenirii). Înaripat de prezența sa, impulsul Crucii este acela de a înfrunta inamicii domnului, conștient de ușurința cu care le-ar putea respinge atacul, datorită sa ostășească fiind aceea de a lupta și a ucide pentru seniorul său; dar obligația

principală este a-i respecta ordinele, iar Cristos poruncește anduranță, chiar atunci când aceasta înseamnă a deveni instrumentul torturii stăpânului său¹⁵⁴, *his bana*, călăul său. Astfel, Crucea nu îndrăznește a se pleca nici în fața rafalelor de săgeți și cuielor cu care este străpuns și, scăldat în propriul său sânge și cel al lui Isus, plin de răni deschise, el suferă alături de Cristos, mai neliniștit și mai mâhnit decât viteazul domn ca și când i-ar absorbi întreaga durere și frustrare spre a-l lăsa să se arate ca o măreață icoană a forței și neînfricării. Semnificativ este faptul că Isus nu rostește niciun cuvânt pe tot parcursul poemului, căci faptele sale sunt grăitoare în sine, eroismul său arhetipal necerând vreun strigăt de luptă pentru a instiga privitorul la virtute. Ca persecutor Crucea reprezintă torționarii umani, prin suferința împărtășită între Cristos și Cruce poemul traducând distanța dintre Dumnezeu și omenire pe care aceasta o mediază¹⁵⁵. Raționamentul din spatele ordinului ca soldatul să renunțe la violență și să îndure martiric este dezvăluit atunci când Crucea înțelege că moartea lui Cristos face parte din planul divin, că moartea sa este o victorie în sine drept calea spre ascensiunea sa și mântuirea omenirii, cu implicația că *dei voluntas* apare nu doar în acceptarea destinului de către Cruce ci și de către Cristos, așa cum voi detalia în continuare.

Stilul eroic se remarcă prin kenningurile memorabile folosite aici. Cristos este numit tânărul erou (*geong hæleð*), rege măreț (*ricne cyning*), zeu al armatelor (*weruda god*), mânuitor al victoriilor (*sigora wealdend*), stăpân al cerului (*heofona hlaford*), protector al regatului ceresc (*heofonrices weard*), prinț al gloriei (*wuldres ealdor*) la fel cum în *Caedmon's Hymn* Dumnezeu-Tatăl este numit tatăl gloriei (*Wuldorfæder*), stăpân etern (*ece drihten*), sfânt creator (*halig scyppend*), protector al omenirii (*moncynnes weard*). Isus este descris în *The Dream* cu epitete precum ferm (*strang*), neclintit (*siðmod*), curajos (*modig*). Dacă, în Evanghelia lui Ioan, Isus recomandă a fi numit și definit ca Învățător și Stăpân, aceste kenninguri subliniază aspectul său de conducător și războinic,

¹⁵⁴ A se vedea Rosemary Woolf, *Doctrinal Influences in "The Dream of the Rood."* in *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, Ed. Heather O'Donoghue, London, Ronceverte: Hambledon P, 1986, pp. 29-48.

¹⁵⁵ Williamson, *op.cit.*, p. 409.

fără vreo referire la imaginea sa de profet al iubirii sau Bun Păstor. Terminologia aleasă pentru a descrie faptele lui Isus este dinamică, dând naștere unor imagini memorabile. Zelul său atunci când, în captivitate, se grăbește spre propria tortură se manifestă prin gestul de său de a sălta pe cruce, încălecându-l (*gestigan*) și îmbrățișându-l (*ymclyppan*), într-o metaforă de o deosebită forță ce trimite la imaginea unui războinic avântându-se în luptă pe cal. Același verb, *gestigan*, este utilizat extensiv în *Christ II* unde Cristos este descris pe parcursul a șase astfel de „salturi” (*hlypp* ori *stiell*) în tranziția sa de la divinitate la umanitate și din nou la divinitate: coborârea sa pe pământ în trup, ascensiunea pe cruce și descinderea în mormânt, călătoria în iad, învierea și ascensiunea în rai. Această imagine recurentă se regăsește în *Homiliae XL in Evangelia* a lui Grigore cel Mare, una dintre inspirațiile poezilor englezi. Mai mult, una dintre umilințele la care Isus este supus în episodul crucificării este dezbrăcarea de către soldații disprețuitori înaintea torturii, un moment evocând revoltă și milă cititorului Evangheliilor; dar aceste momente sunt transformate în *The Dream* într-o altă imagine a eroismului: înainte de a sări pe cruce, Cristos *ongyrede hine* (se „dezechipează”) voluntar. Nuditatea este aici reprezentată nu ca vulnerabilitate ori rușine, precum în Evangheliile, ci voință și energie, mai degrabă amintind de nudurile eroice ale artei clasice, evocând un campion al *Aeneidei* ori un *berserkr* al literaturii saga cuprins de căldură magică și renunțând neșovăielnic la protecția armurii.

În timp ce unii critici înțeleg în terminologia utilizării crucii și kenningul *dryhtnes rod* drept asocierea crucii cu o sabie, corelația dintre copac și cal este una mai reprezentativă pentru viziunea germanică: aceasta apare în conexiune cu o altă figură divină imobilizată pe lemn într-o scenă a suferinței și elevării, și anume Oðinn, ori Woden cum îl numeau anglo-saxonii. *Hávamál* îl înfățișează pe Oðinn spânzurat în contemplarea cunoașterii cosmice în ramurile Yggdrasilului, al cărui nume este alcătuit din componentele *Ygg*, unul dintre numele lui Oðinn, și *drassil*, “însemnând” cal, Yggdraggil însemnând așadar „calul lui Oðinn”. Zeul este de asemenea numit Călărețul-Frânghiilor în *Gylfaginning* cu referire la spânzurarea sa ritualică, demonstrând asocierea

dintre a fi imobilizat pe un instrument din lemn și a călări un cal. Aceeași asociere o face și *The Dream of the Rood* atunci când crucea este numită „spânzurătoare”.

Aspectul de lider războinic prin care este caracterizat în imaginarul anglo-saxon devine și mai evident în poemul lui Cynewulf *Christ II* și în anonimul *Christ and Satan* ce ilustrează lupta dintre Isus și forțele răului în timpul descinderii sale în iad. Acolo, ethosul războinic răzbate printr-un Cristos portretizat în kenninguri drept *helm wera* (“coiful omenirii”, coiful sugerând ideea de lider militar prin asocierea armură-căpetenie) și *heofonrices helm* (coiful regatului ceresc); el conduce o armată pentru a prăda fortăreața iadului, își protejează soldații de armele diavolilor, îl înfruntă pe Satan în mod direct, pedepsindu-l cu furie, ia „prizonieri” drept pradă de război dintre cei pe care Satan îi adusese în iad pentru ca aceștia să lupte apoi de partea sa și, când războiul este câștigat, el oferă bogății și recompense spirituale războinicilor din al său *comitatus* (în termenii lui Tacitus atunci când descrie structurile ierarhice germanice în *Germania*), *leofum gesiþum* (iubiților săi camarazi) pentru eroismul lor. Aceste imagini inspiră respect, forță, vitejie, exemplul său excepțional inspirându-și adepții - creștinii - fie la luptă ori la anduranță eroică, dar în niciun caz la pasivitate, reprezentând un remarcabil contrast cu ideea de creștini ca miei ai lui Cristos. Deși acestea sunt caracteristici ale ethosului anglo-saxon, ele nu sunt totuși mărci ale dicției germanice în sine, ci mai degrabă expresii ale cronotopului medieval, ai cărui membri trebuie adesea să lupte pentru a supraviețui.

Exegeți precum Rosemary Woolf consideră colaționarea elementelor germanice și creștine în literatura englezei vechi mai degrabă o suprapunere impusă de convențiile estetice anglo-saxone, Woolf¹⁵⁶ identificând opoziții cruciale între cele două din punctul de vedere al virtuților pe care le ilustrează. Catherine Woeber¹⁵⁷ – pornind de la identificarea valorilor eroului germanic a lui Katherine O'Brien O'Keefe și a demonstrației lui Leland Ryken a modului

¹⁵⁶ Rosemary Woolf, “Doctrinal Influences in *The Dream of the Rood*,” *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, pp. 29-48.

¹⁵⁷ Catherine Woeber, „Heroism in Three Old English Poems: A Christian Approach”, *Koers*, p. 359-379.

în care valorile creștine sunt radical contrazise în scopul final al lui Beowulf, considerat prototipul eroului germanic – distinge între eroism germanic și eroism creștin. Ea îl descrie pe primul în termenii curajului și urmării gloriei personale prin bunuri materiale și reputație ca manifestări ale mândriei și lăcomiei; pe al doilea, în descrie drept urmărirea gloriei lui Dumnezeu și a binelui omenirii, o expresie a răbdării, tăriei morale și renunțării de sine. Eroismul germanic, egoist și autosuficient, este comparat de către Woeber mai degrabă cu atitudinea lui Satan ca arhetip al vanității, iar cel creștin e văzut ca altruist, bizuit pe puterea divină; ea concluzionează că imaginea lui Isus din *The Dream of the Rood* este necongruentă cu cea a eroului germanic. Însă, în studiul meu *Feasting with Christ*, am demonstrat tocmai această congruență nu prin paralela dintre Cristos și Beowulf ci dintre Cristos și Woden-Óðinn, căci comparația între două figuri divine, războinici și mistici, este fără îndoială mai pertinentă, și scoate la iveală valorile comune ale sacrificiului de sine pentru binele omenirii și pentru propria transcendere tot din rațiunea unui determinism. Woden, așa cum am arătat, nu este reprezentat în literatura anglo-saxonă drept zeitatea complexă a operelor mitologice scandinave (cu precădere *Hávamál*, poem scris chiar în „vocea” sa), dar nu putem discuta ethosul germanic în absența acestei figuri nucleice, iar o lipsă a reprezentării poate fi mai degrabă pusă pe seama reticenței discutate mai sus decât a pierderii semnificației ori lipsei oricărui reziduu¹⁵⁸.

În *The Dream of the Rood*, deși conștient de iminența morții sale, Cristos rămâne curajos, *modig*, și se avântă spre jertfa de sine cu entuziasm, căci înțelege că moartea sa fizică nu este o înfrângere ci un moment de glorie, un pas necesar către mântuirea omenirii care este descrisă ca fiind bătălia lui Cristos. Lupta împotriva oricăror șanse de izbândă și zelul în fața morții sigure amintește de ceea ce J. R. R. Tolkien numește, în exegeza sa a poemului *Beowulf*, teoria

¹⁵⁸ Figura lui Cristos ca războinic și mistic înrădăcinată în idealurile germanice ale vitejiei, tăriei morale, loalității și înțelepciunii, atât în *The Dream of the Rood* cât și în alte poeme eroice ale perioadei anglo-saxone, este examinată în detaliu în studiul meu “Feasting with Christ: the Anglo-Saxon Jesus and the Germanic figure of the warrior-mystic”, din care am reprodus aici (în traducere) câteva aspecte.

curajului nordic¹⁵⁹ ca temă ce permează escatologia germanică. Deși se cunoaște faptul că zeii vor pierde bătălia de la Ragnarökr, ei tot pornesc la luptă, Óðinn tot își adună armata de *einherjar*, așa cum se numesc acei *drengir*¹⁶⁰ morți în luptă, muritorii tot își fac un țel din a lupta și a muri eroic doar pentru a fi chemați la ospățul lui Óðinn, nu într-o speranță iluzorie că destinul ar putea fi înfrânt, ci știind că rezistența lor eroică va vindeca și renaște lumea în urma Ragnarökului. Aceasta este, până la urmă, raționamentul din spatele oricărui martiriu, nu doar o recompensă spirituală (în cazul martiriului religios) ci jertfa în numele unei idei considerată a avea potențialul de schimba lumea în bine.

Astfel, atât exploatările eroice ale lui Cristos sunt supuse acestui bine suprem ori, am putea spune, predeterminării, în sensul anglo-saxon de *wyrd* corelat cu planul divin. Revenind la ideea de *dei voluntas* în *The Dream of the Rood*, observăm că Isus însuși este un soldat al suveranului său, ipostaza Tatălui, a cărui voință o urmează. Motivația este înțelegerea cauzelor și efectelor sacrificiului său în numele binelui suprem, o motivație altruistă și spirituală, urmarea voinței suveranului în detrimentul binelui său fizic nefiind o expresie a pasivității ci a loialității atât de valoroasă în ethosul anglo-saxon, a intelectului și tăriei morale. Virtutea este aici metaforizată ca bătălie, dar, în acest sens, bătălia lui Cristos trimite mai puțin la aspectul său de războinic cât la cel de mistic, căci anduranța este ilustrată în poem ca fiind mai intensă și mai dificilă decât violența (ne amintim Crucea ce se străduiește să nu ucidă dușmanii, lucru facil de înfăptuit, pentru a îndura supliciul).

Relația dintre senior și supuși este unul dintre elementele nucleice ale societății anglo-saxone, întrupând idealurile loialității, eroismului, credinței și prieteniei, o conexiune bilaterală cu beneficii și responsabilități de ambele părți. Acest tip de legătură este intens descris în poezia englezei vechi, de la *Beowulf*, *The Wanderer*, *The Seafarer* și *The Wife's Lament* la poemele religioase unde Cristos apare în ipostaza liderului războinic iar creștinii în cea de *miles Christi*.

¹⁵⁹ J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics*, p. 8.

¹⁶⁰ *Drengir* (pl. *drengir*) termen în scandinavă veche cu sensul de „erou”, „voinic”, idealul societății scandinave medievale.

În *Christ II*, *treowlufu* (dragostea adevărată) a *hæleð hygerofe* (zeleșilor eroi) *wæs hat æt heortan* (le ardea în inimi) în timp ce își slăveau liderul după victoria de la fortăreața Iadului, iar el le recompensează loialitatea într-o imagine oglindind împărțirea prăzii de război cutumiară după orice bătălie.

De fapt, în niciun poem în engleza veche iubirea erotică dintre bărbat și femeie nu este descrisă cu atâta vitalitate precum cea dintre senior și supus. De pildă, *The Wife's Lament* ilustrează jalea eului producător feminin atunci când este separată de soțul ei, dar dragostea ce i-o poartă și obediența față de voia sa sunt descrise tot în termenii acestei relații senior-supus, remarcabil similară cu nostalgia simțită de protagonistul *The Wanderer* ce visează ”þæt he his mondryhten clyppe ond cysse, ond on cneo lecge honda ond heafod” [„că își îmbrățișează și sărută suveranul, și pe genunchii săi își odihnește mâinile și capul”, (v. 41-44)].

Astfel, relația senior-supus poate fi interpretată în cheia iubirii platonice, așa cum este descrisă în *Symposium* și *Republica*, o dragoste de bine, de cunoaștere și rațiune explorată în obiectul unei dorințe lipsite de orice implicație trupească (precum nevoia biologică de reproducere, experimentată în relațiile cu femeile, ori atracția senzuală față de frumusețea fizică), o iubire mai degrabă realizabilă în relația între bărbați datorită preocupărilor comune pentru aceste țeluri și neîntinării acesteia prin trebuințe fiziologice. Glorificarea masculinului într-o societate precum cea anglo-saxonă unde eroismul, cunoașterea și comunicarea cu divinitatea ca valori ideale sunt rezervate bărbaților poate fi percepută ca un astfel de homoerotism. Cu siguranță că o înțelegere sexualizată a acestui tip de iubire ar fi o impunere anacronică, iubirea vasal-lord fiind atât de strâns legată de o ierarhie socială acum dispărută încât omul modern nu o poate corela cu niciun alt sentiment – nici camaraderie, nici loialitate, nici patriotism, nici reverență spirituală – sentimentul erotic fiind singura iubire atât de pasională și de fizică precum cea descrisă aici.

Dar nici „iubirea platonice” nu este, până la urmă, un sentiment la care ne mai putem raporta liber, ea fiind strâns legată mai degrabă de înțelegerea relațiilor antice dintre sexe decât de sexualitate în accepțiune modernă – așa cum

nici căsătoria descrisă ca *amicitia* de către Aristotel¹⁶¹, ori funcția pur utilitară a acesteia din societățile din vechime ce a dus și la o idealizarea a adulterului în literatură, ori afirmația lui Toma de Aquino că Adam a primit un companion feminin doar pentru realizarea funcțiilor sexuale, altfel unul masculin ar fi fost mult mai satisfăcător¹⁶² – nu mai fac parte din percepția modernă a relațiilor erotice. C. S. Lewis o compară mai degrabă cu admirația profundă a unui copil pentru eroul său, deci o afecțiune mai unilaterală decât cea a unei relații conjugale și mai emoțională decât un simplu contract social cu un superior; dar, deși tânjește după proximitate fizică și se hrănește cu imaginea obiectului pasiunii, dorința nu reprezintă o nevoie de realizare erotică și nici neapărat o homosexualitate mascată. În plus, teoria lui Platon că, urmărind binele absolut și cunoașterea individul poate accede la iubirea divinității și, deci, la imortalitate, este personificată în *The Dream of the Rood* literalmente în relația dintre suveranul divin și *miles Christi*.

După Răstignire, ceilalți membri ai *comitatus* – apostolii, putem presupune – numiți *hilderincas*, războinici, *beornas*, termen poetic pentru „bărbați”, cu sensul de „voinic”, *dryhtnes þegnas*, nobilii (de la „thegn”, titlu nobiliar anglo-saxon) domnului, și *freondas*, prieteni, se adună pentru funeraliile lui Cristos, îi construiesc un mormânt din piatră lucitoare și îl elogiază în cântece funebre. Crucea însăși este doborâtă la pământ și aruncată într-o groapă comună de unde, mai târziu, „prieteni” domnului (probabil Elena, mama Împăratului Constantin, cea care este portretizată drept descoperitoarea crucii patru secole mai târziu) îl ridică din pământ și îl decorează cu aur și argint.

În timp ce datoria ostașului este aceea de a se supune poruncilor suveranului ce îi primejduiesc viața, de a-l proteja și a-i cinsti amintirea, responsabilitatea seniorului este aceea de a-și răsplăti alaiul curtenesc, material și spiritual. În *Christ II*, Isus împarte *leofum gesiþum* (recompense juste) către *his þegna gedryht, leof weorud [...] hræglum oðywden* [grupul său de nobili, iubita sa armată în veșminte strălucite], bogății pământești și, după moarte,

¹⁶¹ A se vedea *Contra Gentiles*, III, 123- 124, *apud Lewis, op. cit.*, p. 19.

¹⁶² *Summa Theologica Prima Pars Quaest. XCVIII, Art 2, apud Lewis, op. cit.*, p. 19.

mult-așteptata chemare în rai la „marele ospăț”. Deși motivul ospățului ceresc este întâlnit în Biblie la Luca 13:29 și Isaia 25:6-9, Cristos primind o *weorud wlitescyne* (armată frumos-strălucitoare) drept răsplată pentru eroism în bătălii trimite mai degrabă la Óðinn și oastea de *einherjar* pe care o construiește și cu care benchetuiește în Valhøll.

Recompensele primite de cele două personaje – Cruce și visător – apar în oglindă. Crucea este transformată din imaginea instrumentului torturii lui Isus în simbolul patimilor sale, dobândind cinste dăinuitoare printre oameni ca deschizător al drumului spre mântuire. În predica ce urmează relatării răstignirii, Crucea propovăduiește răsplata oferită tuturor adeptilor lui Isus ale căror sacrificii personale, deși aparent inferioare jertfei sale, atârnă favorabil în cumpăna Judecării de Apoi. În omilia ce urmează relatării Răstignirii, el propovăduiește ideea că loialitatea și sacrificiile personale ale fiecărui creștin, chiar dacă aparent ne semnificative comparativ cu ale sale, atârnă pozitiv în balanța Judecării de Apoi și își vor primi generoasa recompensă. În acest aspect al renumelui, *The Dream* demonstrează o perspectivă spirituală dar luminează vis-a-vis de recompensa Crucii înrădăcinată în motivele *lof* sau *dom*, concepte ce permează poezia anglo-saxonă și ies la suprafață în special în *Beowulf* și intens teoretizate de exegeți de la John Earle la cei contemporani.

Tolkien vede în aceasta „un semn că vremurile păgâne nu sunt departe de poet, și poate chiar că finalul păgânismului englez (cel puțin în nobilime, pentru care și de către care aceste tradiții erau păstrate) a fost marcat de o perioadă de asfințit, precum cea observabilă mai târziu în Scandinavia¹⁶³”. Tolkien se referă aici la conceptele de *dómr* (reputație) și *orðstírr* (judecată) esențiale literaturii saga – scrisă la două secole după convertirea Islandei la creștinism, o distanță temporală similară cu cea a literaturii eroice anglo-saxone – ce continuă să trăiască și după ce eroul a murit. Atât în literatura saga cât și în *Beowulf*, credința supremă a eroului este în propriile sale forțe, căci zeii sunt detașați iar viața după moarte este incertă; remarcabil, această viziune este proprie unei perioade de tranziție între noua religie și remanențele celei vechi. Aceasta nu se datorează

¹⁶³ J.R.R Tolkien, *op.cit.*, p. 16.

atât neștiinței ori inconștienței autorului operelor ci mai degrabă reticenței lor de a-și defini eroii drept păgâni - ceea ce ar produce o ruptură între protagonist și cititori – ori de a elabora credințele lor religioase fără a-i identifica drept creștini – ceea ce ar fi greșit din punct de vedere istoric¹⁶⁴. Ideea, în ethosul germanic, că recompensa eroului prin renume este singura modalitate de a obține imortalitatea pământească este ilustrată în ceea ce reprezintă, poate, cele mai cunoscute versuri în scandinavă veche, și anume una dintre maximele lui Óðinn din *Hávamál*: “Deyr fé, deyja frændr/, deyr sjalfr it sama./ Ek veit einn, at aldri deyr:/ dómr um dauðan hvern (77)” [Vitele mor, neamurile mor, tu vei muri asemenea. Cunosc un singur lucru ce nu se stinge niciodată: bunul renume al celui mort].

Cât despre răsplata spirituală, nu doar Crucea ci și toți creștinii, ca războinici ai lui Cristos, primesc onoarea unui loc la banchetul ceresc unde *þær is blis mycel* [unde e fericire deplină, v. 139], moment pe care eul liric vizionar, odată iluminat, îl așteaptă cu nerăbdare. Imboldul Crucii: „Nu ic þe hate, hæleð min se leofa,/ þæt ðu þas gesyhðe secge mannum (v. 95-96)” [Acum te îndemn, iubite erou, să le transmiți oamenilor această viziune] pregătește dimensiunea didactică a poemului și subliniază rolul similar al celor două personaje; în epilog, visătorul-narator invită ceilalți vasali ai Domnului și credincioși în puterea Crucii să îi asculte viziunea, să valorifice aspectele spirituale ale existenței și să îi împărtășească astfel transcenderea la viața divină. Această predică ce încheie relatarea Crucii este comparabilă cu viziunile apocaliptice prin descrierea Judecâții de Apoi, unde imaginația devotată se dovedește mântuitoare: Cristos „frineð for þære mænige hwær se man sie,/ se ðe for dryhtnes naman deaðes wolde/ biteres onbyrigan, swa he ær on ðam beame (v. 112-114)” [va întreba mulțimea unde se găsește acela care în numele Domnului ar gusta teribila moarte, așa cum El însuși a înfăptuit pe acel arbore].

În continuare, aspectul didactic și căutarea paradisiului converg așadar atunci când visătorul deslușește semnificația visului său contemplând paradisiul. Precum în *Perle*, acestuia i se dezvăluie și o imagine a vieții de apoi, nu printr-

¹⁶⁴ Pentru o abordare extensivă a acestei teorii, a se vedea Shippey, *Old English Verse*.

o descriere a geografiei Paradisului ori Ierusalimului Celest ori a procesiunilor pline de smerenie prin care cei mântuiți îl cinstesc pe Gardianul Cerului, ci prin dinamica reprezentare a ospățului ceresc. Subtonul eroic al poemului devine evident atât în prezentarea lui Isus și a viziunii glorioase, dar și în transformarea fortifiantă și pasiunea dinamică trezite în visător ce privește plin de venerație cei doi eroi ai viziunii – Cristos și Crucea – și decide să le emuleze eroismul prin asumarea rolului de mesager al revelației.

Astfel, visătorul-narator iluminat de revelație găsește un nou scop în a-și umple existența până atunci goală de a cărei nevrednicie devine conștient la începutul viziunii, acela de a-și spăla povara păcatelor și a se mântui prin speranța beatitudinii veșnice. Galloway comentează, așa cum am arătat, paralela dintre trezirea din visare¹⁶⁵, cu perspectiva dedicării vieții prozelitismului pe care aceasta o inspiră în visător, și moarte, cu sensul de adormire față de tumultul celor lumești și trezirea întru spiritualitate, adică dedicarea eternității slăvirii lui Dumnezeu. Această cale presupune o alegere conștientă a singurătății, ispășirea păcatelor fiind posibilă prin divorțul de scopurile lumești ce are un efect soteriologic asupra sa, anticiparea vieții de apoi devenindu-i unica fericire. Singurul contact cu lumea pe care îl păstrează este preocuparea îndatoritoare pentru împlinirea spirituală a aproapelui, de a răspândi cuvântul Crucii și a inspira aceeași pietate pătimașă pe care Crucea a trezit-o în sufletul său prin poezie.

¹⁶⁵ Andrew Galloway, *op.cit.*, p. 477.

Partea a III-a.

Viziunea onirică în literatura engleză de mijloc

Literatura engleză de mijloc și dragostea curtenască

Căutarea divinității și speranța paradisiului se regăsesc tematic în literatură pe tot parcursul Evului Mediu. Dar dacă poemele perioadei anglo-saxone au în centru eroicul, în literatura englezei de mijloc tematica dragostei interumane este mai frecventată, adesea îmbinată cu alegoria și cu structura și caracteristicile viziunii onirice exploatată în această perioadă până la apogeu. De aceea, abordarea vizionarismului oniric în capitolul de față necesită o incursiune prin tradiția romanțelor curteneste și a alegoriei de dragoste între secolele al XII-lea și al XV-lea înainte de analiza propriu-zisă a operelor vizionare selectate în acest capitol.

C.S Lewis, în cartea sa *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, tratează extensiv schimbarea majoră de paradigmă produsă în literatura Evului Mediu mijlociu manifestată în tratarea temei iubirii ca sentiment universal, liant al umanului cu divinul, dar înrădăcinat în convențiile sociale ale epocii, în ceea ce a rămas cunoscut în exegeză drept tradiția *courtly love*, *fin amor* ori *amour courtois*. Apărută în Provența secolului al XI-lea și derivată din baladele Trubadurilor¹⁶⁶ or cu posibile influențe celtice, bizantine ori chiar arabe¹⁶⁷, aceasta a cuprins întreg occidentul, ecourile sale reverberând până în contemporaneitate. Sau, după cum formulează Lewis, „multe trăsături ale acestui sentiment [iubirea], în forma în care era cunoscut de către Trubaduri, au dispărut; dar aceasta nu trebuie să ne orbească în fața faptului că cele mai importante și mai revoluționare elemente ale sale au constituit fundamentul literaturii europene timp de opt sute de ani” – mascate în atâtea aspecte ale eticii, imaginației ori vieții noastre de zi cu zi încât par modul „natural” de a privi

¹⁶⁶ C. S. Lewis, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*, p. 13.

¹⁶⁷ Lewis, *op. cit.*, p. 4.

iubirea. Aspecte ale pasiunii romantice și elemente ale codurilor bunelor maniere (precum oferirea întâietății femeilor) sunt atitudini ce își au rădăcinile în *courtly love* și nu sunt nicidecum ceva natural ori universal, lucru demonstrat la o simplă privire spre alte culturi ori spre vremuri ce preced Evul Mediu mijlociu. Însuși sentimentul religios, înțelegerea iubirii divine și relația om-Dumnezeu, a fost iremediabil influențat de această tradiție culturală (iar nu invers, precizează Lewis).

Exegeza este, însă, împărțită în privința importanței fondului literaturii continentale – dominată, așa cum arăta Lewis, de ethosul *amour par amour* migrat dinspre poezia și romanele franceze ale Evului Mediu de mijloc - asupra literaturii engleze din perioada secolelor al XII-lea și al XV-lea ce abordează tema iubirii¹⁶⁸. Mai mult, însăși ideea de existență a unei tradiții *courtly love* este dezbătută de unii critici ce o numesc chiar o chiar un construct artificial al începutului de secol al XX-lea, un soi de termen-umbrelă ce dorește a unifica tradiții și stiluri independente. Exegeți precum J.S.P. Tatlock, John F. Benton și John Burrow opun ideea de *courtly love* – înțeleasă drept o iubire guvernată și limitată de reguli - iubirii adevărate, realiste și senzoriale care apare ilustrată în unele opere de dragoste ale literaturii engleze, considerând conceptul ca fiind unul derutant și superfluu. Cei aflați de partea cealaltă a dezbaterii, însă, înțeleg conceptul drept unul menit să sistematizeze complexitatea aspectelor sociale, religioase și erotice ale tematicii dragostei, fără de care aceasta nu ar putea fi contextualizată istoric cu suficientă acuratețe și care este, așadar, fundamentală în a înțelege literatura medievală engleză de dragoste¹⁶⁹.

Cu alte cuvinte, chiar dacă dragostea este o tematică universală, abordarea ei în această literatură este una distinctă și reprezentativă a contextului spațio-temporal. Căci tratarea sentimentului iubirii în operele acestei perioade este indubitabil diferită de cea a scrierilor anterioare, deși continuitatea este ușor observabilă și profund conectată cu schimbările ordinii sociale într-atât încât

¹⁶⁸ Helen Cooney, „Introduction”, *Writings on Love in the English Middle Ages*, p. 2.

¹⁶⁹ Bernard O’Donoghue, „The Reality of Courtly Love”, *Writings on Love in the English Middle Ages*, pp. 7-10.

Lewis vorbește despre o „feudalizare a iubirii”, pasiunea romantică fiind turnată în matrița deja încetățenită a iubirii dintre vasal și suveran pe care am discutat-o în capitolul anterior. Scenariul tipic (promovat de către tradiția Trubadurilor) este acela al iubirii unui vasal – nobili inferiori, cavaleri fără drepturi în ierarhia teritorială a feudalismului, pași ori alți membri ai alaiului mării nobilimi – pentru soția stăpânului său (numită *midons*, ce are sensul etimologic de „domnul meu”¹⁷⁰), printre puținele prezențe feminine din viața lui și autoritatea cea mai importantă ierarhic după stăpân; este o iubire caracterizată prin obediență, suferința unei uniuni imposibile și, atunci când este realizată sexual, pătată de incertitudinea unei relații adultere. În acest sens, Lewis distinge patru trăsături derivate din aceste relații feudale și prezente în portretizarea relațiilor amoroase: Smerenia, parte constituantă a oricărei relații între vasal și stăpân sau, în acest caz, stăpână, ceea ce îl obligă pe acesta a ceda fără ezitare oricărui capriciu al doamnei sale; Curtoazia, indispensabilă acestei relații – doar omul curtenitor poate iubi, și doar iubirea te poate face curtenitor, explică manualele vremii precum *De artes honeste amandi* al lui Andreas Capellanus – ce face diferența dintre gentil și *vilein* conferind caracterul superior al iubirii; Adulterul, inevitabil exaltat într-o societate în care căsătoria are o funcție pur utilitară, dragostea putând avea loc doar în afara acesteia, iar „doamna care este «cea mai dulce teroare» pentru vasalii săi fiind puțin mai mult decât o proprietate a soțului său”¹⁷¹; și Religia Iubirii în care se refugiază amantul suferind.

Dragostea se manifestă nu doar în context curtenesc ci și religios. Se observă totuși o diferență între felul în care dragostea pentru Isus este tratată în *Dream of the Rood* ori *Elene* și cea din poeme precum anonimul *Perle* și *A Seying of the Nyhgyngale* al lui John Lydgate. În primele abordarea este una mai puțin subiectivă, mai distantă și dogmatică, în *Perle* tematica iubirii se îmbină cu cea apocaliptică, iar *A Seying of the Nyhgyngale* reprezintă nu doar un elogiu al iubirii pentru Isus ci și o critică adusă obsesiei literaturii epocii pentru dragostea laică, adesea senzuală și de inspirație necreștină ce distrage de

¹⁷⁰ Jeanroy, *La Poesie lyricque des Troubadours*, tom. I, p. 91, *apud* Lewis, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷¹ Lewis, *op. cit.*, p. 16.

la spiritualitate. Se remarcă în epocă o tradiție a îmbinării și mai preeminentă dintre religie și erotism, cea e transmutării temelor și limbajului literaturii de dragoste în discursurile confesionale și devoționale. Apostolul Pavel o descrie: „Dragostea este îndelung răbdătoare, este plină de bunătate, dragostea nu pizmuiește, dragostea nu se laudă, nu se umflă de mândrie, nu se poartă necuviincios, nu caută folosul său, nu se mânie, nu se gândește la rău, nu se bucură de nelegiuire, ci se bucură de adevăr” (1 Corinteni 13:4-6), în timp ce apostolul Ioan declară că dragostea provine de la Dumnezeu, așadar a ne „iubi unii pe ceilalți” este un dar și un îndemn divin, iar „deus caritas est”. *Caritas*, explică Toma de Aquino, se referă la o dragoste protectoare, a lui Dumnezeu pentru omenire și a oamenilor pentru Dumnezeu și unii pentru alții, iar Tertulian, în apologiile sale, o considera marca distinctivă a creștinilor față de păgâni (Apologie 39).

Augustin din Hipona accentuează necesitatea interiorizării distincției dintre dragoste și dorință, dintre *eros* și *agápe*, în termenii grecești, descriind dragostea adevărată ca fiind necondiționată și congruentă cu sacrificiul de sine, altruistă căci nu așteaptă reciprocitate; confesând iubirea lui „de iubire”, în numele căreia se lăsase în mod eronat și în voia indulgenței erosului, și cugetând asupra iubirii umane, el concluzionează că iubirea adevărată poate exista doar de la și pentru Dumnezeu, cea umană fiind sortită suferinței, geloziei, suspiciunii, temerii și furiei. Înțelegerea sa a iubirii este puternic teocentrică, punând în opoziție dimensiunea orizontală și cea verticală a acestui sentiment. Astfel, doar Dumnezeu trebuie iubit (*fruenda*), în timp ce orice alt tip de iubire trebuie folosită (*utenda*) spre acest scop (*Doctrina Christiana* 1.3-5), idee influentă în secolele ulterioare mai degrabă prin respingerea pe care a întâlnit-o decât prin acceptare¹⁷². Această viziune pesimistă asupra naturii iubiri interumane se reflectă în morala poemului *Confessio Amantis* al lui John Gower, așa cum vom vedea, un neo-augustinianism ce încercă a adânci distanța dintre

¹⁷² Oliver O’Donovan, *Resurrection and Moral Order*, p. 234, *apud* Eric Gregory, “Augustine and Arendt on Love: New Dimension in the Religion and Liberalism Debates”, *The Annual of the Society of Christian Ethics*, p. 161.

cele două tipuri de iubire, distanță pe care Toma de Aquino încerca să o apropie în epocă.

Lewis discută tropul Religiei Iubirii – în sensul ridicării dragostei la rangul de pietate divină și înțelegerea sa ca sentiment înnobilitor – și cel de mitologie a iubirii – sistem fictiv de inspirație precreștină central pe zeul Amor. Ca un prim exemplu al acestui trop în literatură, *De artes honeste amandi* – proza în limba latină de secol al XIII-lea a lui Andreas Capellanus care a inspirat autori semnificativi ai Evului Mediu precum Boccaccio, John Gower ori Dryden – îmbină (în special dialogul E) discursul erotic cu cel creștin, suprapunând ideea de dumnezeu și paradis creștin unui zeu suprem al iubirii și unui rai al îndrăgostiților. Fațeta sa mitologizată este reprezentată de Jean de Meun în *Roman de la Rose* ce creează un univers oniric în care zeul suprem este zeul iubirii, pe aceeași linie pe care Boethius plasa Filosofia la rang de divinitate, iar protagonistul lui John Gower din *Confessio Amantis*, Amans, este instruit de către Reson în descrierea tainelor lui Venus. Relația dintre religie și iubire așa cum apare ea în Evul Mediu mijlociu este deosebit de complexă, dar existența scenariului Zeului Iubirii care intervine în dramele protagonistului viziunilor onirice de dragoste este cu ușurință trasată, ca origine, până la Ovidiu și a sa *Ars amatoria*, multe dintre opere fiind o neînțelegere a ironiei ovidiene – așadar tratând subiectul mai serios decât o face Ovidiu și idealizând atitudini pe care el le ridiculizează – iar altele mergând atât de departe în înțelegerea și aplicarea acestei ironii asupra propriei lor religii, cea creștină, încât sunt de-a dreptul blasfemice. Exemplul lui Lewis pentru cea de-a doua categorie este un *jeu-d'esprit* de secol al XII-lea intitulat *Concilium in Monte Romarici* în care un grup de călugărițe – ce studiază legile lui Ovidiu în locul evagheliștilor – se întrunesc sub egida unei *Cardinalis domina*, femeie cardinal, pentru a stabili care dintre categoriile masculine – clerici ori cavaleri – dau cei mai buni amanți, decretul fiind în favoarea primilor¹⁷³. Religia Iubirii izvorăște din atitudini diferite: ea poate fi o parodie a iubirii, pe linia lui Ovidiu și a criticii abandonului în fața unor sentimente și relații triviale, o parodie a religiei creștine, precum în

¹⁷³ Lewis, *op. cit.*, pp. 22-25.

Concilium, o reconciliere a religiei creștine cu iubire și stabilirea unui *modus vivendi* între acestea prin realizarea „unei nobile fuziuni între experiența sexuală și cea religioasă”¹⁷⁴, precum se regăsește la Dante, ori constituirea acesteia sub forma unei extensii a creștinismului (așa cum apare la autori ca Richard Rolle și scrierile devoționale scrise de ori destinate femeilor¹⁷⁵) ori o evadare temporară de la austeritatea dogmei, ceea ce ar face-o rivala religiei „reale”. Bineînțeles, operele perioadei, în special cele pe care le vom analiza în continuare, nu pot fi reduse la una dintre aceste atitudini, întreaga tradiție *courtly love* fiind o sumă a acestora, la care se adaugă și specia literară a viziunii onirice cu propriile sale trăsături și scopuri, fiecare dintre aceste poeme fiind unic în tratarea tematicilor abordate.

Esențial este însă faptul că iubirea descrisă în poemele viziunilor erotice este departe de sentimentul beatific al Bibliei. O'Donoghue comentează că în această tradiție dragostea acționează ca un vector ascendent asupra îndrăgostitului, îl transformă și îl aduce mai aproape de perfecțiune prin aspirațiile înalte și grația comportamentală (ca manieră curtenească) pe care această i-o imprimă. Dar această îmbunătățire nu este permanentă, pierderea dragostei cauzând revenirea îndrăgostitului la starea neelevată de dinaintea declanșării sale¹⁷⁶. De aceea, dragostea curtenească se situează, precum viziunea onirică, la mijloc; zona de condiții optime a susținerii sentimentului și atitudinii iubirii curtenești este la jumătatea distanței dintre realizare erotică și respingere, incertitudinea fiind cea care creează semnificații. Având în vedere pericolele unei iubiri pasionale, fie ea împărtășită fie nu, dragostea în operele literare ale Evului Mediu naște conflicte prin însăși natura sa duală ca forță pozitivă și negativă, sentiment înălțător și mistuitor. Astfel, ea apare descrisă în operele diferitor autori prin expresii oximoronice. Ellen Shaw Bakalian trece în revistă câteva astfel de expresii drept dovadă a unui consens literar vis-a-vis de natura iubirii în epocă¹⁷⁷. Alan de Lille o descrie ca „pace unită cu ura, loialitate cu

¹⁷⁴ Lewis, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁵ Clare Davidson, “Erotic Devotion: Richard Rolle's *The Form of Living*”, *Limina*, p. 2.

¹⁷⁶ O'Donoghue, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷⁷ Ellen Shaw Bakalian, *Aspects of Love in John Gower's Confessio Amantis*, p.149.

trădare, speranță cu teama și nebunie cu rațiunea” în *De Planctu Naturae*; Jean de Meun în *Roman de la Rose* drept „pace tulburată,” „război amoros,” „loialitate trădătoare, credință neloială”, „friguros de fierbinte,” „plăcută durere,” „iad fericit și trist paradis”; similar, Troilus al lui Chaucer este cuprins de „fierbințeala răcelii și răceala fierbințelii”; În *Vox clamantis* a lui Gower, ea este „sănătate bolnavă”, „odihnă tulburătoare”, „pios păcat”, „războinică pace”, „râset plângător și veselă lamentare”, iar prima carte a *Confessio Amantis* descrie „bolnavă sănătate, blestemată odihnă este dragostea, o pace războinică, o dulce rană, frumoasă boală, pioasă vinovăție”¹⁷⁸. Dragostea înseamnă, astfel, contradicții, o pulsione erotică și thanatică, ar zice Freud, prima provenind din Natură și a doua putând fi depistată cu ajutorul rațiunii ce recunoaște distructivitatea și poate ajuta în evitarea acesteia și învingerea celor două pulsioni. Dragostea este așadar tulburătoare și mistuitoare, mai ales căci este adesea neîmpărțășită ori incertă, manifestându-se precum o *sickness*, o „boală a iubirii” a cărei psihologie este exploatată de către poeții medievali, așa cum vom vedea în poemele selectate.

O altă trăsătură a tradiției dragostei curtenești, remarcată în exegeză încă de la Lewis, este romanțarea și idealizarea inechității sociale, chiar prin excluderea din *exempla* a acelor scenarii în care femeia ar fi de rang inferior celui ce-i dorește compania, caz în care bărbatul o poate avea fără complicațiile peștitului și manierelor curtenești, așa cum apare în manualul lui Andreas Capellanus, *De Artes honeste amandi* (ii I). Aceasta demonstrează percepția tradiției asupra femeilor aparținând claselor sociale neprivilegiate ca fiind inferioare din toate punctele de vedere – inclusiv intelectual, moral, afectiv – și nevrednice de dragostea ori eforturile unui bărbat superior social, dar dezirabile sexual, consimțământul femeii fiind considerat implicit doar prin raportul de putere dintre parteneri.

În afara idealizării inechității sociale și de gen, tradiția curtenească se remarcă și prin glorificarea adulterului. Idealizarea dragostei ilicite este un produs al unei societăți rigide în raport cu manifestarea dorințelor individului,

¹⁷⁸ Bakalian, *op. cit.*, p. 29.

aceasta constituindu-se ca o expresie a rebeliunii, a plasării nevoilor individuale deasupra celor sociale. În acest sens, Bernard O'Donoghue în *The Reality of Courtly Love* aplică linia de interpretare psihoanalitică a lui Jacques Lacan în definirea dragostei¹⁷⁹: pornind de la teoria lui Freud din *Civilization and its Discontents* care pune în discuție opoziția dintre pulsunile individului și nevoile societății¹⁸⁰, Lacan devoltă ideea de sublimare așa cum apare în acest context al dragostei curtenești. Pasiunea este o forță transgresivă în societate, întrucât denotă o superimpoziție a dorințelor sexuale asupra normelor ori intereselor sociale reprezentând astfel o amenințare, un comportament antisocial născut din interdicțiile impuse de societate, așa cum o descrie Lacan.

Tocmai acea dragoste ilicită face subiectul literaturii curtenești, ea reprezentând îmbinarea între transgresiunea socială și norme etice prin idealizarea obiectului dorinței și prin accentul pe dorința obsesivă și suferința cauzată de nerealizarea dragostei, și nu pe materializarea erotismului. De aceea, scenariul cel mai frecvent întâlnit în literatura acestei perioade este cel al unui eu producător masculin îndrăgostit de o nobilă căsătorită cu un alt bărbat (precum, pentru a lua un exemplu celebru în epocă, Lancelot și regina Guinevere căsătorită cu Arthur).

Se aduce chiar în discuțiile curtenești vorba despre imposibilitatea existenței iubirii în cadrul mariajului, după cum notează unul dintre episoadele lui Andreas Capellanus despre decretul Contesei de Champagne. Or, într-o societate în care dragostea capătă libertate, în care căsătoria este sinonimă cu iubirea și alegerea lipsită de presiuni sociale și economice, caracterul ilicit și-ar pierde însemnătatea, putând deveni din transgresiune împotriva normelor societale rigide în transgresiune morală.

Lewis explică importanța adulterului în această literatură și prin teoriile vis-à-vis de sexualitate și căsătorie în Evul Mediu. Pasiunea, scrie el, este o invenție mai recentă ce nu se regăsește „nici în inocența lui Adam în Paradis nici în senzualitatea rece a lui Tiberius în insula Capri”¹⁸¹. Dacă biserica

¹⁷⁹ Denis de Rougemont, *Passion and Society*, apud O'Donoghue, *op. cit.*, p.11.

¹⁸⁰ Leo Bersani, *The Freudian Body*, p. 3.

¹⁸¹ Lewis, *op. cit.*, p. 21.

medievală vede adulter și în sexualitatea neprocreativă dintre partenerii conjugali, Grigore cel Mare, Hugo de Saint Victor, Petru Lombardus, Albertus Magnus și Toma de Aquino pun în discuție natura dorinței sexuale și consideră, că, dincolo de dorința carnală ori plăcerea derivată din uniunea coporală, abandonul rațiunii în fața eroticului ca pedeapsă pentru căderea primordială în păcat este cel mai pernicios. Toma de Aquino achită de culpabilitate atât dorința, cât și plăcerea trupească, dar consideră răul adevărat *ligamentum rationis*, suspendarea activității raționale. Observăm în capitolul teoretic tema somnului rațiunii ca pericol extrem în relație cu visarea, abandonul stării de somn fiind ceea ce îl face pe om susceptibil la influențe malițioase externe. În aceasta stă, totodată, continuitatea între tradițiile antice, medievale și ulterioare, ea fiind temerea supremă a tuturor epocilor în fața oricărei stări ce poate produce o conștiință alterată – fie ea visare sau iubire – ce renunța la îndreptarea tuturor eforturilor spre scopul ultim al realizării spirituale.

În tradiția iubirii curtenești, dragostea ilicită și pasiunea descrisă de Lacan apar totuși temperate în cadrul unor norme care se reflectă în textele epocii. Aceasta ascunde, așa cum arată și Lewis, o altă dovadă subiacentă a inegalității de gen consolidată aici prin percepția asupra soției – femeia măritată cu un bărbat de rang înalt este stăpâna supușilor lui și poate fi idealizată de aceștia, dar aceeași ideală femeie este, pentru propriul ei soț, o ființă inferioară obligată să i se supună, un bun pentru care acesta a negociat cu tatăl ei, deci de asemenea nevrednică de iubire în sensul descris aici, ci cel mult de acea *amicitia* proprie, în cel mai bun caz, relațiilor de familie¹⁸² (așa cum sugerează *De artes honeste amandi* a lui Andreas Capellanus). Figura nobilei iubite face obiectul dorinței eului producător tocmai prin intangibilitatea ei, prin ideea de interdicție pe care posibila relație erotică cu aceasta o reprezintă. Imaginea ei este una idealizată și nepersonalizată O'Donoghue explică astfel că eroticul și politicul se întâlnesc în tradiția iubirii curtenești în primul rând prin figura a reginei – precum Iseult, Gráinne, ori Guinevere – ca reprezentantă a ordinii și stabilității sociale care subminează autoritatea pe care o reprezintă printr-un comportament antisocial

¹⁸² Lewis, *op.cit.*, p.45.

și indulgent¹⁸³. Această idee, ceea ce Lewis numea Smerenie, este ceea ce conferă caracteristica principală a reprezentării personajelor feminine în literatura perioadei, care apar idealizate până la rangul de arhetip, și deci lipsite de personalitate ori voință inteligibilă pentru cititor, așa cum vom vedea, spre exemplu, în doamnele din poemul anonim *Isle of Ladies* ori ducesa defunctă din *Book of the Duchesse* a lui Chaucer.

Ca motive frecventate în literatura viziunilor de dragoste identificăm spațiul închis, adesea o insulă ori o cetate, accesibil doar în vis ori într-o călătorie; frumusețea naturală, anotimpul tipic fiind primăvara ca moment al regenerării, tinereții și fertilității; vânătoarea, reprezentând goana după realizarea erotică; păsările personificate ilustrând trăiri ori tipologii umane; tema religiei iubirii adaptată din clasicism sub forma unei Curți a Iubirii, unde suveranii iubirii, Venus și Amor, sunt deseori invocați ori apar ca personaje sau ca dispozitive de tip deus-ex-machina; tema înțelepciunii în iubire și a inițierii în tainele iubirii a naratorului de către un ghid; tema tradiției literare și a citirii etice adesea reprezentată prin *exempla* pozitive și negative ale cuplurilor mitice (precum Penelope și Ulise, Ceix și Alcione, Bryseis și Ahile, Paris și Elena), un important izvor de inspirație pentru poeți și naratorii lor fiind *Ars amatoria* și *Metamorfozele* lui Ovidiu; așa-numitul *Frauendienst*, termen de secol al XIII-lea utilizat de Ulrich von Lichtenstein, moștenit în exegeză pentru a defini atitudinea „cavalerească”, servilă, a personajelor masculine și plasarea iubitei pe un pedestal, idealizată și depersonalizată până la rangul de arhetip; sentimentul predominant al melancoliei cauzate de dragostea neîmpărtășită, naratorul fiind adesea „bolnav din dragoste” ceea îi provoacă o stare de tulburare și anxietate adesea alinată de (sau pe parcursul) visului revelator.

În paginile ce urmează, vom explora diversele prelucrări și îmbinări ale acestor motive alese de către poeții reprezentativi ai perioadei, feluritele moduri de a aborda viziunea onirică, de a-i îmbogăți structura și de a-i exploata vastul potențial tematic ce îi conferă, de altfel, popularitatea atinsă aici.

¹⁸³ O'Donoghue, *op. cit.*, p 13.

Vom vedea cum John Gower, în opera sa din 1390, *Confessio Amantis*, reia, după model boethian, temele cunoașterii și rațiunii atât de pregnante în literatura antichității. Sub forma unei lamentări sociale a decăderii lumii și impasului în care se găsește regatul său, el introduce o premisă ce trimite, pe de o parte, la literatura etică – prin tratarea scolastică a viciilor și valorilor morale – pe de alta la literatura dragostei curtenești – prin explorarea relațiilor amoroase în relație cu valorile etice – și, pe de cealaltă, la literatura apocaliptică – prin exaltarea supremației iubirii divine drept singura cale de mântuire a omenirii.

Neobstrucționat de presiunea de a-și masca interesul pentru erotic cu discursuri etice ori religioase, precum Gower, Geoffrey Chaucer ilustrează dragostea ca emoție și atitudine, ilustrând atât acest sentiment cât și comentariile sociale mai mult prin comportamentele pe care le generează, decât prin lentila etică lui Gower. Abordarea sa psihologizată nu exclude temele cunoașterii și importanței tradiției. Elaboratele definiții ale visării din poemele pe care le voi trata aici, *Book of the Duchesse* și *Hous of Fame*, și câteva opere nevizionate, *Troilus and Criseyde*, *The Nonne Preestes Tale* sau *Squiers Tale*, fac apel la tratatele marilor autorități în domeniul oniricului pe care le-am discutat în prima parte a cercetării, îmbinând teoria sobră cu umorul caracteristic al autorului și spiritul fiecărui narator în parte.

Isle of Ladies este un poem anonim în mod eronat identificat în Evul Mediu ca aparținându-i lui Chaucer, ce ne aduce în plin *Frauendienst* cu stereotipiile sale de gen și raport social și comportamental, dar combină convenționalul mitologiei de inspirație clasică a iubirii cu cea celtică într-o interesantă personificare a tradiției continentale.

Viziunea apocaliptică joacă un rol esențial și în poemul anonim *Perle*, compus în secolul al XIV-lea de către autorul unei romănțe cavalierești reprezentative, *Sir Gawayn and þe Grene Knyzt*, și al unor poeme narative religioase, *Pacience* și *Clannesse*. În proporție inversă față de poemele lui Chaucer și sosia lor, *Isle of Ladies*, sub aparența unei lamentări de dragoste pentru pierderea ființei iubite se află o explorare a dogmei creștine și spiritualității pe parcursul unei călătorii onirice la intrarea Ierusalimului Celest.

Dar, ca și la Chaucer, perspectiva este una personalizată, psihologizată, ceea ce îi adaugă o originală abordare a alegoricului convențiilor vizionarismului oniric.

Cu opera lui John Lydgate din secolul al XV-lea, *A Seying of the Nightingale*, revenim la tema emulației cristice din *Dream of the Rood* și a dragostei divine superioară celei umane din *Confessio Amantis* într-o conștientă și modelatoare reiterare a convențiilor viziunii de dragoste într-un poem religios, pentru a încheia aproape ciclic această explorare a viziunilor onirice în literatură engleză a Evului Mediu.

***Confessio Amantis*. Cunoașterea și viziunea onirică**

Caracteristicile scrierilor didactice – populare ca element de continuitate cu literatura clasică - și perpetuarea obiceiului așa-numitei „citiri etice” ca modalitate de înțelegere a textelor în Evul Mediu, se îmbină cu această temă a iubirii și cu structura în ramă a viziunilor onirice, convergând în poeme reprezentative pentru această perioadă așa cum este *Confessio Amantis* a lui John Gower, operă compusă și publicată la finalul secolului al XIV-lea (1386-1390).

Robert R. Edwards sumarizează literatura de dragoste a celei de-a doua jumătăți a Evului Mediu din punctul de vedere al reprezentărilor dorinței ce „adrează problematici fundamentale ale literaturii medievale precum individualitate, subiectivitate, cunoaștere, virtute, identitate socială și valori spirituale”¹⁸⁴. Exegeza acestei literaturi trasează sursele reprezentării iubirii la Augustin și Ovidiu, influențele preeminente pe cât de diferite, pe atât de importante ca poli între care reprezentările iubirii în literatura epocii gravitează. *Confesiunile* lui Augustin oferă scriitorilor medievali o teorie despre natura, sursele, precum și mecanismele de formare și manifestare ale dorinței, integrând trăsături particulare ale experienței erotice și identificând în sursa și scopul lor final plenitudinea dragostei divine¹⁸⁵, teorie regăsită în așa-numitele narațiuni

¹⁸⁴ Robert R. Edwards, *The Flight from Desire: Augustine and Ovid to Chaucer*, (2006, Palgrave Macmillan US), p. 165.

¹⁸⁵ Edwards, *op. cit.*, p. 166.

ale convertirii din concluzia cărora se inspiră majoritatea poemelor onirice de dragoste medievale. Gower, Lydgate și Chaucer ilustrează în scrierile lor ideea de deșertăciune a erosului în fața iubirii divine, fără a nega importanța și complexitatea erosului ca parte integrantă a naturii umane. Scrierile erotodidactice ale lui Odiviu, ilustrând o fațetă diferită a aceleiași probleme, intenționează a reglementa și transforma dorința, dezvoltând tehnici pentru a o ține sub control, sub dictonul “arte regendus amor” (*Ars amatoria*, 1.4), meșteșugul reglementează iubirea. Edwards identifică în ambele un substrat din narațiunea romană a elegiei de dragoste a unor poeți precum Catullus, Tibullus și Propertius, prin ilustrarea unei staze erotice, a frustrării subiectului ce urmărește obsesiv o dragoste imposibilă¹⁸⁶, idee atât de limpede preluată de către John Gower.

Tocmai datorită capcanelor dragostei și potențialului său elevator, dragostea trebuie reglementată, par a considera autorii medievali. În teza sa doctorală, *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi*, Annika Farber numește *artes amandi* operele erotodidactice, acele scrieri care folosesc metodele literaturii didactice pentru a teoretiza tema iubirii, adesea cu referire la textele clasice, sau ceea ce mai este cunoscut în exegeză drept *artes d'aimer* (Hyatte), *arts of love* (Hoenegger), ori manual de dragoste, originea acestora găsindu-se, așa cum am arătat, în *Ars amatoria* a lui Ovidiu. Un consens exegetic se atinge în ideea că subiectul educației în opera lui Ovidiu nu este dragostea în sine ci poezia de dragoste, expresia iubirii în artă, ceea ce face această scriere mai degrabă o *ars poetica* decât un manual al manierelor¹⁸⁷, dar cert este că, în perioada medievală, inspirația din Ovidiu a dat naștere genului erotodidactic.

Didacticismul este popular în epocă, observându-se tendința de a transforma o lectură „ușoară” precum *Ars amatoria* a lui Ovidiu într-un excurs despre etică, drept tehnică de studiu a literaturii clasice ce a menținut viu interesul pentru epoca de aur a clasicismului. Așa-numita „citire etică” din

¹⁸⁶ Edwards, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁷ Annika Farber, *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi*, p. 5.

educația medievală impunea o lectură a textelor *auctor*-ilor din perspectiva principiilor morale pentru a justifica utilizarea textelor antice dincolo de rolul lor de aplicații ale regulilor gramaticii limbii latine prin elevarea lor la rangul de scrieri etice, educative; artele liberale devin aici o propedeutică pentru studiul teologiei. Farber merge mai departe în studiul acestui tip de înțelegere a operelor, observând o conexiune între introducerea textului lui Ovidiu în programa școlii medievale și producerea operelor de tip „manual de dragoste” ori de maniere curtenești și propunând faptul că această metodă educațională a influențat profund creația literară proprie Evului Mediu. Dacă Ovidiu, explică ea, s-a folosit de o structură didactică pentru a conferi o nouă dimensiune elegiei de dragoste, autorii secolelor XII-XIV se folosesc de tematica iubirii pentru a se lansa în discursuri enciclopedice despre filosofie, religie ori moralitate atunci când creează ei înșiși opere ficționale. De asemenea, studiul potențialului didactic al literaturii de dragoste, așa cum era perceput în Evul Mediu, poate așterne lumină asupra popularității genului și multitudinii de opere ce îl abordează în epocă, inclusiv modul în care elemente ale sale se infiltrează în viziunile onirice în aceste secole.

Din literatura franceză medievală, Farber enumeră cinci prelucrări ale *Ars amatoria* ovidiene: *Art d'amours* a lui Jacques d'Amiens, *Art d'amours* a lui Guiart, *Ci commence de Ovide de arte* a lui Maître Elie și anonimele *Clef d'amors* și *Art d'amours*¹⁸⁸, la care se adaugă numeroase opere inspirate din acest „doctoris egregii”, cum era cunoscut Ovidiu învățaților perioadei¹⁸⁹, ce demonstrează intersecțiile dintre erotic și didactic: *Facetus* a lui Aurigena, un ghid al manierelor curtenești de secol al XII-lea, *De artes honeste amandi* (numită și *De amore*) a lui Andreas Capellanus, *Livre d'amour* a lui Drouart la Vache, Jean de Meun și Guillaume de Lorris cu al lor pionier *Roman de la Rose*, iar în literatura engleză în câteva dintre scrierile lui Geoffrey Chaucer, John Lydgate, John Gower și în două poeme anonime, *Perle* și *Isle of Ladies*, pe care le vom analiza în acest capitol.

¹⁸⁸ Farber, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸⁹ Farber, *op. cit.*, p. 4.

De artes honeste amandi este structurată în trei cărți, primele două o serie de reguli exemplificate pentru iubiri iar a treia o *reprobatio* la adresa dragostei, în general, și a femeilor, în particular; contradicțiile în abordare și ton au determinat exegeza să le considere pe primele două parodice ori complet ironice – deci o reacție la tropul literaturii de dragoste ori la întreaga atitudine de tip *Frauendiest* – dar Farber argumentează că, din această tradiție a citirii literaturii păgâne în scopuri educative Andreas preia și aplică datoria educatorului moralizator de a preda un comportament congruent cu virtuțile creștine după ce a explorat toate fațetele iubirii, promovând supremația iubirii religioase, inferioară în ierarhie fiind dragostea curtenească, în timp ce dragostea trupească pasională, cea țărănească, cea mincinoasă, poliamoră, precum și cea prea rațională fiind toate aspecte erotice pe care autorul le condamnă și împotriva cărora avertizează.

Citirea medievală este o citire etică, sumarizează Dagenais¹⁹⁰, iar J.B. Allen consideră că „a defini etica în termeni medievali înseamnă a defini poezia [iar a defini poezia înseamnă a defini etica]”¹⁹¹. Farber analizează felul în care metodele educației medievale cu privire la abordarea literaturii ficționale sunt atât de înrădăcinate în modul de a gândi literatura și realitatea al oamenilor educați ai vremii încât se reflectă în propriile lor creații¹⁹². De la Beda la Chaucer și Gower, educația formală începe cu *grammatica*, studiul limbii și culturii latine prin intermediul textelor păgâne; unele școli creștine le abandonează complet, dar interesul general pentru clasicism nu scade, fiind amplificat de descoperirea a noi texte clasice în secolele XII-XIII¹⁹³. Un exemplu oferit de A.J. Minnis¹⁹⁴ este cel al poveștilor ovidiene din *Heroide* care erau utilizate ca pilde pozitive și negative în relațiile amoroase, influența acestei practici putând fi observate atât în opere lui Chaucer cât și în cele ale lui Gower.

¹⁹⁰ Farber, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹¹ J.B. Allen, *Ethical Poetic*, p. 12.

¹⁹² Farber, *op. cit.*, p. 15.

¹⁹³ Vincent Gillespie, *Cambridge History of Literary Criticism*, Irvine Medical Gram. Theory and Chaucer's House of Fame nota 47, *apud* Farber, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁴ A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, pp. 14-15.

Tot Minnis atrage atenția asupra unei componente frecvente în reiterările medievale ale scrierilor clasice ce oferă un bun ghid al percepției lor în epocă, și anume *accessus ad auctores*; aceasta este prefața care pune la dispoziție informații despre autor și operă, totodată oferind modele de comprehensiune a textului, cum ar fi încadrarea sa într-o anumită ramură a filosofiei, ca de, de exemplu, etica, ceea ce ar influența modul în care textul este lecturat.

Kaster explică funcția citirii etice drept o „dezinfectare” a textului, acțiunea de a extrage învățăminte despre moralitate din orice fel de text, chiar și cel mai trivial ca scop și conținut. Cu aplicare pe *Confessio Amantis*, Annika Farber demonstrează¹⁹⁵ relația dintre citirea etică și scrierea etică ce utilizează modelul clasic și îl perpetuează în Evul Mediu. Ea explică pe această linie modul în care tematica cunoașterii se îmbină cu cea a dragostei în poemul lui Gower, prin utilizarea unor excerpte din literatura clasică drept *exempla* și promovarea metodelor interpretative proprii educației de *grammatica* pentru citirea acestor texte – și implicit ale poemului ca un întreg –, și utilizarea convențiilor literare ale literaturii de dragoste a epocii sale, rezultatul fiind o operă didactică de inspirație clasică adaptată la „prezentul” Evului Mediu de mijloc. Farber identifică diferența dintre citirea etică și citirea alegorică, două linii separate de interpretare literară populare în Evul Mediu, definind-o pe prima drept metoda de a extrage învățăminte de bună moralitate din text prin analiza raționamentelor morale ori, dacă acestea nu există, a celor imorale și utilizării lor drept exemple negative, și pe a doua drept metoda de a căuta simboluri exterioare textului în aspectele și modalitățile de exprimare ale acestuia. Un exemplu potrivit aici, oferit tot de către Farber, este reprezentat de două metode diferite de interpretare a poveștii lui Ceix și Alcione. Interpretări alegorice care ar fi fost cunoscute și populare în epoca lui Gower – din *Ovidius Moralizatus* aparținând lui Pierre Bersuire și, respectiv, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoses* a lui Giovanni del Virgilio – ar fi identificarea lui Ceix cu Christos și a lui Alcione cu sufletul creștinului ce îl pierde pe Christos, ori înțelegerea celor două personaje ca expresii ale cupidității și angrenării în

¹⁹⁵ Farber, *op. cit.*, p.192.

plăcerile trupești considerate superioare celor spirituale. Interpretarea oferită de Genius din *Confessio Amantis* este, în schimb, arată Farber, una etică: despre utilitatea viselor, și despre incompatibilitatea dragostei cu indolența spirituală. Aceasta demonstrează preferința lui Gower pentru acest tip de citire¹⁹⁶.

Privind *Confessio Amantis* alături de celalalte două lungi poeme ale lui Gower, *Vox Clamantis* și *Mirour de l'Omme*, o trilogie în engleză, latină și franceză, acesta apare mai mult ca un filosof al moralității decât un poet, *Confessio* fiind în acest sens opera mai puțin profundă dintre cele trei. *Mirour* și *Vox Clamantis* sunt poeme escatologice ce îmbină filosofia cu religia și critica socială, în care opoziția dintre bine și rău, dintre păcat și virtute, dintre om și Dumnezeu, dintre suflet și trup, joacă un rol central, expuse în stilistica pastorală prin citate biblice, *exempla*, parabole, analogii ori *sententiae* menite să inspire repulsia față de păcat și setea pentru virtute în vederea atingerii scopului final al mântuirii¹⁹⁷. În *Confessio Amantis*, parada celor Șapte Păcate Capitale din *Mirour de l'Omme* este aici reluată și canalizată spre un singur aspect al experienței umane, dragostea, însă abordarea nu este nicidecum simplificată ci expandată, căci concentrarea pe acest unic aspect permite o abordare multifacetată a acestuia. Cea mai mare parte a exegezei pe marginea acestui poem se concentrează mai degrabă pe latura sa filosofică, politică și religioasă, a cugetărilor sale pe marginea îngrijorătoarei situații politice a regatului și a lumii sale, asupra păcatului și modului de viață eliberat de acesta, și asupra opoziției dintre dragostea divină și cea omenească; dar *Confessio Amantis* este, pe lângă aceste definiții ale sale, o operă de ficțiune, un comentariu literar, al comportamentelor individuale și sociale, și o viziune onirică. De aceea, ea nu este nicidecum o reiterare a ideilor din *Vox Clamantis* și *Mirour de l'Omme*, ci o îmbogățire a acestora prin dezvoltarea aceluși aspect pe care poemele anterioare nu reușiseră să îl epuizeze, aspect mai puțin abstract dar la fel de complex și cel puțin la fel de relevant pentru viața de zi cu zi a individului, și anume relația de cuplu și modelul său de perfecțiune: iubirea maritală. Așadar,

¹⁹⁶ Farber, *op. cit.*, pp.189-190.

¹⁹⁷ Peter Nicholson, *Love and Ethics in Gower's Confessio Amantis*, p. 4.

dincolo de premisa din prolog și de concluzia sa moralizatoare cu o puternică aură religioasă, cea mai mare parte a poemului se concentrează pe dragostea de cuplu, ilustrând-o în felurite instanțe prin *exempla* din literatura de referință pentru cititorii epocii sale, alese pentru a portretiza tipologii umane în care publicul se poate regăsi și o varietate de alegeri la care „iubitul” poate fi supus, ce îi pot influența viața din acel punct în moduri subtile și nebănuite. Din acest punct de vedere, *Confessio* nu este o poveste de dragoste, ci suma tuturor poveștilor de dragoste scrise până la Gower și interpretate consecvent, zugrăvind o imagine a iubirii în toate aspectele sale reprezentativă și influentă pentru epoca sa.

Confessio Amantis pune încă de la început accentul asupra potențialului eroticului ca material didactic. El înseamnă o provocare pentru natura umană, pentru moralitatea pe care o pune sub presiune.

I wolde go the middel weie

*And wryte a bok betwen the tweie, Somwhat of lust, somewhat of lore,
That of the lasse or of the more Som man mai lyke of that I wryte:*

And for that fewe men endite In oure englissh, I thenke make

A bok for Engelondes sake (Prologus, v. 17-24)

[Aș alege calea de mijloc,/ Să scriu o carte între cele două,/ Ceva despre dorință, Ceva despre cunoaștere/ Mai puțin ori mai mult/ Poate cuiva îi va plăcea ce scriu:/ Și pentru aceia m-am gândit/ În a noastră engleză să scriu/ O carte de dragul Angliei.]

Prologul expune premisele poemului urmând o înșiruire retorică a ideilor pentru a justifica necesitatea unei opere despre iubire și, implicit, anunțând funcția didactică a acestuia. Poemul debutează pe tonul nostalgic al unui narator educat în tradiția clasică, în istorie și cultură, ce glorifică trecutul și deplorează prezentul drept o decădere de la starea ideală a unei epoci de aur. Această idee conduce la motivația creării poemului. După modelul operelor din trecut care au supraviețuit și datorită cărora cunoaștem realități azi apuse, avem datoria de a întreprinde capturarea lumii în care trăim pentru generațiile viitoare, de asemenea dobândind imortalitatea prin recompensa faimei.

Se reflectă aici tema cunoașterii atât de prezentă în literatura Antichității târzii și preluată de către cei educați în spiritul acesteia, în sistemul artelor liberale, din Evul Mediu. Ideea de perpetuare a cunoașterii, imortalizare a realității autorului și pionierat în literatură este redată și prin al doilea scop enunțat de narator, și anume crearea unei *bok for Engelondes sake* în *oure englissh*, un mesaj de interes național și o moștenire culturală. Cu toate, însă, că o operă demnă de a rămâne cunoscută posterității trebuie să fie una plină de substanță, naratorul-poet știe că o scriere prea solemnă nu face decât să obosească cititorul; așa că el își propune să urmeze calea de mijloc, echilibrata îmbinare dintre *lust* și *lore* aducându-le cititorilor plăcere și instruire.

În acest sens, explică J. Allan Mitchell, Gower este primul cititor al propriului său text care îl deschide unor reacții opozante și complexe¹⁹⁸, moduri de analiză comparative ale unor elemente contrastante pe care exegeza le aplică asupra poemului lui Gower. Dacă cea mai importantă temă este cea a retoricii căii de mijloc dintre dragoste și moralitate, cei doi poli între care poemul pendulează (analizați de către exegeți precum Yeager și Peter Nicholson), alte citiri accentuează elementele la fel de pregnante ale tradiției confesionale și romanței curtenești existente în poem (John J. McNally), altele studiază modul în care Gower tratează diferențele dintre etica socială și individuală (Russell A. Peck), importanța latinei și vernacularei (R.F. Yeager și Wetherbee), ori distincția ori identitatea între *persona amans* și *auctor sapiens* (Minnis)¹⁹⁹.

Dragostea este, pentru narator: „*Love, which doth many a wonder/ And many a wys man hath put under* (v. 75-76)” [Dragostea, ce multe minuni face, și-n multe feluri captivează], acel sentiment atotputernic și copleșitor pe care literatura curtenească îl exploatează și pe care religia creștină îl exaltează, iar Gower își propune să găsească punctul de confluență între cele două în iubirea maritală. Reticența lui Gower de a scrie despre iubirea de cuplu își are originile în tendințele epocii spre glorificarea cunoașterii și spre scrieri filosofice și

¹⁹⁸ J. Allan Mitchell, *Ethics and Exemplary Narrative in Chaucer and Gower*, p. 41.

¹⁹⁹ A se vedea Annika Farber, pentru o trecere în revistă a direcțiilor exegetice în Farber, *op. cit.*, p. 19-22.

escatologice, poetul confruntându-se cu dilema a ceea ce înseamnă un subiect „potrivit” sau suficient de serios și de profund pentru literatură, oscilând între necesitatea potretizării vieții de zi cu zi în toată complexitatea și relevanța ei, și scrierea morală cu caracter universal. După cum formulează Peter Nicholson, *Confessio Amantis* ridică „probleme de conduită în dragoste ce transcend cadrul escatologic pe care sunt construite cele două poeme [*Vox Clamantis* și *Mirour de l'Omme*] ce sunt demne de considerația moralistului, chiar dacă acestea nu afectează mântuirea în mod direct”²⁰⁰. Pentru a reda această idee și a rezolva astfel dilema poetică, John Gower alege îmbinarea individualului cu globalul în forma cea mai potrivită și mai la îndemână pentru a reda această confluență între stiluri, și anume viziunea onirică.

Alegerea limbii vernaculare mai are la bază încă un scop neenunțat de poet în mod direct. În afară de apelul la cetățenii regatului englez prin teme sociale și politice și de expunerea teme existențiale demne de a transcende timpul și spațiul lui Gower, limba vernaculară – sinceră și neornamentată - este și limba iubirii, așadar cea mai potrivită pentru confesiunile unui îndrăgostit. Tematica dragostei se adresează în egală măsură tuturor oamenilor, indiferent de gen ori clasă socială, nu doar celor cunoscători de latină ori franceză. Ea apare astfel drept prea trivială pentru limba latină, fiind o experiență atât de comună, dar, tot din același motiv, prea importantă pentru a risca excluderea vreunei categorii a publicului. Dante, în *Vita nuova* (25.6), își imaginează că primul poet ce a scris în vernaculară a făcut această alegere pentru a-și pune sentimentele erotice în cuvinte inteligibile pentru iubita sa; limba latină ar fi fost, după Dante, o alegere ce ar fi exclus jumătatea din populație căreia se adresează poemele de dragoste, făcând imposibilă comunicarea între îndrăgostiți și punând o barieră în calea curgerii naturale a unui astfel de dialog în literatură. Referitor la acest pasaj, Robert R. Edwards observă că vernaculara are rol atât performativ, cât și mimetic, reprezentând un mod de expresie ce poate uni poeții cu publicul lor și iubiții cu iubitele lor. Pentru Dante, explică el, poezia este nu doar constructul rațional al tehnicilor poetice, figurilor de stil și

²⁰⁰ Peter Nicholson, *Love and Ethics in Gower's Confessio Amantis*, p. 6.

substratului filosofic ci și „o negociere erotică prin limbaj”, prin care poetul „se adresează nu doar unui concept ori figurii personificate a iubirii – abstracțiune adusă în concret și particular prin, spre exemplu, Zeul Iubirii ce îi apare lui Dante în viziunile sale onirice – ci și obiectului dorinței sale, interlocutorului căutat pentru conversație”²⁰¹. Această afirmație se poate aplica lui John Gower care, deși nu își transpune visătorul într-o conversație directă cu iubita sa, își însarcinează ghidul, pe Genius, cu povățuirea îndrăgostiților și își lasă îndrăgostiții din *exempla* să își vorbească intim și natural.

După ce expune problema, naratorul oferă și soluția, care se află de fapt impregnată în întreaga operă. Oamenii trecutului, deplânge el, erau mai învățați, mai virtuoși și mai fericiți, într-o lume afectată de mai puține conflicte. Or, principala cauză a conflictelor – în raport cu sine, interpersonale, și la scară largă - este lipsa iubirii, pierderea deprinderii și cunoașterii de a iubi:

*Of hem that ben the worldes guides - With good consail on alle sides -
Be kept upriht in such a wyse, That hate breke noght th'assise Of love,
whiche is al the chief*

To kepe a regne out of meschief. (Prologus, v. 144-150)

[Cei ce sunt liderii națiunilor/ Nu sunt sfătuiți de bine/ Să țină cursul drept pentru ca ura/ Să nu zdrobească ordinea iubirii,/ Căci ea-i trebuința capitală/ Între regat și anarhie.]

Încă de la început, Gower face evidentă abordarea sa a temei iubirii vis-à-vis de natura duală a acestei stări, așa cum am arătat, departe de aparenta simplitate ludică și didactica curtenească a primelor cărți din *De Artes honeste amandi* a lui Andreas Capellanus și totodată de cinismul ultimei cărți a aceleiași opere ori de austeritatea unor scrieri religioase pe aceeași temă. Abordarea ilustrează, și din acest punct de vedere, acel *middel weie* pe care Gower îl propune. Structura în ramă proprie viziunilor onirice este așadar alegerea optimă pentru realizarea unei astfel de opere, facilitând înșiruirea logică a ideilor și caracterul retoric bine definit, evitând confuzia și dezbaterile exegetice cu care se confruntă, de pildă,

²⁰¹ Edwards, *op. cit.*, p. 4.

De artes honeste amandi cu ale sale contraste. Astfel, Gower pune în antiteză Natura și Rațiunea, două aspecte ale individului ce reprezintă latura sa inferioară, apropiată de animalic, și, respectiv, cea superioară, această dualitate caracterizând și natura iubirii. Gower nu o neagă pe prima, numită *kinde*, acceptând fără a demoniza existența impulsurilor sexuale și pasiunilor în orice individ. Dar acestea trebuie călăuzite și echilibrate prin acțiunea funcției raționale, doar ea fiind forța care poate ordona haosul provocat de concupiscentă și suferința în dragoste. Astfel, el susține necesitatea dominației rațiunii în dragoste, ceea ce conduce la o iubire sinceră, *honeste love*, ce se poate realiza doar în interiorul căsătoriei ca instituție reglementată și sacră ce întreține civilizații. Exaltarea căsătoriei și expunerea avantajelor acesteia se regăsește și în *Vox Clamantis*, unde o căsătorie bazată pe iubire și loialitate reprezintă un stil de viață virtuos cu potențial mântuitor și, mai mult decât atât, aduce fericire. Dacă rațiunea domină instinctul, iar iubirea este una echilibrată ce provoacă doar stări pozitive de pace și armonie, atunci întreaga lume va atinge starea paradisiacă.

John Gower urmează, așadar, linia lui Boethius în exaltarea funcțiilor intelectuale, iar tema conflictului dintre Natură și Rațiune este una dintre tradițiile literaturii medievale. Ellen Shaw Bakalian, în cartea sa *Aspects of Love in John Gower's Confessio Amantis*, compară abordarea lui Gower, atât din *Confessio Amantis* cât și din *Mirour de l'Omme* (1376–79), *Vox Clamantis* (1378–83) și *Traitié pour essampler les amantz marietz* (1397) cu cele ale lui Alan de Lille în *De Planctu Naturæ* și *Anticlaudianus*, ale lui Guillaume de Lorris și Jean de Meun în *Roman de la Rose inspirate De Consolatione și De mundi universitate (Cosmographia)*²⁰². Mai mult, prin tema cunoașterii și caracterul de lamentare observat din acest comentariu introductiv asupra societății și moralității, opera lui Gower duce cu gândul la *De consolatione philosophiae*. Tocmai de aceea, o carte care învață cititorul despre Iubire nu poate decât să contribuie la progresul lumii contemporane. Componenta religioasă – cu referințe biblice după modelul lui Grigore cel Mare din *Moralia*

²⁰² Bakalian, *op. cit.*, pp. XIV-XVI.

și *Cura pastoralis* - este introdusă tot prin tema dragostei menită să vindece conflictele, căci dacă toate națiunile ar urma modelul cristic și s-ar lăsa conduși de dragostea creștinească, corupția, violența, setea de putere și bani ar putea fi eradicate. După un excurs istoric, el deplânge haosul realității și lipsa de unitate a creștinătății, inclusiv cel din interiorul bisericii, iar naratorul revine la scripturi pentru a demonstra necesitatea credinței. Visul lui Nabucodonosor din Cartea lui Daniel este citat ca o metaforă a decăderii progresive a lumii, prin materialele din care statuia onirică este făurită, de la aur la argilă. El își construiește de fapt argumentul pe baza visului - utilizând un *locus* frecventat în alegoria istorică medievală, și anume structurarea istoriei după erele metalelor - prefigurând venirea sfârșitului cu conflictele sale pre-apocaliptice.

He hath his prophecie sent

In such a wise as thou schalt hier, To Daniel of this matiere,

Hou that this world schal torne and wende Til it befall to his ende.

(I, v. 589-92)

[El a trimis, așa cum vei auzi, către Daniel profeția despre cum această lume se va nărui până se va sfârși.]

Prima carte a visului propriu-zis descinde din filosofia, istoria culturii și critica societății ce permează prologul în experiența proprie a naratorului și incipitul iluminării sale spre starea superioară din prolog, anunțând intenția de „a dezvălui limpede, în scris cum eu și iubirea ne-am întâlnit” [*and therefore I/Woll wryte and schewe al openly/How love and I togedre mette* (v. 84-85)].

Ca viziune onirică, *Confessio* expune doleanțele unui visător numit sugestiv Amans. Nota introductivă în limba latină pretinde identificarea personajului visătorului cu naratorul și cu autorul, așa cum Boethius se transformă în protagonist în *De consolatione philosophiae*, lamentând suferințele încarcerării sale și imaginând izbăvirea morală de acuzațiile nedrepte sub singura autoritate justă, Filosofia, și cum protagonistul lui Chaucer din *Hous of Fame* este numit “Geffrey” fără, însă, vreo referință autobiografică. Mai mult, deși se descrie pe sine însuși – și este descris în poem ca atare – drept un individ păcătos, el este construit mai degrabă ca un *everyman* cu care cititorul se poate identifica pentru ca rolul didactic al poemului să fie atins.

Alexander Dalzell în *The Criticism of Didactic Poetry* definește literatura didactică prin perspectiva, tonul, dicția și structura sa specifice, o literatură ce pretinde implicarea directă a cititorului căruia i se adresează, de cele mai multe ori direct²⁰³ – astfel, personajul cu care naratorul intră în dialog trebuie să devină sinonim cu cititorul, o *persona* a cititorului prin implicarea sa afectivă și intelectuală, idee la care voi reveni în analiza personajelor Amans și Genius. Rolul personajului narator într-o poezie didactică – aplicabil și literaturii viziunii onirice, în măsura pregnanței aspectului său didactic - oscilează între ipostaza de personaj de sine stătător, cu o individualitate proprie și un rol activ în narațiune, și cea de substitut al cititorului, astfel că anumite incongruențe ori exagerări din diferitele sale atitudini, pot fie interpretate fie drept inconsecvențe ale narațiunii fie drept procedee designate a ilustra o marjă largă de comportamente.

Putem discuta în această lumină, de pildă, în cazul naratorilor din *Perle* ori *Book of the Duchesse*, pendularea între erudiție și naivitate în diferite situații atât ca modalități de a avansa narațiunea, cât și de a instiga implicarea cititorului, așa cum asistăm la convenția excursurilor prin teoriile oniromantice în viziunile onirice ale lui Chaucer cu toate că naratorul se declară neinstruit în acest domeniu, ori cum modul în care alegoricul mitizează concepte și virtuți pentru a crea personaje precum Filosofia, Rațiunea, Iubirea.

Astfel, în *Confessio Amantis* observăm că Amans insistă asupra tuturor celor șapte păcate capitale cu toate că el nu se face vinovat decât, într-o anumită măsură, de lascivitate, de mândrie, de oarecare lăcomie și de tendința spre inactivitate; această tratare extensivă este un avertisment pentru Amans susceptibil căderii în păcat, precum orice ființă umană, și este totodată modul prin care naratorul se adresează direct cititorului, experiențelor și nevoilor sale. Acesta este, desigur, și motivul pentru care Amans se numește Amans: el este îndrăgostitul exemplar, generic, care se face vinovat de greșelile și supus suferințelor oricărui îndrăgostit. Iar fiindcă poemul este nu doar un poem despre iubire ci și unul despre cunoaștere, el este în egală măsură studentul model care

²⁰³ Alexander Dalzell, *The Criticism of Didactic Poetry*, p. 33.

pune întrebări atunci când informațiile depășesc puterea sa de comprehensiune, cere definiții și exemple, are curiozități și ascultă cu interes fără a se considera mai presus de maestrul său. După cum se va vedea în capitolele următoare, scriitorii precum Chaucer și poetul lui *Perle* se distanțează de alegoric în aspectele ce privesc protagonistul, și nu numai, această disociere ori reinterpretare dând naștere, de pildă, unui bijutier care își contrazice ghidul supranatural ce încearcă a-i dezvălui tainele Ierusalimului Celest. Mai mult, Amans este și penitentul ideal, conștient de păcatele și slăbiciunile sale și dornic de a face o schimbare ori, așa cum formulează Farber, „suficient de vinovat pentru a necesita instruirea lui Genius, dar suficient de virtuos pentru a trage foloasele acesteia”²⁰⁴.

Peter Nicholson, referitor la faptul că nișa aprofundată aici este reprezentată de situația lui Amans ca suferind de o dragoste nerealizată, arată că aspect al experiențelor erotice complet neglijat în *Mirour* și *Vox*²⁰⁵ unde relațiile descrise, chiar cele ilustrate de cel de-al șaptelea Păcat Capital, se bazează pe o oarecare reciprocitate. Sentimentul său nefiind materializat în interacțiune erotică, Amans cu greu se poate face vinovat de viciile Luxuriei – poate doar de eșecul său de a considera Castitatea drept cale viabilă. Tocmai datorită acestei banalități și aparente simplități a sentimentului iubirii, Amans se face vinovat de o oarecare suficiență, el considerându-se un iubit experimentat și considerând aproape cu reproș că eșecul său e cauzat de faptul că a iubit, nefiind conștient de faptul că a iubit greșit. Așa cum am arătat și voi dezvolta în continuare, pentru Gower există și dragoste interumană benefică și beatifică, așa cum arată sentimentele oneste și altruiste ale celor Patru Neveste, și poate, în cazul utopic în care toți oamenii ar iubi virtuos, iubirea umană însăși ar fi mântuită spre perfecțiune.

Dar această iubire virtuoaasă este împiedicată în a deveni manifest de către natura umană defectuoasă și înclinația spre dedarea la vicii. Iar eșecul omenirii stă în lipsa cunoașterii și a dorinței cunoașterii, pentru atenuarea căreia înțelepciunea acestei viziuni onirice este transmisă mai departe de către visător

²⁰⁴ Farber, op. cit., p. 170.

²⁰⁵ Nicholson, op. cit., p. 7.

spre publicul cititor. De aceea, drumul explorat aici este unul mult mai subtil decât cele din *Mirour* și *Vox* și tocmai prin aceasta mai ușor de identificat și relaționat pentru cititor. Deși păcatele sale sunt menționate, calitățile sale reies din text – remarcă Nicholson – prin perseverența și devotamentul față de iubita sa și în sentimentul pe care i-l poartă, el iubind-o cu loialitate în ciuda faptului că dragostea nu îi este înapoiată, iar acest *middel weie* „între extremele viciului și virtuții din *Mirour*, care este spațiul în care se iau cele mai dificile decizii morale²⁰⁶”.

Starea mentală și emoțională a naratorului este una a suferinței, a depresiei; extremitatea inferioară în care nefericirea îl aruncă prefigurează elevarea, căci traiectoria sa nu mai poate fi decât ascendentă, iar momentul de introspecție solidifică scheletul pe care cunoașterea îl va îmbrăca în noua sa identitate. “*Destourbed in al myn herte, and so contourbed*”, cu inima tulburată, orbit de iubire și cu mintea încețoșată de dor, el nu poate ieși din starea nefastă și cere ajutorul zeului prin confesiune penitentă în fața preotului iubirii, Genius. Această așteptare eternă în ciuda lipsei reciprocității este de fapt cauza nevrozei visătorului, iar nevroza este cea care favorizează, după cum știm deja, declanșarea experienței onirice vizionare. Amans este suferind de o boală pe care contemporanii lui Gower ar fi identificat-o doar după simptome ca fiind suferința din iubire, *passioun of seknesse* (v. 915-916), iar motivul pentru care acesta este afectat ține de erorile sale majore de gândire. De fapt, această *maladie of lovedrunke* este chiar efectul abordării iraționale a iubirii suferit de către Amans, care simte pe propria piele suferința, disperarea și dorința de autoanihilare de care este stăpânit înainte de a fi salvat de intervenția divină. Simptomele general acceptate în epocă sunt ilustrate în figura lui Amans, iar Gower propune un tratament aparte, îndepărtându-se de la abordarea medicală și apropiindu-se de filosofie. Așadar, păcatul său este abandonul în fața unui sentiment experimentat de oricine – faptul că dragostea este o experiență intimă dar universală demonstrează **faptul că** ignorarea acestei tematică în literatură nu poate conduce spre o scriere realistă, ceea ce nu poate conduce spre identificarea cititorului cu protagonistul, adică spre realizarea

²⁰⁶ Nicholson, *op. cit.*, p. 7.

dimensiunii didactice a poemului.

Dragostea este văzută ca un sentiment puternic și – atunci când este vorba despre *éros* - periculos, asemănat adesea cu nebunia nu doar în literatură cât și în medicină. Boala iubirii este de fapt tratată în Evul Mediu drept o boală în adevăratul sens la cuvântului, o afecțiune fiziologică - o *maladie* cauzele, simptomele și remediile acesteia făcând subiectul tratatelor medicale în această perioadă. Și mai târziu – explică Lesel Dawson în *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature* – cauzele ei pot fi și oculte, din domenii variind între astrologie și vrăjitorie în perioada modernă timpurie în care știința, teologie, demonologia, medicina populară și vrăjitoria se îmbină în cunoaștere²⁰⁷. Imaginația – așa cum scria și Grigore cel Mare în relație cu visarea – deschide mintea și sufletul spre influențe supranaturale, de unde susceptibilitatea la posesia demonică ori afectarea prin vrăjitorie, iar inexorabila relație dintre trup și minte explică de ce simptomele acestei boli a iubirii se manifestă la nivel psihic, afectiv și fizic deopotrivă, aceste niveluri influențându-se reciproc și debalansul oricărui influențând starea și comportamentul individului. Dawson citează tratate medicale ale acestei perioade ce pretind că un medic poate vedea la autopsie dacă individul a suferit sau nu din dragoste prin modul și gradul de afectare a organelor interne. Traducerea lui John Alday din 1581 a *Theatrum Mundi* aparținând lui Pierre Boaistuau precizează:

*I have seene a Natomie made of some of those that have dyed of this malady, that had their bowels shrunke, their poore heart all burned, their Liver and Lightes all vaded and consumed, their Braines endamaged, and I thinke that their poore soule was burned by the vehement and excessive heat that they did endure, when that the rage of love had overcome them*²⁰⁸.

[Am văzut în disecția asupra unor indivizi ce au murit de această maladie cum că intestinele lor erau micșorate, biata inimă pârlită, ficatul și ochii palizi și consumați, creierul deteriorat, și cred că bietul lor suflet era mistuit de către acea căldură vehementă și excesivă pe care o înduraseră

²⁰⁷ Lesel Dawson, *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*, p. 15.

²⁰⁸ Pierre Boaistuau, *Theatrum Mundi*, p. 192, *apud* Dawson, *op. cit.*, p. 15.

atunci când frenezia dragostei i-a copleșit.]

Mary F. Wack, în cartea sa *Lovesickness in the Middle Ages*²⁰⁹, discută sursele importante ce tratează subiectul iubirii drept afecțiune medicală disponibile autorilor Evului Mediu, numind lucrarea lui Avicenna *Canon medicinae*, *Viaticum* al lui Constantin Africanul și comentariul lui Gerardus Bituricensis. Și Chaucer scrie în Prologul de la *Canterbury Tales* despre autorii de tratate medicale cunoscute în epoca sa, zece dintre aceștia regăsindu-se în biblioteca Abației Sfântului Augustin din Canterbury în secolul al XIV-lea, el însuși părând a fi familiar cu scrierile pe acest subiect ale lui Galen, Constantin Africanul, Avicenna ori Bernard de Gordon²¹⁰. Aceasta nu înseamnă că poeții viziunilor onirice de dragoste citeau tratate medicale pentru a-și descrie protagoniștii cu o mai mare acuratețe, ci mai degrabă demonstrează o tradiție în modul în care iubirea era privită drept factor destabilizator. De aceea, tema iubirii reprezintă un bun pretext pentru conflictele interne și externe ale protagoniștilor ficțiunii medievale, tumultul ce vine cu ea reprezentându-se la fel de viu și în vise. Viziunea onirică nu este doar declanșată de pasiunea mistuitoare a iubirii – așa cum am discutat în visul de tip *insomnium* descris de Macrobius ori *oneiros* al lui Artemidorus – ci oferă și potențialul de a crea spații fantastice pentru a defini și descrie iubirea, așa cum o face John Gower în interacțiunea visătorului său cu Zeii Iubirii, Venus și Cupidon, și de a lansa discuții filosofice și teologice, precum vedem la John Lydgate. Medicul de la mănăstirea Monte Cassino, Constantin Africanul – pe care Chaucer îl numește, în *The Merchant's Tale*, „călugărul blestemat” - bun cunoscător de greacă și limbi arabe, educat la Universitatea din Salerno și în țări din Orientul Mijlociu, traduce 37 de cărți din arabă în latină, introducând astfel cunoașterea științei, în special a medicinei, grecești și arabe în lumea occidentală. Al său *Viaticum* - popularul tratat adaptat după un manual medical pentru călători al lui Abu Jafar Ahmed Ibn Ibrahim Ibn Ali Khalid - consideră dragostea o afecțiune fiziologică.

²⁰⁹ Mary F. Wack, *Lovesickness in Troilus*, p. 55.

²¹⁰ Heffernan, *The Melancholy Muse*, p. 63, apud Bakalian, op.cit., p. 127.

Ea se înrudește astfel cu melancolia ori cu mania, care pot fi cauze ale unei astfel de afecțiuni netratate, iar moartea „de inimă rea” este des întâlnită în literatura medievală. Poeme medievale de iubire – după modelul, așa cum am arătat, din *Ars armatoria* și *Remedia* ale lui Ovidiu - precum Roman de la Rose, *Confessio Amantis*, *Book of the Duchesse*, *Isle of Ladies* ori *Perle* - ilustrează expresii ale acesteia în protagoniștii torturați de absența iubitei, de neîmpărtășirea dragostei ori de moartea ființei iubite. Aceștia sunt caracterizați prin aspectul bolnăvocios, starea letargică, gândurile autodestructive ori pur și simplu pierderea bucuriei de a trăi și imposibilitatea discernerii aspectelor pozitive ale vieții, pesimism și disperare și, ceea ce am numi astăzi, depresie. Printre manifestări se remarcă starea febrilă cu senzații alternative de cald și rece, insomnii, pierderea apetitului, dispoziție oscilantă și un comportament eratic.

Pasiunile sunt strâns legate de acțiunea simțurilor asupra sufletului, prin contactul lor direct cu stimulii externi, iar văzul este cel mai susceptibil dintre simțuri la captarea informațiilor tulburătoare pentru starea spirituală a individului. Wack, în continuare, sumarizează percepția în epocă asupra cauzelor instalării aceste *seknesse* a iubirii. După cum arată Constantin, frumusețea este înșelătoare, fiindcă valoarea pur estetică a unui obiect este exacerbată în mintea privitorului făcând ca obiectul să fie înzestrat cu alte calități pe care nu există nicio dovadă că le deține, inflamând imaginația până la nebunie. Gerard, în al său *Viaticum*, aplică teoria umorilor pentru a explic formarea acestei pasiuni, supraestimarea unui obiect doar pe baza calităților estetice având loc cu precădere în cazul unui creier rece și uscat, ce favorizează inflamarea imaginației cu gânduri concupiscente, ori al unor excese de bilă ori material seminal²¹¹. Cauzele sunt, așadar, în percepția laică a medicilor medievali și adepților lor, somatice, și nu le este asigntată vreo dimensiune morală. Pe același principiu pe care se bazau Augustin, Tertulian, Grigore cel Mare și Toma de Aquino atunci când deculpabilizau visele erotice – întrucât rațiunea este anulată în timpul somnului, excesul de fluide ori alte disconforturi

²¹¹ Wack, *op. cit.*, pp. 54-56.

fizice stând la baza formării acestora – dar în același timp considerau că stăruirea asupra lor poate fi dăunătoare sufletului. Așadar, lăsându-se în voia impulsurilor erotice, sufletul ajunge să fie dominat de către această pasiune, declanșând alte debalansuri și îndepărtând individul de la preocupări spirituale ori intelectuale, un cerc vicios ce nu poate fi întrerupt fără tratarea simptomelor, înlăturarea cauzei și prevenția instaurării ulterioare.

Astfel ajungem la problematica tratamentului. Pentru cauzele fiziologice ale acestei obsesii erotice nu pot fi prescrise decât tratamente ale dezechilibrelor ce au cauzat-o ce țin în principal de echilibrul umorilor în corp. Pentru excesul de bilă ori lichid seminal se propune adesea interacțiunea sexuală cu rol terapeutic²¹², după modelul lui Rufus din Efes, Constantin, Avicenna, Gerard de Berry, în măsura în care această terapie reglementată de lege și credință, adică acceptată social în contextul mariajului și interzisă membrilor clerului, partenerul recomandat fiind cel ce a stârnit pasiunea²¹³.

Lesel Dawson studiază tratamentul diferit pe care îl primesc subiecții masculini și feminini în literatura ce precedă perioada Renașterii vis-a-vis de experiențele erotice. Sursele, modul de formare și formele de manifestare ale iubirii erau considerate fundamental diferite la bărbați și la femei pe criteriile diferențelor de structură fizică și psihică ale celor două sexe, iar aceasta se reflectă în tipologiile personajelor literare. Varianta feminină a acestei *maladie of lovedrunke* este o afecțiune strict somatică a organelor genitale, a pântecului, puterea feminină de a raționaliza fiind prea slabă pentru a controla debalansurile trupești și emoționale; acesta este unul dintre motivele pentru care femeile literaturii medievale sunt mai adesea portretizate în ipostaza de seducătoare, voluntare sau nu, ale personajului masculin și mai puțin suferinde în dragoste. Varianta masculină „este clasificată drept melancolie, o maladie asociată cu creativitatea, interioritatea și intelectul”, explică Dawson²¹⁴, de unde și împletirea tematicilor *courtly romance* cu neoplatonismul și exaltarea rațiunii în

²¹² Wack, *op. cit.*, p. 41.

²¹³ Wack, *op. cit.*, p. 66.

²¹⁴ Dawson, *op. cit.*, p. 4.

relație cu experiențele erotice masculine. Desigur, John Gower promovează utilizarea rațiunii în problemele relațiilor interumane pentru stăvilirea pasiunilor în cazul ambelor sexe în mod egal, portretizând și femei care excelează în înțelepciune (precum *exempla* celor Patru Neveste), dar refugiul femeilor în studiu și contemplații ce țin de domeniile intelectului și creativității – pentru a înlocui și canaliza pasiunile spre un țel pozitiv – nu este reprezentat în literatură.

Remediul pe care îl promovează John Gower este rațiunea – cu ajutorul ei, individul știe să nu se lase prins în capcana unei iubiri mistuitoare, știe să nu pună preț pe iluzia frumuseții fizice, să nu se implice într-o relație incertă ori nerealizabilă și să se retragă la timp atunci când iubirea devine distructivă; tot prin intermediul ei, el se poate rupe de starea disperată odată declanșată, prin meditație asupra greșelilor săvârșite și, fie întoarcerea la Curtea Iubirii (cum numește visătorul lui Gower relațiile amoroase) cu conștiința acestor greșeli și cunoașterea căii drepte, fie, preferabil, renunțarea la iubirile lumești și canalizarea asupra preocupărilor superioare (așa cum propun Gower și John Lydgate). Rațiunea acționează, așadar, atât ca prevenție cât și ca leac.

Faptul că visătorul lui Gower este afectat de această boală este evident din comportamentul și descrierea stării sale în timpul Prologului. El spune că este trist deoarece se află “further fro my love/Than Erthe is fro the hevne above” [mai departe de iubirea mea decât este pământul ce cer]. Genius îi pune diagnosticul fără preget:

*And as me semeth be that art, Thou scholdest be Phisionomie Be schapen
to that maladie*

Of lovedrunke, and that is routhe. (VI, v. 108-111)

[După fizionomie îmi pare că suferi de acea maladie a beției de iubire, și e mare păcat.]

Arta iubirii poate fi văzută astfel drept domeniu ce avantajează în primul rând femeile, jocurile erotice ce prelungesc perioada pețitului nefăcând decât să prelungească perioada în care decizia de a începe ori nu o relație este în mâinile femeii, oferindu-i acesteia putere iar bărbatului doar incertitudine și frustrare sexuală. Dawson scrie despre operele lui William Davenant, *The Temple of Love*

(1635) și *The Platonick Lovers* (1636) care aduc în prim-plan o polemică între dragostea sexuală și cea rațională, urmând din această perspectivă linia pe care o urmasă și Gower cu peste două secole în urmă. Această Artă a Iubirii referă aici la influențele doctrinei neoplatonice asupra abordării relațiilor de cuplu, tradusă prin exaltarea rațiunii, prin valorificarea preocupărilor intelectuale și spirituale pe care iubiții le au în comun în defavoarea manifestării sexualității. Bineînțeles, dragostea platonice este aici lipsită de conotațiile homoerotice din scrierile grecești, fiind aplicată în relațiile heterosexuale. Homosexualitatea este semnalată în epocă drept o dragoste nenaturală, o perversiune sexuală, așa cum apare spre exemplu în scrierile lui John din Salisbury, care în *Policraticus* atacă unele vicii curtenești, discutând efeminarea nobililor și asociind activități precum vânătoarea și pederastia, folosind exemplul lui Ganymede despre care „anticii fabulau” că a fost dus la ceruri de către un vultur pentru a servi drept paharnic al lui Iove și apoi pentru scopul „iubirii nenaturale și ilicite”²¹⁵. În scrierile lui Davenant, însă, ideea de dragoste platonice este populară în epocă printre doamnele de la curtea regală, dar se dovedește a fi emasculatorie pentru bărbații care trebuie să-și dea curs sexualității pentru a-și afirma poziția de putere în relație și a nu acționa împotriva naturii lor (deși efectele acestei hipersexualități – considerată pozitivă de către personajele Phylomont și Theander care consideră că dragostea platonice este potrivită doar pentru eunuci și femei – s-ar fi putut observa chiar în fizionomia lui Davenant, el însuși afectat de sifilis)²¹⁶. Astfel, căsătoria este o soluția viabilă pentru toate aceste probleme, de la *seknesse*, la manifestarea sexualității într-un cadru controlat și într-o manieră constantă lipsită de tensiunile jocurilor erotice de persuasiune, și la stabilirea relațiilor de putere în cuplu. În esență, această idee se regăsește și la Gower, deși visătorul suferind ce alege o dragoste asemănătoare cu cea platonice ar fi desconsiderat de către protagoniștii lui Davenant. Interesant este și faptul că Davenant răstoarnă așteptările tradiționale prevalente până atunci

²¹⁵ John din Salisbury, *Policraticus* 1.4, *apud* V. A. Kolve, “Ganymede/Son of Getron: Medieval Monasticism and the Drama of Same-Sex Desire.” *Speculum*, p. 1022.

²¹⁶ Dawson, Lesel. 2008. *Love Sickness and Gender in Early Modern English Literature*, pp. 150-161.

referitoare la trăsăturile masculinității și feminității, întrucât dragostea neoplatonică, raționalitatea și interesul pentru cunoaștere erau calități masculine, femeia fiind mai degrabă factorul irațional, în timp ce din operele lui Davenant se desprinde tocmai opusul. Dawson remarcă în continuare contrastul dintre susținerea dragostei platonice în relația de cuplu și ceea ce medicii perioadei premoderne susțineau vis-a-vis de instaurarea *lovesickness*; aceasta fiind o afecțiune ce are la bază obsesii și frustrări sexuale, un tip de relație bazată pe tovrășie, dorință, contemplarea și curtarea persoanei iubite, dar nu pe consumare erotică, poate declanșa nevroze în bărbatul în așteptare²¹⁷.

Într-un fel, aceasta este și ideea postulată de către Gower; concluziile celor două opere sunt însă diferite. Este tocmai acest joc erotic pe care se subînțelege că îl jucase iubita visătorului bolnav de dragoste ceea ce îi cauzase afecțiunile care îl aduc în starea de depresie. Nu se specifică dacă iubita îl amăgise intenționat ori nu: din declarația visătorului care pune apropierea dintre cei doi pe baza greșelii sale de a confunda dorințele cu realitate putem înțelege că aceasta nu folosea niciun fel de tertip, dar faptul că Genius îi oferă o asemenea multitudine de exemple pozitive și negative de atitudine feminină arată faptul că acest comportament al obiectului iubirii masculine are potențialul de a îmbolnăvi ori vindeca iubitul și relația de cuplu. Iar referitor la exercitarea sexualității, poate tocmai pe aceste considerente Gower, în *exempla* oferite de către Genius visătorului, pune preț nu doar pe căsătorie cât și pe sexualitatea manifestată în cadrul mariajului ca factor ce întreține buna funcționare a cuplului. Deși nu pune în discuție dragostea platonice – ce ar cădea într-o poziție intermediară celor două tipuri de dragoste prezentate în *Confessio Amantis* - din perspectiva lui Gower se desprinde ideea că o dragoste pur platonice nu ar putea satisface nevoile iubitului. Visătorul aplică dragostea contemplativă și nerealizată sexual – deși într-un mod irațional, lăsându-se cuprins de dorința de mai mult – și ajunge la o boală incurabilă fără intervenția divinității. Bineînțeles, dragostea propusă la finalul poemului este una contemplativă și nesexualizată, dar nu este aplicată – și, poate, nici aplicabilă – relațiilor între sexe, ci este pur spirituală.

²¹⁷ Dawson, *op. cit.*, p. 162.

Dacă Amans este visătorul convențional, atunci experiența sa onirică include motivele literare consacrate ale genului: primăvara, natura idilică în floare, păsările cântătoare, tristețea îndrăgostitului, apariția ghidului și instruirea în virtuțile sentimentelor și relațiilor erotice. Din acest punct, poemul trece în revistă aspectele cheie ale unei viziuni onirice, contextul spațial și starea emoțională a naratorului conducând spre căderea în visare. *Locus amoenus* este o pădure din luna mai, primăvara fiind un anotimp preferat al poeților medievali pentru noi începuturi și pelerinaje pe drumul spre realizare spirituală și intelectuală. Frumusețea naturală contrastează cu starea protagonistului – în timp ce păsările și-au găsit perechea, el este mai departe ca niciodată de iubire, „precum pământul de ceruri”. Jalea sa este atât de adâncă încât, prosternat la pământ și fără de suflu, el contemplă moartea. Din această stare, se trezește spre a se ruga la zeii iubirii:

To grounde I was withoute breth; And evere I wisshide after deth, Whanne I out of my peine awok, And caste up many a pitous lok Unto the hevене, and seide thus:

"O thou Cupide, O thou Venus [...]" (I, v. 119-124)

[La pământ eram fără de suflare, mereu dorindu-mi moartea, când, din durere m-am trezit și-am aruncat priviri în just și către cer, și-am zis așa „O, tu, Cupid, o, tu, Venus!”]

Atât regele cât și regina dragostei i se arată, invocați prin rugă. Este limpede aici că naratorul a fost transportat într-o altă lume în care suveranul suprem este Zeul iubirii, iar cheia este termenul *awok*. Precum într-o experiență onirică de „trezire falsă” (în care visătorul are lucida senzația de a se fi trezit) ori de continuum (în care visătorul nu își dă seama că doarme, ci pare să urmeze cursul activităților propuse). Trezirea este și în mod simbolic primul pas spre iluminare, prin conștientizarea nevoii de ajutor și găsirea unei soluții – care înainte nu părea să existe – prin invocarea lui Cupidon și Venus.

Regele Iubirii străpunge inima visătorului cu o săgeată înflăcărată, dar Regina îi rămâne alături pentru a dialoga cu el. Venus, asemănător Filosofiei lui Boethius, nu este o figură maternă tandră ce vine spre a-l consola pe visător cu

vorbe dulci, ci mai degrabă o suverană și preceptoare ce dorește a-l disciplina și, cu ajutorul pildelor, argumentelor logice și apelurile atât la emoțiile sale cât și la rațiunea sa, ea intenționează a-l ilumina și a-l face să se vindece prin propria sa voință.

Sche cast on me no goodly chiere:

Thus natheles to me sche seide, "What art thou, sone?" (I, v. 152-154)

[Mi-a aruncat o privire fără voioșie și m-a întrebat „Ce ești tu, fiul meu?”]

Astfel, somarea asupra visătorului de a se autoidentifica reprezintă trezirea la conștiința de sine. Visătorul este acum depersonalizat; el se află într-o lume a oniricului ordonată de zeii iubirii iar el este doar “a caitif that lith hierie” [un nefericit ce zace aici], identificat doar prin dorința și, simultan, suferința sa cea mai mare. Identificarea afecțiunii și acceptarea bolii reprezintă pasul esențial spre vindecare, astfel că Venus i-l aduce pe preotul său, Genius, pentru a-i asculta visătorului spovedania.

Interacțiunea cu Genius pare a fi în egală măsură o încercare la care visătorul este supus pentru a i se testa loialitatea pentru Regele și Regina Iubirii. Deși el se identifică drept supus al Iubirii, membru al curții sale, aceștia îl privesc cu suspiciune; asemănător naratorului boethian ce se declară adept de marcă al Filosofiei dar se consideră nedreptățit de aceasta sau, cel puțin, suferind din cauza afilierei cu ea, visătorul lui Gower își înțelege – la fel de eronat – suferința drept o consecință directă a iubirii, iar nu a iubirii iraționale, neînțelepte. Peter Nicholson observă că alegerea lui Genius ca figură a autorității și ca portavoce a poetului este una absolut inedită: prin natura sa ca preot al lui Venus, Genius contrastează puternic cu autoritățile invocate în *Vox Clamantis* și *Mirour de l'Omme* și cu cadrul moral al acestor două poeme unde vocea lui Gower se face simțită fără intermediarul unui ghid. La fel ca în celelalte opere onirice, subiectivitatea visătorului trebuie contrastată unui reprezentant al autorității în domeniul tratat în poem, iar acest lucru este realizat cel mai clar prin tehnica dialogului, pe care am discutat-o și la Grigore cel Mare. Iar complexitatea iubirii ca subiect al poemului, subiectivitatea experiențelor și ușurința cu care individul se poate pierde în acest ocean sunt sugerate chiar de

necesitatea existenței a două personaje separate, visătorul și ghidul. Visătorul pune întrebări iar ghidul i le răspunde, însă această schemă tradițională – aplicată ca atare în poeme precum *Perle* ori *A Seying of the Nightingale* – este adesea contestată aici, căci exempla oferite de către Genius nu fac doar să confirme lecțiile sale ci și să le îmbogățească, ridicând la rândul lor alte probleme pentru visător și cititor pe care argumentația poemului se angajează să le rezolve și, pe această cale, instigând cititorul să mediteze asupra numeroaselor fațete ale subiectului. Genius este mai mult un personaj de sine stătător, cu propria sa personalitate și identitate ce capătă sens în contextul lumii fantastice a visului lui Amans, decât alter ego al lui Gower.

Exegeza remarcă în unanimitate modestia ori șiretenia lui Genius atunci când se declară neșcolit în alte domenii ale cunoașterii decât arta iubirii, aceasta făcând subiectul lecției, împreună cu câteva noțiuni de etică, în măsură în care aceasta se intersectează cu tematica principală. În realitate, Genius este erudit în vaste domenii de cunoaștere, de la literatură clasică la filosofie, la politică și științe naturale, cartea a VII-a a poemului constituindu-se într-o adevărată *speculum principis*. Se observă, în această carte și în tradiția medievală careia i se alătură, influențe din *Timaios* cât și *Republica* ale lui Platon – opere cunoscute în Evul Mediu doar în traducere, *Timaios* în primul rând prin traducerea lui Calcidius și *Republica* prin reputație, precum în comentariile lui Macrobius. În ambele, Socrate definește conducătorul de stat ideal prin înțelepciunea sa pe timp de pace și apriga sa protecție a cetățenilor săi pe timp de război, simultan războinic, strateg și filosof.

Cunoașterea sa filosofică implică tot ceea ce artele liberale predau, politica fiind doar unul dintre domeniile în care conducătorul trebuie să fie versat, iar această concepție se reflectă în literatura de tip *speculum regis* ori *speculum principis* menită să instruiască viitorul monarh într-o variată gamă de câmpuri ale cunoașterii. *Timaios* propune astfel intruirea conducătorilor în ideea că filosofia fără cunoaștere practică este inutilă, iar practica fără cunoaștere teoretică dincolo de cercuri de experiențe imediate este incompletă. De aceea, el subliniază că nici filosoful, nici războinicul și nici poetul nu pot construi statul

ideal separat. Macrobius diferenția între *otiosas*, oameni de odihnă, și *negotiosas*, oameni de acțiune, aceste două tipologii îmbinându-se în conducătorul ideal prin dispoziția sa naturală către aceste domenii și prin dubla sa instruire. Virtuțile cardinale exersate de filosof și cele exersate de rege trebuie să fie identice, deși scopul filosofului este a se disocia de mundan și al regelui de a-l governa. Astfel, după cum formulează James Simpson în *Sciences, Politics and Vision*, „narațiunea cosmologică este atât produsul cât și preludiul discuției politice”²¹⁸, succesiune ilustrată după model platonist și la autorii pe care i-am examinat aici precum Cicero, Macrobius, în literatura de tip *speculum* și în opere ficționale ca cea a lui Boethius, *Anticlaudianus* a lui Alan de Lille, *Parlement of Foules* al lui Chaucer și John Gower în *Vox Clamantis*, *Mirour de l'omme* și în cartea a VII-a din *Confessio Amantis*. Boethius, explică Simpson, încearcă tocmai această întregire a cunoașterii filosofice, această promovare a aspirației spre o cunoaștere completă în premisa dialogului naratorului său cu Filosofia. El lamentează eșecul său în a aplica doctrina platonistă a politicianului filosof, considerând că încercarea sa de a îmbina cele două domenii i-au adus decăderea și captivitatea, dar nu înțelege – încă, în acest punct al dialogului – ci eșecul constă tocmai în necunoașterea adecvată a tuturor domeniilor cunoașterii. În încercarea de a fi un competent politician, visătorul boethian se concentrase doar pe latura practică a științelor și nu acordase considerația necesară științelor speculative. Filosofia, discutând eșecul filosofilor de a vedea întregul prin împărțirea lor în secte ce exaltă anumite domenii asupra altelor, îl vindecă pe narator, școlindu-l în câmpurile cunoașterii unde acesta are lacune. Simțind nevoia de a-și canaliza trăirile interioare și de a se disocia de abordările sale practice, *negotiosas*, ale meseriei sale politice, *persona* boethiană cade în capcana de a căuta refugiu în poezie. Or, poezia, explicase Platon prin vocea lui Timaios, este incapabilă de a crea un stat ideal, fie și ficțional, din cauza subiectivității inerente. Simpson remarcă aici cum îmbinarea politicii cu cosmologia atât de cuprinzătoare în neoplatonism nu este ilustrată în ficțiune până la Alan de Lille. Căci *De planctu naturae* propune că anatomia trupului și sufletului uman o

²¹⁸ James Simpson, *Sciences, Politics and Vision*, p. 95.

oglindește pe cea a universului însuși și orice sistem etic are o bază naturală²¹⁹, iar *Anticlaudianus* pune accentul nu doar pe etică ci și pe politică, având la bază tot o cosmologie cu care aceasta are o relație de reciprocitate.

Prin Genius, Gower își etalează cunoștințele și educația clasică, promovând importanța acestei educații chiar și drept resursă în jocul iubirii, iubire înțeleasă – așa cum am explică prologul – ca înțelegerea sinelui și exercitarea înțelegerii aproapelui. Cunoscând temeinic literatura clasică și dezvoltându-și abilitățile interpretative, individul poate deduce învățăminte importante ale celor mai luminate minți ale lumii pentru a le aplica apoi la propria sa existență. Căci Genius este mai mult dascăl decât preot, un *grammaticus* (așa cum este adesea numit în analizele operei) ce îi oferă visătorului noțiunile esențiale pentru a-i deschide posibilitatea de a înțelege revelația finală.

Iar Amans nu este capabil doar să interpreteze corect pildele ci și să le aplice la propria sa experiență în dragoste pentru a determina unde a greșit. Atunci când Genius expune diferite aspecte ale Mândriei, discutând despre omul orgolios ce se crede superior oricui, atât de sigur pe calitățile sale încât se crede iubit chiar și de către cei ce în realitate îi sunt dușmani – eroare ce îi poate aduce căderea – Amans spune că el înuși este un om modest și nu se consideră mai presus de alții. În același timp remarcă faptul că în fanteziile sale el era iubit cu toate că doamna fanteziilor sale, în realitate, nu îi oferea niciun semn de dragoste, astfel că visele sale s-au dovedit iluzorii și amăgitoare, căderea fiindu-i și mai dureroasă.

Toate *exempla* lui Genius, menite să formeze discipolul deja rănit în dragoste, deci ale cărui metode needucate sunt dovedit eronate – diverse și structurate tematic tocmai pentru a reflecta subtilitatea relațiilor interumane și dificultatea înfrângerii unor instincte primare – ilustrează aceeași teorie a iubirii temperate și elevate. Pildele oferite sunt atât pozitive cât și negative, modele demne de urmat sau, majoritatea, de evitat. Pasiunile duc la comportamente

²¹⁹ Raynaud de Lage, 1951, p. 63, *apud* Simpson, *op. cit.*, p. 98.

distructive pentru individ, precum se arată în tragedia lui Pyramus și Thisbe, ori pentru societate, ducând la conflicte, răzbunare și distrugere, toate conducând în cele din urmă la moarte, așa cum mândria conduce la nesăbuiță, lipsă de empatie, și concupiscenta la infidelitate, tensiuni continue, pierderea încrederii, resentimente, răzbunare.

Mirour de l'Omme pune în antonimie păcatul Luxuriei cu virtutea Castității, iar diviziunile aferente celor două oferă o vedere clară asupra modurilor de expresie ale acestor concepte identificate de Gower: vlcstariile Luxuriei sunt Fornicația, Violul, Adulterul, Incestul și Frivolitatea, iar ale Castității sunt Vigilența, Virginitatea, Abstenența și Viața Riguroasă²²⁰. Dragostea maritală care este exaltată în *Confessio* nici nu este pusă în discuție în această divizune, ceea ce induce impresia că dragostea de aproape ce are o componentă erotică nu poate fi virtuoasă și nu poate conduce spre mântuire, fiind sortită eșecului prin însăși natura sa. Cu toate acestea, ideea căsătoriei ca modalitate de reglementare a dragostei se regăsește și în *Vox Clamantis* – Fidelitatea astfel se opune păcatului Frivolității, individul neputând iubi decât o singură persoană cu adevărat, iubirea previne violul, iar respectarea instituției căsătoriei le reglementează pe celalalte. Dar portretizarea acesteia în *Vox* – față de abordarea din *Confessio* – este succintă și mai degrabă abstractă, nereușind a sugera măcar complexitatea sentimentului, diversitatea situațiilor cu care un cuplu, fie el și căsătorit, se poate confrunta, ceea ce face distincția dintre un comportament dezirabil și unul distructiv mult mai complicată.

Viciile se strecoară în mintea și sufletul individului prin intermediul simțurilor, astfel încât acestea trebuie educate. Așa cum explica Andreas Capellanus, vlczul este primul simț ce poate declanșa înamorarea, dar a te baza pe un impuls atât de superficial se poate dovedi fatal, după cum demonstrează pilda lui Actaeon transformat de către Diana într-o căprioară sfășiată de proprii săi câini de vlcătoare după ce o privește pe zeiță îmbăindu-se, cea a lui Perseu și a Gorgonelor, ori a Meduzei. Morala acestor episoade mitice este aceea că vederea poate fi amăgitoare, dragostea bazată pe plăcerea oferită de aspectul

²²⁰ Nicholson, *op. cit.*, p. 5.

obiectului iubirii este *fol delit* [plăcere deșartă, (v. 442)] și concupiscentă, așadar un viciu de care individul trebuie să se păzească. Inextricabil legată de simțul văzului, în atât de mare măsură încât orbii nu pot iubi, dragostea nu este totuși sinonimă cu senzualitatea, indivizii concupiscenti fiind de asemenea incapabili de ea, așa cum arăta Andreas, și aceasta deoarece ea se bazează pe curtoazie, elocvență și *morum probitas*. Întrucât instigă la comportamente nobile și este promotoarea desăvârșirii morale, iubirea adevărată este fântâna și originea tuturor lucrurilor bune.²²¹

Așa-numita Companie a Îndrăgostiților reprezintă o paradă a unor iubiți reprezentativi pentru comportamente pozitive și negative. Responsabilitatea comportamentală revine și femeilor și bărbaților, ambii putând greși în cuplu ori lua deciziile corecte salvatoare pentru relație. Genius enumeră perechi de îndrăgostiți precum Tristram și Yseult, Lancelot și Guinevere, Paris și Elena, Hercule și Iola, Troilus și Cressida, cei răniți în iubire precum Narcis, Pyramus, Dido, Ariadne, Philomela și Procne, Canace, Ahile și Agamemnon, și iubitele-model Penelopa, Lucreția, Alcestis și Halcyone. Așa cum am arătat, pildele pe care Genius le transmite discipolului său au la bază scrieri ale lui Ovidiu, în special *Heroidele* și *Metamorfozele*, și comentariile asupra acestora cunoscute în epoca lui Gower. Abordările obișnuite, antice și medievale ale miturilor pe care Gower le alege (multe dintre ele folosite și de către Chaucer) prezintă adesea femeia într-o lumină negativă, fie în rolul seducătoarei fie în cel al partenerei care instigă infidelitatea soțului prin nepăsare ori reproșuri repetate; demnitatea și onoarea unor personaje precum Deianeira, Medeea, Dido, Ariadne, Phyllis, Circe ori Calypso este adesea pătată de frivolitate, cruzime, invidie, lăcomie, ori pasivitate atunci când o poziție se cere luată, ele fiind prezentate ca soții cicălitoare, isterice și posesive, ceea ce, coroborat cu acceptarea tacită a infidelității partenerului prin prezentarea lor ca eroi exemplari ai acestor scenarii, induce impresia că atitudinea femeii este chiar cea care instigă la infidelitatea soțului.

²²¹ Andreas Capellanus, *op. cit.*, II I, p.81, *apud* Lewis, *op. cit.*, p. 42.

Abordările și prelucrările lui Gower ale acestor scenarii demonstrează atitudinea sa – cea pe care Genius dorește a o inspira în visător – în favoarea rațiunii, a căsătoriei, a iubirii și înțelegerii reciproce între soți și împotriva oricărui comportament ce conduce la distrugerea acestei armonii, sancționând aceste manifestări indiferent cine este autorul lor.

Bakalian observă instanțe în care Gower elimină părți ale miturilor care condamnă femeia în situații în care vinovatul principal – ori, cel puțin, cel care declanșează tragedia prin comportamentul iresponsabil – este bărbatul. Cel mai concludent exemplu este cazul Medeei, personaj preponderent negativ în literatură, prin oroarea impardonabilă săvârșită în finalul mitului, aceea de a-și ucide proprii copii pentru a se răzbuna pe Iason. Păcatul Medeei nu este atât acela al concupiscentei (având în vedere că își oferă dragostea în afara, și în speranța, căsătoriei), cât al naivității de a crede vorbele amăgitoare ale unui bărbat înainte de a-l cunoaște cu adevărat, al iubirii iraționale ce o orbește în fața nevredniciei bărbatului de care se îndrăgostește. Dovadă a acestui fapt este nu doar prezentarea ei ca femeie inteligentă, competentă, dinamică și altruistă, ci și prezentarea unei serii de scene intime în portretizarea relației ei cu Iason ca una de dragoste și satisfacție erotică reciprocă²²², element care lipsește din alte reproduceri (inclusiv a lui Chaucer), în favoarea impresiei asocierii celor doi pentru interese comune. De aceea, trădarea lui Iason este aspru criticată în poem, iar crima Medeei prezentată ca o consecință a suferinței în dragoste pentru care se va căi etern. Povestirea lui Ceix și Alcione, preluată din *Metamorfoze*, se regăsește și în *Book of the Duchesse* a lui Chaucer unde joacă un rol central drept liantul dintre realitate și visare, dintre tema tradiției literare și a iubirii, dintre experiența visătorului și cea a protagonistului visului, Cavalerul în Negru. În plus, o altă figură feminină – căreia și Chaucer îi acordă un rol important în propriile sale *exempla* ale relațiilor erotice – este Penelopa, un model al soției ideale; în persoana ei se regăsește o altă componentă esențială a iubirii, *felaschipe* indicând o relație de cuplu bazată pe prietenie, companie și afecțiune.

²²² Bakalian semnalează utilizarea expresiei *Thei hadden bothe what thei wolde* [Au primit amândoi ce și-au dorit (v. 3499)] în locul eufemismului *Sche granteth him al that he wolde* [Ea i-a dat lui ce și-a dorit] folosit de Gower în alte descrieri ale relațiilor sexuale. Bakalian, *op. cit.*, p. 92.

Tot Bakalian notează că sexualitatea este totuși departe de a fi păcătoasă în viziunea lui Gower, atâta timp cât ea se desfășoară în contextul unui mariaj bazat pe sentiment reciproc erotismul fiind chiar unul dintre componentele unei relații de succes, pe de o parte fiindcă apropie interacțiunea dintre soți prin manifestarea liberă a unui impuls natural și de alta fiindcă sacralitatea procreației este protejată prin intermediul ei. *Roman de la Rose* ilustrează doar aspectele negative ale iubirii tocmai deoarece nu descrie o dragoste maritală, poemul lui Gower fiind din acest punct de vedere o reacție la acesta. Gower, în intenția sa de a exalta instituția căsătoriei, ilustrează – prin scene selectate intenționat ca parte a argumentației sale – instanțe ce demonstrează avantajele unei bune relații maritale ce îmbină armonia, prietenia (*felaschipe*), afecțiunea și plăcerea fizică.

Și Cartea a VII-a, constituită ca o *speculum regis*, are ca substrat tot această exaltare a temperării prin rațiune, sfaturile către Richard al II-lea fiind în vederea moderației ce aduce armonie în regat. Astfel, observăm cum Gower conectează discursul despre dragoste cu cel civic, iubirea în relațiile de cuplu cu pacea (ori discordia) din lume, dintre grupuri și popoare. Așa cum demonstrează *exempla*, pasiunile duc la comportamente distructive pentru individ, precum se arată în tragedia lui Pyramus și Thisbe, ori pentru societate, ducând la conflicte, război și distrugere, toate conducând în cele din urmă la moarte, așa cum mândria conduce la nesăbuintă, lipsă de empatie, și concupiscenta la infidelitate, tensiuni continue, pierderea încrederii, resentimente, război. Omul are nu doar puterea ci chiar responsabilitatea de a-și controla pasiunile pentru a nu crea discordie, căci efectele acestei discordii în iubirea de cuplu sunt unde ce afectează toate aspectele vieții individului, viață interconectată cu viețile tuturor celorlalți indivizi. Bakalian se referă, în acest sens, la conceptul omului ca microcosm ce joacă un rol nucleic în structura organică a lumii.

Aportul Naturii și Rațiunii în structura ființei umane și în relațiile de cuplu este o temă abordată și de către Alan de Lille în *De Planctu Naturae* și Jean de Meun în *Roman de la Rose*, arată tot Bakalian; având în vedere influența pentru care aceste opere o exercită asupra poezilor englezi ai viziunii onirice, merită să aruncăm o scurtă privire asupra acestui aspect. Cele două apar ca personaje în

poemul *De Planctu Naturae*; deși intervenția lor este oarecum diferită, morala desprinsă din învățămintele lor este foarte asemănătoare cu cea din *Confessio Amantis*. Dacă Natura lui Gower reprezenta pasiunile și impulsurile omului ce îl apropie de animalic, cea a lui Alan este zeița care ordonează structura internă a omului, cea care îi dă cele două laturi antonimice înzestrându-l cu numeroase calități pe care acesta le poate folosi pentru a-și controla existența și a nu lăsa pasiunile să îl copleșească, una dintre aceste facultăți fiind Rațiunea, cea mai puternică armă împotriva pasiunilor dăunătoare, dar ignoranța omului în a-și folosi calitățile pe care le posedă și slăbiciunea cu care nu luptă împotriva animalicului au dus la depravarea ființei umane, motiv pentru care Natura descinde pe pământ și îi apare visătorului și pentru care acesta, odată iluminat, continuă să propovăduiască necesitatea supremației Rațiunii.

Precum Gower, Alan folosește *exempla* literare spre a ilustra greșelile omenirii în dragoste și, implicit, în conduita etică: Elena și Myrrha se folosesc de frumusețea lor pentru a săvârși adulter și, respectiv, incest, iar Medeea nu apreciază binecuvântarea pe care o reprezintă copiii ei pe care îi ucide, aceste femei păcătuiind grav împotriva Naturii²²³.

Când impulsurile amenință cu efectul lor devastator să preia controlul, rațiunea trebuie folosită pentru a le înăbuși; iubirea pură este remediul, iar împotriva unor transgresiuni precum adulterul ori violul, răspunsul este căsătoria. Atât Gower, cât și Alan urmează exaltarea creștină a instituției căsătoriei ca rama în cadrul căreia sexualitatea trebuie să se desfășoare pentru a asigura perpetuarea civilizației, iar nu perturbarea acesteia prin transgresiuni sociale și morale ce conduc la conflicte.

Natura lui Jean de Meun se îndepărtează drastic de cea a lui Alan, apropiindu-se mai degrabă de cea a lui Gower ca influență asupra comportamentului individului și ar fi, fără îndoială, un personaj negativ în *Confessio*. Natura aici reprezintă animalicul, reprezintă pulsunile sexuale și o procreație primitivă și egoistă ce nu ține cont de civilizație, ci doar de popularea pământului, rațiunea fiind un dușman al acesteia prin potențialul său represiv.

²²³ Bakalian, *op.cit.*, p. 24.

Visătorul lui Jean încearcă să găsească o cale de mijloc între manifestarea descătușată a pulsioniilor sale erotice și, între ceea ce Freud numea *id* și *superego*. De aceea, exegeza vede adesea în *Roman de la Rose* metafora unui viol, a triumfului naturii întunecate a sexualității, unui critici mergând chiar până la a o considera o expresie a misoginismului epocii prin imaginea dragostei în care reciprocitatea sau consimțământul nu au nicio valoare în fața dorinței personajului masculin. Dragostea este, totuși, la fel de distructivă și pentru iubit, ea fiind asociată cu lenea, delăsarea, abandonul în voia a tot ceea ce este inutil și dăunător pentru suflet; interesant este faptul că din opoziția dintre dragoste și rațiune derivă și abandonarea preocupărilor intelectuale în favoarea iubirii, deci declanșarea unui cerc vicios în care iubitul irațional și needucat în iubirea spirituală se adâncește în ignoranță și, deci, în natura sa animalică.

Dezbaterea se încheie în favoarea iertării visătorului, iar Cupidon îi scoate din inimă săgeata de foc cu care i-o străpunsese la început, naratorul observând îmbucurat că nu mai simte durere. Trezit ca dintr-un lung leșin al rațiunii, el își poate în sfârșit reculege gândurile umbrite de suferința, furia și nebunia iubirii, iar Venus îi unge inima, tâmplele și mijlocul cu un unguent pe care îl poartă la gât într-un recipient. Dar atunci când aceasta îi oferă o oglindă pentru a se privi, visătorul, cu amărăciune, se descoperă îmbătrânit. Într-o cugetare asupra vieții, unde existența umană este asemuită ciclului anotimpurilor, naratorul remarcă cum doar bătrânețea este scutită de focurile iubirii și păcatele acesteia. El recunoaște că nu mai este demn de a servi la Curtea Iubirii, și că va fi de acum condus de către Rațiune pe calea virtuților morale. El roagă așadar absolvirea păcatelor pe care o primește de la Genius, în timp ce Venus dispare după ce îi atârnă un rozariu negru în jurul gâtului pe care scrie în litere aurite *por reposer*, „pentru odihnă”.

Toată gama de dispozitive ale literaturii vizionare este aplicată în poem, minus descrierea căderii în visare; experiența lui Amans este prezentată drept o viziune în stare de trezie - o transportare aproape ecstatică din realitate într-o lume supranaturală care nu are nicio altă putere asupra realității decât cea a instigării la introspecție – somnul nefiind menționat ca atare nicăieri pe

parcursul poeziei cu referire la Amans. Precum în *De consolatione philosophiae* a lui Boethius, această alegere este menită induce în idee de realitate interioară ori autoritate divină, și nu de ficțiune potențial ne semnificativă, așa cum ar putea fi un vis nocturn. Revenirea la starea de trezie se realizează subtil, prin dispariția celor două figuri onirice și reîntoarcerea conștiinței naratorului asupra propriei persoane, moment marcat de o stare inițial dezolantă, congruentă cu realitatea descrisă în prolog. El se simte mai înțelept dar neajutorat (*without helpe*, v. 2950) și singur, căci realizarea apropierei existenței sale de apus contribuie la tristețea declanșată de finalul viziunii prin remușcarea pentru anii pierduți în mrejele iubirii deșarte. Starea emoțională pare a fi similar dezolantă fiindcă naratorul observă doar pierderea iubirii și trecerea anilor, însă descoperirea rozariului îi amintește de ceea ce a câștigat: înțelepciune, credință, și reponsabilitatea onorabilă de a transmite cunoașterea mai departe, precum marii autori din vechime.

*And thus bewhapid in my thought,
Whan al was turnyd into nought,
I stod amasid for a while,
And in myself y gan to smyle
Thenkende upon the bedis blake,
And how they weren me betake,
For that y schulde bidde and preie. (VIII, 2955-61)*

[Văzându-mi totul năruit,/ Astfel cufundat în gânduri,/ Am stat uimit o vreme lungă./ Și- apoi în sine-mi am zâmbit/ Cu gândul la acel rozariu/ Căci mi-a fost anume dăruit/ Să stau de veghe și să mă rog.]

Rozariul, finalizarea spovedaniei și decizia de a ieși de sub autoritatea lui Venus și Cupidon, anunță întoarcerea visătorului la valorile creștine. După ce a învățat din pildele păgânismului, valorificând literatura antichității prin citirea etică ce o purifică de orice prin extragerea unor valori esențial identice cu cele promovate de creștinism, el se poate despărți de această cunoaștere pentru a descoperi mai profunda cunoaștere creștină. Bineînțeles, cultura promovată aici de Gower fusese una universală, atât păgână, cât și biblică ori creștină laică

(precum includerea lui Chaucer în lista autorilor consacrați, a *auctorilor*), dar Venus și Cupidon sunt reprezentanți ai lumii păgâne și patroni ai dragostei potențial dăunătoare, supusă viciilor, în timp ce patronul dragostei pur spirituale este Dumnezeu creștin, iar figurile lor și pildele literaturii antichității sunt de fapt un vehicul didactic spre cunoașterea creștină superioară. Vindecat de nechibzuința tinereții și uitându-se înapoi la suferințele tinereții și la pildele lui Genius, el descoperă că singura iubire adevărată și lipsită de durere este *agápe*, dovadă că întreaga viziune este o plăsmuire ce servește acestui scop final.

De aici înainte, vocea naratorială nu mai este cea a lui Amans, a personajului, ci a naratorului din prolog ce încheie ciclic cu o rugăciune pentru Anglia întru descoperirea căii drepte și împlinirea păcii universale, și cu o reiterare a scopului poemului, nu doar cel didactic de a educa publicul printr-o serie de pilde, ci și cel artistic de a realiza o carte în limba engleză cea limpede, naturală și neornamentată, cel mai bun vehicul pentru a transmite un mesaj atât de personal. Așadar el promite să *no more of love make*, să nu mai scrie despre iubire căci erosul, în perversitatea sa, este fatal, rănește și amăgește, și cu greu găsește vindecare, singura dragoste demnă de a fi slujită fiind *agápe*:

*Such love is goodly for to have,
Such love mai the bodi save,
Such love mai the soule amende,
The hyhe God such love ous sende
Forthwith the remenant of grace;
So that above in thilke place
Wher resteth love and alle pes,
Oure joie mai ben endeles. (v. 3165-3173)*

[Astfel de dragoste e binecuvântare/ Astfel de dragoste vindecă trupul/
Astfel de dragoste mântuiește sufletul,/ Dragostea trimisă de Dumnezeu
cel mare/ Din toată slava și harul Său,/ Căci acolo sus unde sălășluiește/
Dragostea e numai pace/ Și bucuria noastră veșnică.]

Transformarea intelectuală și maturizarea emoțională a naratorului sunt evidente, contrastul dintre naivul visător de la începutul viziunii, depersonalizat și caracterizat doar prin statutul său de victimă a iubirii, și bătrânul înțelept devotat lui Dumnezeu, izbăvit de păcate și cu aspirații spirituale înalte dovedind eficiența viziunii și a cunoașterii dobândite prin intermediul ei. Revenirea la povestirea din ramă reprezintă declararea limpede a rolului didactic al poemului și funcția aferentă personajului și cititorului de transmițător. Farber face aici conexiunea dintre cărți și vise, ca expresii ale ficțiunii care necesită interpretare în vederea derivării cunoașterii din experiențele pe care le pun la dispoziție și care „sunt adesea respinse ca fiind triviale sau, mai rău, nocive”²²⁴. Epilogul în limba latină:

Explicit iste liber, qui transeat, obsecro liber

Vt sine liuore vigeat lectoris in ore.

Qui sedet in scannis celi det vt ista Iohannis

Perpetuis annis stet pagina grata Britannis.

[Aici se încheie această carte/Și fie ca ea s-ajungă, nestringerit/
Și-nfloritoare, la urechea cititorului./ Fie ca cel ce stă pe tronul celest să
țină/ Cartea lui John etern în inima britanicilor.]

reprezintă punctul final al revenirii la realitatea lui John Gower, a Angliei sale, și a cititorului său; toate trucurile literare fiind abandonate, nici naratorul nici cel ce i-a fost alături pe parcursul celor 33.000 de versuri nu mai sunt aici alegorii are unor interlocutori ideali ci indivizi în carne și oase. Iar cartea este, afară din convențiile alegoriei, nu o ficțiune ci artefactul generațiilor următoare: *Vade liber purus* [Purcezi, carte fără de cusur].

Viziunile onirice ale lui Geoffrey Chaucer

Poate că, pentru cititorul modern, Geoffrey Chaucer este, în primul rând, autorul *Povestirilor din Canterbury*, îndrăzneța oglindă a societății Angliei secolului al XIV-lea – astăzi o valoroasă sursă de informație pentru istoricul

²²⁴ Farber, *op.cit.*, p. 190.

social și pentru cel literar - cu a sa critică a moravurilor și satirizarea anumitor tipologii umane și instituții, în special a bisericii, și portretizarea unei game variate de personaje aparținând unor clase sociale diferite într-o lume în care cei ce nu proveneau din nobilime rar făceau subiectul operelor literare. Dar a privi înapoi către receptarea operelor sale în lumea contemporană (și imediat următoare) lui Chaucer poate pune geniul poetului într-o lumină diferită. C.S. Lewis în *The Allegory of Love* comentează acest aspect:

„Când oamenii secolelor al XIV-lea sau al XV-lea se gândeau la Chaucer, ei nu se gândeau întâi la *Canterbury Tales*. Chaucer-ul lor era Chaucer-ul visului și alegoriei, al romanțelor de dragoste și dezbaterilor erotice, al stilului elevat și doctrinei prielnice. Pentru Deschamps, după cum își amintește toată lumea, el era «marele translator» – grădinarul prin care un poet francez ar putea spera să ajungă răsădit – și totodată zeul englez al Iubirii. Pentru Gower, el este poetul lui Venus: pentru Thomas Usk, «adevăratul servitor» al Iubirii și «nobilul poet-filosof»²²⁵.”

Iar pentru Hoccleve și Lydgate, el „este «primul descoperitor» al căii adevărate în limba noastră, care înainte de el era «rudimentară și grosolană»²²⁶”, astfel chiar scriitorii Evului Mediu recunoscând că îi datorează o sistematizare a vernacularei și o erudită exploatare a potențialului său literar.

Annika Farber, în studiul său *Usurping "Chaucers Dreame"*, discută influența lui Chaucer, dincolo de mențiunile directe și pline de reverență, prin modul în care stilul său singular este imitat, mai mult sau mai puțin asumat, de către poeții perioade următoare publicării scrierilor sale. La mai bine de un secol după moartea sa, Chaucer trece în legendă, atât ca individ – apărând diferite versiuni ale biografiei sale în edițiile cărților sale de poezie – cât și ca autor, considerat deja un “antient and learned” (antic și erudit) poet, și *auctor*, cărturar de mare renume și figură a autorității creatoare de tradiții literare²²⁷. Numeroși

²²⁵ Deschamps, *Ballade to Chaucer*, v. 11 și 31; Gower, *Confessio Amantis*, viii, v. 2941; Usk, *Testament of Love*, III.iv, *apud Lewis, op. cit.*, p. 201.

²²⁶ Hoccleve, *Regement of Princes*, v. 4978; Lydgate, *Troy Book*, iii. v. 4237, *apud Lewis, op. cit.*, p. 202.

²²⁷ Annika Farber, “Usurping Chaucers Dreame: «Book of the Duchesse» and the Apocryphal „Isle of Ladies”, *Studies in Philology*, p. 216.

poeți nu doar îi oglindesc stilul, în abordarea genurilor literare curtenești - viziunea onirică, literatura de dragoste și de lamentare (*planctu*) - ci chiar pretind a-i fi urmași și discipoli, clădindu-și faima prin asocierea cu el, în aceeași manieră în care autorii Evului Mediu îi invocau pe cei clasici. Într-un mod similar, Chaucer însuși îl citează pe Macrobius în materie de teorie onirică și îl transformă pe „Affricanus” în personaj al poemului vizionar *Parlement of Foules* drept referință la visul ciceronian al lui Scipio, așa cum Dante în transformă în personaj pe Vergiliu cu al cărui Aeneas protagonistul dantesc se identifică. Edmund Spenser, el însuși un poet valoros, este poate dovada cea mai concludentă a influenței a lui Chaucer în epocă atunci când se recomandă în *The Faerie Queene* drept posedat de spiritul lui poetului și recunoscător pentru privilegiul de a-i călca pe urme în creația poetică²²⁸.

Nu sunt atunci deloc surprinzătoare tacticile de comercializare a operei chauceriene în Evul Mediu pe care Farber le trece în revistă și interpretează, tactici ce constau în crearea unei *persona* pentru Chaucer a unui poet curtenesc, el însuși nobil (în ciuda faptului că Chaucer era în realitate fiul unui negustor de vinuri) și cu conexiuni în cele mai înalte cercuri, versiune a realității mai vandabilă pentru cumpărătorii de cărți. Mai mult decât atât, chiar Thomas Speght, autor a două ediții de poeme chauceriene în 1598 și 1602, își prezintă în mod elogios aportul la popularizarea operei lui Chaucer într-un dialog imaginar între un cititor simbolic și Chaucer, în care acesta din urmă se arată recunoscător pentru efortul pe care Speght îl depusese în compilarea unei ediții atât de complexe a eforturilor sale creatoare și transmiterea operelor sale mai puțin cunoscute către posteritate. În plus, cercetători ai tradiției chauceriene precum Pearsall, Forni și Farber propun teoria că editorii Renașterii ar fi inclus texte apocrife ori imitații în edițiile lor „îmbogățite” ale operei chauceriene cu bună știință și cu intenții în principal mercantile, dublate de scopul mai puțin perfid de a prezerva și amplifica *Zeitgeist*-ul unei epoci pentru care cititorii lor contemporani arătau un interes continuu, tendință comună în perioada

²²⁸ Edmund Spenser, *The Faerie Queene*, 2.34, apud Annika Farber, *op. cit.*, p. 224.

premodernă²²⁹. Aici, Farber atrage atenția asupra unui fapt interesant referitor la această asignare intenționată a unor opere străine lui Chaucer: Stow include poemul *Craft of Lovers* pe lista operelor Chauceriene în care apare o mențiune a datării poemului după 1448, urmată de comentariul lui Stow cum că moartea lui Chaucer s-ar fi produs în 1400, acesta modificând datarea pentru 1348, an într-adevăr din timpul vieții lui Chaucer însă unul în care poetul ar fi avut cinci ani.

Referitor la identificarea lui Chaucer drept autor curtenesc, Barry Windeatt remarcă plasarea acțiunii poemelor sale departe de centrul vieții curtenești, deși ethosul, conduita, ritualurile și stereotipurile ilustrate în operele sale aparțin aproape exclusiv acestei lumi, personajele reprezentând preocupările și provocările specifice acesteia. O expresie a cititorului ideal căruia îi sunt dedicate – citată adesea în exegeză – apare reprezentat în frontispiciul unui manuscris de secol al XV-lea al poemului tragic *Troilus și Criseyde*, subtitrat „Chaucer citind pentru curtea regelui Richard al II-lea”, și ilustrându-l pe autor în grădina din fața palatului în mijlocul unui rafinat public curtenesc.

Dar Chaucer nu se limitează la descrieri ale vieții curtenești englezești, rescrieri ori imagineri ale unor evenimente istorice ori locuri îndepărtate găsimu-se în numeroase poeme chauceriene. *Troilus și Criseyde* este o tragică poveste de dragoste din timpul războiului troian ce trimite la o lungă tradiție a inspirației din acest antic eveniment, de la *Iliada* lui Homer la Benoit de Sainte Maure cu *Roman de Troie*, Boccaccio cu *Il Filostrato* și la teoria de secol al XII-lea a lui Geoffrey din Monmouth din *Historia Regnum Britannie* care propune că englezii ar fi urmașii troianilor (idee atât de populară încât este preluată chiar și de islandezul Snorri Sturluson câteva decenii mai târziu pentru a revendica aceeași origine pentru popoarele – și zeii – scandinavi, și încât în secolul al XIV-lea contemporanii lui Chaucer doresc redenumirea Londrei în Troynovant). *Povestea scutierului* descrie curtea lui Genghis Han la care Chaucer ar fi putut avea acces prin scrierile de călătorie ale epocii, precum cele ale lui John Mandeville, ori ale călugărului dominican diplomat Simon din

²²⁹ Annika Farber, *op. cit.*, p. 217.

Saint-Quentin²³⁰. Iar însăși premisa *Canterbury Tales* plasează serie de povestiri într-o tradiție a literaturii pelerinajului pe aceeași linie cu cea a lui Mandeville căci, deși pelerinajul se desfășoară în spațiul autohton, locurile prin care povestirile poartă audiența sunt adesea cel puțin la fel de exotice iar întâmplările lor cel puțin la fel de fabuloase. În scrierea sa ce investighează sursele povestirilor chauceriene, Robert M. Correale citează din lollardul William Thorpe care plasează obiceiul povestitului în centrul procesului pelerinajelor ca formă de divertisment, ca factor în făurirea a conexiunilor interumane pe parcursul călătoriilor și ca oportunitate pentru fabulații după încheierea sa²³¹.

Precum visul însuși, poemele lui Chaucer, onirice ori nu, sunt totodată fantastice, cu tărâmurii fabuloase, animale vorbitoare și divinități, și de un realism minuțios în ceea ce privește reliefarea trăirilor umane și portretizarea societății medievale. Acesta este și unul dintre motivele pentru care oniricul se mulează atât de bine pe scriitura sa, generând opere remarcabile în cadrul speciei viziunii onirice. Varietatea stilistică din interiorul operelor sale definește stilul chaucerian drept „înalt” după tipologia lui Vergiliu, ceea ce implică o integrare a unei multitudini de forme literare, instrumente retorice și registre lingvistice; după diviziunea lui Augustin în funcție de modul în care este exprimat rolul didactic al scrierii, el se remarcă de asemenea prin diversitatea dimensiunii etice a textelor sale. Această diversitate este realizată în mod consecvent și bine organizat într-o operă precum *Canterbury Tales* care este centrată pe personaje aparținând unei game largi, fiecare caracterizat prin propria sa personalitate, ocupație și apartenență la o categorie socială, fapt care permite jonglarea între stiluri și limbaje. Lewis vede influența *Canterbury Tales* mult mai mult asupra prozei secolelor următoare decât asupra poeziei „care are mult mai multe în comun cu Vergiliu ori *Beowulf* decât cu *Prologul* sau *Povestirea vânzătorului de iertăciuni*”²³².

²³⁰ Robert M. Correale, *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*, p. 207.

²³¹ Robert M. Correale, *op. cit.*, p. 22.

²³² C.S. Lewis, *op. cit.*, p. 203.

Viziunile onirice ale lui Chaucer se disting de restul operelor sale prin centrarea nu atât pe acțiune ori chiar pe tipologii de personaje cât pe explorarea sinelui văzută ca proces spre care toate celelalte elemente ale narațiunii tind, acest aspect detașându-le și de majoritatea poemelor onirice ale perioadei, experiența vizionară fiind aici una a interiorității și nu a supranaturalului. Despre modul în care Chaucer împrumută din multitudinea de surse pe care le are la îndemână și reconfigurează convențiile genului, Barry Windeatt formulează: „Chaucer emulează *persona* visătorului din multe viziuni onirice anterioare, creând totodată ceva unic – în mod erudit, expresiv și comic – al său, așa cum se potrivește unor poeme într-atât de concentrate pe experiența interioară și de definite de negocierile dintre autoritatea tradiției și pretențiile imaginației individuale.²³³” Chiar modul în care oniricul este discutat în interiorul poemelor de către protagoniști dezvăluie mai degrabă ceva despre individualitatea lor și despre comportamentele sociale ale perioadei lui Chaucer pe care le ilustrează decât dorește a oferi relevanții ori a hrăni cititorul cu învățăminte imperioase vieții sale spirituale; este suficient să punem față în față scena dezbaterii oniricului dintre Chauntecleer și Pertelote din *The Nonne Preestes Tale* cu *A Seying of the Nyghtyngale* ori chiar cu *Confessio Amantis* pentru a observa acest aspect.

Pentru Chaucer, oniricul este un tărâm atât de fertil încât nu se limitează în explorarea sa la cele trei poeme, *Book of the Duchesse*, *Hous of Fame* și *Parlement of Foules*. Acestea sunt singurele sale opere aparținând speciei viziunii onirice prin faptul că acțiunea principală este plasată în interiorul visului iar celelalte evenimente narrative din exteriorul acestuia converg spre reliefaarea semnificației experienței onirice printr-o serie de convenții literare. Dar visul apare în numeroase alte poeme chauceriene, nu doar ca eveniment narativ ci și ca pretext pentru discuții între personaje despre semnificația și originile viselor, Chaucer etalându-și cunoștințele în acest domeniu și făcând referințe la teoreticieni consacrați ce abordaseră acest popular subiect până în vremea sa. Cea mai importantă operă adiacentă, pentru teoretizarea sa asupra oniricului, este *Prologul* de la *Legende of Gode Wommen*, în care visul îi revelează naratorului

²³³ Barry Windeatt. 2006. „Courtly Writing”, *A Concise Companion to Chaucer*, p. 94.

voința zeilor ca el să pună în cuvinte un poem ce să facă cinste femeilor înțelepte drept pedeapsă pentru modul în care autorul nedreptățise genul feminin în scrierile sale anterioare. Și alte scrieri conțin episoade onirice – precum *Troilus și Criseyde* și câteva dintre *Canterbury Tales*, precum *The Milleres Tale*, *The Nonne Preestes Tale*, *The Monkes Tale* ori *The Squieres Tale* – care relevă alte aspecte și teorii ale visării și modul în care ea influențează visătorii.

După cum formulează Barry Windeatt, poemele onirice ale lui Chaucer – atât cele două opere principale pe care le vom trata pe larg cât și câteva dintre celelalte unde visul nu este central structurii – demonstrează ca motive-cheie experiențele visătorului, care prin autonomia sa reflexivă are capacitatea de a se distanța de aceste convenții, desfășurate în spații închise cu caracter exclusiv aflate la periferia lumii curtenești și privind către ea. În aspectele lor de viziuni curtenești, adică opere ce îmbină tradiția vizionară cu cea a romanței curtenești, cu convențiile lor structurale și tematice, aceste poeme onirice chauceriene sunt fără îndoială influențate masiv de *Roman de la Rose*, operă pe care Chaucer o tradusese (după cum afirmă și în *Prologul de la Legende of Gode Wommen*) „probabil devreme în cariera sa, căci esența *Romanului* permează atât de profund propriile sale scrieri²³⁴.”

De aici el împrumută lamentarea îndrăgostitului suferind, motivul grădinii paradisiace, plasarea acțiunii departe de curte – deși fiecare element al cadrului corespunde unui aspect al vieții curtenești, în timp ce picturile de pe peretele exterior al grădinii din opera franceză reprezintă ceea ce este ne-curtenesc, expulzându-le din îngrădirea viziunii, așa cum picturile de pe colivia șoimului din *The Squieres Tale* ilustrează valorile curtoaziei inversate ce trebuie ținute la distanță – și adaugă un accent pe perspectiva vizuală a visătorului²³⁵, atât de caracteristică propriilor sale poeme vizionare²³⁶. De la Guillaume de Machaut, Chaucer preia ceva din tehnica creării personajului narator, și anume personalizarea acestuia pentru a manipula cursul evenimentelor și percepția

²³⁴ Windeatt, *op. cit.*, p. 93.

²³⁵ *Idem*.

²³⁶ A se vedea V. A. Kolve, „Chaucerian Aesthetic. The Image in the Poem”, *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*.

cititorului, acea pretinsă modestie ori naivitate pe care Steven Kruger o identifică drept tactică în implicarea cititorului în procesul descifrării semnificației textului facilitând, implicit, funcția didactică a viziunii. Această abordare se regăsește și în visătorul din *Perle* cu insistențele și contrazicerile sale în dialogul cu figura ghidului ce încearcă a-i revela paradisul. De la Ovidiu, el preia povestiri întregi folosite ca *exempla* pozitive și negative ce prefigurează ori completează evenimentele propriilor sale viziuni, precum cea a relației lui Ceys și Alcyone (Ceix și Alcione ovidiene) din *Book of the Duchesse*.

În plus, Chaucer se introduce ca personaj în propriile narațiuni, adesea caricatural. În ceea ce ar părea o reacție la perspectiva lui Machaut din *Remede de Fortune* cum că o operă ce nu este compusă din trăirile interioare ale autorului este una falsă, o simplă imitație a altor narațiuni, Windeatt remarcă faptul că personajul lui Chaucer este mai degrabă un străin de tot ceea ce înseamnă dragoste curtenească²³⁷, ceea ce îi permite distanța necesară pentru a analiza, uneori a ironiza, lumea despre care scrie și convențiile literare ale tradiției, dincolo de aspectul implicării cititorului discutat mai sus. Aceasta, desigur, face și mai evident clivajul dintre auto-insertia narativă a lui

Chaucer și Chaucer, autorul, însuși. De pildă, deși este poet în prologul la *Legende of Gode Wommen*, el este criticat pentru propriile sale scrieri și pare a-i fi scăpat din vedere o serie de aspecte, eșec pentru care este obligat să se revanșeze; deși bântuit de suferințe fizice în *Book of the Duchesse*, el nu înțelege dragostea, în timp ce *Parlement of Foules* și *Hous of Fame* îl găsesc copleșit de evenimente și, uneori, incapabil de a interpreta discuții teoretice care îl depășesc, deși el este totuși prezentat drept un individ citit.

Conexiunea dintre vis și alegorie este implicită pentru autorii medievali. Visul, ca experiență umană indubitabil comună, are o logică aparte ce a inspirat interpretări diverse, așa cum am văzut în capitolul teoretic, și care poate fi adesea cu greu reprodusă în cuvinte. Combinând originile presupus supranaturale ale viselor, rolul didactic al literaturii medievale ce impune convergența elementelor scrierii către o morală finală, precum și considerarea tematicilor filosofice drept

²³⁷ Windeatt, *op. cit.*, p. 94.

subiecte mai vrednice de a umple paginile unei cărți decât preocupările comune tuturor oamenilor, autorii Evului Mediu au considerat că cel mai potrivit dispozitiv literar pentru ilustrarea viselor este alegoria. Aceasta nu doar traduce elementele adesea fantastice ale visării și acele suspensii ale continuității logicii ori fizicii - precum transportarea instantanee în locuri îndepărtate, senzația de zbor sau personificări ale obiectelor ori animalelor, dând o impresie a supranaturalului – ci și permite utilizarea lor pentru a transmite revelații considerate universale conducând spre morala dorită.

Ambiguitatea visului, pe care o demonstrează toți teoreticienii până la finalul Evului Mediu care admite, după cum am văzut, implicarea supranaturalului în procesul oniric, conferă greutate tematicii, iar alegoria îi oferă elevarea cuvenită în formă literară.

Aspectul vizionar și potențialul didactic al literaturii onirice sunt așadar realizate cu succes prin utilizarea alegoriei. Dar acea latură a interpretării viselor care trasează originea evenimentelor la procesele interne ale visătorului este adesea doar sugerată în operele vizionare, ba chiar evitată din teama de a diminua credibilitatea naratorului și de a trivializa subiectul oniricului afectând greutatea operei onirice.

Odată cu Chaucer, însă, se observă explorarea unei noi direcții în literatură onirică engleză; așa cum tradiția romanțelor curteneste aduce admiterea dragostei între oameni ca temă vrednică pentru literatură, așa Chaucer creează viziuni onirice ce nu relevă, în esență, nimic mai supranatural decât trăiri ale personajelor, renunțând la folosirea alegoriei ca dispozitiv literar principal pentru acest gen.

Această psihologizare a literaturii este unul dintre elementele cel mai inovatoare și memorabile în opera lui Chaucer. Existența unui poem despre depresie – nu doar tristețe declanșată de vreo tragedie, ci o stare continuă de apatie fără o cauză aparentă – pare neverosimilă în contextul literaturii secolului al XIII-lea, având în vedere faptul că această afecțiune va rămâne foarte puțin înțeleasă secole de-a rândul. Dar *Book of the Duchesse* este, așa cum vom vedea, tocmai aceasta: traseul unui personaj de la depresie la vindecare.

Abordarea chauceriană a visului este aproape naturalistă, plasând în centrul semnificației sale exact acele categorii de vise – ori, mai degrabă ilustrând acele mecanisme ale visării – pe care poeții Evului Mediu de până aunci le evitaseră: visul drept continuare a realității. În acesta, starea emoțională și chiar preocupările din starea de trezie sunt transpuse într-o logică onirică fără pretenția intermedierei de către vreo forță divină, fără masca alegorică ce încearcă a obscura ceea ce este considerat prea trivial pentru literatură și totodată a eleva aceste teme prea umane pe calea simbolurilor pe care doar un erudit spiritual le poate descifra pentru a realiza scopului moral, didactic. Elementul care până acum era un sâmbure de ambiguitate introdus subversiv pentru a oferi o portiță de scăpare în cazul în care pretenția unei revelații dumnezeiești e considerată prea arogantă – și anume, starea emoțională a visătorului ce precede viziunea – este acum esența operei. Chaucer se bazează pe tradiția a tot ceea ce înseamnă vis pentru a introduce sâmburele unei pretenții supranaturale. Adică, dacă ne gândim de pildă la *Book of the Duchesse*, el se bazează pe tradiția literară a oniricului pentru a conferi greutate însă fără a o mai reitera, raportul importanței aspectelor „real” și „supranatural”, ori „uman” și „divin” fiind inversat. Visul nu mai este aici *chrematismos* ori *horama* ale lui Artemidorus, *oraculum* ori *visio* și nici măcar *enigma* lui Macrobius, ci este mai degrabă un eveniment narativ menit să îmbogățească personajele prin deschiderea unor posibilități de expresie și interacțiune poate nelalocul lor în stare de trezie decât un moment revelator al unor adevăruri divine. Dimensiunea universală a visului se referă aici mai degrabă la psihologia umană, lăsând deoparte tematici mai abstracte ale cunoașterii filosofice a unor vise precum cel al lui Scipio ori teologice precum în *Perle* ori *Piers Plowman*. Și în *Hous of Fame*, sub aparența unei Judecăți de Apoi văzută printr-o aură de clasicism, stă tot o ilustrare a naturii umane, nu a individualității ci a colectivității, prin explorarea mecanismelor de formare a renumelui, implicit a imortalității, prin faptele din timpul vieții și prin opera lăsată drept moștenire omenirii, precum și o cugetare asupra ficțiunii și memoriei.

Lewis, parafrazându-l pe C.L. Rosenthal, remarca și el inspirația lui Chaucer din Machaut în privința acestei doze de realism, de psihologie a visării, ce primează asupra alegoriei în *Book of the Duchesse*²³⁸. Lewis pune, așadar, însăși alegerea lui Chaucer de a utiliza convențiile speciei viziunii onirice în poemul său pe seama dorinței de a referenția poeziile autorilor francezi pe care acesta le admira: „Utilizarea visului, în scopuri care nu par să o justifice, chiar și pentru elegie, pare a fi un dispozitiv literar al poetilor francezi, și cred că Chaucer l-a urmat aici în primul rând fiind îi plăcea.²³⁹” Aceasta arată reverența lui Chaucer pentru specia viziunii onirice și lunga sa tradiție, precum și statutul său ca literatură înaltă, respectabilă, ceea ce inspiră dorința sa de a se asocia cu el. Dar, mai mult decât referința la o altă tradiție veche pe care Chaucer vrea să demonstreze că o recunoaște și stăpânește, autorul caută validarea pe care această tradiție o reprezintă folosindu-se de ambiguitatea originii viselor – ceea ce mai păstrează din ea – bazată pe teoriile interpretative vechi de secole, și de convenția subiacentă că un eveniment oniric dezvăluie adevăruri ascunse. Însăși existența visului semnaleză cititorului că urmează o parte narativă semnificativă la finalul căreia va avea loc o morală. Într-un fel, Chaucer se întoarce la narațiunile antice despre care scria Stephen Russell – atunci când discuta visul ca eveniment narativ²⁴⁰ din *Epopoea lui Ghilgameș*, Homer ori Vergiliu - în sensul diminuării importanței alegoriei și simbolurilor onirice, dar pune accentul nu pe „acțiune” ci pe psihologia personajelor.

Aceasta demonstrează mai multe trăsături chauceriene deosebit de relevante pentru evoluția literaturii viziunii onirice. O dată, alegerea lui Chaucer semnaleză tendința laicizării literaturii – cel puțin a celei de dragoste – în epocă și a psihologizării, dacă o putem numi așa, a oniricului (așa cum arăta Lewis), o mutare a accentului de pe divin și abstract pe experiențele umane, globalitatea tematicii stând așadar în realismul trăirilor pe care le ilustrează și nu revelarea unor adevăruri superioare omului. Dimensiunea religioasă, bineînțeles, nu dispare la Chaucer, dar ea nu mai este creatoare de semnificații în interiorul

²³⁸ Lewis, *op. cit.*, p. 209.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ Russell, *op. cit.*, pp. 23-39.

visului. Observăm, mai ales în *Book of the Duchesse*, că apare tema înțelegerii umane a spiritualității, discuțiile despre virtute și accesul la fericirea eternă fiind de asemenea centrate pe personaje și nu pe teologia mântuirii.

O altă caracteristică a viziunii onirice chauceriene este faptul că naratorul intră în contact, prin intermediul visului și al cugetărilor inspirate de acesta, cu sursele și tradițiile din care își trage rădăcinile, „reflectând asupra procesului său creator într-o interacțiune imaginară”, după cum formulează Barry Windeatt²⁴¹. Analizând practica citirii etice și modul în care Chaucer creează cadrul contemplativ necesar trecerii pragului dintre înțelegerea adevărilor morale ascunse în textele literare și interiorizare deplină, Frank Whitman observă un șablon în operele onirice ale lui Chaucer. Un simbol al meditației (vulturul din *Hous of Fame*, cu referire la Iov²⁴², ori imaginea patului din *Book of the Duchesse*) urmează enumerării personajelor din operele clasice ce au influențat poemul – personaje cu inclinații vizionare – ce precedă, la rândul său, viziunea însăși. Așadar, personajele antice și comportamentele lor îndeamnă la meditație, iar viziunea onirică ce urmează nu este altceva decât ilustrarea meditației, procesele contemplării protagonistului asupra învățămintelor deduse din text puse în imagini identificabile. Nu observăm aceeași exprimare a conștiinței apartenenței la tradiție în *Perle* ori chiar în *Sayinge of the Nyghtyngale*, Chaucer fiind de asemenea consecvent în personalizarea convențiilor genului literar abordat, deși în toate aceste poeme se regăsesc șabloane ale acestei practici a extragerii învățămintelor creștine din opere clasice. Mecanismele citirii etice sunt astfel reflectate chiar în structura operelor, demonstrând înrădăcinarea acestora în perioada medievală și modul în care scrierea însăși are caracter etic, după cum explica și Farber.

Astfel, *Parlement of Foules* debutează cu metafora câmpului, la fel de fertil și de indispensabil pentru hrana trupească precum vechile cărți pentru cea spirituală:

²⁴¹ Windeatt, *op. cit.*, p. 93.

²⁴² John M. Steadman, "Chaucer's Eagle: A Contemplative Symbol," *PMLA*, LXXV (1960), pp. 153-59 și *Fruyt and Chaf*, p. 42., *apud* Whitman p. 235.

*For out of olde feldes, as men seyth,
Cometh al this ne we corn from y er to yere,
And out of olde bokes, in good feyth,
Cometh al this ne we science that men lere. (v. 18-25)*

[„Așa cum din vechi câmpuri, după cum se spune,/ Vin grâne noi an de an,/ Așa și din vechile cărți, cu bună credință,/ Vine spre învățarea cititorului noua știință.”]

Această metaforă se regăsește și la Alan de Lille, procesul îndepărtării cojii și descoperirii miezului reprezentând procesul exegetic. Atunci când Affricanus îi apare visătorului, precum îi apăruse lui Scipio, acesta se arată impresionat de interesul și erudiția sa:

*[...] thou hast thee so wel born
In loking of myn olde book to-torn,
Of which Macrobie roghte nat a lyte,
That somdel of thy labour wolde I quyte!' (v. 109-112)*

[Atât de bine te-ai comportat/ Citind din vechea și zdrențuita mea carte,/ Pe care Macrobius o prețuia,/ Încât munca ți-o voi răsplăti, măcar în parte.]

Citirea și descoperirea unor adevăruri universale cu care cititorul se poate identifica lasă protagonistul într-o stare de uimire ce facilitează interiorizarea moralei și dorința de a o aplica la propria sa existență. Pasajul din *Book of the Duchesse* în care visătorul găsește o carte “That me thoughte a wonder thing” [care un lucru uimitor mi s-a părut], povestea lui Ceix și Alcione, și cugetă astfel:

*Whan I had red thys tale wel, And overloked hyt everydel,
Me thoghte wonder yf hit were so... (v. 231-33)*

[Când povestea am citit,/ Din scoarță-n scoarță, mi-a părut/ Uimitor să existe așa ceva..]

indică curiozitatea pe care povestirea parcursă i-o trezește. De asemenea, în *Hous of Fame*, descoperirea povestirii lui Aeneas în templu îl lasă pe visător fascinat:

*Yet sawgh I never such noblesse Of ymages, ne such richesse,
As I saugh graven in this chirche; But not wot I whoo did hem wirche, Ne
where I am, ne in what contree. But now wol I goo out and see, Ryght at
the wiket, yf y kan*

See owhere any stiryng man,

That may me telle where I am. (v. 471-79)

[Nici când n-am văzut așa de nobile/ Imagini, nici bogății/ Precum în
această biserică;/ Dar nu știu cine le-a făurit,/ Ori unde mă aflu, în ce țară./
Dar ies acum din templu să văd/ Dacă găsesc vreun om pe undeva/ Să-mi
poată zice unde sunt.]

În acest moment îi apare imaginea unui vultur, natura simbolică a acestuia fiind sugerată de construcția “Me thoughte I sawgh an egle sore”, ce introduce ambiguitatea specifică oniricului. Faptul că această pasăre nu este „reală”, materială, ci o născocire a imaginației onirice este evident din logica distorsionată în care naratorul se găsește brusc teleportat într-un loc străin fără conștiența ajungerii sale în deșert, și introduce totodată posibilitatea ca această ființă să nu fie, de fapt, o pasăre, ci însuși ghidul trimis de autoritatea divină pentru a conduce visătorul spre revelație, atât fizic (purtându-l între obiectivele visului), cât și intelectual și spiritual. Odată ce naratorul începe a descrie, retrospectiv, visul, acesta este comparat cu cele ale textelor antice, aceeași fascinație desprinzându-se din cuvintele sale:

So sely an avisyon, That Isaye, ne Scipion,

Ne kyng Nabugodonor, Pharoo, Turnus, ne Eleanor,

Ne mette such a drem as this! (v. 512-17)

[Așa o stranie viziune,/ Că nici Isaia, nici Scipio/ Nici regele
Nabucodonosor,/ Faraon, Turnus ori Eleanor,/ N-au visat vreun vis ca
acesta!]

Din nou, personaje cu înclinații vizionare sunt enumerate, viziunea lui Chaucer întrecându-le însă pe cele ale predecesorilor săi, iar aceasta servește drept introducere pentru viziunea onirică ce urmează. Uimirea, regăsită și în *A Seying*

of the Nightingale, facilitează așadar vizionarismul, precum jalea din *Confessio Amantis* ori *Perle*, ori vinovăția din *Dream of the Rood*, toate aceste stări previzionare având în comun meditația asupra unei stări ori întâmplări ce necesită interpretare, meditație ce se transformă într-o stare de somnolență imbatabilă, aproape supranaturală ca intensitate, visarea reprezentând cea mai intensă formă de meditație tocmai datorită naturii duble a visului: intimă, fiind izvorât din mintea și sufletul visătorului, ceea ce facilitează emulația comportamentelor pozitive, și posibil divină, deci cu potențial ridicat pentru extragerea adevărilor morale.

Precum *Confessio Amantis*, viziunile onirice ale lui Chaucer tratează nu doar dragostea între muritori ci și pe cea divină, dragostea pentru tot ceea ce este material putând aduce suferință atunci când nu este înțeleasă și căutată funcția sa spirituală, singura care poate aduce fericire.

***Book of the Duchesse. Lectura și consolarea în fața morții*²⁴³**

Despre starea previzionară a protagonistului poemul dezvăluie numeroase informații, analizând în profunzime dispoziția afectivă și psihică a visătorului, insomniile și depresia ce îl tulbură aducându-l până în pragul unei morți inevitabile. Asemănător cu *Perle*, accentul este plasat pe starea fizică și psihică a protagonistului, simptomele depresiei fiind descrise cu lux de amănunte și imagini vii, însă aici cauza pare a fi mai degrabă una pur fizică, melancolia derivând din oboseala pricinuită de lungile perioade de insomnii iar nu invers, întrucât niciun alt motiv de jale din viața protagonistului nu este numit. Începutul poemului are tonul unei elegii, fără elementul-cheie al acesteia: durerea pierderii. Dacă este suferința vreunei morți aceea care îl tulbură pe visător, aceea este chiar propria sa moarte pe care o simte aproape. Versurile:

²⁴³ Secțiunea acestui subcapitol referitoare la citirea etică a fost adaptată și integrată anterior în articolul meu “The Oneiric, Interiority and Ethical Reading in Chaucer's «Book of the Duchesse»” în *Journal of Romanian Literary Studies (JRLS)*, No. 20, 2020, Tîrgu Mureș: Arhipelag XXI Press, pp. 1181-1193. <https://old.upm.ro/jrls/?pag=JRLS-20/vol20-RLs>

*I have gret wonder, be this lighte,
How that I live, for day ne nighte
I may nat slepe wel nigh noght. (v. 1-3)*

[În lumina zilei, mă-ntreb/ Cum de-ncă trăiesc, căci/ Nici ziua nici noaptea
somnul nu-mi aduc.]

reperează cu precizie cauza morții iminente ca fiind lipsa somnului, fără a sugera evenimente premergătoare declanșării insomniilor. Gândurile deșarte de care este cuprins sunt rezultatul acesteia, ale unei somnolențe continue pe care nu o poate satisface și care îl aruncă în apatie. Nu îi mai pasă de nimic din ceea ce se petrece în jurul său, nu mai are nicio pasiune ori aversiune, nimic nu îi mai produce plăcere și nu îi mai stârnește interesul. Emoția și conștiința îi sunt anihilate de această stare catatonică, plasându-l permanent la limita colapsului “[...] as it were, a mased thing,/ Alway in point to falle a-down” (v. 12-13) [sunt mereu năucit,/ Pe punctul de-a mă prăbuși]). Singurul gând conștient este la faptul că nesomnul este împotriva Naturii, iar pierderea vivacității este sinonimă cu scurgerea grabnică a vieții. Deși simptomele sunt evidente pentru orice cititor, fie modern fie contemporan cu Chaucer, starea este numită *melancolye*, „o boală” de care suferă de opt ani fără a găsi remediu la vreun medic și fără a-i fi identificat vreo cauză a declanșării:

But men myght axe me, why soo I may not slepe, and what me is?

But natheles, who aske this Leseth his asking trewely.

My-selven can not telle why

The sooth; but trewely, as I gesse, I holde hit be a siknesse. (v. 30-36)

[Unii m-ar putea întreba de ce/ Am încetat a mai dormi și ce-mi lipsește?/
Dar cei ce mă-ntreabă astfel/ Dau greș în judecata lor./ Căci nici eu însumi
n-aș putea spune de ce,/ Negreșit trebuie să fie vreo boală.]

Semnificativ la Chaucer este faptul că somnul și visarea reprezintă chiar tema cu care poemul debutează. Visul nu survine nicidecum în mod natural și nici independent de voința visătorului, ci este implorat de către protagonistul torturat; rama introductivă a poemului se constituie astfel drept o apologie a

somnului și visării sub toate aspectele lor. Astfel Chaucer face din vis mai mult decât un pretext pentru o întâmplare revelatoare, împletind biologicul cu psihicul, cu teoria interpretării viselor, cu tradiția literară, toate acestea doar pe parcursul a câteva versuri.

Visătorul suferă așadar de o boală nevindecabilă pe calea medicinei epocii sale, însă intuiește că cel mai bun remediu este cititul, adică, dobândirea cunoașterii. Astfel, el cere să îi fie adusă o carte, o romanță, „căci o consideram pe aceasta mai bună/ decât un joc de șah sau table”. El este deja mai înțelept decât un visător precum bijutierul din *Perle*, care nu recurge la vreo preocupare intelectuală, ori cel din *A Seying of the Nightingale* care se consideră deja versat în exegeză. Căutarea refugiului în lectură prefigurează importanța dată tradiției literare ce îl caracterizează pe Chaucer, temă ce se va reflecta pe tot parcursul poemului. Cartea pe care începe să o citească este una de „fabule/ Pe care învățații din vremurile antice/ Și alți poeți le scriseră în rimă/ Pentru a fi citite și păstrate în minte”.

Mitul care îi atrage atenția prin tematica somnului pe care o dezvoltă în situația personajului feminin cu care visătorul simte o conexiune empatică este cel al lui Ceix și Alcione (mitul elaborat în metamorfozele lui Ovidiu și menționat de Vergiliu); el este povestit în detaliu, devenind un *exemplum* prin puterea sa de stimulare imaginației, trezirea unei emoții uitate – a plăcerii și uimirii declanșate de o lectură incitantă și în același timp a empatiei față de protagonista mitului – și derivării unei învățături tradusă prin inspirația de a apela la zeul somnului pentru a-și soluționa propria nefericire. Atunci când regele Ceix își pierde viața într-o expediție pe mare, soția sa rămasă acasă, Alcione, este cuprinsă de jale înțelegând că lipsa îndelungată a soțului nu poate însemna decât o nenorocire. Tonul elegiac observat de la început capătă acum o mai profundă semnificație prin descrierea durerii pierderii suferită de către regină, ceea ce va forma o paralelă cu propriul vis al protagonistului. Deja în acest punct, naratorul lui Chaucer descoperă că lectura i-a adus emoții la care devenise până atunci imun în apatia sa: „Am simțit așa o milă și compasiune/ Citind despre durerea ei”. Alcione jură să postească până când va afla vreo veste

de la soțul ei și invocă divinitatea – pe Iuno – implorând, sub promisiunea devotamentului etern, singurul remediu pe care îl știe eficace: visul revelator. Prin căutarea somnului ca sursă de alinare – datorită potențialului său revelator de adevăruri de altfel ascunse percepției umane – Alcione trezește empatia cititorului care se descoperă aflat într-o situație asemănătoare.

În ruga ei, Alcione deschide tema visului revelator:

Send me grace to slepe, and mete In my slepe som certeyn sweven,

Wher-through that I may knowen even Whether my lord be quik or deed.

(v. 120-123)

[Trimite-mi harul somnului,/ Să-mi vină în somn vreun vis/ Prin care să văd dacă domnul meu/ Se întoarce curând ori a murit.]

Astfel, somnul este nu doar o necesitate biologică, așa cum o prezentase naratorul, ci și un potențial aducător de revelații, el având capacitatea de a vindeca visătorul în ambele ipostaze. De îndată ce ruga este rostită, regina – extenuată de jale și nesomn - în timp ce plângea cade într-un „somn adânc”, „ca de moarte”, rece ca piatra, o transă indusă de divinitate. Episodul oferă o explicație asupra modalităților de formare ale visului revelator, aici căpătând un element de teatralitate atunci când Iuno trimite mesaj către zeul somnului să îl impersoneze pe Ceix pe care zeița îl știe ca fiind mort. Tărâmul Somnului este o vale întunecată aflată între două stânci sigilate de cascade ce formează o poartă dincolo de care Morfeu doarme împreună cu alte zeități ale somnului. Efectul pe care lectura acestor versuri o are asupra stării protagonistului este dublat de instigarea la meditația asupra visării ca activitate benefică, element ce prefigurează evenimentele următoare.

Dacă în poemele examinate anterior somnul venea fulgerător, ca voință divină ce dorește a-l transpune pe visător în starea ce favorizează revelația, în scopul de a-l consola și de a-l transforma în mesager, aici el inversează raportul, inițiind el însuși contactul. Voința divină este chemată de către visător asupra sa prin ceea ce se aproprie de o tehnică a incubăției. Laicul protagonist nu doar că nu apelează la Dumnezeu în speranța vindecării, dar recurge la invocarea – în joacă, ce-i drept – a zeilor păgânismului clasic cărora le promite chiar ofrande

generoase – jurând că îi va venera precum nimeni altul – în schimbul darului neprețuit al somnului. El nu pornește pe această cale căutând vreo revelație, ci doar alinarea suferinței produsă de către boală, fapt semnificativ pentru abordarea laicizată a oniricului de către Chaucer față de alți autori examinați aici.

Aceste versuri sunt fără îndoială și o apologie a citirii etice, lucru argumentat chiar de funcția „fabulelor” așa cum este explicată de către narator, alegerea unui material de lectură comun în epocă în acest scop, și susținut de efectul pe care îl are asupra torturatului protagonist.

Ruga are un efect magic imediat:

Swich a lust anoon me took

To slepe, that right upon my book I fil aslepe, and therwith even

Me mette so inly swete a sweven (v. 273-276)

[O asemenea dorință m-a cuprins/ Să dorm, încât chiar peste carte/ Am adormit, și atunci se pare/ Că am visat un vis nespus de dulce...]

Aici naratorul – conștient de apartenența relatării sale la o literatură binecunoscută - ține a-și etala încă o dată inițierea în teoriile onirice și literatura antică, comparându-și visul cu cele ale înaintașilor săi și declarându-l unic și mai ermetic decât cele ale predecesorilor săi, lansând chiar provocarea interpretării acestuia de către cititorii ce se consideră versați în acest domeniu.

Visul ce urmează este:

So wonderful, that never yit

I trowe no man hadde the wit

To conne wel my sweven rede;

No, not Ioseph, withoute drede,

Of Egipte, he that redde so

The kinges meting Pharao,

No more than coude the leste of us;

Ne nat scarsly Macrobeus,

(He that wroot al thavisioun That he mette,

Kyng Scipioun, The noble man, the Affrican –

Swiche marvayles fortunad than)

I trowe, a–rede my dremes even. (v. 277-289)

[Atât de minunat că nicidecum/ Nu cred că cineva a avut/ Priceperea de a-l citi;/ Nu, nici Iosif din Egipt/ Cel care-a descifrat măiestrit/ visele regelui Faraon/ N-ar putea mai bine ca oricare altul;/ Nu, nici chiar Macrobius/ Cel ce-a scris întreaga viziune/ Visată de Regele Scipio, acel nobil/ Cunoscut drept Africanul -/ Și minunile petrecute atunci -/ Nu mi-ar putea citi viziunea.]

Visul se anunță atât de ermetic încât nu poate fi interpretat nici de către Iosif, oniromantul arhetipal al Bibliei, nici de către Macrobius, autoritatea laică a interpretării viselor. Prin invocarea celor două categorii de autorități în domeniul oniricului, Chaucer deja demonstrează importanța tradiției literare pentru poezia lui și asumarea deschisă a influențelor pe care își bazează ficțiunea, ținând spre o literatură cultă ce se dorește comparată cu marile opere.

Visul propriu-zis începe însă convențional cu descrierea unui *locus amoenus*, a unei zile însorite de mai – luna preferată a poezilor, vremea în care flora și fauna emană tinerețe, energie, bucuria vieții și a dragostei – armonia naturii reflectându-se în trilurile mirifice ale păsărilor. Pădurea este aici o imagine paradisiacă, cu verdeț luxuriantă și parfumuri îmbătătoare ale florilor, cu jocuri de lumină și cu umbră deasă în care fauna abundă, un colț de natură mai voios și mai opulent decorat decât cerurile cu flori de șapte ori mai multe decât stelele – ca și când Flora și Zefirus și-ar fi făcut sălaș acolo – iar păsările îl fascinează pe visător cu cântecele lor mai melodioase decât orice instrument făurit de om ce umplu camera cu armonia de sunete precum un cor angelic.

Semnificativ este însă faptul că visătorul privește întâi spectacolul naturii din odaia sa: dormitorul devine în *Book of the Duchesse* un *locus amoenus* în sine, atât în descrierea din mit cât și în cea din interiorul visului. Patul opulent și confortabil descris aici se regăsește printre darurile promise de către visător lui Morfeu, înfățișând o imagine a somnului liniștitor, este un dar potrivit pentru zeul somnului și totodată expresia dorinței protagonistului. Acest simbol este doar unul dintre elementele numeroaselor corpondențe dintre planul real, planul fictiv (al lecturii) și planul oniric. Celălalt simbol prevalent este literatura, acele *narrationes fabulosae* menționate mai devreme: cerurile de un albastru

limpede și vivacitatea naturii sunt privite prin ferestre pictate cu scene din tragediile antice de dragoste din *Metamorfozele* lui Ovidiu – poveștile Medeei și căderii cetății Troia și – iar pereții reprezintă textul și ilustrațiile din *Roman de la Rose*. Evident, acestea reiterează tema iubirii tragice din povestea lui Ceix și Alcione, prefigurând-o pe cea a „bărbatului în negru”.

Aceste corespondențe au, de asemenea, rolul de a introduce teoria visului ca expresie mentală a experiențelor din stare de trezie, identificând indubitabil visul ca un *insomnium*, ceea ce ar explica inutilitatea implicării unui interpret de alegorii religioase precum Iosif ori filosofice precum Macrobius. Dacă Chaucer își asumă pe această cale trecerea din planul abstract al filosofiei în cel al vieții umane de zi cu zi, anunțând unicitatea scrierii sale prin accentul pe emoții și nu pe rațiuni, aceasta este o dovadă de cutezanță pentru un autor cu orgoliul erudiției sale care se adresează unui public de asemenea școlit și care se compară cu iluștri predecesori. Într-adevăr, episodului oniric din *Book of the Duchesse* îi lipsește cu desăvârșire dimensiunea alegorică din, spre exemplu, *Roman de la Rose*; relatarea îndrăgostitului îndoliat, bărbatul în negru, este una cât se poate de descriptivă și inteligibilă literalmente, fără vreo semnificație ascunsă ce ar trebui decodificată, așa cum remarcă C.S. Lewis²⁴⁴.

În structura și temele poemului, Barry Windeatt găsește influențarea lui Chaucer de către patru *dits amoureux* ale literaturii franceze: insomnia din *Paradys d'Amours* a lui Froissart, Ceix și Alcione din Machaut *Fonteinne amoureuse* (preluată, la rândul său, din Ovidiu), la fel ca lamentarea îndrăgostitului, ascultată de către visător precum în *Jugement dou Roy de Behaingne*²⁴⁵. Psihologizarea temei visului, a iubirii și durerii pierderii – față de abordarea alegorică a *Roman de la Rose* – se reflectă în vivacitatea vorbelor îndrăgostitului. Exegeza remarcă faptul că, în ciuda faptului că pierderea este așezată în centrul acestui episod, tema morții este subiacentă celei a dragostei personajului masculin și dragostei de viață a ființei decedate încât frumusețea acestui sentiment și a lumii lăsate în urmă – prezente în descrierile de natură –

²⁴⁴ C. S. Lewis, *op. cit.*, p. 209.

²⁴⁵ Windeatt, *op. cit.*, p. 99.

reprezintă sentimentul ce primează în impresia cititorului. Precum în *Perle*, cadrul natural este dominat de armonie, lumina soarelui, cântecele păsărilor și minunăția luxuriantă a plantelor, simbolistica acesteia apărând la nivelul psihologiei personajului ce remarcă viața cu melancolie contrastantă durerii pierderii, fără a deveni o alegorie.

Misteriosul personaj pe care visătorul îl întâlnește atunci când iese în mijlocul naturii, mergând pe urmele unui alai de vânătoare, ia locul ghidului oniric din alte poeme vizionare. El este cel care stimulează gândirea și empatia visătorului prin revelarea nu a vreunui adevăr absolut ori a unei alte lumi, ci a unor trăiri profund umane și mistuitoare, a unei suferințe în care își găsește ecou chinul visătorului. Încă din starea în care este găsit cavalerul se înțelege paralela dintre acesta și visătorul de dinaintea somnului: aceeași lasitudine în capul său plecat, aceeași lipsă de interes ori emoție în fața realității ce îl înconjoară, aceeași dorință pentru pace. La fel, el declară că nimeni și nimic nu îi poate vindeca suferința, nici medicina lui Galen și Hipocrate, nici muzica lui Orfeu, nici arta și meșteșugurile lui Daedalus, nici „remediile lui Ovidiu”. Mai mult, așa cum cugeta despre sine însuși că “For nature wolde nat suffyse/ To noon erthely creature/ Not longe tyme to endure/ Withoute slepe, and been in sorwe; (v. 18-21)” [Natura nu va suporta nicicând/ Vreo creatură pământeană să îndure/ Un timp atât de-ndelungat/ Fără de somn și în durere], naratorul cugetă și la vederea cavalerului: “Hit was gret wonder that nature Might suffren any creature To have swich sorwe, and be not deed (v. 467-469)” [Mare mirare că Natura/ Poate suporta ca o creatură/ Să simtă atâta durere și încă să trăiască]. Bărbatul în negru, o imagine ce sugerează doliul, durerea și ura pe care o simte, se consideră „murind perpetuu, dar nu mort” [Always deinge and be not deed”, (v. 587)], blestemat și batjocorit de cruda soartă atunci când rugile îi sunt ignorate. Dacă pierderea somnului echivala pierderii dorinței de a trăi, pentru cavaler pierderea iubitei declanșează o dorință thanatică. Mai aprig în durerea sa, el își urăște zilele și nopțile, detestă viața și veselie, descriindu-și emoțiile printr-o serie antonimică ce demonstrează tumultul din interiorul său: iubirea îi e ură, somnul – trezie, mâncarea – post, pacea – război, toate valorile fiindu-i

răsturnate în fața confuziei adusă de moartea năprasnică a unei ființe despre care crezuse ca îi va fi aproape întotdeauna. Așa cum visătorul implora venirea somnului, cavalerul își descrie starea depresivă ca o implorare a morții tămăduitoare: “The pure deeth is so my foe,/ Thogh I wolde deye, hit wolde not so;/ For whan I folwe hit, hit wol flee;/ I wolde have hit, hit nil not me. (v. 583-586)” [Moartea însăși îmi e dușman/ Căci nu-mi dorește moartea; Atunci când o urmăresc, ea fuge;/ Eu vreau moarte, ea mă respinge]. Dacă visătorul se teme de propria sa moarte, cavalerul ar considera-o binevenită.

Motivul jalei „bărbatului în negru” este, însă, numit: moartea doamnei sale, numită Blanche, alba. Cavalerul începe din acest punct o odă închinată tuturor virtuților iubitei sale, explicând de ce s-a îndrăgostit iremediabil de ea, de ce a suferit până să îi câștige iubirea, de ce a trăit clipe de beatitudine alături de ea după ce a acceptat să-i devină iubită, și de ce este acum într-o disperare suicidală. În idealul feminin al tradiției romanțelor curtenești, Barry Windeatt vede influențele poeziei franceze a perioadei, în special *Jugement dou Roy de Behaingne* și *Fonteinne amoureuse* aparținând lui Machaut²⁴⁶, reflectat în descrierea ducesei decedate, atât de virtuoaasă – după moda epocii - încât este transformată din personaj și din iubită în arhetip. Astfel, pentru cavaler, ea este: “My suffisaunce, my lust, my lyf,/ Myn hap, myn hele, and al my blisse,/ My worldes welfare, and my lisse” [Bucuria mea, pasiunea și viața/ Norocu-mi, sănătatea și fericirea,/ Bunăstarea lumii mele, a mea iubire, (v. 1038- 1040)] Nu este atunci de mirare că el consideră moartea ei drept un afront personal din partea destinului: în metafora jocului de șah cu Soarta, el descrie înlăturarea reginei – printr-o înșelăciune a oponentei, geloasă pe fericirea lor - drept condamnarea la moarte a regelui, un șah-mat. Enumerarea virtuților doamnei pictează un portret al frumuseții fizice, morale și spirituale desăvârșite: ea este caracterizată prin blândețe, grație, elocvență, înțelepciune, perseverență, temperare, stăpânire de sine și independență, capacitatea de a raționa, cu o voce care vindecă precum liturghia rostită de însuși Papa precum și – îndoliatul ține a preciza – niște sâni rotunzi și coapse de dimensiuni ideale.

²⁴⁶ Windeatt, *op. cit.*, p. 99.

Reacția interlocutorului la această enumerație de virtuți este, argumentabil, deplasată: visătorul declară cu surprinzătoare onestitate că el crede nu în perfecțiunea doamnei, ci în perfecțiunea sa în ochii cavalerului, în sinceritatea sentimentelor sale care îi par cât se poate de profunde. Deși din punctul de vedere al visătorului această declarație este poate emisă ca un compliment, cavalerul cu siguranță nu o percepe astfel, ci ca pe o ofensă adusă onestității sale și virtuților doamnei: “I leve yow wel, that trewely/ Yow thoghte, that she was the beste,/ And to beholde the alderfaireste,/ Who so had loked hir with your eyen./ `With myn? Nay, alle that hir seyen/ Seyde and sworn hit was so.(v. 1048- 1053)” [Socot că tu, cu adevărat/ O credeai desăvârșită/ Cea mai frumoasă privești/ Pentru toți ce prin ochii tăi o văd/ -Ai mei? Nu, toți ce-au cunoscut-o/ Ar putea jura c-așa era cu-adevărat.]

Faptul că „bărbatul în negru” este o persoană sentimentală, abilă în auto-compătimire, este evident nu doar din patetismul vorbelor sale ci și atunci când el își amintește cum însăși exprimarea suferinței sale din dragoste în fața doamnei este ceea ce o convinge pe aceasta să îi fie iubită. Dacă, după ce își exprimase dorința de a o servi drept cavaler, Blanche îi răspunde sec „Nay”, atunci când – convins că va muri oricum de durere – decide să riște și îi dezvăluie suferința îndurată după respingerea ei, doamna îi dăruiește îndurarea sa alături de un inel. Suferința sa este, până la urmă, ceea ce i-a câștigat dragostea iubitei. În durerea sa, cavalerul este cu siguranță individualist, accentul fiind plasat mai mult pe neputința sa de a mai trăi fără iubită decât pe lipsirea ei de bucuriile vieții, prin obsesivele descrieri repetitive ale valorilor iubitei sale în fața unui străin căruia îi pretinde empatia necondiționată, și prin respingerea oricărei încercări a acestuia de a-l consola. Pe altă parte, visătorul însuși, mai mult chiar decât cavalerul, are intervenții nepotrivite situației care nu fac decât să ațâțe suferința interlocutorului său.

Deși îi face cunoscută de la început moartea iubitei sale, visătorul pare a ignora acest detaliu și la final, după o serie de încercări zadarnice de a-l consola, el îl pune pe văduv să repete faptul că iubita sa este moartă.

Bethenk how I seyde her—beforn, "Thou wost ful litel what thou menest; I have lost more than thou wenest" – God wot, allas! right that was she!

'Allas! sir, how? what may that be?'

'She is deed!' 'Nay!' 'Yis, by my trouthe!' (v. 1306-1310)

[Ții minte, ți-am zis de la-nceput/ „Tu nu știi tot, am mai mari suferințe;/ Am pierdut mai mult decât cunoști.”/ Căci ea însăși, Domnul știe, e pierderea mea./ -Vai, dar cum? Ce vrei să spui?/ -E moartă. -Nu! -Da, pe cuvânt.]

Această reacție poate fi interpretată ca lipsă de empatie și de respect față de suferința pierderii prin obligarea unui om în depresie să repete durerosul eveniment, ca ignoranță prin neînțelegerea unui fapt evident pe care cititorul îl cunoaște încă de la început și prin lipsa de tact în încercările de relaționare, ori, în cel mai fericit caz, drept naivitate a unui om ce nu a cunoscut suferința adevărată. Intervențiile sale pe parcursul relatării par adesea inutile atât în progresul narațiunii cât și în consolarea interlocutorului. Atunci când află despre moartea lui Blanche, el îl anunță pe cavaler că vânătoarea s-a sfârșit; atunci când acesta îi spune că nu îl interesează vânătoarea, el îl întreabă de ce este trist; atunci când acesta își descrie iubita, el îi observă doar subiectivitatea, îndoindu-se de realitatea vorbelor sale.

S-a scris despre naivitatea visătorului din *Book of the Duchesse* manifestată prin eșecul acestuia în încercarea de a-l consola pe văduvitul cavaler, exegeții oferind diferite explicații pentru aceasta. După cum observa Russell, visătorul naiv este o convenție a viziunii onirice menită să provoace implicarea cititorului pe plan moral și să motiveze intervențiile explicative ale figurii ghidului ori ale celorlalte personaje și să avanseze „acțiunea”. Pe plan narativ, aceasta se aplică cu siguranță în cazul visătorului din *Book of the Duchesse*, „bărbatul în negru” deschizându-și sufletul visătorului și cititorului deopotrivă pentru a pune problema morală a pierderii, plângerii și consolării. Visătorul aici nu este, cu siguranță, înțeleapta Fecioară-Perlă ori figura autorității divine (care să știe a alina suferința), ci omul simplu pus în situația de a înțelege și empatiza cu jalea unui alt individ, cu alte cuvinte o oglindă a

cititorului. Unii exegeți văd în naivitatea sa problema socială a consolării unui personaj superior de către inferiorul său, ori o naivitate aparentă și deliberată izvorâtă din „considerația diplomatică pentru durere pe care o înțelege prea bine”, după cum formulează Ruth Morse²⁴⁷.

C.S. Lewis – care, în capitolul dedicat lui Chaucer din *The Allegory of Love*, critică o serie de formulări neinspirate din poemele acestuia – vede și în naivitatea obtuză a naratorului-visător un eșec de exprimare din partea lui Chaucer. Dacă poetul a avut ideea fericită de a pune accentul pe psihologia suferinței pe care a ilustrat-o brilliant în majoritatea poemului, el nu reușește însă, pe alocuri, a reda egoismul durerii cavalerului care cere atenția și înțelegerea necondiționată a visătorului și subiectivitatea sa agresiv pretinsă drept adevăr, fără momente de comic precum dialogul dintre cei doi protagoniști ai visului citat mai sus. „El face aceasta într-un mod atât de stângaci încât reușește uneori să-l transforme pe unul într-un om plictisitor, iar pe celălalt într-un nerod, producând astfel efecte comice dezastruoase și nicidecum intenționate.”²⁴⁸

Frank Whitman, însă, expună o interpretare complet diferită în studiul său *Exegesis and Chaucer's Dream Visions*. El vede în cele trei viziuni onirice ale lui Chaucer o funcție morală înainte de toate, în sensul citirii etice atât de înrădăcinată în literatura Evului Mediu. Astfel, explică el, faptul că Chaucer dezvăluie „acțiunea” poemului încă de la început în cântecul „bărbatului în negru”, el mutând accentul de pe tragedia resimțită de personaj pe semnificația mai largă a morții lui Blanche, deci de pe pierderea materială pe planul spiritual.

Whitman merge mai departe în a arăta că visătorul este de fapt superior din punct de vedere intelectual ori cel puțin moral, fiindcă înțelege cu moartea unei ființe atât de bune cum este Blanche nu este nicidecum o cauză pentru disperare: sfârșitul vieții trupului, deși motiv de plângere pentru iubitul rămas în urmă și deprivat de prezența unei ființe desăvârșite, înseamnă mântuire și viață veșnică în beatitudine pentru cea plecată dintre cei vii. Bărbatul în negru

²⁴⁷ Morse, Ruth, „Understanding the Man in Black”, *The Chaucer Review*, p. 209.

²⁴⁸ C. S. Lewis, op. cit., p. 211.

este astfel cel obtuz, iar nu visătorul. Acesta din urmă pare deci superficial și egoist, ori, cel puțin, prea orbit de propria jale și de preocuparea pentru lumea materială pentru a înțelege ceea ce orice bun creștin, spune Whitman, și deci ceea ce orice cititor al lui Chaucer ar înțelege.

Astfel, întrebarea visătorului “Where is she now?” [Unde este ea acum? (v. 1309)] încearcă de fapt a obține răspunsul „În rai, drept răsplată pentru virtuțile ei”. Dar cavalerul exclamă doar “She is deed!” [E moartă!] neputând concepe dincolo de lumea materială. În acest context, replica visătorului: “Is that your los? By god, hit is routhe!” [Asta ți-e pierderea? Doamne, ce jale! (v.1310)]” este mai degrabă una ironică. Dacă urmăm această linie interpretativă, atunci cel naiv este fără îndoială cavalerul pentru credința sa obscurată de jalea ce îl face să învinovățească crudul destin în loc să înțeleagă moartea doamnei sale drept o chemare spre dumnezeire. De aceea, concluzionează Whitman în mod plauzibil, bărbatul în negru nu poate fi identificat cu John de Gaunt, căci Chaucer nu și-ar fi portretizat patronul printr-un alter-ego atât de obtuz și superficial²⁴⁹.

Visătorul, în schimb, este cel înțelept care încearcă să îl detașeze de starea în care se află, prea absorbit în propria durere pentru a căpăta o vedere de ansamblu asupra situației, cel care încearcă să îi deschidă ochii asupra spiritualității pe care cavalerul o ignoră. Însă el face aceasta cu subtilitate, pentru a altera ermetismul viziunii pe care îl laudă la început, pentru a nu răpi satisfacția cititorului de a descifra pe cont propriu semnificația mai profundă a experienței onirice. Atunci când cavalerul îi dezvăluie motivul suferinței sale ca fiind moartea ființei iubite, naratorul-visător intervine, aparent din senin: “‘Sir,' quod I, `this game is doon;/ I holde that this hert be goon;/ Thise hunttes conne him nowher see.’) [Domnule, zisei eu, partida-i sfârșită;/ Căprioara a dispărut, îmi pare;/ Vânătorii n-o pot nicăieri zări (v. 539-541)]. Poate căprioara este, de fapt, Blanche, scăpată din mâinile vânătorilor și aflată acum în pacea și armonia pădurii mirifice ori, cu alte cuvinte, moartă și scapată de relele lumii celor vii, aflată acum într-o grădină a Paradisului unde nicio durere nu o mai poate atinge.

²⁴⁹ Frank Whitman, “Exegesis and Chaucer's Dream Vision”, *The Chaucer Review*, p. 233-234.

Iar atunci când insistă în a declara că percepția cavalerului asupra virtuților doamnei sale este una subiectivă, poate naratorul încearcă de fapt să îl instige pe cavaler să pună cap la cap relația dintre virtuțile reale, recunoscute de toți, ale lui Blanche și faptul că o astfel de ființă nu poate fi decât într-o lume mai bună după moarte. Mai mult, atunci când remarcă ostentativ faptul că bărbatul în negru nu se căiește în confesiunea sa – cu toate că îi dezvăluise deja intențiile sale suicidale și vinovăția faptului că nu a învățat cu suficientă acribie regulile jocului de șah de la Pitagora pentru a-și putea apăra regina – naratorul dorește doar să-l determine să ajungă singur la concluzia nevinovăției sale, acționând precum un terapeut modern. Ceea ce și reușește, căci: “‘Repentance! nay, fy, quod he;/ `Shulde I now repente me to love?/ Nay” [Căință? Nu, vai! zise el;/ Vrei acum să mă căiesc c-am iubit?/ Nu! (v. 1115-1116)]

Mai transparent decât această abilă manipulare a cavalerului este modul în care visătorul încearcă să îl oprească din a-și curma firul zilelor. Această teorie a moralei religioase subiacente este susținută și de faptul incontestabil că visătorul nu încearcă să îi aline durerea, și nici măcar să îi salveze viața, cât să îi salveze sufletul. Atunci când cavalerul în negru îi dezvăluie dorința de a muri, înțeleasă ca mărturisirea unor tentative suicidale, naratorul îi spune că nicio suferință, oricât de grea, nu poate fi vindecată prin moarte, căci sfârșirea propriei vieți duce la damnare, deci suferință eternă. El îi ține un discurs în care îl avertizează că va fi damnat precum Medeea din Tracia ce și-a ucis copiii pentru Iason, precum Phyllis ce se spânzurase pentru că Demophon nu se întorsese la ea, precum Echo fără iubirea lui Narcissus, precum Dido ce își luase zilele din cauza înșelăciunii lui Aeneas, ori precum Samson pentru Dalila. Dacă în lumea antică aceștia pot fi niște eroi tragici, în viziunea naratorului creștin și a cititorilor săi ei sunt cu siguranță niște nesăbuiți care au ales chinul etern căci nu au fost capabili să înțeleagă diferența dintre moartea trupească și viața spirituală și determinarea celei din urmă de faptele din timpul vieții. Astfel, el încearcă să îi ofere cavalerului înțelepciunea ce le-a lipsit acestor eroi.

Tematic, asemănarea cu situația visătorului din *Perle* este evidentă, poemul lui Chaucer fiind o altă ilustrare a suferinței în fața morții și a iubirii ce

distrage de la credință, tematici frecventate în epocă, dar ca poeme onirice cele două sunt diferite prin distribuția rolurilor, visătorul fiind unul obtuz în *Perle* și înțelept în *Book of the Duchesse*, aceasta influențând parcursul moral al visătorului pe parcursul poemului, transformarea acestuia în urma viziunii. De fapt, dacă visătorul din *Book of the Duchesse* este ironic atunci când îl admonestează pe cavaler, atunci de ce n-ar fi întregul poem o provocare lansată cititorului de a desluși înțelesul viziunii – încă de la începutul în care își laudă ermetismul, provocându-l așadar pe cel ce lecturează să se întrecă în interpretări cu Iosif și Macrobius – o ghicitoare în care fiecare intervenție a naratorului în dialogul cu cavalerul este un indiciu și un îndemn de a interveni în sinea sa cu soluționarea viziunii? Subtilitatea naratorului are astfel un dublu scop, accentuând încă o dată paralelismul dintre cele trei planuri: cel „real” al naratorului tulburat de insomnii, cel al lecturii de la început și cel al viziunii. Planurile ar fi, de fapt, patru, dacă punem la socoteală identificarea doamnei decedate cu ducesa Blanche, soția lui John de Gaunt, Duce de Lancaster și conte de Richmond, care a murit de ciumă la data de 12 septembrie 1368. Avem deci de-a face cu un narator ce manipulează abil toți interlocutorii pentru a-i duce pe drumul spre înțelepciune.

Din acest punct de vedere al necesității implicării cititorului într-un proces activ de interpretare, Whitman consideră că viziunea din *Book of the Duchesse* este, de fapt, o *enigma*, căci necesită interpretare. Visul se încheie, însă, destul de abrupt. Dialogul ia sfârșit atunci când sună goarnea alaiului de vânătoare, semn că regele se întoarce la castelul său „lung” (cu trimitere la Lancaster) de pe un „deal bogat” (Richmond). Revenirea la realitate, la planul povestirii din ramă, este declanșată de răsunetul clopotelor castelului ce anunță ceasul al doisprezecelea. Trezit din visare, naratorul devine conștient că se afla în propriul său pat, în mână ținând cartea lui Ceix și Alcione și a zeilor somnului. Minunându-se de visul avut, el decide să îl pună în versuri. Nu se stabilește aici nici scopul constituirii sale în versuri – cel al transmiterii revelației mai departe – și nici vreo încercare de interpretare, așa cum apare în numeroase poeme onirice de la *De Consolatione Philosophiae* boethiană și *Dream of the Rood*.

Menționarea zeilor somnului întărește în mintea cititorului semnificația viziunii onirice, și anume funcția revelatoare a visului și existența unei morale. Reiterarea poveștii lui Ceix și Alcione, așadar, sugerează că morala ei este una și aceeași cu morala poemului. Morala povestirii antice introductive este aceea că iubirea lucrurilor tranzitorii nu face decât să aducă suferință, povestirea fiind, din acest punct de vedere, un *exemplum* negativ din care cititorul trebuie să extragă greșelile personajelor, comportamentul ce se dorește evitat. Or, morala extrasă din povestea Bărbatului în Negru este aceeași: jalea copleșitoare a morții persoanei iubite este, în esență, o eroare în înțelegerea morții, naturii sufletului și credinței, este dovada concentrării asupra materialului în locul spiritualului. Aceasta nu înseamnă însă, observă Whitman, că viziunea propriu-zisă a poemului este tot un *exemplum* negativ, morala întregului episod oniric fiind de fapt iubirea și grija față de aproape manifestată prin consolarea acestuia, vindecarea suferinței prin oferirea adevărului. Dacă bărbatul ar înțelege natura reală a pierderii sale, durerea sa ar fi alinată; înțelepciunea, din nou, este leacul cel mai de preț. Funcția didactică a poemului este așadar aplicată chiar de către visător în cadrul experienței onirice, și anume transmiterea cunoașterii despre nemurirea sufletului. Nivelurile citirii etice se observă astfel cu ușurință, din structura operei până în fiecare narațiune din interiorul poemului. Iar importanța înțelepciunii joacă un rol tematic central în viziunea onirică deoarece, după cum am arătat, viziunea însăși înseamnă cunoaștere.

***Hous of Fame*: Ficțiune și memorie**

Dacă *Book of the Duchesse* menționa două mari autorități în interpretarea viselor, Macrobius și Iosif, fiul lui Iacob, *Hous of Fame* debutează de asemenea cu recunoașterea tradiției onirismului, de această dată printr-o enumerare a tipurilor de vise preluată de la Macrobius. Naratorul distinge între vise revelatoare de adevăruri și vise lipsite de valoare, între *avisioun*, *revelacioun*, *dreem*, *sweven*, *fantom* și *oracle*, care corespund categoriilor macrobiene *visio*, *insomnium*, *somnium*, *visum* și, respectiv, *oraculum*. Cu toate că naratorul se

declară un naiv explorator în domeniul oniricului, fascinat de vise dar incapabil a discerne particularitățile ori semnificația lor, prin intermediul acestei incursiuni în taxonomia macrobiană el demonstrează familiarizarea sa, și implicit a publicului său țintă, cu teoriile despre oniric.

Mai mult, el pretinde a nu înțelege – a nu-și obosi, chiar, mintea nici pentru o clipă pentru a descifra – cauzele ori modul de formare a experiențelor onirice, însă enumeră teoriile cunoscute epocii sale, referitoare la influența temperamentului ori stării fizice și psihice ale visătorului asupra caracteristicilor visului, pe de o parte, și a experiențelor din starea de trezie, de cealaltă. Printre stările în care individul este cel mai susceptibil la vise memorabile el numește boala, suferința, teama, tulburări cauzate de privarea de libertate (amintind, poate, de Boethius) ori abținerea îndelungată de la satisfacerea nevoilor primare, precum și presiunea cauzată de schimbări în viața de zi cu zi la care individul încă nu s-a adaptat. Iubirea este și ea o cauză importantă a dezechilibrului prin speranțele, temerile ori deziluziile la care îndrăgostiții sunt supuși, emoția puternică transpunându-se în timpul nopții în ficțiuni onirice. Recunoaștem în exemplele lui Chaucer cauzele psihologice și fiziologice ale apariției coșmarurilor identificate de către Macrobius în stările de anxietate și de discomfort fizic care se traduc în evenimente mentale onirice goale de semnificație profetică, iar în menționarea tulburărilor cauzate de exces de zel ori melancolie teoriile lui Toma de Aquino cu privire la modul în care ordonarea umorilor în trup poate influența experiența onirică. Evlavia și meditația îndelungată pot și ele cauza viziuni, iar perfecțiunea sufletului poate invita revelații ale viitorului, adesea prea ermetice pentru ca trupul imperfect să le poată descifra în stare de trezie. Acestea din urmă se prezintă sub forma unor *avisiouns*, cu referire la visul enigmatic, *somnium*, ori a unor *figures*, care poate descrie fie un *oraculum* unde figura este cea a ghidului, interpretarea acestora fiind limpede prin intervenția acestei ființe aducătoare de revelații, fie un *visum* (ori *phantasma*, în greacă) care este marcat de obscurul și abstractul aparițiilor.

După ce aduce în fața cititorului toate aceste propuneri teoretice, naratorul – la fel ca în *Book of the Duchesse* – lansează o provocare pentru marii învățați

(ori pentru cititorul ce dorește a se întrece cu aceștia) de a descoperi cauzele și de a descifra semnificația visului său. Visul, din nou, este mai extraordinar decât cele ale lui Isaia, Scipio, Nabucodonosor, Faraon, Turnus ori Elcana. Depășit de situație și “of noon opinioun” [lipsit de opinie], el recurge la divinitate: scurtul excurs teoretic din prolog are o structură ciclică, începând și sfârșindu-se cu ruga adresată lui Dumnezeu și *holy rode*, sfânta cruce, să transforme visele în vise revelatoare de bine.

Similaritatea dintre teoriile onirice din *Commentario* la *Somnium Scipionis* și cele ale naratorului exprimate aici este recunoscută și tratată pe larg în exegeză, însă a afirma cu certitudine că sursa cunoștințelor lui Chaucer despre tipologiile viselor este Macrobius ar fi eronat. Având în vedere multitudinea scrierilor care citau clasificarea lui în Evul Mediu, nu avem suficiente informații pentru a determina dacă Chaucer l-a citit pe Macrobius, integral sau fragmentar; William Harris Stahl, în introducerea traducerii sale a *Commentario*, numește o serie de opere disponibile lui Chaucer care l-ar fi familiarizat cu taxonomia lui Macrobius, precum cele ale lui John din Salisbury, pseudo-Augustin (sau, după cum acesta este identificat mai târziu, Alcher din Clairvaux), Vincent de Beauvais, ori Albertus Magnus. Dovezi ale faptului că Chaucer ar fi avut la dispoziție doar surse secundare ori terțiare ale visului lui Scipio stau în identificarea lui Scipio drept rege în *Hous of Fame* și aparenta sa ignoranță privind apartenența acestei narațiuni lui Cicero observată și în *Book of the Duchesse*. Stahl sumarizează concluziile studiilor lui Walter Clyde Curry care determină inspirația lui Chaucer din multiple autorități în domeniul oniricului popular în epoca sa, nelimitându-se sau poate chiar excluzându-l pe Macrobius în varianta originală ori integrală a textului său²⁵⁰.

Prologului îi urmează – după modelul tradiției clasice – invocarea zeului somnului pentru a-l ajuta să își relateze visul cu exactitate. Subordonarea acesteia rugii adresate divinității creștinismului sugerează faptul că acest element este doar o altă instanță a intertextualității, a asumării inspirației din

²⁵⁰ Willian Harris Stahl, *op. cit.*, p.55

predecesorii săi în viziunile lui Chaucer, constituindu-se totodată ca o introducere spre numeroasele elemente de clasicism din interiorul poemului propriu-zis. Cititorul – prin atitudinea sa față de visul ce urmează – este și el atins de binecuvântarea ori blestemele naratorului, de această dată prin intermediul justiției lui Isus pe care acesta o invocă. Despre starea previzionară a naratorului informațiile sunt lacunare: într-o noapte de 10 decembrie, somnul miraculos, greu și fulgerător, îl cuprinde, așa cum îl cuprinde pe pelerinul ostentit călătorind spre Sfântul Leonard în speranța de a-și ușura greutățile vieții.

Legende asociate cu sfântul Leonard, eremit franc din secolul al VI-lea, îl portretizează drept un eliberator al prizonierilor, atât literalmente, al celor de la curtea regelui Clovis I pe care îi considera vrednici de amnistie, cât și în mod metaforic, al celor ce caută eliberare de suferință, boală, salvare de la închisoarea iadului ori din caznele lumii. Simbolurile sale, obiecte cu care este adesea reprezentat în iconografie, sunt lanțurile ori cătușele, iar *vita* sa de secol al XI-lea prezintă scene în care rugile adresate lui Leonard sparg pe loc legăturile adepților săi captivi. Cultul său înflorește în secolul al XII-lea, extinzându-se și în Anglia²⁵¹ unde John Lydgate îi compune o rugăciune, numindu-l cel ce aduce “reste and refuge to folk disconsolat” [odihnă și refugiu celor neconsolați] și își salvează “servauntis fro myscheef and distresse” [adeptii de rele și suferințe]²⁵². Exegeza identifică uneori această mențiune a eremitului în *Hous of Fame* drept o referință satirică la adresa caznelor căsătoriei, chestiunile amoroase fiind atât de des asociate cu suferința în literatura vremii.

Așa cum în *Book of the Duchesse*, prima secvență din vis este plasată într-o cameră bogată cu vitralii reprezentând scenarii ale literaturii clasice, aici visătorul se află într-un templu de sticlă. Acesta este complex ornamentat cu materiale prețioase și opulente reprezentări ale unor personaje și evenimente ilustrative pentru tematica iubirii. Iar după portretul elaborat așezat la loc de

²⁵¹ Scott Lightsey, “Chaucer's Return from Lombardy, the Shrine of St. Leonard at Hythe, and the ‘Corseynt Leonard’ in the *Hous of Fame*, Lines 112–18,” *The Chaucer Review*, p. 190.

²⁵² John Lydgate, A Selection from the Minor Poems of Lydgate, J.O. Halliwell, ed., *Early English Poetry, Ballads, and Popular Literature of the Middle Ages*, Vol. II, (London: The Percy Society, 1851).

cinste, visătorul își dă seama că edificiul aparține lui Venus – astfel, pelerinul Sfântului Leonard este acum un pelerin al iubirii. După cum pune în cuvinte Windeatt, această imagine gotică a templului bogat ornamentat prefigurează „preocuparea recurentă [a lui Chaucer] cu plasticitatea modului în care memoria se formulează pe sine însăși”²⁵³. Aceasta se reflectă, de pildă în juxtapunerea dintre versiunea lui Ovidiu și cea a lui Vergiliu a *Aeneidei* demonstrând reconfigurarea unui text în memoria cititorului în funcție de interesul pe care îl trezește o secțiune ori cealaltă. Astfel, pe plăcuțe de alamă stă scrisă întreaga narațiune a aventurilor fiului lui Venus, *Aeneida*, și în special a trădării de care Aeneas se face vinovat în fața lui Dido.

Amintind de *Metamorfoze* și de *Confessio Amantis*, povestea iubirii lor amăgitoare se concentrează pe suferința reginei Cartaginei căreia naratorul îi dă glas într-o serie de cugetări asupra relațiilor de dragoste. Dido își deplânge soarta de a fi fost nu doar rănită în dragoste, ci și dezonorată în ochii tuturor de către Aeneas și de acum înainte condamnată la judecata celor din jur care o consideră frivolă, singura ei greșală fiind aceea de a-și fi dăruit inima prea devreme, înainte de a-l fi cunoscut cu adevărat pe bărbatul pentru care face sacrificii; neputându-și imagina un viitor în care sentimentele să-i fie vindecate și reputația neîntinată, ea își ia viața. Naratorul, asemeni lui Amans al lui Gower, face din această relatare un *exemplum* negativ. Deși îl condamnă pe Aeneas pentru trădarea unei ființe care îi oferise toată dragostea, încrederea și sprijinul său, acesta este absolvit parțial de vină prin voința zeilor care îl obligaseră să o părăsească pe Dido, iar Dido este cea care plătește prețul încrederii oarbe pe care o acordase unui străin cu vorbe meșteșugite. Lipsa de înțelepciune în dragoste este, și pentru naratorul lui Chaucer, ca și pentru John Gower, sursa suferințelor și păcatul de care se fac vinovate mai ales femeile.

În suprarrealista logică onirică, naratorului ieșit din templu se găsește în mijlocul unui deșert și, speriat, înalță o rugă spre demiurg pentru a-l păzi de fantome și iluzii. Invocația îi trimite un vultur de dimensiuni fabuloase, forță excepțională, auriu precum un nou soare și înzestrat cu darul vorbirii înțelepte,

²⁵³ Windeatt, *op. cit.*, p. 100.

ce amintește de gândul ce zboară cu aripi penate (așa cum descria Filosofia lui Boethius) ori de vulturul reflecției divine al lui Dante din Purgatoriu (IX, 28-30²⁵⁴). Un ghid trimis de divinitate, așadar, „real” în sensul de mesager al adevărului, rolul vulturului este acela de a-i deschide visătorului ochii asupra lumii ascunse muritorilor de rând, și anume oportunitatea de a verifica prin propria experiență teoriile livrești cu privire la mecanismele de organizare a lumii. Călătoria sa este un *ascensus ad caelum* unde visătorul e prea ignorant ori dezinteresat pentru a o finaliza spre elevarea sa spirituală și intelectuală. Astfel, atunci când vulturul îi oferă posibilitatea de a descoperi cerurile – nu printr-o revelație a paradisiului, ci o verificare științifică a legilor fizicii, a gravitației, a caracteristicilor materiei, a naturii sunetului, a formării fenomenelor meteorologice, a amplasării corpurilor cerești în spațiu, a relației dintre cauză și efect în natură – el exclamă că această cunoaștere este peste putința sa de înțelegere. Visătorul nu mai este aici un poet ori un îndrăgostit, ci un prozaic pelerin care, deși are cunoștințe teoretice (zborul său îi amintește citatul din Boethius despre gândul înaripat, de Martianus și *Anticlaudianus*), este, dacă nu lipsit de setea de cunoaștere, curiozitatea de înțelegere a lucrurilor fantastice la care este părtaș, cel puțin temător în fața revelației. Așa cum afirmă, el nu este vrednic de a fi asociat cu subiecții „răpirilor miraculoase” Enoh și Ilie, ori miticii Romulus și Ganimedee, deci vizitarea sălașului unei zeițe îi pare de neatins.

Modul în care vulturul descrie casa Faimei duce cu gândul la o teorie a haosului în care fiecare cuvântare omenească este amplificată, ca sunet propagat prin aer precum undele pe suprafața unui lac, până ajunge la urechile Faimei, ducând spre o denaturare a faptelor pe care zeița le va utiliza drept bază pentru verdictele împărțite celor judecați.

*Ther saugh I pleye jugelours,
Magiciens, and tregetours,
And Phitonesses, charmeresses,
Olde wicches, sorceresses,
That use exorsisacions,*

²⁵⁴ Windeatt, *op. cit.*, p. 100.

And eke these fumygacions; (v. 1259-1264)

[„Acolo am zărit scamatori,/ Magicieni și iluzioniști,/ Profetese și fermecătoare,/ Vrăjitoare și magiciene/ Ce folosesc și incantații/ Exorcizări și fumigații;”]

Prezenți aici sunt și unii învățați, adepți ai magiei naturale și iscușiți făuritori de efigii ce pot, prin magie simpatetică, îmbolnăvi ori însănătoși indivizi după bunul lor plac. Visătorul chiar numește chiar câțiva celebri exponenți ai acestor meșteșuguri precum Circe, Medea, Calipso, Hermes Ballenus – cunoscut și sub numele de Belinous ori identificat cu Apollonius din Tyana, un discipol al lui Hermes Trismegistus, legendarul alchimist, magician și astrolog²⁵⁵ – și Simon Magul – predicatorul gnostic samaritean pe care Faptele Apostolilor îl face vinovat de a fi încercat să cumpere puterile Sfântul Duh, dând denumirea de „simonie” acestei îndeletniciri. Prezenți la curtea Faimei sunt, așadar, cei a căror vocație este manipularea și distorsionarea realității, ceea ce prefigurează deja natura Faimei însăși ca zeiță, concept și influență asupra identificării sociale a muritorilor. Faptul că palatul ei este decorat cu imagini din opere ficționale prezidate de către mari autori din clasicism până în contemporaneitate – Homer, Vergiliu, Statius, Lucan, Claudian, Ovidiu, un anume Lollius, Guido delle Colonne și Geoffrey de Monmouth – ce susțin coloanele tradiției, în timp ce Muzele îi stau alături, demonstrează caracterul fictiv, artificial al memoriei și incidental al creării numelui.

Precum Filosofia lui Boethius, Faima își schimbă statura oscilând între dimensiuni liliputane și gigantești, într-o imagine la fel de distorsionată, grotescă, a Judecării de Apoi – naratorul însuși comparând scena la care este martor cu cea din Apocalipsa lui Ioan – precum este procesul pronunțării verdictelor. Etichetarea participanților drept demni ori nedemni de binecuvântarea zeiței nu se face nici măcar conform exercitării unor virtuți și nici prin evaluarea calității operelor pe care acestea le lasă în urmă omenirii, demonstrând realitatea pierdută din vederea martorului uluit al cărui nume nu

²⁵⁵ A se vedea nota 1273 din Geoffrey Chaucer, *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*.

este neapărat direct proporțional cu valoarea. Îi refuză pe cei care, consideră visătorul, ar fi fost vrednici de a obține renume pentru efortul și talentul creațiilor lor – lucru admis de însăși Faime - pe motiv că “I like it not”. Mai mult, ea îi recompensează cu notorietate, calomnie, ori ignorare completă și moartea operelor lor, iar pe cei prea modești pentru a-și dori renumele pentru operele lor îi acuză de orgoliul de a refuza darul ei, și le împlinește opusul.

Astfel, visătorul începe a simți că făcuse greșeala de a plasa perfecțiunea zeiței pe un pedestal mai înalt decât ar fi meritat. În afirmația “What her cause was,/ y myste ” [Care-o fi fost raționamentul său,/ Eu n-am priceput (v. 1543)] nu se mai ascunde acea naivitate pe care visătorul o pretindea la începutul poemului ori acea teamă de cunoaștere și de interpretare bazată pe conștiința lipsurilor sale ca învățat ori vârstei înaintate ce îi tocise acuitatea intelectuală și dorința de noi experiențe. Dimpotrivă, se simte aici iritarea declanșată de aleatoriul unor verdicte ce vor influența nu doar persoana celui judecat – prin nedreptățirea sa în ciuda unei munci de o viață – cât și pe ceilalți muritori ale căror percepții sunt decise și dictate în mod artificial. Se simte și dezamăgirea descoperirii mecanismelor din spatele a ceea ce el crezuse a fi un proces corect, revelația pe care visătorul o primește aici fiind mai degrabă una negativă.

Întrebat de către cei ce își așteptau rândul ce caută în casa Faimei, el admite că dorea doar să afle noutăți, vești, *tydynges*, dar se declară nesatisfăcut de cele văzute și auzite și convins de faptul că ființa ce știe cel mai bine locul meritat de către el în viață și de către numele său după moarte este chiar el însuși. Incursiunea lui în casa lui Dedalus îl duce aproape de acele *tydynges* pe care le căuta, un turn Babel al zvonurilor și bârfelor ametoitoare, unde adevărul și falsitatea descind împreună de pe fereastră spre pământ amestecându-se în percepțiile muritorilor. Pelerini, marinari, vânzători de iertăciuni, curieri și mesageri, cu toții purtători de povestiri, au veștile amestecate cu minciunile în tolbele lor atunci când se amestecă printre oameni. Prin introducerea pelerinilor printre categoriile de indivizi ce se dedau fabulațiilor pentru a manipula ori impresiona și apoi exemplificând el însuși în *Canterbury Tales* astfel de povestiri prin prisma propriei sale experiențe și imaginații, Chaucer pune în discuție relația dintre ficțiune, fabulație și minciună, care este și esența *Hous of Fame*.

Ființa care ar putea descifra, poate, haosul, este un bărbat de mare autoritate – acea trăsătură iconică a literaturii vizionare a personajului investit cu putere divină pentru calitățile sale în timpul vieții pământești – ce îi apare visătorului, însă această apariție încheie poemul, abrupt.

Stephen Kruger vede în dezicerea visătorului-narator de interpretarea viselor din începutul poemului încă o dovadă a faptului că autorii Evului Mediu percep în dificultatea descifrării oniricului pe baza ambiguității ce îl caracterizează o oportunitate de a aborda „metafictiunea, explorarea auto-conștientă a problemelor interpretative reprezentate în această imagine a «fals and soth compounded» de nedespărțit în lumea muritorilor²⁵⁶. Imaginea Faimei care dictează cursul memoriei nu se dorește a fi o expresie a credinței în determinism la baza existenței umane, ci mai degrabă o metaforă a imperfecțiunii percepției umane. Adevărul interpretativ este, așadar, imposibil de găsit, iar omul este un interpret sortit eșecului, fie că este vorba despre descifrarea misterelor organizării universului, înțelegerea binelui și răului, ori cunoașterea semenilor săi.

Evenimente onirice în alte opere chauceriene

Cu toate că deviază de la genul viziunii onirice prin nerespectarea structurii definatorii ori prin necentralitatea visului, și alte opere aparținând lui Chaucer tratează această tematică, visul apărând mai mult decât un simplu eveniment narativ.

The Squiers Tale

În *The Squiers Tale* din *Canterbury Tales* visul apare întâi drept consecință a libațiilor în voia cărora se lasă oaspeții de la banchetul încoronării lui Genghis Han – sau, în denumirea dată de Chaucer, Cambyuskan,

²⁵⁶ Stephen Kruger, *op. cit.*, p. 76.

conducătorul imperiului mongol – acestea fiind lipsită de orice semnificație mai profundă decât intoxicarea și nedemne de a face subiectul poemului, așadar intrând în categoria *insomnium*:

*Hir dremes shul nat been ytoold for me; Ful were hir heddes of fumositee,
That causeth dreem, of which ther nys no charge. (v. 357-359)*

[Dar viselor lor nu vor fi rostite aici,/ Căci pline le erau mințile de aburii
vinului/ Ce iscă mereu vise fără noimă.]

Desigur că un astfel de somn nu poate avea un alt ghid oniric decât vinul ce intrase în sistemul circulator al fiecăruia dintre meseni și îi cheamă spre tărâmul unei odihne vindecătoare. Iar Chaucer explică mecanismele de formare a unui astfel de *insomnium* cu ironia caracteristică:

*The norice of digestioun, the sleep,
Gan on hem wynke, and bad hem taken keep,
That muchel drynke and labour wolde han reste;
And with a galpyng mouth hem alle he keste,
And seyde that it was tyme to lye adoun,
For blood was in his domynacioun.
'Cherisseth blood, natures freend,' quod he.
They thanken hym, galpynge, by two, by thre,
And every wight gan drawe hym to his reste,
As sleep hem bad; they tooke it for the beste. (v. 347 – 356)*

[Sora unei bune digestii, somnul,/ Îi făcu să moțăie și-i puse să se retragă/
Căci munca și beția își cer odihna;/ Și c-o gură căscată el îi sărută pe toți/
Zicând că-i vremea să se culce/ Căci sângele își cere drepturile/ Cinstiți
sângele, al naturii prieten, zise el./ Și ei toți, căscând, îi mulțumiră,/ Și
fiecare se retrase la culcare/ Cum somnul îi îmbiase; și-i urmară sfatul.]

Însă oniricul este reprezentat și în ipostaza de vis profetic atunci când visătoarea este Canacee, fiica regelui, o ființă înțeleaptă, mai presus de excesele la care se fac părtași ceilalți membri ai curții. Ea primise de la un misterios cavaler străin, oaspete al regelui, un inel fermecat cum doar Moise ori regele Solomon ar fi

putut avea – care conferă purtătoarei puterea de a înțelege și vorbi graiul păsărilor, precum și cea de a cunoaște proprietățile plantelor – și o oglindă – care stârnise printre meseni discuții despre optică și geometrie în operele lui Alocen (Alhazen), Vitulon (Vitello) și Aristotel – cu puterea de a arăta privitorului adevărul despre cei din jurul său și intențiile lor înșelătoare, iar privitoarei, dacă dragostea celui ales este adevărată sau nu. Spre deosebire de mesenii care se dedau intoxicării și supraalimentării, Canacee “was ful mesurable, as women be” [era temperată, cum femeile adesea sunt], mergând la culcare de îndată după lăsarea serii pentru a nu arăta palidă ori obosită în fața celor ce o privesc, virtuțile sale (descrise mai devreme și de către cavalerul aducător de daruri și reflectate în atitudinea demonstrată în continuare) precum și impresia puternică pe care oglinda o lăsase asupra ei (“impressioun of hire mirour”) deschizându-i drumul spre o viziune adevărată în timpul somnului. Ea merge să se plimbe printr-o grădină unde întâlnește o femelă de șoim, aproape leșinată din cauza pierderilor de sânge, ce își lamentează trădarea de către iubitul său cu o gaie, o pasăre inferioară.

Exegeza observă faptul că narațiunea din romanțele curtenești este aici răsturnată: dacă în *Book of the Duchesse* și celelalte poeme onirice unde un îndrăgostit, personaj masculin, își lamentează iubirea neîmplinită, aici personajul rănit în dragoste este unul feminin, iar visătorul căruia îi revine obligația de a o consola este tot o femeie. Pasărea face apel la solidaritatea dintre femei atunci când remarcă blândețea inimii lui Canacee, o “verray wommanly benignytee” [adevărată bunătate feminină], compasiunea sa în fața suferinței, precum și empatia de care dă dovadă ascultându-i povestea. Ca femeie rănită în dragoste, ea are datoria de a le avertiza pe semenele ei împotriva acelor bărbați ce știu a măguli cu vorbe dulci și purtări impecabile până în momentul când își demonstrează superficialitatea prin “newefangelnesse”, atracția lor pentru noutate ce primează în fața oricărei calități a femeii, și cruzimea prin abandonarea iubitei loiale fără nicio remușcare.

Puterea de a înțelege graiul păsărilor este, desigur, doar un pretext narativ pentru personificarea faunei, atât de omogen integrată în realismul trăirilor proprii romanței curtenești, încât cititorului fiindu-i doar la finalul relatării

amintit faptul că iubitul ei este o pasăre (atunci când acesta deodată își ia zborul), aspect la care Chaucer excelează și în *Parlement of Foules*, cu o altă femelă de soim ca reprezentantă a aristocrației și supusă scenariilor romanței curtenești, precum și în *The Nonnes Preestes Tale*. Asemeni cavalerului în negru, ea este aproape răpusă de această suferință precum de o boală fără remediu, rănindu-se cu ciocul și leșinând apoi în brațele prințesei. Impresionată de drama păsării, Canacee face uz de cunoașterea ierburilor conferită de inel pentru a-i vindeca rănila și îi construiește o colivie cu decorațiuni din catifea albastră, reprezentând adevărul „care în femei se găsește”, și pictată cu verde ce reprezintă falsitatea păsărilor mincinoase, fiecare ilustrație aviară având simbolismul său. Exegeza remarcă asemănarea dintre această imagine și picturile de pe peretele exterior al grădinii din *Roman de la Rose*²⁵⁷, iar Barry Windeatt adaugă faptul că decorațiunile exterioare sunt menite a „da pe față” tradiția curtenească argumentând aspectele unde aceasta eșuează²⁵⁸.

În logica povestirii, viziunea – ajutată de obiectele magice – are rolul de a o pune pe Canacee în gardă în fața pețirii acesteia de către Cambalo și frații săi. Însă, în piperarea povestirii cu exotismul jurnalelor de călătorie prin Orient ale lui Mandeville, Howard vede clișeele tradițiile literare curtenești și ochiul critic „burghez” al lui Chaucer: scutierul ia o narațiune la modă printre contemporanii lui Chaucer, cea de călătorie prin locuri exotice, și nu îi adaugă decât convențiile și marotele lumii sale – discursuri despre dragoste și suferință, curtoazie, onoare, stereotipuri de gen – ca și cum aristocrația nu face nimic mai original decât să își juxtapună obsesiile peste lumile cu care intră, sau își imaginează că intră, în contact, fără o bază în realitatea lor²⁵⁹. Acest aspect al povestirii poate fi interpretat și ca o încercare de a demonstra globalitatea sentimentelor și temelor iubirii curtenești, dar faptul că scutierul este întrerupt, iar povestirea lui neterminată exact atunci când promitea să descrie scene de aventură, duce cu gândul la intenția lui Chaucer de a-i ironiza entuziasmul față de astfel de scenarii. The Frankeleyn, Răzeșul, intervine peste scutier în toiul relatării

²⁵⁷ Cf. Donald Roy Howard, *The Idea of the Canterbury Tales*, p. 267.

²⁵⁸ Windeatt, *op. cit.*, 93.

²⁵⁹ Howard, *op. cit.*, p. 267.

pentru a-l felicita pentru virtutea, emoția și elocvența cu care relatează (deși, sau tocmai fiindcă, povestirea sa este mai degrabă întortocheată și inutil de lungă, adesea repetitivă), pentru ca apoi să-și lanseze propria – mai pragmatică și lumească – istorie fără a-i lăsa povestitorului dreptul de continua, ca și când el și restul auditoriului sunt deja plictisiți de siropoasa și arhifolosita narațiune.

Windeatt remarcă aici faptul că visul este, în poeme onirice, cel care permite personajului să aibă experiențe supranaturale ori îi conferă puteri magice, transportându-l acolo unde păsările vorbesc limba sa, pe când aici Canacee dobândește ea abilitatea de a comunica în limba păsărilor cu ajutorul unui obiect magic de proveniență orientală cu iz biblic.

The Nonnes Preestes Tale of the Cok and Hen, Chauntecleer and Pertelote

Un alt episod comic centrat pe tema visului este cel din *The Nonnes Preestes Tale*, povestirea duhovnicului de maici, având ca protagoniști păsările de curte personificate, cocoșul Chauntecleer și găina sa consoartă Pertelote, în ipostaza de visător și oniromant. Atunci când Chauntecleer visează că este asaltat de către o bestie, Pertelote îi oferă o pertinentă interpretare medicală, ca și când ar fi fost la curent cu cele mai recente teorii în domeniul originii fiziologice a viselor, de unde cuplul aviar se lansează într-o dezbatere înflăcărată și argumentată la nivel savant. Robert A. Pratt identifică în acțiunea povestirii o indubitabilă inspirație de la Marie de France și a fabulei sale în versuri de secol al XII-lea *Del cok e del gupil*, elemente din dialogurile dintre personaje, inclusiv discuțiile despre semnificația visului și spiritualul schimb de provocări și complimente manipulative dintre vulpe și cocoș sunt preluate din *Roman de Renart* și *Renart le Contrefait*; cu acesta din urmă, deși puțin cunoscut, Chaucer este foarte probabil să se fi familiarizat prin prietenul său, Eustache Deschamps²⁶⁰.

²⁶⁰ Robert A. Pratt, "Some Latin Sources of the Nonnes Preest on Dreams," *Speculum* 52 (1977): p. 546, n. 27, *apud* Correale, *op. cit.*, p. 451.

Duhovnicul de maici își încântă – sau mai degrabă educă – audiența cu o fabulă cât se poate de didactică și angrenată în preocupări universale ce își păstrează relevanța din antichitatea lui Aesop până la pelerinii lui Chaucer: relația dintre adevăr și iluzie amăgitoare în oniric și în comportamentele umane. Într-o noapte, cocoșul Chauntecleer este chinuit de un groaznic coșmar în care este atacat de o bestie, similară în înfățișare unui câine, roșu-gălbui la culoare, cu urechi negre și ochi luminoși. Auzindu-i zgomotele necaracteristic de dezagreabile, soția sa favorită din harem, Pertelote, îl ia în derâdere, declarându-se dezamăgită, dezgustată chiar, de lașitatea sa nebărbătească. Fiindcă el – un cocoș atât de înțelept încât cunoștea, precis precum un ceas mănăstiresc, ora fiecărei ascensiuni a ecuatorului ceresc asupra orașului în care locuiau pe care o semnala cu glasul său mai voios decât orga bisericii în zi de sărbătoare – ar fi trebuit să știe că “Nothyng, [...] but vanitee in sweven is (2922)” [Nimic altceva decât amăgire nu se află în vise]. Ea îl citează și pe eruditul Catoun, Cato, pentru a sublinia faptul că nicio ființă pragmatică și înțeleaptă nu trebuie să dea importanță viselor: “Lo Catoun, which that was so wys a man,/ Seyde he nat thus, «Ne do no fors of dremes»” (2940-41) [Uite, și Cato, marele înțelept/ A zis astfel: „Nu dați putere viselor”].

Găina nu se oprește în referențierea tradiției pentru a-și susține decretul, ci se lansează de aici într-un excurs prin literatura medicală cunoscută în epocă – demonstrând totodată atât cunoașterea anatomiei, cât și proprietățile plantelor medicinale – explicând că visele sunt produse de supraalimentare, de “fume and of complecciouns” (2922), vapori stomacali și amestec de umori atunci când acestea există în exces în organism. Ea nu doar recită teorii, ci interpretează visul lui Chauntecleer prin teoria cromaticii imaginilor onirice cu origine în concentrația de umori aplicată înfățișării bestiei ce îl atacase, punându-i acestuia și un diagnostic. Așadar, visul său se datorează excesului de *rede colera*, umoare colerică roșie:

*Which causeth folk to dreden in hir dremes
Of arwes, and of fyr with rede lemes,
Of rede beestes, that they wol hem byte,*

Of kontek, and of whelpes, grete and lyte; (v. 2929-32)

[Ce aduce groază oamenilor în vis/ De săgeți, și foc cu flame roșii,/ De bestii roșii care să-i muște/ De lupte și câine mari ori mici],

în timp ce umoarea melancoliei: “Causeth ful many a man in sleep to crie/ For feere of blake beres, or boles blake,/ Or elles blake develes wole hem take” [Face omul să plângă în somn/ De teama urșilor ori boilor negri/ Ori chiar negrilor diavoli (v. 2934-36)]. Sfatul ei este clar: “For Goddes love, as taak som laxatyf” [Pentru numele lui Dumnezeu, ia un laxativ (2943)], ceea ce îl va vindeca și de *colere* și de *malencolye*. După ce îl îndrumă spre plantele lecuitoare și îi explică chiar procesul îmbolnăvirii în cazul în care tratamentul nu îi este acordată atenția cuvenită, încheie cu îndemnul: “Dredeth no dreem.” [Nu-ți fie teamă de niciun vis].

Dar Chauntecleer nu se lasă mai prejos și, din teamă și, poate, orgoliu, își argumentează propriul său crez pe linia lui Macrobius, Grigore cel Mare, Toma de Aquino, și a colecțiilor medievale de *exempla*. Deși discursul lui Chauntecleer își găsește fără îndoială corespondent în scrierile lui Cicero, respectiv *Commentario* macrobian pe care îl și invocă, precum și ale lui Valerius Maximus, Kate Oelzner Petersen²⁶¹ este cea care identifică o altă sursă de inspirație cu siguranță cunoscută lui Chaucer și anume *Super Libros Sapientiae* a filosofului scolastic englez al ordinului dominican, Robert Holcot. Comentariul său la Cartea înțelepciunii lui Solomon este atât de popular între secolele al XIV- lea și al XVI-lea încât se găsea aproape în orice bibliotecă europeană importantă; cele două *lectiones* din comentariu în care abordează tematica viselor erau cunoscute contemporanilor lui Chaucer, Thomas Hoccleve și Lydgate²⁶², teoriile teologiei trinitariene și soteriologiei lui Holcot fiind preluate apoi de către gânditori diverși precum Martin Luther și Miguel Servet (de Villanueva)²⁶³. Cât despre Valerius Maximus, acesta, într-o colecție de *facta*

²⁶¹ Kate Oelzner Petersen. 1898. *On the Sources of the Nonne Prestes Tale*. Radcliffe College Monographs, no. 10. Boston, Ginn & Co., pp. 98-111, *apud* Correale, *op. cit.*, 450.

²⁶² Correale, *op. cit.*, p. 450.

²⁶³ Henrik Lagerlund (ed.). 2010. *Encyclopedia of Medieval Philosophy: Philosophy Between 500 and 1500*. New York: Springer-Verlag, p.1147.

et dicta memorabilia, oferă povestiri onirice drept *exempla* – opt vise romane și zece străine – pentru modul în care zeii își manifestă voința prin intermediul viselor, aflat la polul extrem al credulității Romane (în opoziție cu Seneca, spre exemplu, ce considera ridicol pentru un orator a aduce un argument ce nu poate fi dovedit²⁶⁴) în ceea ce privește oniromanția. Așadar, Chauntecleer calcă pe urmele lui Valerius atunci când se lansează într-o înșiruire de *narratio fabulosa* în care visul se dovedește a fi prevestit viitorul, spre groaza protagonistului ce nu îi acordase importanța cuvenită, pe care le rostește cu la fel de multă siguranță în sprijinul veridicității viselor precum un judecător și-ar declara sentința. Robert M. Correale adaugă că *exemplum* despre Kenelm ar putea fi preluat din *The Early South English Legendary Passio* ori, citându-l pe Pratt, din *Sancti Kenelmi Martiris*, scrieri rezumate și adaptate aici cu modificări neesențiale.

El o îndrumă spre „Macrobeus, that writ the avisioun/ In Affrike of the worthy Cipioun, (v. 3123-3124)” – pe care îl consideră așadar autorul *In somnium Scipionis* și nu al *Commentario* – și o îndeamnă să citească istoriile biblice ale lui Daniel, Iosif, Faraon și supușii săi, și ale lui Cresus, regele Lidiei și Andromacăi, soția lui Hector, și la scrierea hagiografică “the lyf of Seint Kenelm”, dând două *exempla* relevante de lungime considerabilă din care reiese că visul este fără îndoială trimis de divinitate căci, interpretează naratorul, Dumnezeu fiind cel ce urăște crima și in justiția într-atât încât trimite noaptea viziuni celor ce pot ajuta în deconspirarea lor. Toate acestea sunt povestiri din culturi și genuri literare diferite menite să demonstreze preocuparea universală pentru visare și concluzia la care învățații acestora au ajuns prin experiență, și anume că visele nu sunt nicidecum “vanitee”, ci “Warnynge of thynges that shul after falle” (3132) [Avertismente a ceea ce are să se-ntâmpale]. Beneficiile citirii etice fac și morala poemului “By swiche ensamples olde maistow leere/ That no man sholde been to recchelees/ Of dremes;” (3106-3108) [Prin aceste vechi exemple poți învăța/ Că omul nu trebuie să ignore/ visele.] Spre a susține importanța extragerilor învățămintelor din *narratio fabulosa*, și duhovnicul îl

²⁶⁴ William V. Harris. 2009. *Dreams and Experience in Classical Antiquity*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, p. 199.

citează pe Sfântul Pavel în concluzia că: “For Seint Paul seith that al that writen is,/ To oure doctrine it is ywrite, ywis;/ Taketh the fruyt, and lat the chaf be stille” (3441-443) [Căci Sfântul Pavel spune că tot ceea ce este scris,/ Spre educarea noastră este scris, într-adevăr; Luați, deci, fructul, și lăsați pleava să piară.]

Căci bestia onirică se dovedește a fi reală, în persoana vulpoiului Russell – el însuși avid cititor al lui Boethius, care, măgulindu-l pe Chauntecleer cu complimente pentru vocea sa minunată, îl convinge să cânte cu ochii închiși pentru a-l putea înhăța – Duhovnicul nu pierde ocazia de a denunța pericolul amăgirii din partea semenilor nu doar prin exemplul negativ al vulpii cât și prin cel al lui Pertelote. Fiindcă, în această lume fantastică a fabulei chauceriene – plasată într-un timp în care “Beestes and briddes koude speke and synge (v. 2881)” [Păsările și animalele puteau vorbi și cânta] – păsările curtenești au valori curtenești, Pertelote demonstrează calitățile feminine ideale vremii lui Chaucer: “curteys”, “discreet”, “debonaire”, “compaignable”, ea este așadar supusă și eșecurilor feminine cărora bărbații le cad victimă de la Adam încoace. Pragmatismul erudiției ei și al încercării de a-și consola soțul este admonestat de către preotul narator în morala fabulei drept o dovadă a vicleniei și ignoranței native femeilor. Soțul, un naiv servitor al lui Venus, îi cade în mreje zeiței plăcerii, “goddesse of plesaunce”, spre propria sa decădere, morală ce transformă fabula într-o alegorie biblică: “Wommennes conseils been ful ofte colde;/ Wommannes conseil broghte us first to wo/ And made Adam fro Paradys to go” (v. 3256-3258) [Sfatul femeilor se dovedește adesea fatal;/ Căci sfatul femeilor ne-a adus întâi la pierzanie/ Când l-a exilat pe Adam din Paradis].

Din morală face parte chiar caracterul profetic al visului ce nu ar fi trebuit nesocotit de către protagonist, căci a ignora visul înseamnă a-l ignora pe însuși Dumnezeu, ceea ce atrage după sine răzbunarea divinității: “For he that wynketh, whan he sholde see,/ Al wilfully, God lat him nevere thee!” (v. 3431-3432) [Că celuia ce închide ochii atunci când ar trebui să vadă/ de bună voie, Dumnezeu nu-i va da bunăstare]. Gestul închiderii ochilor este explicat de către povestitor, așadar, atât literalmente cât și metaforic, ca refuz al cunoașterii.

Visul folosit ca alegorie biblică și fabula ca oglindă a comportamentelor

umane sunt parte din însăși definiția genurilor pe care le reprezintă, deci elemente deloc proprii lui Chaucer, dar multitudinea nivelurilor interpretative pe care îmbinarea acestor tematici și stiluri o deschide, suprapuse literaturii de călătorie a pelerinilor, adaugă ceva specific chaucerian acestui scenariu. Desigur, Chaucer țintește aici, prin prezentarea polemicii cuplului, spre realizarea unui florilegiu al diverselor teorii cunoscute vremii, lăsând interpretarea visului la latitudinea cititorului precum în poemele sale onirice. Morala poate fi interpretată ca fiind cea enunțată de preot, cea religioasă, unde neascultarea viselor și mândria sunt păcate ce merită pedepsite de către divinitate, sau ca fiind centrată pe tipologii și comportamente umane: parșivitatea manipulatorului și naivitatea orgoliosului orbit de nevoia de validare în fața semenilor săi. Sau, cu alte cuvinte, visul poate fi și mesajul divinității și mesajul subconștientului, semnalând pericole externe (bestia) ori interne (predispozițiile comportamentale ale visătorului diagnosticate prin analiza alcătuirii sale psihosomatice). Dacă vina lui Chauntecleer stă în neascultarea avertismentelor divinității ce încercase a intra în contact cu el în vis, în ascultarea opiniilor superficiale ale unei femei, ori în orgoliul său ce îi orbise judecata făcându-l să cadă naiv pradă manipulării vicelanului vulpoi, și dacă salvarea sa vine din vreo nouă intervenție divină sau din adrenalina conștienței morții ce îi dă o ultimă scânteie de inspirație, cititorul este cel care trebuie să determine adevărata morală a fabulei.

Troilus and Criseyde

Potențialul tragic al narațiunii onirice este exploatat în *Troilus și Criseide* unde visul acompaniază suferința cauzată de incertitudine, agonia și pasiunea iubirii, și prevestește sfârșitul sumbru al relației dintre cei doi protagoniști precum și filosofia pesimistă din finalul poemului. Visul – coșmarul, mai exact – survine în trei momente cheie ale narațiunii: în coșmarul lui Troilus, bolnav de dragoste neîmpărtășită, în coșmarul pasional al Criseidei atunci când realizează că își dorește o relație cu el, și în al doilea coșmar al lui Troilus bântuit

de teama unei tragedii atunci când Cryseide nu se întoarce la el.

În primul episod oniric al poemului, Troilus visează “the dredefulleste thynges / That myghte ben” [cele mai groaznice lucruri/ Care s-ar putea întâmpla], și anume izolarea sa într-un loc îngrozitor ori căderea în mâinile dușmanilor. Precum Chauntecleer, el se zbate în somn, bătăile inimii i se înțețesc dureros, geme și plânge de teamă. Trezit din somn, mintea sa zăbovește asupra acestor scene atât de intense și verosimile încât trăirile pe care le declanșează sunt cât se poate de reale. Troilus se află fără îndoială în starea produsă de ceea ce Grigore cel Mare numește *cogitatione simul et inlusiones*, adică anxietatea ce îl face să se zbată în somn sub efectul iluziilor onirice este exacerbată de scenariile mentale pe care și le face visătorul în starea de trezie încercând să le descopere semnificația eluzivă, căci ele sunt doar amăgiri, ceea ce îl aruncă în disperare. Dacă Chauntecleer nu s-ar fi putut liniști fără intervenția pragmaticei Pertelote, și Troilus are nevoie de un personaj contrastant care nu cade atât de ușor pradă depresiei și disperării, care caută soluții acolo unde el vede doar obstacole și sentințe divine, un partener pentru dezbateră devenită deja tradiție în abordările chauceriene ale oniricului. Astfel Pandarus îl admonestează pe cavalerul troian pentru credulitatea și superstiția sa, atrăgându-i atenția asupra diversității teoriilor visării și punând faptul că el alege să le vadă ca pe niște avertismente divine ale osândei sale iminente pe seama “of thi malencolie”. La fel ca Pertelote, el pune așadar și un diagnostic medical, declarând acerb că încrederea în vise este doar o superstiție pe care oamenii înțelepți nu trebuie să pună preț.

Scepticismul lui Pandarus este alimentat de concluziile contradictorii la care cei doi poli ai cunoașterii epocii sale – știința și religia – ajung cu privire la divinația onirică. Remarcabil este felul cum Chaucer transpune în ipotezele preoților templelor păgâne și ale medicilor Greciei antice teoriile cunoscute în Anglia medievală. În categoria experiențelor onirice ce ar reprezenta “the revelaciouns/ Of goddess” recunoaștem *revelationes* ale lui Grigore cel Mare de care doar *sancti* pot beneficia cu a lor *discretio* ori eroii și învățații aleși de divinitate ai lumii antice și “infernal illusiouns” sunt nimic altceva decât

inlusiones, amăgirile trimise din Hadesul troienilor și iadul lui Grigore. Pe Toma de Aquino pare a-l avea în minte atunci când descrie visele [care pornesc din temperament] – referindu-se la raportul celor patru umori în organism – sau produse de “glotonye” [lăcomie] – ceea ce Grigore cel Mare numește *ventris plenitudine* – ori “fast” [post]- *ventris inanitate*.

Visul Criseydei este în aparență și mai macabru și visceral, înfățișând un vultur alb care îi smulge inima în gheare, dar cheia descifrării sale stă chiar în lipsa anxietății pe care o astfel de trăire onirică ar fi putut-o declanșa: pasărea nu simbolizează soarta potrivnică ci dragostea însăși, în persoana lui Troilus, proaspăt instalată în sufletul visătoarei. Violența smulgerii inimii demonstrează intensitatea sentimentului iar imaginea pieptului ei golit de conținutul său – caracterul definitiv al iubirii, căci inima ei îi aparține de acum amantului său.

În cartea a V-a, despărțit de Criseyde, Troilus visează din nou că merge într-o pădure pentru a lamenta distanța de iubita sa și incertitudinea viitorului, și atunci:

*He mette he saugh a bor with tuskes grete,
That slepte ayeyn the bryghte sonnes hete.
And by this bor, faste in his armes folde,
Lay, kyssyng ay, his lady bryght, Criseyde.
For sorwe of which, whan he it gan byholde,
And for despit, out of his slep he breyde. (V, 1233–1243)*

[Visă el că doarme un mistreț cu colți uriași,/ Cu spatele-ntors luminii și
căldurii soarelui/ Și culcată în brațele sale, stătea,/ Sărutându-l, dulcea sa
doamnă, Criseyde./ De jalea ce-l cuprinse la așa o-nfățișare,/ Și de pizmă,
din somn se trezi.]

În anxietatea sa, Troilus interpretează simbolul mistrețului ca reprezentând un alt bărbat în viața Criseydei, dimensiunile sale cosmice sugerând atât autoritatea sa ori superioritatea pe scara socială și faptul că prezența sa în existența Criseydei este impusă de către zei. Mai important, imaginea bestiei ce obscurează soarele – aducând întuneric și frig – ilustrează efectul pe care îl are asupra visătorului, angoasa pe care apariția sa intimidantă i-o provoacă.

Visătorul vede în el dovada trădării iubitei sale, dar nu consideră visul o osândă divină, ci o dovadă a compasiunii zeilor care vor să îi dezvăluie adevărul pentru a nu-l lăsa să se amăgească inutil. Pandarus intervine aici din nou cu pragmatismul (în sensul credinței în ceea ce este natural, probabil, cognoscibil) ori optimismul său debordant atunci când îi propune o nouă interpretare: mistrețul îl reprezintă pe tatăl Criseydei, cel care impusese despărțirea ei de Troilus, și nimic mai misterios de atât. Interesant este motivul pe care Pandarus îl oferă pentru a-și susține scepticismul, și anume problemele puse de corectitudinea interpretării: “dremes many a maner man bigile? / And whi? For folk expounden hem amys (v. 1276–8)” [visele pot înșela pe mulți/ De ce? Căci oamenii le interpretează greșit]. Mai înțelept este deci cel care nu încearcă a decodifica mesajele supranaturale, chiar dacă ele ar comunica voința zeilor și viitorul, ci înfruntă ceea ce soarta îi pune în cale atunci când obstacolul i se arată limpede. Acesta este un concept nou în abordarea lui Chaucer, regăsit tot la Grigore cel Mare care invocă această incertitudine pentru a-i descuraja pe cei neinițiați de la a încerca divinația citită în faptele „părinților pustiei” ori ale celor *sancti*.

Observând că visele survin în momente de excitație psihică și emoțională exacerbată putem eticheta fiecare dintre aceste trei experiențe onirice drept *insomnium*, după taxonomia macrobiană, mai ales având în vedere faptul că la rădăcina lor stă dragostea, identificată de către Macrobius drept una dintre sursele principale de *insomnia*. Dar ultimul vis, cel puțin, se dovedește a fi fost profetic, ceea ce confirmă potențialul oniricului ca trimis divin și imagine a viitorului.

Dacă privim narațiunea în ansamblul său, observăm că eliminarea celor trei episoade onirice nu ar schimba cu nimic cursul acțiunii: intervențiile (ori manipulările, fie ele și benigne) lui Pandarus ce apelează la rațiunea protagonistei precum și descoperirea calităților lui Troilus ce îi trezește emoții puternice sunt factorii care o conving pe Criseyde să îl accepte pe Troilus drept iubit, iar trădarea acestei iubiri de către Criseyde este motivul încetării relației, visele neaducând, de fapt, nicio revelație pentru personaje ori pentru cititor. Troilus se visează înfrânt în luptă căci spiritul său este înfrânt de agonia la care era supus și în stare de trezie. Vulturul lui Criseyde este o expresie a pasiunii

deja instalate în inima ei, tumultul interior reflectându-se în imaginile onirice viscerale. Iar scena zoofilă din ultimul vis nu îi dezvăluie cititorului relația Criseydei cu Diomede, căci acesta era deja conștient de înstrăinarea protagonistei, și nici nu îi aduce lui Troilus conștiența trădării și determinarea de a nu o mai aștepta pe iubita sa, acestea survenind abia atunci când descoperă broșa lui Diomede. Care este, atunci, rolul acestor episoade onirice? La prima vedere, acestea ar putea părea niște suprapuneri ale unei tematici atât de populare în epocă, de importante în literatura clasică pe care povestirea dorește a o reflecta, și atât de dragi autorului încât cer încă o iterare a dezbaterilor despre ambiguitatea viselor, căci Chaucer repetă, până la urmă, aproape întru totul teoriile din poemele discutate anterior în această carte.

Răspunsul stă, din nou, în aplecarea lui Chaucer către psihologia din spatele narațiunii, către redarea parcursului interior al personajelor în paralel cu parcursul lor prin tumultul războiului troian. Fiecare vis apare astfel strâns legat de starea emoțională a protagoniștilor ca o transpunere vizuală a realității lor interioare. Mai mult, prin intensa influență pe care o are asupra psihicului visătorului, el generează interacțiuni între personaje; ultimul vis, spre exemplu, declanșează decizia lui Troilus de a o confrunța pe Criseyde și a de a analiza mai profund răspunsurile ei, imaginea onirică tulburătoare vindecându-i naivitatea dragostei care l-ar fi putut amăgi cu scenariu optimiste ale viitorului.

În plus, ceea ce este poate elementul esențial în această diferențiere este inserarea în narațiune a ideii polisemiei visului. Ideile ce acompaniază experiențele onirice – precum caracterul iluzoriu al visului și imposibilitatea determinării veridicității ori semnificațiilor sale inevitabil legată de incertitudinea viitorului, ce declanșează o agonie mai profundă decât adevărul limpede – se transpun, în meditația postumă a lui Troilus, în lamentarea capriciilor oamenilor și divinității, și deșertăciunea existenței lumești.

De la înălțimea celei de-a opta sfere a cerurilor și a stării superioare de conștiință pe care o atinsese prin moarte, Troilus privește înapoi la existența sa și reflectă asupra predestinării și liberului arbitru în același mod în care reflectase asupra visării, revelația nefiind ceea ce aflase prin intermediul visului ori

beneficiile intervenției divinității în vis, ci faptul că omul este condus de destin care, deși trimite frânturi ale viitorului nu oferă și posibilitatea vreunei schimbări. Cu alte cuvinte, meditația asupra naturii visului îi revelează natura întregului univers. Astfel, faptul că visele se dovedesc a fi arătat realitatea – și deci dezbaterile despre natura visului se soluționează – devine irelevant în fața acestei noi și mai apăsătoare chestiuni filosofice a existenței unei voințe divine absolute și imuabile, a cărei imposibilitate de rezolvare este amplificată de concluzia autorului ce se consacră pe deplin divinității înălțând rugi pentru milă și mântuire.

Isle of Ladies: Chaucerieni și legende celtice

Popularitatea lui Chaucer în perioada Renașterii este în creștere – legenda sa este alimentată cu fiecare nouă ediție a poemelor sale iar opera sa trece în canonul venerabil al operelor „antice”, devenind cu atât mai mult demnă de a fi imitată. Derek Pearsall²⁶⁵, analizând influența lui Chaucer la contemporanii săi și poezii Renașterii, diferențiază între imitația conștientă și cea inconștientă, considerând că „tradiția chauceriană” se încheie atunci când poezii încep să îl imite în mod intenționat. Astfel, trecerea de la „tradiție” la „critică” se produce odată cu conștientizarea valorii literare a unui autor consacrat și aspirația altora la faima acestuia prin cercetarea amănunțită a operei și încercarea de reproducere a elementelor ce i-au legitimat statutul. Știm cum influența lui Chaucer asupra scriitorilor secolelor următoare, discutată în partea introductivă a acestui capitol, a dat naștere unei adevărate tradiții a imitației chauceriene prin crearea de către editori ai Renașterii a unei *persona* pentru Chaucer menită să atragă cititorii curtenesți, precum și prin promovarea unor scrieri ce preiau stilul său drept opere autentice.

În 1598, Thomas Speght include acest poem în colecția *The Workes of Geffrey Chaucer* sub numele de *Chaucers Dreame*, împreună cu un alt poem pseudo-chaucerian *The Floure and the Leaf*. Prima contestare a autenticității sale apare abia în 1866, în exegeza lui Henry Bradshaw, iar din 1878 poemul

²⁶⁵ Derek Pearsall, *English Chaucerians*, p. 239, *apud* Farber, *op. cit.*, p. 225.

este declarat apocrif de către Walter Skeat în *The Chaucer Canon*. Paternitatea poemului nu este atribuită unui anume scriitor (candidați la acest titlu fiind, în decursul timpului, Lydgate și Sir Richard Ros, autorul poemului de secol al XV-lea, *La Belle Dame Sans Merci*), iar conexiunea sa cu evenimente reale concrete (compunerea poemului putând fi delegată cu ocazia logodnelor lui John de Gaunt, Chaucer ori Henry al V-lea) nu poate fi dovedită, dar poemul este acum în general considerat un produs al perioadei ulterioare morții lui Chaucer și al unui dialect din regiunea North Midland. Diferențele dintre stilul celor doi poeți – Chaucer și adevăratul autor al poemului – în materie de limbaj, rimă și abordare, sunt observate de către Skeat în 1894 și acceptate până în prezent. Annika Farber, în *Usurping Chaucers Dreame*, enumeră păreri exegetice diferite asupra calităților poemului, unii cercetători considerând-o o copie slabă (Jenkins, care vede în *Isle of Ladies* frustrările unui imitator condiționat de convențiile genului abordat și stilului chaucerian pe care nu reușește a le reconcilia cu ceea ce ar dori să pună în cuvinte), alții o satiră a genului dragostei curtenești (Manfred Markus), alții o imitație ingenioasă a *Book of the Duchesse* ce îmbogățește narațiunea originală și are valoare intrinsecă (Daly) și alții acordându-i merite la nivel conceptual, ca poezie despre reprimare sexuală (Pearsall), în timp ce o altă opinie o privește drept un final nostalgic al tradiției alegoriei curtenești (Forni). Exegeții literaturii Evului Mediu târziu arată, așa cum am văzut, insistența pe tradiție literară ca punct de plecare pentru noile opere, bazarea pe un subiect comun abordat în ficțiune și amplificarea acestuia într-o nouă direcție, tehnică teoretizată în epocă în *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* al lui Geoffrey de Vinsauf. Farber discută această metodă de construcție pornind de la o tematică ori un aspect insuficient dezvoltat în original ca model pentru imitația chauceriană a *Isle of Ladies* utilizat de către poetul anonim în amplificarea operei originale, *Book of the Duchesse*. Acest aspect este momentul acceptării cavalerului în negru drept supus al iubitei sale, alături de evenimentele și raționamentele ce au condus la această schimbare de atitudine.

Isle of Ladies urmărește două relații incipiente ilustrate în paralel: cea dintre

cavaler și regina insulei, și cea dintre visător și aleasa inimii sale, ambele caracterizate prin aceeași demonstrație de iubire aparent zadarnică și aceeași suferință a personajului masculin pe care o comporta și povestea „bărbatului în negru”. Atât cavalerul, cât și visătorul sunt respinși inițial de pe insulă, ambii sunt torturați până aproape de moarte de iubirea nerealizată și apoi vindecați prin merele fermecate, cele două doamne sunt reticente și apoi constrânse să accepte relația prin ordinul Zeului Iubirii, poemul finalizându-se cu o nuntă dublă.

Atunci când cele două doamne decid totuși să se milostivească de îndrăgostiții ce le imploră primirea în serviciu, poetul anonim umple golul lăsat în *Book of the Duchesse* prin intervenția Zeului Iubirii. Deși *Isle of Ladies* are o lungime considerabilă, el nu așterne totuși lumină asupra misterioasei perspective a doamnei; și din acest motiv – deși, spre deosebire de original, iubita joacă un rol în poem – el nici nu reușește să îmbogățească dinamica dintre cele două personaje.

Printre motivele comune celor două, apare statutul de martor al visătorului la suferința din dragoste a unui alt personaj masculin (cu diferența că aici visătorul se identifică cu el), motivul vânătorii, oscilarea între dragoste neîmplinită și realizare erotică, dar lipsesc valențele cunoașterii, citirii etice, credinței escatologice creștine și teoriile oniricului, cel puțin în modul consecvent în care Chaucer aduce aceste aspecte în prim-plan. În schimb, *Isle* adaugă un element folcloric mai rar întâlnit în literatura perioadei, prin împrumutul motivelor din legendele irlandeze – în însăși imaginea unei insule locuită doar de femei – după cum vom vedea în continuare.

Asemeni poemelor lui Chaucer, deși plasată într-un cadru fantastic, narațiunea este o oglindă a societății în care a fost compusă, iar exegeza poemului propriu-zis dezvăluie aspecte ale literaturii iubirii curtenești precum normele relaționării între sexe și stereotipiile de gen manifestate în principal în ilustrarea dorinței sexuale masculine, modul în care așa-numita religie a iubirii – ca element convențional al acestei literaturi – acționează exclusiv în sprijinul împlinirii acesteia, precum și elemente de conduită socială prin care personajele feminine încearcă a o refracta pentru a-și proteja reputația, întregul poem putând

fi privit ca o alegorie a reprimării și împlinirii sexuale, după cum teoretizează Derek Pearsall în introducerea de la *Chaucer to Spenser. A Critical Reader*. Unul dintre elementele decisive ce au contribuit la convingerea propagată timp de trei secole în paternitatea atribuită lui Chaucer este accentul plasat pe multitudinea de emoții încercate de către narator pe parcursul viselor consecutive, așadar pe psihologia personajului mai mult decât pe alegoria ce domină poemul din punct de vedere structural.

Poemul nu debutează cu aceleași excursuri prin teoriile onirismului ori invocările reprezentanților acestei tradiții pe care le întâlnim la Chaucer, ci introduce succint, dar direct, cititorul în cadrul convențional, deja clișeic, al unei nopți de mai și în meditațiile naratorului asupra ființei iubite:

*In May I lay uppon a nyght Allone, and on my lady thowght
And how the Lord that her wrought
Couthe well entayle in imagerye
And shewed had great masterye
When he in so litle space
Made suche a body and a face (v. 8-14)*

[Într-o noapte de mai stăteam întins,/ Singur, gândindu-mă la doamna mea,/ Cum Domnul ce a făurit-o/ Dibace i-a captivat imaginea,/ Căci este maestru în a sculpta,/ și într-un spațiu atât de mic/ a redat așa un trup și-așa un chip/ O frumusețe cu-asemenea trăsături,/ fără pereche în alte creaturi./]

Niciuna dintre anxietățile visătorilor din *Book of the Duchesse, Perle, Dream of the Rood* nu se regăsește în beatitudinea și admirația contemplării frumuseții iubitei și totodată a măiestriei divinității creatoare; acest pasaj amintește mai degrabă de optimistul început al *A Seying of the Nythingale* unde emoția puternică ce caracterizează viziunile onirice, lăsând visătorul susceptibil la experiențele vizionare intense, pare una pozitivă, deși nostalgică, și nicidecum prevestitoare a unei elegii. Dar, fiindcă ne aflăm în *amour courtois* unde dragostea adevărată nu poate exista sau nu este suficient de intensă pentru a face subiectul poeziei, aceasta implică dor, implică gratificare întârziată, implică o

inaccesibilitate a iubitei și misiunea pentru câștigarea accesului în serviciul ei. Deci și dragostea visătorului pentru iubita sa absentă întrevede o relație spre care doar visul îi poate deschide accesul, ceea ce face starea previzionară a naratorului să fie una de tulburare emoțională. Nu este, atunci, de mirare, că visul va întrupa exact fanteziile visătorului, și anume favoarea doamnei pe care o iubește culminând cu nunta fastuoasă a cuplului, fiind deci o proiecție a preocupărilor sale din starea de trezie.

Dincolo de a fi doar o expresie a fanteziilor naratorului, visul poate fi interpretat și ca un comentariu antifeminist, cum l-am numi astăzi, ori, cum ar fi fost interpretat în epocă, o dovadă a faptului că o insulă a femeilor – a castității și virtuții feminine în stoică rezistență la influențele masculinului și societății (patriarhale) – ar fi nesustenabilă, penetrarea rezistenței fiind favorabilă femeilor ignorante în fața beneficiilor acceptării relațiilor de cuplu, fie ele și cu pretendenți nedoriți.

Visul este introdus direct, singurul avertisment fiind acela al stângăciei cu care va fi descris:

*As holly as I cane devise
In playne Englishe, evell writton;
For slepe wrightter, well ye weten,
Excused is, thowghe he do mise,
More then on that wakinge is. (v. 58–62)*

[Atât de limpede cât pot descrie/ în engleza simplă, dar grosolan compus,/ căci scriitorul adormit, știți bine,/ este iertat chiar de greșește/ mai mult decât la trezire.]

Față de demiurg, puterea creatoare a poetului este incomparabil inferioară, acesta declarându-se un avid visător, dar un netalentat scriitor care dorește doar a transmite evenimentele visului mai departe spre a trezi interesul pentru visare și dorința de emulare a cititorului (chiar dacă nu va reuși a extrage vreo gratificare estetică din experiența lecturii). Acel topos al modestiei întâlnit atât de des în poemele medievale, atunci când poetul se declară prea ignorant pentru a înțelege semnificațiile visului, prea neinițiat în tainele onirismului pentru a

deosebi un tip de visare de altul (*Book of the Duchesse*), prea încet la minte pentru a primi cunoașterea (*Hous of Fame*), apare aici sub forma unei conștiințe a lipsei de măiestrie în făurirea versurilor, întâlnit adesea în poemele lui Lydgate și Chaucer. Pearsall evidențiază aici scuza pe care poetul o formulează, și anume aceea că încearcă a relata un vis cu maximă acuratețe îl absolvă de necesitatea unor formulări poetice abile, iar cititorul este sfătuit să facă abstracție de lipsa sa de talent; aceasta demonstrând „o sofisticată neglijență e unei naivități prefăcute amintind întrucâtva de Chaucer”²⁶⁶, și nicidecum un complex de inferioritate.

Autorul *Isle of Ladies* preia motivul vânătorii din original fără vreo conotație supranaturală ori referință clasică, doar pentru a declanșa intriga poemului, și anume căderea în visare a naratorului: extenuat după o partidă de vânătoare, naratorul se odihnește într-o cabană și este pe punctul de a adormi. Acest motiv anunță tematica erotică prin elementele subiacente ale urmăririi, cu înțelesul de pețit, al câinilor de vânătoare ca simbol pentru dorința erotică, ori al căprioarei rănite folosită ca simbol pentru inima îndrăgostitului. Semnificativ este faptul că momentul în care survine visul este chiar la jumătatea drumului dintre starea de trezie și somn, “half on slepe”, conștiința și cogniția fiindu-i la fel de agere ca și când ar fi fost treaz (“leke wakinge”): “For what I dreamed, as me thought,/ I sawe it, and I slepte nought.(v. 25-26)” [Căci ce-am visat chiar am văzut, căci nu eram adormit.]

Prin această subtilă inserție, naratorul introduce distincția dintre vis și viziune, conferind autoritate experienței sale onirice prin asocierea ei cu cea din urmă.

*Wherfore is yet my full beleve
That some good spirite, that eve,
By maner of some cureux port
Bare me where I saw payne and sport. (v. 27-30)*

[Astfel, este credința mea/ că un spirit bun, în acea seară,/ în mod misterios/ m-a purtat spre durere și plăcere.]

Starea de trezie nu este doar echivalată unei revelații divine transmise

²⁶⁶ Derek Pearsall, *The Floure and the Leafe*, pp. 63-64, apud Farber, *op. cit.*, p. 214.

direct, fără ambiguitatea și vulnerabilitatea somnului în care trupul și sufletul sunt susceptibile la influențe nefaste, dar înseamnă și un nivel de conștiință ridicat și o acuitate a percepției și memoriei pe care naratorul se angajează să le pună în slujba relatării exacte a evenimentelor onirice. Iar certitudinea provenienței divine a viziunii elimină pericolele la care se supune neinițiatul interpret de vise ce se poate extenua până la insanitate cu obsesia descifrării semnificațiilor visului său ce ar putea fi nule ori deliberat amăgitoare. Căci, deși viziunea i-a adus deopotrivă “paine” (durere) și “plesounce” (plăcere), “axes” (febră) și „heale” (sănătate) - sintagmele caracteristice în epocă pentru descrierea iubirii - experiența onirică este o binecuvântare prin natura sa ca modalitate de cunoaștere a lumii, a semenilor, a sinelui, ca mijloc de a explora necunoscutul, posibilul, tot ceea ce ar fi altfel de neatins:

*Althowghe it were to yow a payne,
Yet, on the morrowe, ye wold be fayne
And wishe it might longe duer.
Then might you saye ye had good eure!
For who that dremes and wenes he see,
Muche the better yet may hee
Wit what, and of home, and where,
And eke the lesse it wol him deare. (v. 39-46)*

[Deși-ți aduce așa durere, vei fi fericit a doua zi și-ți vei dori să fi durat mai mult. Și-ai putea chiar zice c-ai fost norocos! Căci cel ce visează și crede că vede, cu atât mai mult va putea ști ce, cine, când și cum, și astfel mai puțin se va îndoi.]

El se trezește transportat pe o insulă paradisiacă, o imagine miraculoasă prin bogățiile sale naturale și arhitecturale. Precum Paradisul, precum *hortus conclusus* – grădina alegorică a castității feminine – din Cântarea Cântărilor și precum grădina iubirii din *Roman de la Rose*, insula este inaccesibilă neinițiatilor, izolată de lumea exterioară printr-un zid cu porți făurite din sticlă: “And so was closed rounde abowte/ That leveles non come in ne owt (v. 73-74)” [Și astfel era închisă de jur- împrejur/ Încât fără învoire nu se intra ori ieșea]. Acest element sugerează, poate, o transparență voyeuristică pentru privitorul exterior

nevrednic de acces și, cu siguranță, vulnerabilitate, căci distrugerea acestuia de către armatele Zeului Iubirii demonstrează imposibilitatea solitudinii și virtuților auto-impuse de către comunitatea lipsită de apărare de a rezista în fața dragostei. Căci rezistența opusă de niște ziduri de sticlă este la fel de superficială precum rezistența verbală a doamnelor abile în maniere curtențești și refuzuri politicoase în fața avansurilor masculine devenite inutile în fața intervenției agresive a suveranului ori, simbolic vorbind, a unei iubiri copleșitoare.

Motivul templului de sticlă este întâlnit și în *Hous of Fame* a lui Chaucer, *Temple of Glas* a lui John Lydgate și poemul alegoric și filosofic *The Passetyme of Pleasure* a lui Stephen Hawes. David Coley, în studiul său “*Withyn a temple ymad of glas*”, analizează conotațiile construcțiilor de sticlă în poezia epocii de “embleme arhitecturale [ale] fragilității” prin epitetele atribuite sticlei și funcția sa în context. Pentru Lydgate, sticla este fragilă, “ful of brotelnese” în *Reson and Sensuallyte*, în *Testament* este, precum veselie sa în anotimpul primăverii, “brotyl”, “not stable, nor lyk stell wilde of condicioun, ful geryssh, and voyde of all resoun” [nu e stabil precum oțelul, sălbatic ca natură, strident și irațional], iar în *Troy Book* Ulise e descris “brotel as glas, pretendenge outward stel” [fragil precum sticla, oțel în aparență], așadar amăgitoare prin ostentativa sa aparență plăcută estetic, utilă și vrednică de încredere, în opoziție cu esența sa nestatornică, dar în *Complaynte of a Lovers Lyfe* ea este și “pure”, pură. Sticla poate fi și “bryghte”, strălucitoare, așa cum apare statuia lui Venus în *The Knightes Tale* a lui Chaucer, “bare”, limpede, precum apare descrisă în imaginea Ierusalimului celest în *Perle*, în timp ce poemul *Adunarea Zeilor*, original atribuit lui Lydgate o descrie prin “harde” în aspectul solzilor dragonului Viciului²⁶⁷, iar modalitatea de producere a sticlei o face durabilă în timp, așa cum arată tratatele epocii²⁶⁸. Templul lui Venus din *Hous of Fame* este înțeles de către Piero Boitani drept un univers artificial al imobilității, fragilității, transparenței și magnificării²⁶⁹, iar exegeza accentuează însăși ideea de vitraliu,

²⁶⁷ David K Coley, “Withyn a temple ymad of glas: Glazing, Glossing, and Patronage in Chaucer’s House of Fame”, *Journal: The Chaucer Review*, p. 60.

²⁶⁸ *Idem*, p. 61.

²⁶⁹ Piero Boitani, *Chaucer and the Imaginary World of Fame* (Cambridge, U.K., 1984), p. 160, *apud* Coley, p. 60.

de sticlă pictată cu ilustrații ale unor narațiuni emblematice (în acest caz, scenele din *Aeneida*), care, în afara unei asocieri religioase cu un lăcaș de cult creștin, este asociată cu fragilitatea autorității textuale, cu deconstrucția textelor canonice ale tradiției literare și filosofice²⁷⁰.

Caracterul exclusivist al insulei este dovedit chiar prin faptul că locuitoarele sunt în totalitate femei – înconjurate, însă, într-o aură de supranatural, de nepământesc, “like none earthly thing” – ce trăiesc în beatitudine și pace, existența lor măsurându-se în jocuri, cântece, dansuri și exercitarea virtuților, jocuri la care visătorul este martor voyeurist. Toate sunt tinere, cu excepția doamnei ce se distinge din mijlocul lor captând atenția visătorului, institutoarea lor. Ca lider al comunității, ea este și cea dintâi în virtute: în înțelepciune și judiciozitate, în sobrietate, credință și sinceritate, în grație, milă și echitate, lipsită de orice cusur imaginabil muritorilor de rând și respectată ca atare în rândul tinerelor cei îi urmează caracterul exemplar. Ei pare a-i fi atribuit rolul de prim ghid al naratorului pe această insulă fabuloasă, prin virtuți și legi ale comunității. Dacă amazoanele reprezintă groază în fața unei autorități feminine, anxietatea castrării, prin atracția masculinului în fața unei feminități ispititoare estetic dar capabile și dornice a răni, iar comunitatea monastică feminină semnifică înțelepciune, virtute și castitate, locuitoarele *Isle of Ladies* par a se găsi undeva între cele două scenarii. Ele reprezintă idealul feminin al tradiției curteneste, inocente, virtuozitate, dar vulnerabile, lipsite de voință sexuală, pasive iar nu agresive ori imuabile în reticența lor, după cum va dezvălui intriga poemului.

Motivul insulei izolate, inaccesibilă celor neinițiați și locuită de o comunitate exclusivistă cu propriile legi și cu obiecte miraculoase, este unul esențial literaturii celtice medievale de tip *immram* în care narațiunea se constituie sub forma unui voiaj, unui pelerinaj pe mare în căutarea unor insule magice. În continuare, voi apela la complexa analiză a literaturii irlandeze de acest tip realizată de către Corin Braga în *Călătoria Sfântului Abate Brendan și immrama irlandeze* (tematică dezvoltată și în alte studii ale sale) ce examinează

²⁷⁰ Frank Grady, *Chaucer Reading Langland: The House of Fame*, 18 (1996): 3–23, p. 16, *apud* Coley, p. 60.

tipologia acestor elemente caracteristice. Legende de origine păgână sunt culese și grupate genealogic de către călugării irlandezi în timpul Evului Mediu, *immram* fiind unul dintre cele trei genuri referitoare la escatologie, alături de *fis*, viziune preponderent creștină a lumii de apoi, și *echtra*, ce descrie un *descensus ad inferos*, mai degrabă în sens grecesc decât creștin și anume de coborâre în lumea subterană. Exegeza identifică tropul central acestei literaturi în călătoria în „lumea cealaltă”, numită în miturile celtice Mag Mell (Câmpia Plăcerilor) ori Mag Mor (Marea Câmpie), un fel de Câmpiile Elizee ori Insulele celor binecuvântați, reprezentată drept o insulă ori un tărâm submarin sau subteran. Existența unor insule semilegendare este menționată în scrierile unor autori precum Plinius cel Bătrân, Sertorius ori Flavius Filostrat; ele se suprapun, deci, în imaginarul celtic unui Mag Mell maritim²⁷¹, fiind localizate la periferia lumii cunoscute către vest – fie în Marea Mediterană fie în Oceanul Atlantic – și populate, în imaginația europenilor antici și medievali, de creaturi aparte și guvernate de legi proprii, adesea magice. Aceste mituri au o structură convențională, cel mai adesea debutând cu o convocare ce constă fie în apariția vizionară al unui mesager supranatural – o femeie feerică din „lumea de dincolo”, un sfânt, un inițiat în astfel de călătorii – fie în motivația dorinței de expiere a unor păcate și, în versiunile monasticești ale legendelor, *o peregrinatio pro amore Dei*, ori, în cele eroice, o motivație războinică precum răzbunarea ori o misiune de eliberare.

Exegeza alcătuiește tipologii insulare pentru locurile supranaturale vizitate de către eroii legendelor în funcție de proprietățile și rolul acestora în narațiune. Corin Braga distinge între motivul insulelor fecunde (ce îi alimentează pe călători pentru restul voiajului), insulelor inaccesibile (împrejmuite de stânci, ziduri, ori construcții arhitecturale aparent impenetrabile), insulelor monstruoase (fiare sălbatice cu proprietăți supranaturale, oameni monstruoși, demoni) și infernale (pământuri vulcanice ale torturii), insulelor compartimentate (împărțite în zone corespunzând unor „diviziuni sociale, psihologice, morale ori escatologice”), insulelor gazdelor

²⁷¹ Corin Braga *Călătoria Sfântului Abate Brendan și immrama irlandeze*, p. 11.

ospitaliere (făpturi antropomorfe, animalice ori invizibile cu un comportament ireproșabil dar straniu), insulelor eremitice (populate de anahoreți privați voluntar „de toate artefactele civilizației: clădiri, instrumente, vase, haine,” trăind într-un primitivism prelapsar), acestea având rolul de zone intermediare cu rol de bariere și teste ale credinței ori curajului către punctul final al questei, „lumea cealaltă”, adică Insula celor Tineri, Tír na n-Óg (meleag atemporal ce le oferă eroilor o imortalitate condiționată de interdicția de a părăsi insula) ori Paradisului Terestru (o *interpretatio christiana* a insulelor magice celtice ce devin Grădina Edenului).

Insula Femeilor (Tir nam Bàn) este „tipologia insulară cea mai specifică pentru imaginarul celtic”, analizează Corin Braga²⁷², un tărâm unde eroul și membrii echipajului său sunt așteptați de un număr egal de femei pentru a se căsători cu ele. O teorie explicativă a acestui scenariu în care eroul este supus unei serii de încercări pentru a câștiga dreptul de a se căsători cu regina și a primi regatul, atât de întâlnită în romanțele medievale, în mituri și legende, este cea a unor practici „matriliniare de succesiune la tron ale triburilor indo-europene”²⁷³; alta este cea a practicilor șamanice din triburile de vânători și culegători, mariajul șamanului cu fiica supranaturală a Regelui Pădurii ori Regelui Apelor ce îi dobândindu-i acestuia puterile magice la finalul ritualului de inițiere²⁷⁴. Insula femeilor se suprapune motivului insulelor celor veșnic tineri și insulelor celor vii (Tir-nam-Béo), căci aici eroii se bucură de imortalitate doar atâta timp cât rămân în acest tărâm unde timpul este suspendat. Căci, după cum explică Braga, „prinși în diaporama eternității, ei nu vor mai avea nevoile și dorințele muritorilor, toate acele tendințe contradictorii care provoacă, după Sfântul Augustin, *distensio animi* și căderea în timp”²⁷⁵.

În *Isle* regăsim câteva dintre motivele tradiției celtice enumerate mai sus. Primul este motivul gazdelor ospitaliere feminine și se manifestă în persoana

²⁷² Braga, *op. cit.*, p. 47.

²⁷³ Braga, *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁴ Cf. Diószegi, 1968 și Hamayon, 1990, *apud* Braga, *op. cit.*, p. 48.

²⁷⁵ Braga, *op. cit.*, p. 49.

tinerele care se oferă a-l găzdui pe visător. În legendele fraților Hui Corra și Mael Duin, acestea nu acceptă ca eroul să rămână veșnic printre ele și nici să îi devină iubite, sugerând că nunta sa este prestabilită în lumea cealaltă cu o mireasă anume; asemănător, nici tinerele, nici guvernanta și nici regina nu prezintă vreun interes amoros pentru visător care o descoperă acolo pe „doamna sa”, singura pe care acesta o dorește și care îl va accepta ca soț. Preeminent este motivul căsătoriei mistice – or, în cazul acesta, onirice – pentru cuplurile cavaler–regină și visător–doamnă; ambele cupluri sunt formate din nativele idealizate ale insulei și un intrus (prin sexul său bărbătesc) ce trebuie să se dovedească pentru a accede la statutul de soț al ființelor feerice. Dacă visul îndrăgostitului ar fi fost un *immram*, celelalte tinere și-ar fi găsit soți în rândul membrilor echipajului acestuia.

Visătorul este un intrus care trebuie privit cu scepticism și interogat (guvernatoarea îl întâmpină și îi cere să spună locul provenienței sale, felul în care a ajuns pe insulă, motivul călătoriei sale și persoana pe care o caută), trebuie inițiat în legile insulei pentru a nu perturba echilibrul locuitorilor sale. Iar legea după care insula se guvernează este adevărul, cheia mântuirii în acest paradis insular și virtutea supremă ce îl face pe străin vrednic de binecuvântările pe care tărâmul le oferă: bogății nesfârșite, frumusețe și tinerețe eternă, fericire fără experiența durerii, binecuvântări de care tinerele femei se bucură deja (“That duringe bewte, riche thinge;/ Had thay been of ther lyves certaigne/, Thay had been qwyt of every payne” [Acea frumusețe lungă, bogăție;/ Iar știindu-și viața fără sfârșit,/ Erau scutite de orice durere]).

Precum orice tărâm miraculos, legea sa de căpătâi ridică și o interdicție pentru nou-venit: “The soth well told may cause you grace;/ And else ye mote prisoner be/ Unto these ladyes here and me”, așa cum mușcatul din fructul oprit aduce după sine expulzarea din Paradis, ori privirea înapoi aduce captivitatea eternă în umbrele Hadesului. Poate de aceea insula este rezervată femeilor: private de orice prezență masculină, tinerele sunt ferite de deșertăciunea și amăgirile relațiilor amoroase, de bărbații ce seduc cu vorbe meșteșugite și apoi abandonează.

Tema masculinității incapabile de loialitate este utilizată și de către Chaucer în *The Squiers Tale* unde visătoarea Canacee este avertizată de către o femeie de șoim în privința decepțiilor în dragoste. Astfel, tinerele nobile de pe insulă sunt instruite de către institutoarea cu mai multă experiență de viață în domeniul manierelor curteneste, relaționării cu potențiali pețitori, păstrând totodată armonia acestui tărâm al fericirii.

Dacă singura presiune la care sunt supuse locuitoarele este aceea de a respecta legea și virtuțile, atunci liderul suprem al acesteia, regina, este autoritatea în fața căreia ele se pleacă: știind că niciun bărbat nu are voie să rămână pe insulă, ele nu îndrăznesc a-l lăsa să mai zăbovească printre ele fără știrea acesteia. Regina ajunge la timp, ea adresându-se supuselor sale cu apelativul “my susters”, reiterând ideea de structurare a societății insulei nu atât ca o imagine a feudalismului, ci ca suroritate mitică, precum o abatesă ori o conducătoare de amazoane. Sosirea ei adaugă încă un element caracteristic unui *immram*: existența a trei mere cu puteri miraculoase, oferind “youthe ay durable,/ bewtie and hele ever in one (v. 349-50)” [tinerețe veșnică, frumusețe și sănătate neschimbate], fericire și o prezență fermecătoare, împreună făcând posesoarea o adevărată “goddesse”.

În alaiul reginei se află un cavaler care o răpise pe corabia sa, implorând-o să îi permită a o servi – în codul manierelor curteneste aceasta implicând, așa cum am văzut, acceptul unei relații amoroase – și de însăși doamna inimii visătorului. Ea apare aici drept păstrătoarea merelor miraculoase ce îi salvase reginei viața prin cunoștințele sale în domeniul medicinei și prin elocvența și compasiunea sa, “leche of all my smart” (v. 408), tămăduitoarea tuturor durerilor mele, în fața căreia tuturor nobilelor din alai se înclină cu respect; precum în imaginile mitice a merelor de aur cu proprietăți magice legate de Hesperidele din mitologia greacă, de Iðunn a germanicilor, de Brigit a irlandezilor, de Mannan mac Lir din *Echtra Cormaic*, se observă conexiunea între abilitățile medicinale și cele poetice, darul graiului meșteșugit fiind transformat aici într-o caracteristică specific feminină a manierelor curteneste. Cea mai abilă în acest sens și delegată să comunice cu cavalerul este

institutoarea, “the aged lady”. Dacă regina se teme că ar fi “great villanye/ To do him any tirrane (476-78)” [o mare ticăloșie să îi pricinuiască vreun rău] în ciuda agresivelor lui insistențe, ea zâmbește cu subînțeleș și îi aduce la cunoștință cavalerului greșelile sale ce l-ar putea costa acceptul doamnei. Această decepție îl aruncă pe cavaler într-o disperare cu efecte devastatoare nu doar asupra psihicului cât și a asupra fizicului acestuia, el căzând într-un leșin asemănător cu moartea.

Dacă *Book of the Duchesse* și *Isle of Ladies* relatează aceeași poveste, cea a ducesei Blanche și a lui John de Gaunt - diferența majoră stă în perspectiva narativă: naratorul din *Isle* îl impersonază pe cavalerul în negru și își concentrează relatarea asupra unui aspect important dar succint reprezentat în *Book of the Duchesse*, și anume întâlnirea dintre cavaler și ducesă.

Insulele pline de păsări sunt un alt motiv recurent în narațiunile celtice ale călătoriilor miraculoase unde simbolizează adesea suflete ale morților, îngeri (în versiunile creștine) ori druzi în epifaniile lor animale (în cele păgâne). Dar păsările cu conștiință de sine se aproprie mai degrabă celor din *Parlement of Foules* unde capătă rolul de personificări umane și nu vreo semnificație mistică, căci în *Isle of Ladies*, desigur, păsările sunt un motiv al viziunilor de dragoste legat de anotimpul regenerativ al primăverii și jocul erotic al căutării unui partener pe care atât oamenii, cât și păsările îl prezintă. Interesant pe Insula Doamnelor este faptul că păsările cântătoare sunt artificiale, artefacte arhitecturale care trimit cu gândul la caracterul nenatural, oniric și fantastic al insulei, care nu este un Paradis Terestru, deși beatitudinea localnicilor și existența merelor cu proprietăți miraculoase duc cu gândul spre acest trop. Doar păsările din alaiul Zeului Iubirii sunt naturale, ceea ce sugerează faptul că artificialitatea existenței femeilor se datorează lipsei iubirii. Zeul vine să disrupă castitatea auto-impusă a femeilor, ordonându-le celor două reprezentante uniunea cu cei doi bărbați.

Dacă începutul poemului poate duce cu gândul la *Călătoria Sfântului Brendan* ori alte *immrama* creștine cu ale lor comunități de călugări, înțelepți ori sfinți traduse aici într-o comunitate exclusivistă a unor femei ocupate cu practicarea virtuților, făcând cititorul să anticipeze, poate, o revelație (dacă nu religioasă, cel puțin morală), momentul sosirii reginei pe *Isle of Ladies* declanșează intriga unui poem ce se transformă într-o questă a masculinului pentru realizare erotică, o expresie a pulsionilor sexuale, refulării și extazului împlinirii, așa cum a fost numită în exegeză. Căci *Isle* se îndepărtează de miticul legendelor celtice și intră în plin *amor curtois* atunci când plasează accentul nu pe simbolismul unei căsătorii mistice dintre inițiat și gazda feminină supranaturală, ci pe sentimentul erotic pe care îl lamentează pe parcursul celor peste două mii de versuri. Deși a critica misoginismul unei opere medievale ar fi superfluu, este greu să privim cu seriozitate patetismul cu care poemul încearcă a se recomanda drept poveste despre dragoste, moralitate ori beneficiile manierelor curtenești, cel puțin analizând primul vis al naratorului. Căci, din punctul de vedere al unei exegeze moderne, valențele unei povești de dragoste lipsesc cu desăvârșire pentru simplul fapt că sentimentele erotice ale personajelor feminine pentru peșitorii lor lipsesc de asemenea cu desăvârșire, deși intriga amoroasă se finalizează cu acceptul lor.

Mai mult decât o *Immram Brain* unde protagoniștii masculini își aleg câte o doritoare parteneră amoroasă din rândul locuitoarelor Insulei Femeilor, aici doamnele nu doresc asocierea cu cei doi bărbați, ele fiind forțate într-o relație pe de o parte de normele curtenești ce impun virtutea compasiunii asupra femeilor și de cealaltă prin forță armată și uz de autoritate din partea Zeului Iubirii. Suprema virtute feminină a compasiunii apare în literatura epocii nu ca sentiment ce instigă la caritate față de cei neajutorați ori defavorizații societății, ci ca atitudine în fața avansurilor ce conduce la obediență, la renunțarea la valorile și dorințele proprii în favoarea satisfacerii dorințelor personajelor masculine.

La fel ca în *Book of the Duchesse*, suferința cavalerului – culminând într-un nobil leșin, ce nu este defel o dovadă a slăbiciunii fizice ori morale, ci a unei sensibilități aristocratice de bun-gust – o impresionează pe regină până la

încetarea rezistenței. Și aceasta nu fiindcă ea se îndrăgostește brusc de rafinamentul și potențialul emoțional al fostului ei răpitor, ci fiindcă devine conștientă că moartea iminentă a unui cavaler din cauza cruzimii ei i-ar distruge bunul renume pe care dorește a-l menține în societate.

Dacă aceasta nu era suficient, intrarea Zeului Iubirii cu armatele sale, distrugerea fragilelor ziduri de sticlă, cucerirea insulei, rănirea reginei cu o săgeată și prima ordonanță emisă de către războinica divinitate în calitate de nou stăpân al insulei – și anume ridicarea celor doi pețitori la rangul de iubiți de către doamnele reticente – marchează renunțarea forțată la orice voință ori individualitate din partea reprezentantelor femininului. Căci a face parte din Curtea Iubirii, a fi sub patronajul zeului, precum propun și pildele lui Andreas Capellanus, înseamnă pentru bărbați a câștiga ființa dorită ca o încununare a eforturilor unei abile pețiri, iar pentru femei – o serie de refuzuri manierate finalizate cu acceptarea prin raționalizare și prin conștientizarea lipsei alternativelor viabile și nicidecum pe baza dorinței erotice. Și aceasta, având în vedere că cele două doamne sunt cele ce se disting din personajul colectiv al locuitoarelor insulei, reiterează existența acestei norme în epocă.

Desigur că Zeul Iubirii, în convenția literaturii curteneste, nu este doar o forță masculină tiranică, ci un simbol al sentimentului erotic, copleșitor și agresiv prin natura sa instinctuală precum Amor însuși apare aici; utilizarea acestui simbolism nu substituie însă vreo pătrundere – echivalentă empatizării cu suferința personajelor masculine – în psihicul feminin. Realitatea psihologică pe care poemul dorește a o accentua este una exclusiv masculină, căci acceptarea silită de împrejurări este, la o citire modernă, mai mult opresivă decât erotică. Întregul vis este, de fapt – începând de la motivul unui meleg plin de reprezentante ale idealului feminin, al unui bărbat privilegiat izolat aici, al unui zeu al erotismului masculin, al necesității supunerii femeilor în fața bărbaților – de la un capăt la celălalt o fantezie masculină.

Trezirea îl lasă pe narator dornic de mai mult, așa că el își induce un al doilea vis pentru a elucida misterul relației propriu-zise dintre cele două personaje. Și aceasta fiindcă naratorul este deja dependent de mirajul visării, de

senzația durerii și plăcerii pe care o experimentează acolo, nostalgic pentru timpul petrecut în lumea miraculoasă și curios să trăiască restul relației cu iubita sa. Printr-o ingenioasă tehnică de autosugestie care îl dovedește pe naratorul-personaj un cunoscător al practicilor onirice amintind de cele ale incubației, naratorul înțelege că pentru a-și continua visul trebuie să se culce într-o “chambre peinte”, o cameră decorată cu picturi ale poveștilor de demult, printre care, se presupune, este și cea a lui Chaucer, având în vedere corespondența scenei cu cea din *Book of the Duchesse*.

Witheout more, in a chambre peinte

Full of storyes old and diverse –

More then I cane now rehearse -

Unto a bed full soberlye,

So as I might full sauftelye,

Pace after other, and nothings sayd.

Till, at the last, downe I me layde;

And, as my mynd wolde geve me leve,

All that I dremed had that eve

Before, all I con rehearse,

Right as a childe at skole his vearse

Dothe, after that he thinkethe to thrive,

Right so did I; for all my lyve

I thawght to have in remembraunce –

Bothe the paine and the pleasaunce –

The dreame, hole as yt me befell,

Wiche was as ye here me tell. (v. 1324-1340)

[Într-o cameră pictată, plină de povești vechi și felurite – mai multe decât pot aminti acum – treaz, m-am apropiat ușor, pas cu pas, de un pat, în liniște, până când m-am culcat; și când mintea mi-a dat drumul să visez tot ce-am visat în acea noapte, așa cum mi-l aminteam precum un școlar rememorează versuri; căci toată viața voi păstra în amintire atât durerea cât și plăcerea, acel vis așa cum mi-a venit, așa cum l-ați auzit.]

Acest intermezzo disruptiv pentru ritmul poemului este o tehnică neobișnuită, întâlnită și în *Piers Plowman* unde visele sunt de asemenea multiple, în număr de opt, menită să revigoreze narațiunea, să indice un salt în timp către momentul când nunta reginei cu cavalerul, dovedit a fi un prinț, este pusă la cale.

Naratorul subliniază semnificația alegorică a ambarcațiunii cavalerului: corabia este chiar “manes thought”, gândurile omului, una dintre metaforele universale pentru viața interioară a gândului și imaginației, explică Derek Pearsall, regăsită și în *Purgatoriul* lui Dante, Cartea a doua din *Troilus* ori sonetul lui Petrarca adaptat de către Sir Thomas Wyatt, “My galley charged with forgetfulness” [galera mea plină de uitare]; descrierea ambarcațiunii este similară celor din folclorul celtic folosite pentru călătoria în „lumea cealaltă”²⁷⁶. Și, bineînțeles, regina este prezentă pe această barcă, nu fizic ci în gândurile îndrăgostitului.

Wiche barge was a manes thought, After his pleasure it him browght;

The quene herselfe accustomed aye In the same barge to pleye.

Yt nedethe nether mast ne rother –

I have not hard of suche another –

Ne master for the governaunce;

Hit sayled by thought and by pleasaunce. (v. 1377-1384)

[Acea barcă era chiar gândul omului, după ce plăcerea-i adusese, barcă unde regina însăși se acomodase. N-avea trebuință nici de cârmă nici de catarg, așa ceva nu s-a mai auzit, și nici de comandant să o călăuzească; căci ea plutea cu puterea gândului și a plăcerii.]

Ideea interdicției minciunii ce aduce pierderea privilegiilor oferite de insula miraculoasă apare din nou în încălcarea legământului pe care cavalerul îl făcuse de a se înapoia la data stabilită din călătoria în care se imbarcă. Ca în istoriile lui Phyllis și Demophoun din *Book of the Duchesse* sau legendele irlandeze despre Tír na n-Óg, întârzierea înapoierii acționează aproape ca un blestem asupra locuioarelor insulei: regina se consideră trădată și dezonorată și moare,

²⁷⁶ Pearsall, op. cit., note la versurile 1377-81.

urmată de majoritatea supuselor ei. La întoarcere, ghida de la începutul poemului îi explică: “for your love, this land is lore;/ The quene is ded, and that is rothe,/For sorrow of your great untrothe (v. 1646-1648)” pentru iubirea ta, tărâmul acesta-i pierdut; regina-i moartă, ce tragedie, din durerea necredinței tale] și, mai clar, “your untrothe hath us distroyed (v. 1609)” [necredința ta ne-a distrus], iar cavalerul, devenit conștient de greșeala sa, se sinucide.

În spiritul fabulosului acestei narațiuni onirice, cuplul este reînviat prin leacuri magice și cei doi își reiau relația, un final fericit alternativ celui din *Book of the Duchesse* unde moartea pune capăt fericirii celor doi. Visătorul își capătă și el doamna, și se pregătește o fastuoasă nuntă dublă pentru cele două cupluri. Precum clopotele castelului din *Book of the Duchesse* și muzica din *Temple of Glas*, zgomotul nunții îl face pe narator să tresară din somn tocmai prin nerăbdarea de a participa la nunta care nu se va mai petrece; astfel, el revine la realitate lipsit de fericirea experimentării uniunii cu aleasa inimii sale, dar copleșit de intensitatea visului, de fascinația visării și se sentimentul iubirii pe care le elogiază în finalul poemului.

*Wiche so me trowbeled in my slepe,
That from my bed forthe I lepe,
Weninge to be at the feast.
But when I wocke, all was ceaste.
For ther was ladye, ne creature,
Save one the walles old portrature
Of horsemen, hawkes, and houndes,
And hurte deare full of woundes,
Some lyke bytton, some hurtte with shott,
And, as my dreame, semed that was not. (v. 2167-76)*

[Atât m-a tulburat în vis încât din pat eu am țâșnit, tânjind să fiu la banchet. Dar când m-am trezit, se risipise, și doamnă, și orice ființă - doar pe pereți vechile picturi cu călăreți, șoimi și dulăi, și căprioare suferinde pline de răni, unele mușcate, altele-mpușcate - precum visul, păreau că n-au fost.]

Comparația literaturii cu visarea, asemănătoare ca proces hermeneutic ce implică suspendarea parțială a facultăților active ale gândirii și simțirii²⁷⁷ și în natura lor creatoare de ficțiuni, încheie ciclic a doua parte a visului despre Insula Doamnelor. Tema citirii etice nu este însă atât de dezvoltată precum în operele lui Chaucer căci poetul anonim nu reliefează importanța tradiției și nu analizează natura ficțiunii ori procesele interpretative în măsura în care o face Chaucer, astfel că – indiferent că înțelegem poemul drept copie nostalgică ori deconstrucție satirică a literaturii viziunii curtenești – în spatele pasajului apare mai degrabă o obediență ori emfatică iterare a convenției decât o temă în sine.

Naratorul din *Isle* confirmă dimensiunea onirică a experienței sale dar pune problema realității visării – dacă emoțiile visătorului declanșate de evenimentele onirice sunt cât de poate de reale, atunci visul nu poate fi considerat și el o parte a realității? Revenirea la viața reală cauzată de gălăgia nunții este momentul în care visul, precum ori spațiu miraculos, te expulează singur atunci când nu mai are nimic de oferit sau când eroul nu mai este vrednic de recompensă. În *Book of the Duchesse*, acesta se reîntoarce la citit, iar în *Parlement of Foules* la scris, deoarece nostalgia visului nu este suficientă pentru a-i face nefuncționali în realitate, dar nostalgia naratorului din *Isle* este pentru lumea creată de Chaucer, adică pentru un element cât de poate de real care persistă în stare de trezie, de aceea este mai puternică și îl bântuie în continuare.

Așa cum se potrivește unui poem de iubire, epilogul este adresat inimii (“myn owne trew harte innocent”) sale cu apelativul intim “thou” (nu pluralul “you”, utilizat în convorbirile dintre personaje) și cu o schimbare de măsură, tehnică aplicată și de Gower și Lydgate.

În ceea ce privește elogierea iubirii curtenești ridicată la rangul de religie, epilogul constituie un final apoteotic – patetic până la un ridicol extrem, după cum îl descrie Markus²⁷⁸ – atunci când predică importanța crucială a reverenței

²⁷⁷ Boyda Johnstone, “«Far semed her hart from obeysaunce». Strategies of Resistance in The Isle of Ladies”, *Studies in the Age of Chaucer*, p. 307.

²⁷⁸ Markus, *op. cit.*, p. 236

în fața alesei inimii, în orice carte ori pe orice perete ar apărea (“Writton in booke or else uppon wall”, v. 2230 [Scrisă într-o carte ori pe un perete]). Dar dincolo de discuția despre *amour courtois* și *Frauendienst*, această parte este poate cea mai sinceră și naturală în emoția transmisă din punctul de vedere al reluării temei visării: și anume acea feroce nostalgie pentru experiența onirică și mirajul acesteia, singura revelație pe care naratorul se angajează a o transmite mai departe prin perpetua dorință de a se întoarce în acea stare beatifică din insula fabuloasă:

*I mote unto my dreame retorne,
And slepinge so, forthe ay sojorne
Abowte the Ile of pleasaunce,
Under my ladyes obeysaunce,
In her service, and in suche wyse
As yt please her may to devise,
And grace once to be accepte,
Like as I dremed when I slepte,
And duer a thousannd yeres and tene
In His good grace. Amen. Amen. (v. 2199-2208)*

[Mi-am dorit să că-ntorc în vis și, dormind, să călătoresc spre Insula plăcerilor în serviciul doamnei mele, să-i fac orice voie, obedient, și grația să i-o primesc, cum am visat în somn, o mie de ani și zece să sălășluiesc în harul Său. Amin. Amin.]

Interesant este faptul că, în ediția lui Speght²⁷⁹, finalul îl găsește pe narator jinduind la întoarcerea *in her good wil, Amen, Amen*, pe când unele ediții de la Longleat încioace conferă finalului o notă religioasă prin înlocuirea cu: *in His good grace, Amen, Amen*. Obediența feudală a supusului față de stăpân tradusă în *courtly love* în cea a iubitului față de stăpână este asemănată obedienței față de Dumnezeu în termenii intensității pasiunii și devotamentului.

²⁷⁹ Farber, *op. cit.*, p. 224

Acest patetism pe care l-am discutat este unul dintre motivele pentru care poemul a fost interpretat de către o parte a criticii drept o satiră întreptată spre convențiile literaturii curtenești pe care, în secolul de la finele Evului Mediu în care se presupune că a fost publicată, poezia o poate deconstrui prin simple priviri critice retrospective. Derek Pearsall vede impulsul ridicol al visătorului de a se arunca în mare spre corabia iubitei în ciuda morții iminente pe care acest gest îl anunță, precum și emoționarea excesivă – atunci când ființa iubită îl vindecă și îl acceptă – descrisă drept: “all my bones/ For the newe ourewse plesaunce,/ So as they couthe, desyred to daunce (v. 1999-1201)” [toate oasele mele/ De această nouă și voioasă plăcere/ Dacă ar fi putut ar fi dansat] vădite note comice, conștiente exagerări ale tropurilor pe care le ilustrează. Ori altă declarație hilară în naiva sa sinceritate este aceea a dorinței de a împărți patul cu iubita sa, căci “everye wight/ Had withe his ladye slepte a nyght (v. 2079-2080)”, o mărturisire necurtenească dar subînțeleasă tuturor jocurilor erotice ale *amoor courtois* insinuând acea prefăcută naivitate sub care se ascunde deconstrucția genului. Și dacă poemul reprezintă, cum consideră Forni²⁸⁰, o privire nostalgică înapoi spre literatura iubirii curtenești, acest patetism în continuare denotă o cunoaștere sistematică a caracteristicilor tradiției și bune abilități mimetice.

Dincolo de patetism, Manfred Markus analizează modul în care poemul denotă numeroase contradicții, atât de sistematice și consecvente încât nu au cum să nu fie voite, concluzionează el. Tematic, poemul este bogat în aluzii literare și integrează motive clasice și contemporane și abordează teme esențiale pentru literatura perioadei, dragostea curtenească și viziunea onirică, dar în ceea ce privește stilul este atât de nesofisticată și nelivrescă, atât de neadecvată și „provincială” exprimarea tematicilor abordate, încât poemul nu poate fi decât o satiră. Limbajul și livrarea ideilor pot fi adesea etichetate drept neglijență, iar narațiunea, reacțiile personajelor ori contradicțiile dintre ceea ce naratorul spune și ceea ce cititorul înțelege conduc către un efect comic. Cu seriozitate și grijă specială este însă abordat alegoricul personajelor – prezentate mai degrabă ca

²⁸⁰ A se vedea Kathleen Forni, *Chaucerian Apocrypha: A Counterfeit Canon*.

piesede șah decât ca personaje în adevăratul sens al cuvântului: regina, cavalerul/ prințul, lordul (Amor), doamnele, „doamna mea” – congruent psihologiei visării (unde numele personajelor sunt obscurate, iar motivațiile și personalitățile lor nu preocupă visătorul).

Dacă visul este proiecția psihicului visătorului, chiar cavalerul și regina fiind doppelgänger ai naratorului și iubitei sale, iar visătorul se comportă hilar, neînțelept (în termenii abordării relațiilor amoroase în literatura genului) așadar necurtesc, „atunci conceptele sale despre iubire sunt de asemenea ridiculizate, sau cel puțin prezentate drept un joc ce nu trebuie luat prea mult în serios”²⁸¹. Mai mult, așa cum visul însuși nu este nici vis nici viziune, poemul nu reprezintă nici o utopie nici o distopie, nici un jurnal de călătorie nici o alegorie, nu este nici curtesc nici necurtesc în comportamentele personajelor, combinația ingenios sistematică a acestor elemente creând un „potpourri-ul ridicol”.

Din punct de vedere stilistic, Pearsall comentează difuziunea și vapiditatea expresiei poetice ce constituie fără îndoială veriga slabă a poemului: „în ceea ce privește metafora, aluzia, ornamentarea, găsim remarcabil de puține elemente în *Isle of Ladies* ce pot menține interesul, iar puterea de vizualizare este aproape inexistentă” [...] „într-un mod fără îndoială familiar celor care cunosc tehnicile sistematic și conștient inflaționare ale lui Lydgate²⁸²”, însă psihologia personajului accentuată în poem, așa cum am arătat, distanțează *Isle of Ladies* de scrierile lui Lydgate.

Dacă paternitatea poemului a fost dubitabilă preț de câteva secole, prin prisma informațiilor la care avem acces azi și a exegezelor trecute, imitația chauceriană este una evidentă, voită și izvorâtă în parte din admirație față de original și dorința de a prelungi plăcerea de a exista în interiorul scenariului chaucerian în speranța de a descoperi noi detalii. Reîntoarcerea la visare este reîntoarcerea la Chaucer pentru a sonda narațiunea încă o dată, croind o nouă narațiune pe scheletul succintelor informații existente. Annika Farber observă acuratețea impersonării cavalerului în negru în expresiile oximoronice prin care

²⁸¹ Markus, *op. cit.*, p. 234.

²⁸² Pearsall, *op. cit.*, p. 2.

acesta își descrie experiența onirică drept sursă a plăcerii și a durerii în egală măsură, conflictele interioare ale personajului fiind redată și la nivelul limbajului pe care poetul anonim îl preia cu fină precizie²⁸³. Remarcabil este și modul în care, pe de o parte, poemul reiterează cu nonșalanță convenții utilizate deja exhaustiv, precum descrierea lunii mai, portretul idealizat al feminității medievale în persoana iubitei devenită arhetip, lipsită de personalitate proprie, și, pe de alta, dezvăluie o conștiință de sine ieșită din comun atunci când exagerează aceste convenții până la satiră și momente când se distanțează ostentativ de convențiile alegoriei.

Într-una dintre scene (v. 1251-1266), naratorul refuză să dezvăluie cuvintele pe care el și iubita le împărtășesc în intimitate, fluturând secretul în fața ochilor cititorului, dar atunci când corabia are o vădită semnificație alegorică, naratorul nu ezită să o explice întocmai (v. 1373), anulând orice încercare de imersiune intelectuală a cititorului în procesul decodificării simbolurilor, inerent literaturii alegorice. În ambele instanțe, naratorul se arată conștient de audiența sa cu percepțiile căreia se joacă fără ocolișuri, ieșind parcă din rama narațiunii însăși pentru aceste comentarii ludice. Remarcând aceste momente, Pearsall comentează: „E întrucâtva fragil, și cu siguranță nu este Chaucer, dar conferă vitalitate unei forme literare considerată a fi fost pe cale de epuizare.”²⁸⁴

***Perle*: Viziunea escatologică**

Odată cu *Perle* ne întoarcem la discursurile escatologice puse în versuri de către *The Dream of the Rood* în acel fragment al ospățului ceresc ce oferă o scurtă privire asupra vieții de apoi și cheia dobândirii beautitudinii sale, dar pătrundem mai adânc în doctrină; căci *Perle* este, mai mult decât orice alt poem vizionar, o viziune apocaliptică fictivă despre adevărurile cruciale ale escatologiei²⁸⁵.

²⁸³ Farber, *op. cit.*, p. 220.

²⁸⁴ Pearsall, *op. cit.*, p. 3.

²⁸⁵ A se vedea Stephen Russell, *op. cit.*, p. 160.

Distanța de peste trei secole dintre *The Dream of the Rood* și *Perle* aduce cu sine evidente modificări structurale și tematice în poezia vizionară, manifestate și prin adoptarea noilor influențe din alte zone literare frecventate în epocă precum elegia și tot ceea ce înseamnă tradiția „iubirii curtenești”. Dinamicitatea conferită *The Dream of the Rood* de către stilul poemelor eroice este înlocuită în *Perle* de emoția și ritmul nostalgic al elegiilor, autorul anonim păstrând însă intensitatea sentimentului religios și forța revelației divine, și îmbogățind dimensiunea psihologică a vizionarismului prin complexitatea personajului visătorului.

Dar *Perle* este mai mult de atât. Privind către abordările exegetice ale poemului, Stephen Russell comentează că *Perle* nu este nici un ghid al lumii de apoi, o expoziție a ierarhiilor cerești, nici o argumentație pentru mântuirea copiilor, și nici o elegie a unui preot pentru fiica sa decedată, ci „o deconstrucție a discursului escatologiei: o prezentare sofisticată a discursului uman al cărei scop este a demonstra completa ineficiență a acestui discurs”²⁸⁶. Este, așadar, un poem cu rădăcini în viziunile apocaliptice ale misticilor aleși de divinitate totodată cu o accentuată dimensiune personală și o complexă retorică, poemul progresând dinamic dinspre individual și senzorial spre universal și spiritual.

Individualizarea și psihologizarea figurii vizionarului culminează în *Perle*, dintre toate poemele discutate până aici, prin prezentarea unui protagonist failibil, orbit de durere în urma pierderii ființei iubite, mânat de dorul pățimaș de a o avea lângă el mai mult decât de dorința de a cunoaște tainele vieții de apoi ori de a înțelege judecata divină, de credință ori de consolare. Dimensiunea sa psihologică este dezvoltată tocmai prin confuziile și stările contradictorii prin care el trece pe parcursul poeziei, realistele pendulări între înverșunare, resemnare, durere și pace. De pildă, la finalul revelației, atunci când protagonistul pare că a înțeles întreaga pledoarie a fecioarei, perspectiva despărțirii iminente și definitive de aceasta îi declanșează ultima încercare de a traversa râul ce desparte pământescul de ceresc și viii de morți, ca și când i-ar fi

²⁸⁶ *Idem.*

pierit amintirea a tot ceea ce ea îl învățase ori ca și când propria sa voință se suprapune voinței divine, dovedindu-și încă o dată impulsivitatea ce pune în umbră rațiunea și înțelegerea spirituală.

Bijutierul, visătorul acestui poem, este mai mult decât un *everyman* cu care cititorul să se poată identifica și prin intermediul căruia să poată gusta revelația, este un personaj de sine-stătător a cărui mărginire cognitivă și lipsă de reverență în fața revelației îndeapărtează, pe alocuri, personajul de empatia cititorului care descifrează simbolurile înaintea sa. Fără această elaborată persona, poemul s-ar putea pretinde o viziune apocaliptică prin intriga transportării protagonistului la granița paradisiului – într-o grădină edenică de unde poate privi Noul Ierusalim – și conversațiile teologice care îi răspund curiozităților legate de ordinea și ierarhiile cerești și de preceptele admiterii în acest loc mirific. Astfel, din punct de vedere al personajului, *Perle* este mai mult o elegie decât o operă vizionară întrucât cursul revelației – dezvăluirea secretelor divine și cei trei *loci* în care aceasta se desfășoară – este influențat de starea sa emoțională, înțelegerea și acceptarea pierderii suferite fiind un scop în sine egal în importanță cu revelația divină. Dacă dimensiunea vizionară a operei – contemplarea paradisiului, a ierarhiilor și geografiei sale, a raționamentului divin și a idealului credinței mântuitoare – subliniază semnificația globală a revelației relevantă întregii omeniri inspirate din tradiția apocaliptică, cea elegiacă o reprezintă pe cea personală, relevantă acestui îndoliat, circumspect și înverșunat protagonist nenumit. Mai mult decât *The Dream of the Rood* și *A Seying of the Nightingale* – pentru a compara cu alte poeme religioase analizate aici – dar și mai mult decât *Book of the Duchesse*, *Perle* este un poem al visătorului cel puțin atât cât este un poem al visului.

Durerea eului liric din ramă apare în aparent contrast cu frumusețea toposului grădinii ca *locus amoenus* în care acesta caută consolare pentru pierderea suferită. La fel ca *A Seying of the Nightingale*, poemul folosește motivul grădinii pentru a prefigura visul, un loc minunat ce trimite la Grădina Edenului, contemplarea și preamărirea frumuseții naturale semnificând reverența în fața creației divine, o emoție puternică ce pregătește afectiv și

cognitiv visătorul pentru revelație. Notabil este în această primă parte a poemului modul în care visătorul contemplă moartea doar din punct de vedere trupesc. El încearcă a-și consola durerea meditând la beneficiile morții pentru lumea naturală, la viața și la frumusețea ce izvorăsc din descompunerea trupului, aceasta apărând un sacrificiu – nebenevol, dar asumat – al tinerei decedate și resimțit de cei apropiați ce îi duc lipsa, în numele perpetuării vieții dincolo de dispariția sa fizică. În frumusețea naturii ce îl înconjoară, bijutierul o vede pe fiica sa decedată, grădina fiind astfel o imagine metamorfozată a ei, o dovadă a continuității ei pe pământ. Acest *locus amoenus* capătă aici un nou substrat, fiind mai mult decât un loc paradisiac ce adăpostește visătorul; este locul ce provoacă jale prin asocierea cu ființa pierdută. Însă, în ciuda profunzimii contemplării urmărilor pierderii ființei iubite, aspectul spiritual al acesteia este ignorat, amplificând dimensiunea personală a versurilor și a percepției visătorului înainte de revelație.

Precum visătorul lui Lydgate, cuprins de un somn brusc și adânc – indus magic sub acțiunea locului mirific de către ființa supranaturală ce îi permite revelația – bijutierul se „trezește” tot într-o grădină, însă peisajul din vis este o oglindă distorsionată a realității ce îi înconjoară forma fizică, mai detaliată și la care visătorul se raportează diferit, mai dinamic.

Notabilă în *Perle* este prezentarea visului revelator ca o experiență extracorporală: “Fro spot my spyryt ther sprang in space; My body on balke ther bod in sweven (v. 61-62)” [Din acel loc spiritul mi-a săltat spre cer, lăsându-mi trupul să zacă adormit]. Ca în transă, sufletul îi părăsește trupul și se îndreaptă către un loc interzis acestuia, dar în același timp permis celor vii, în care doar cei aleși pentru revelație pot păși. După geografia sa miraculoasă, tărâmul în care bijutierul este transportat apare ca un echivalent al Paradisului Terestru, o grădină fabuloasă mărginită de un râu dincolo de care nicio ființă vie nu poate trece. Precum în călătoriile miraculoase ale sfinților irlandezi spre Paradisul Terestru ori Insulele Fericirilor unde roadele pomilor au capacitatea de a hrăni călătorul (de pildă, pe abatele Brendan și frații săi) fără a necesita ingerarea²⁸⁷,

²⁸⁷ Corin Braga, *Călătoria Sfântului Abate Brendan și immrama irlandeze*, p. 24.

și bijutierul se simte sătul doar adulmecând parfumul fructelor: “So frech flavores of frytes were, As fode hit con me fayre refete (v. 87-88)” [Atât de proaspete aromele fructelor erau,/ încât mă hrăneau ca și când aș fi gustat mâncare]. Astfel, visătorul suferă o metamorfoză chiar de la începutul visului: părăsindu-și trupul în locul unde perla sa fusese îngropată, el părăsește și nevoile fiziologice, iar abilitățile motorii îi sunt îmbunătățite, el observând că poate urca stânci și trece pârâuri cu ușurință și fără a resimți efort, știind că “No bonk so byg that did me deres (v. 102)” [Nicio înălțime nu îmi poate face rău].

Aceste elemente pot fi interpretate în egală măsură alegoric, ca un pas către transcenderea condiției de simplu și ignorant muritor, cât și psihologic ca expresii ale logicii visului: distanțele sunt relative, ele micșorându-se pe nesimțite atunci când visătorul dorește să le parcurgă, vederea sa are o acuitate neomenească – observă detalii la orice distanță, inclusiv atunci când privește oamenii dinăuntru orașului – iar fecioara este privită simultan lângă bijutier și în mulțimea de cetățeni²⁸⁸ ale Noului Ierusalim.

O altă dovadă a transfigurării sale încă de la începutul visului este starea sa emoțională: visătorul își simte nu doar trupul ci și conștiința mai ușoară, suferința părănd să i se fi diminuat în favoarea unei curiozități debordante ce îl împinge să exploreze ținutul în care se află. Fascinația pentru frumusețea naturală înlocuiește senzația până atunci copleșitoare de durere. Poate și datorită curiozității nou-descoperite, merită să-l scoată din starea letargică și să îi ofere noi motive de a merge mai departe, precum și acestor diferențe semnificative, bijutierul nu mai are gânduri morbide și nu se mai gândește deloc la perla sa. Deja frumusețea naturii nu îi mai aduce jale ci fericire, semn că nu mai este pe pământ ci se apropie de locul unde nu mai există tristețe ori altă emoție negativă, iar natura este neostilă omului la fel cum era în timpuri prelapsare. Imaginea paradisiacă este sugerată nu doar prin fauna, ci și prin bogățiile solului, pietre prețioase fiind folosite drept termeni metaforici pentru culori, sugerând splendoarea nepământeană prin abundența unor materiale prețioase.

²⁸⁸ Constance B. Heatt, *Pearl and the Dream-vision Tradition*, p. 141

Chiar personajul ghidului ce mijlocește revelația divină – Fecioara-Perlă – este o ființă cunoscută de care visătorul este strâns legat emoțional, și totuși diferită. Dacă Scipio își visa bunicul arătând precum imaginea sa statuară pe o care o privise înainte de culcare iar nu precum în amintirile sale despre el, Fecioara nu seamănă nicidecum cu copila pierdută a bijutierului, dovadă a transcenderii sale. Ea este atât de schimbată fizic – fiind mai degrabă o versiune adolescentă a acesteia – încât acesta nici nu o recunoaște imediat. Ca purtare, ea este tot „perla” cea „curată” pe care o pierduse, dar inocența ei nu este o modestă naivitate copilărească, ci puritatea unei sfinte cu înțelepciunea unei egumene și aplombul unei martire. Traiul în locul paradisiac, cunoașterea atemporală dobândită aici și detașarea conferită de moarte dovedesc că prin această transcendere, ea nu mai este perla bijutierului, ci a Mielului, a stăpânitorului Noului Ierusalim care este noua ei casă.

Identificarea naratorului drept bijutier nu este întâmplătoare, ea având conotația de îngrijitor al purității prețioase. Ea joacă un rol în identificarea acestuia cu Isus, căci bijutierul este cel ce are în grijă Perla în timpul vieții, în moarte ea trecând sub ocrotirea lui Isus. De asemenea, el poate descrie și aprecia bogățiile cetății dumnezeiești și naturii înconjurătoare la reala valoare prin prisma cunoștințelor sale. Remarcabil este, astfel, faptul că estetica acestui *locus amoenus* este personalizată după cea a bijutierului: nu doar că natura onirică este o oglindă a celei în care naratorul adormise, dar reconfigurația sa fabuloasă pare a fi izvorâtă din fantezia sa atunci când vegetația grădinii și relieful devin giuvaieruri. Compoziția sa trimite totodată la Ierusalimul celest, bogăția și splendoarea ce se aseamănă, dar întrece orice, fiind vrednică de un sălaș al divinității și al celor aleși, iar grădina fiind o anticameră a paradisiului în care visătorul are privilegiul de a fi instruit de către un sol divin în vederea admiterii viitoare. Iar Dumnezeu ori, cum îl numește poemul, Mielul, apare tot în ipostaza de rege, de conducător, dar unul a cărui extravaganță o depășește cu mult pe cea a oricărui monarh lumesc. Observăm aici cum cele două dimensiuni, cea personală și cea alegorică, își află confluența în această descriere de natură onirică, această suprapunere permeând toate celelalte aspecte ale poemului.

Admiterea sa în paradis este obstrucționată de trei factori, după cum formulează Amber Dunai: „posesivitatea sa în relație cu Fecioara-Perlă, respingerea învățăturilor ei în favoarea propriei sale înțelegeri, și ferma sa aderență la sistemele pământești de justiție și recompensă”²⁸⁹. Tot ea atrage aici atenția asupra modului intrigant în care emulația cristică se manifestă în cazul bijutierului, identificarea cu Isus generând competitivitate, o siguranță de sine exacerbată și dorința de a-l provoca pe stăpânitorul Noului Ierusalim din gelozie. Bijutierul îl percepe pe Isus ca pe un rival și, implicit, ca pe un egal, nu doar datorită afinității lor pentru giuvaieruri ci în principal datorită rolului pe care Mielul îl joacă acum de mire simbolic al fecioarei sale: „Mielul, așa cum îi pare bijutierului, nu mai este distant și inaccesibil: el a devenit soțul Fecioarei-Perlă și ocupă același spațiu psihic precum visătorul”²⁹⁰, acesta punând întreaga sa frustrare legată de distanța ființei iubite, acum inaccesibilă emoțional și incomprehensibilă intelectual pe seama intervenției divine.

Exegeza remarcă un trop iubirii curtenești și în reprezentarea iubirii dureroase specifice tradiției și rolurilor de gen prezente și aici. Puterea femeii în această serie de mentalități, așa cum arătam cu câteva subcapitole în urmă, stă în respingerea bărbatului ce o curtează, în abilitatea de a-i nega și a-i frustra iubirea și dorința. Desigur că aici Fecioara este moartă, deci distanțarea nu este una voluntară, dar ea răspunde jalei și iubirii disperate a visătorului cu acea răceală plină de demnitate și virtute pe care doamnele tradiției curtenești o demonstrează, fie că întrupează arhetipul reginei ori al monahei (cele două direcții discutate în contextul *Isle of Ladies*). Acești tropi ai iubirii curtenești au generat contradicții în exegeză cu privire la natura relației dintre bijutier și fecioară, căci gelozia pe care o simte atunci când află de mariajul simbolic al fecioarei cu Isus ar putea reprezenta o legătură erotică în contextul acestei tradiții, de cealaltă parte se află vârsta tinerei ce a petrecut „doar doi ani” pe pământ alături de bijutier, în acest context gelozia putând fi pusă pe baza posesivității unui tată care, în accepțiune medievală, are dreptul și

²⁸⁹ Amber Dunai, „The Process of Salvation in Perle”, *Mythlore*, p. 12.

²⁹⁰ Dunai, *op. cit.*, p. 17.

responsabilitatea de a decide inclusiv viața amoroasă a fiicei sale. Poate și de aceea, ea îi trezește sentimente felurite – cu toate că acționează ca un ghid redutabil, bijutierul simte întâi nevoia de a o dojeni pentru faptul că l-a părăsit, învinuind-o de calvarul emoțional prin care trecuse, și apoi de a o contrazice în explicațiile sale. În afara aserțiunii visului, poetul nu și-ar fi permis să contrazică legile lui Dumnezeu, dar, după cum am arătat, un visător obtuz prezintă oportunitatea ideală pentru realizarea aspectului didactic al poemului.

Explicarea statutului fecioarei în viața de apoi răspunde și la chestiunea autorității sale ca ghid, calificării sale de a mijloci o revelație divină. După taxonomiile oniricului ale lui Macrobius și Grigore cel Mare, ghidul poate fi o ființă apropiată visătorului, o ființă influentă și cunosătoare în domeniul la care visul face referire, ori o ființă divină (înger, sfânt); personajul fecioarei înglobează toate aceste trei aspecte: este chiar obiectul suferinței și dorului visătorului, așadar, prin investiția emoțională, ființa cea mai potrivită pentru a-i aduce acestuia consolare, este o ființă ce a putut transcende condiția umană prin moarte, eligibilă de a traversa râul și pătrunde în Paradisul celest unde a putut ocupa un rang înalt datorită purității sale, având acces, ca mireasă a lui Cristos, la cunoașterea ierarhiei și legilor cerești și fiind investită așadar cu autoritatea de a împărtăși această cunoaștere celor aleși să pășească până la porțile Paradisului.

Aici poemul adresează preocupările Evului Mediu, și nu numai, referitoarea la vrednicia salvării în cazul copiilor decedați și a credincioșilor plini de virtute și pietate, mergând, așadar, mai adânc în această noțiune a mântuirii decât în poeme precum *The Dream of the Rood*, *Book of the Duchesse* ori *Piers Plowman* în care a mai fost pusă în lumină. Fecioara-Perlă contracarează în această porțiune acuzațiile mai mult sau mai puțin voalate prin noțiunea surprinzătoare a *cortaysye*, a curtoaziei cerești în care fiecare rezident este monarh în felul său, fiecare mireasă a Mielului este Regina Raiului, dar aceasta nu exclude supremația Fecioarei Maria ca monarh peste monarhi. Aserțiunea nu îl convinge neapărat pe visător, dar îi demonstrează că percepția sa asupra ierarhiilor este prea angrenată în pământesc pentru a înțelege divinul, căci umanul și lumescul sunt limitate, ca structură și limbaj, și că bijutierul

trebuie întâi să se lase desprins de acestea pentru a putea accede la înțelegerea divinului și la mântuire. Faptul că o ființă atât de tânără și lipsită – din cauza morții premature – de abilitatea de a-și manifesta orice calitate creștinească exercitată cu bună-știință ajunge în fruntea ierarhiilor cerești ale celor răposați invalidează, până la urmă, eforturile celorlalți creștini. A trăi o viață întreagă în reținere, sub presiunea de a urma legea divină, a accepta martiriul pentru valorile creștine sunt eforturi ce își pierd importanța atunci când recompensa este oferită într-un mod atât de aleatoriu. Bijutierul privește aceste reguli divine cu stupoarea cu care visătorul din *Hous of Fame* privește procesul justițiar al Faimei, nu doar derutat, dar chiar revoltat de lipsa lor de logică. De aceea el și respinge parabola pe care fecioara o enunță, judecând deciziile divine după reguli pământești. Această idee a raportării la ierarhia feudală pământească este dezvoltată în exegeză, iar Nicholas Watson îl numește pe autorul poemului un teolog vernacular pentru teoriile inedite elaborate aici cu privire la relația dintre om și divinitate, la simplitatea, de fapt, a acesteia²⁹¹.

Dacă retorica acestei părți mediale a visului reușește ori nu să își convingă cititorii nu este atât de important aici, cât este individualitatea visătorului, parcursul său spiritual și moral. Căci o parte din procesul didactic se realizează, așa cum am mai arătat, pe o parte, prin identificarea cititorului cu protagonistul și, pe de alta, tocmai prin contrastul dintre cei doi – în momentele în care cititorul este, poate, surprins, amuzat ori critic la adresa îndărătniciei bijutierului – ambele abordări fiind strategii conștiente ce alcătuiesc retorica poemului oniric.

Actul voluntar al visătorului din finalul poemului a fost îndelung tratat în exegeză tocmai datorită caracterului său ieșit din comun, datorită, până la urmă, surprinzătoarei dinamicități disruptive pentru revelație a personajului în acest punct final; căci, după întreaga pledoarie a Fecioarei, visătorul tot decide a trece râul atunci vine momentul să înfrunte din nou despărțirea de ea. Voința visătorului se manifestă în contradicție cu acea curtoazie cerească pe care Fecioara-Perlă încercase să i-o expună, cu legile divine de supunere a

²⁹¹ Nicholas Watson, "The Gawain-Poet as a Vernacular Theologian", *A Companion to the Gawain-Poet*, p. 294

credinciosului față de Dumnezeu și, nu în ultimul rând, cu legile visării, context în care are actul are un efect suicidal, de expulzare din viziunea escatologică.

Pedeapsa prin expulzare demonstrează aspectul elegiac al poemului de a fi și o lecție de cumpătare, de înfrângere a voinței iraționale, neînțelepte, a lăcomiei și a umilinței în fața ordinii divine și de acceptare în fața morții, corespunzând de fapt ultimului stadiu al comprehensiunii. Față de un *Isle of Ladies* unde trezirea îl aruncă în nostalgie pe visător, finalul poemului găsește eul liric iluminat, vindecat de suferință, în reverență în fața planului divin și gata să se abandoneze credinței fără împotrivire. Revelația îl face să se simtă disociat de muritori – la care se referă prin *they* – conștientizându-și condiția fizică și limitările naturii umane și văzându-și propriile greșeli de la înălțimea înțelepciunii nou dobândite. Înverșunarea cu care dorise prezența fecioarei alături de el este acum înlocuită de altruism – “So wel is me in thys doel-dougoun/ That thou art to that Prynse paye (v. 1188-1189)” [Fericit sunt eu în această temniță/ căci tu ești ceea ce Prințul dorește] – și de o resemnare izvorâtă nu atât din abandon orb în fața voinței divine, cât din înțelegere. În impulsivitatea, ignoranța și insolența sa el vede tendința tuturor muritorilor de a se lăsa pradă răului inerent, lăcomiei și mândriei – “Bot ay wolde man of happe more hente/ Then mighten by ryght upon hem clyven (v. 1195-1196)” [Dar omul întotdeauna își dorește/ mai mult decât pe drept ar merita] – în loc de a se încrede în divinitate pentru a-și transcende limitările.

Revenirea la lumesc și la rațiune, prin conștientizarea a ceea ce pierduse, îi aduce, de fapt, transfigurarea mai mult decât cunoașterea oferită de Fecioară în timpul viziunii. Revenirea la distanța dintre el și Rai, dintre el și Fecioară și dintre el și Dumnezeu, risipește iluzia egalității în modul arogant în care o percepușe în vis prin frustrarea emoțională și rațională de care era cuprins, și, privind înapoi la învățăturile Fecioarei și la expulzarea sa, el realizează în sfârșit unde greșise. El vede că un trai pământesc în comuniune cu Prințul și dorințele sale, în înțelegere a iubirii sale și în acceptare a misterului său este ceea ce îi va câștiga mântuirea. Concluzia este, desigur, ceea ce remarcă toate aceste poeme medievale cu substrat religios ce se încheie cu o pledoarie a vieții în pietate, dar diferența stă, așa cum am arătat, în modul în care se ajunge la aceasta.

Luând în considerare această inedită îmbinare a doctrinei vieții de apoi cu dimensiunea personală, chiar naturalistă, Stephen Russell vede ca scop al poemului tocmai subminarea discursului escatologic prin expunerea dependenței sale de limbajul și raționamentul uman, și de aici încurajarea unei relații simple cu Dumnezeu în locul înțelegerii noționale²⁹². Poemul se găsește, din acest punct de vedere, la polul opus tradiției literare ce glorifică cunoașterea prin rațiune, căci doctrina religioasă este prea angrenată în uman și, deci, prea limitată pentru a fi capabilă să explice cu adevărat divinitatea, iar dragostea lui Dumnezeu pentru omenire este una irațională. De aceea, de fapt, conform retoricii Fecioarei-Perlă, nimeni nu merită, cu adevărat, Raiul.

A Seying of the Nightingale: Reforma viziunii onirice

Odată cu secolul al XV-lea, specia viziunii onirice devine atât de uzitată încât cere reconstrucție, cere reimaginare. Compusă în jurul anului 1450, *A Seying of the Nightingale* este un concis și complex poem ce înglobează această nevoie de reformare a viziunii onirice a finalului Evului Mediu și începutului modernității. Nu atât de cunoscut și comentat în exegeză precum *Fall of Princes* ori *Troy Book* nici atât de citat ca vizine onirică precum *The Temple of Glas*, acest poem al lui Lydgate este exemplar concentrat în cele doar trei sute optzeci și unu de versuri ale sale asupra tropilor structurali și tematici ai speciei pe care îi îmbogățește cu complexe alegorii și ingenioase transferări de înțeles ce răstoarnă așteptările cititorului versat în tradiția onirică spre surprinzătoare concluzii. Deschiderea lui Lydgate spre sferele cunoașterii este multifățetată, el fiind în egală măsură un poet curtenesc, un erudit al secolarului – experimentat cititor și autor de tratate în diverse domenii variind de la literatură clasică la medicină – și, de asemenea, un preot și poet monastic. Remarcabil este faptul că el virează tropii viziunii onirice spre un domeniu de asemenea arhiuzitat în epocă și adesea adiacent lor, și anume moralitatea creștină și interpretările scripturale, dar modul în care acest transfer este realizat îl transformă în ceva neașteptat pentru cititor.

²⁹² Russell, *op. cit.*, p. 167.

Născut în jurul anului 1370, John Lydgate devine preot la douăzeci și șapte de ani, dar studiază la Oxford unde rămâne o perioadă îndelungată, intrând sub patronajul succesiv al trei regi ai Angliei²⁹³. În ceea ce privește operele sale literare, critica îl definește adesea prin efortul său de „a emula și întrece pe Chaucer în fiecare dintre genurile poetice majore”²⁹⁴ nu doar la nivel stilistic, ci și în ceea ce privește acuratețea reprezentării spiritualului, moralului, religiosului, a umple golurile percepute de el în tradiția literară a epocii sale din postura cunoscătorului.

Despre această reprezentare a religiei în operele lui Lydgate s-a scris mult în relație cu contextul istorico-religios al perioadei, al ereziei lui John Wycliffe și reformelor heterodoxe ale bisericii care promova integrarea scripturilor în cultura vernaculară²⁹⁵, tendință ce a influențat atitudinea reformatoare a poetului față de tradiția literară, în general, și de viziunea onrică, în particular. De aceea, *A Seying of þe Nightingale* se îndepărtează de ludicul și fantasmagoricul unor abordări ale oniricului precum ale lui Chaucer și ale chaucerienilor²⁹⁶ și plonjează în profunzimile moralei creștine și interiorizării dogmei scripturale, depășind în acest sens cealaltă viziune a Evului Mediu târziu analizată aici, *Perle*.

Cea mai puternică verigă de legătură dintre *Perle* și *A Seying of the Nightingale* este tema iubirii transpusă din tradiția laică a poeziilor contemporane în context religios, iar cea dintre aceasta din urmă și *The Dream of the Rood* este tematica răstignirii lui Cristos, mutarea accentului de pe identitatea visătorului pe sentimentul de reverență în fața suferințelor lui Cristos, la care se adaugă simțul profund al datoriei vizionarului de a transmite mai departe revelația primită în vis. Deși viziunea îngerului povățuitor al lui Lydgate nu are forța vizuală a eroicului misiunii Crucii și a lui Cristos, se remarcă la poet profunzimea pledoariei filosofice, asemănătoare celei a Fecioarei-Perlă dar cu impact emoțional mai

²⁹³ Mary Wellesley, „Static «Menyng» and Transitory «Melodye» in Lydgate’s ‘Seying of the Nightingale’”, in *Stasis in the Medieval World: Questioning Continuity and Change*.

²⁹⁴ Derek Pearsall, “Chaucer and Lydgate”, *Chaucer Traditions: Studies in Honour of Derek Brewer*, p. 47.

²⁹⁵ Wellesley, *op. cit.*, p. 233.

²⁹⁶ Victoria Symons, Mary Wellesley, Michael D.J. Bintley, *Introduction, Stasis in the Medieval World: Questioning Continuity and Change*, p. 19

puternic întrucât provoacă transpunerea simpatetică a visătorului în patimile lui Cristos prin intermediul ciocârliei și produce o schimbare radicală de perspectivă. Visătorul lui Lydgate este un receptor mai degrabă static al viziunii, în sensul protagonistului din *The Dream*, dar transformarea sa în urma revelației este, din punct de vedere cognitiv, cea mai complexă.

Referitor la identitatea visătorului ori la starea sa previzionară, poemul nu include multe indicii. Precum în *Perle*, acesta se găsește într-un cadru natural mirific, un *locus amoenus* aflat într-o vale cu arbori și plante cu parfum îmbătător unde răsună cântecul unei ciocârlii, dar, spre deosebire de acesta, el nu contemplează natura melancolic, ci îmbucurat de frumusețea naturală la care este martor. Paralela dintre acest *locus amoenus* și Grădina Edenului este estompată inițial, imaginea sa capătând accente păgâne prin figurile lui Venus ori Cupidon ale căror nume naratorul le discerne în cântecul ciocârliei. Acesta, știind că ciocârlia cântă despre dragoste, interpretează triful ei ca o înverșunată pledoarie către Venus de a-i răpune pe cei ce sunt înșelători în dragoste, către Cupidon de a-i răni cu săgețile sale, ocrotindu-i doar pe cei ce iubesc cu adevărat.

Observăm cu ușurință tropii tradiției onirice concentrați în această primă parte a poemului, ceea ce induce cu omniscientă viclenie cititorul în eroarea de a se destinde în acest cadru familiar, pregătindu-l astfel pentru revelația tocmai prin uimirea discrepantei dintre narațiunea prologului și restul poemului, prin puternicul impact prin care acesta îi solicită empatia, cogitația și spiritualitatea. Asemănător visătorului din *Perle*, protagonistul este atât de prins în propriile sale percepții induse de mitologia populară a vremii încât este orb la orice altă interpretare, omițând elemente-cheie ale cadrului pe care îl examinează. De aceea, divinitatea însăși pare a interveni în destinul său atunci când visătorul este brusc cuprins de *a dedly sleepe* indus magic de *bawmy vapour* al florilor ce îl înconjoară. În vis, un înger îi apare înaintea și îi arată cât de departe de adevăr era profana sa interpretare a cântecului ciocârliei.

Simbolul ciocârliei, derivând din mitul grec al Philomelei și îndelung ilustrat în literatura occidentală, este un simbol al morții și renașterii, al adevărului exprimat prin artă, al rezistenței împotriva tiraniei, al răzbunării, al

vinovăției, ilustrat în ipostaza de mamă îndurerată, soră solidară, femeie vindicativă, artist, și personificând teme profunde simptomatice naturii întunecate a omului. Cu toate că mitul grec prezintă violul Philomelei de către Tereus în toată violența și tragedia sa, numeroase scrieri medievale transformă ciocârlia într-un simbol al dragostei și al sexualității, omițând chiar esența mitului său. T. A. Shippey urmărește evoluția acestui simbol în perioada medievală, interpretând această alterare a sensului prin marota perioadei scrierilor de tip *courtly love* pentru o iubire mistuitoare, fulgerătoare ce adesea sfârșește tragic – în cupluri literare celebre precum Tristan și Isolde ori Lancelot și Guinevere – lipsa de consimțământ în cazul relației dintre Philomela și Tereus devenind irelevantă²⁹⁷ atâta timp cât ea întrunește tipul de iubire glorificat în tradiția *courtly love*. Astfel de scrieri preiau anumite teme ale mitului și le scot din context pentru le transpune în această tradiție, denaturând acest aspect al mitului. Spre a numi doar câteva exemple, în *Kingis Quair* (poem atribuit lui James I al Scoției) ciocârlia este o vizionară a iubirii al cărei cântec are puterea de a prevesti cursul fericit ori tragic al acesteia, păstrând ideea potențialului periculos al iubirii ori atracției intense, *Confessio Amantis* a lui John Gower prezintă lamentul ciocârliei ca un cântec al rușinii de a nu mai fi fecioară, păstrând din ideea violului mai degrabă aspectul social decât psihologic, iar *Laüstic* al lui Marie de France folosește ciocârlia ca un simbol pentru dragostea ilicită și pentru dorința de libertate sexuală, a căror imposibilitate este redată prin sfârșitul tragic și violent al ciocârliei ce oglindește violența mitului²⁹⁸.

Așadar, dacă în abordările laice ale perioadei medievale predomină interpretarea ciocârliei fie în imaginea unei tânăre virtuoză seduse de un bărbat concupiscent, cu accent pe aspectul ei de victimă, fie corelată cu iubirea romantică și sexualitatea, la Lydgate figura capătă interpretări alegorice de factură religioasă și este explicit dezbrăcată de elemente păgâne. Această reinterpretare din *A Seying of the Nightingale* constituie, de fapt, pretextul didactic al poeziei și baza alegoriilor din interiorul acesteia. Cântecele ciocârliei,

²⁹⁷ T. A. Shippey, *Listening to the Nightingale*, p. 144.

²⁹⁸ Idem 16, p. 145.

transcris *occy*, este adesea interpretat în literatură ca o expresie a furiei și răzbunării (de la *occir*, a ucide), a rezistenței – prin *okhi*, însemnând *nu* în greacă²⁹⁹ – ori ca un domol, dar pasionat cântec de și pentru dragoste, această din urmă interpretarea fiind și cea dată de visătorul lui Lydgate.

Ciocârlia lui Lydgate cântă despre iubire, dar o iubire ce nu este éros, ci *agápe*, nu este iubire trupească ori romantică ci dumnezeiască, acel *primum mobile* care definește divinitatea. Această putere există și în om, dar nu în sensul pe care visătorul îl interpretase la început ci doar prin identificarea afectivă cu Cristos, prin imaginația devotată la care ciocârlia îndeamnă. Astfel, chiar dacă visătorul nu este apăsător de durerea ori anxietatea proprie protagoniștilor viziunilor onirice, emoțiile sale intense îl deschid unei revelații, iar suferința și experiența sa soteriologică survin prin identificarea afectivă cu ciocârlia și, implicit, cu Cristos despre care aceasta cântă.

Prin intermediul cântecului ciocârliei, pilda îngerului dojenește naivul și prea profanul visător pentru interpretarea sa romanțată cu accente păgâne proprie unei tradiții *courtly love*, și îi atrage atenția asupra aspectului iubirii care este mai presus decât cea omenească, aspect pe care acesta îl neglijase. Această dojană apare, fără îndoială, ca o pildă nu doar pentru visător, ci și pentru orice cititor de poezie a dragostei laice, întrucât pentru Lydgate aici doar iubirea lui Cristos, și pentru Cristos, este adevărată, pură și demnă de a fi urmată. Visătorul înțelege acum că ciocârlia cheamă sufletul creștinului „*veni in ortum meum: soror mea*” pentru o comuniune absolută prin Cristos cu care sufletele muritorilor sunt înfrățite.

Elementul cheie accentuat în imaginea ciocârliei – pe care visătorul-narator nu îl observase – este spinul pe care aceasta stă atunci când cântă, element ce trezește în privitor imaginea biblică a patimilor lui Cristos. Patima și oroarea mitului Philomelei se păstrează astfel la Lydgate în frenezia îndemnului *Sle al*, reinterpretat în viziune ca un strigăt de luptă împotriva celor care uită sacrificiul lui Cristos și care nu i se simt îndatorați. Ciocârlia nu inspiră la luptă egoist, în numele propriului orgoliu rănit și al răzbunării precum Philomela, ori

²⁹⁹ Mary Wellesley, *op. cit.*, p. 240.

împotriva falsului *éros*, ci în numele lui Cristos. Ea însăși își sacrifică viața pentru a transmite mesajul celor ce o ascultă. Ideea că ciocârlia este pasărea ce cântă până la moarte este regăsită și în *Historia Naturalis* a lui Plinius cel Bătrân, încă o dovadă a înrădăcinării și răspândirii mitului, subliniind la Lydgate datoria pe care o are visătorul, odată iluminat de revelația divină, de a-și asuma rolul de transmițător pentru răspândirea revelației. Cântecul său îndeamnă credincioșii: “*Enarme thy-self for thy proteccioun,/ Whan that the feendis list ageyn the stryve/ With the carectes of his wondes fyve* (v. 284–286)” [Înarmează-te, pentru a ta protecție, împotriva atacurilor diavolilor cu semnele celor cinci răni ale sale], să se însuflețească prin suferința mântuitoare și să urmeze calea crucii, iar poetul vizionar are datoria de a-l propovădui pe Cristos asemeni ciocârliei.

La fel ca în *The Dream*, identificarea visătorului cu transmițătorul revelației – ciocârlia – și cu Isus reprezintă vehiculul transformării acestuia, iar identificarea implicită a visătorului cu cititorul în această ecuație contribuie la realizarea aspectului didactic al poemului. Transformarea visătorului este așadar radicală; imaginile evocate de ciocârlie și de îngerul mesager îi deschid ochii asupra noii interpretări a unui lucru pe care îl credea înțeles, asupra propriei ignoranțe. Din romanticul idealist și superficial de la începutul poemului, visătorul devine în urma revelației și a contactului cu suferința un predicator al iubirii divine ca element creator primordial. Această „revenire” (în contextul logicii structurale a studiului meu și a istoriei influențelor literare asupra speciei viziunii onirice) la temele biblice într-un mod inovativ, reformator, ce reflectă spiritul epocii și reprezintă un apogeu al acestei tradiții și face legătura către cea a epocii moderne ce aduce noi valențe acestui tip de literatură atât de multifacțat în esență și de longeviv în istorie.

Concluzii. Visul între text și mental colectiv

A vorbi despre vis în literatura engleză medievală înseamnă a pătrunde într-un teritoriu unde realitatea și ficțiunea se întrepătrund până la indistinție. Poeții acestei epoci au intuit forța ambiguității onirice și au transformat-o în mijloc de reflecție, de consolare, de îndrumare, de empatie și chiar de seducție. Visul devine nu doar un pretext narativ, ci o experiență împărtășită: cititorul, alături de visătorul-poet, parcurge călătoria, se lasă tulburat de imagini, confruntat cu întrebări, atras de emoții.

Distincția fundamentală dintre cele două mari direcții ale literaturii onirice medievale – viziunea religioasă și viziunea de dragoste – rezidă în amploarea mesajului transmis. Experiențele propuse de prima sunt solemne și limitative, rezervate celor care pot purta povara revelațiilor despre mântuire și viața de apoi. În schimb, viziunile erotice se deschid tuturor prin familiaritatea emoțiilor și prin ușurința identificării cu protagoniștii.

Astfel, vinovăția păcatelor, jalea pierderii unei ființe dragi, neliniștea iubirii incipiente sau insomniile sunt experiențe împărtășite de orice om, fie că vorbim despre *The Dream of the Rood*, *Perle*, *The Isle of Ladies* sau *The Book of the Duchesse*. Ele permit o empatie imediată între cititor și personaj. În schimb, a primi cheia mântuirii sau o revelație profetică presupune o autoritate spirituală pe care nu oricine o revendică și nici nu o dorește.

Tot așa, nu toți cititorii au disponibilitatea intelectuală pentru a îmbrățișa dialogurile filosofice pe care Boethius le construiește prin alter ego-ul său sau pe care Scipio le primește de la strămoșul său. Un Geoffrey, neputincios în fața înțelepciunii transmise de vultur, poate fi substitutul oricărui cititor care se recunoaște „nevrednic”. Dar dacă filosofia nu este la îndemâna tuturor, visul erotic și curtenesc este accesibil prin universalitatea dorinței și prin atracția cunoașterii trupești.

În plus, în contextul creștin al Evului Mediu târziu, ficțiunea erotică – chiar dacă recurge la zeița Venus și la imaginarul clasic păgân – era percepută ca un joc cultural legitim, încărcat de prestigiul antichității și inofensiv pentru dogma

religioasă. Ea oferea, prin realismul trăirilor și al gesturilor cotidiene, un teren mai antrenant pentru cititor decât austeritatea unei revelații divine. De aceea, viziunea de dragoste se remarcă atât prin potențialul de divertisment, cât și prin forța de a reda în chip realist activități și sentimente familiare, accesibile oricui.

Dar această dualitate – între visul religios și cel erotic – nu este o ruptură, ci o dovadă a versatilității genului. Dacă unul aspiră la înălțimi metafizice, celălalt cultivă emoția și cotidianul, dar ambele se hrănesc din aceeași ambiguitate, aceeași punte între interior și exterior, între finitul uman și promisiunea unui sens mai larg. Viziunile onirice medievale nu dau niciodată răspunsuri definitive, dar tocmai de aceea continuă să fascineze: lasă cititorului senzația că poate fi el însuși purtătorul unei revelații.

Se poate spune, astfel, că aceste poeme sunt, în egală măsură, didactice și participative. Ele cer un cititor educat, capabil să recunoască tropi, simboluri, aluzii culturale. Acesta este invitat să participe nu doar afectiv – prin emoțiile intense trezite de narațiune –, ci și cognitiv, prin activarea cunoștințelor și abilităților sale interpretative. Ambiguitatea visului îl face eligibil, aproape subliminal, pentru a împărtăși experiența revelației. Protagonistul, fie el Geoffrey, Amant, Drede sau Long Will, nu este infailibil, ci imperfect, ezitant, uneori chiar obtuz. Iar această slăbiciune devine strategia prin care cititorul se simte implicat și, paradoxal, valorizat.

Astfel, viziunea onirică devine nu doar un exercițiu de imaginație, ci o sursă de motivație și un mecanism realist de generare a comportamentelor și de revelare a realităților psihologice. Majoritatea viselor literare rămân enigmatice, încadrabile în categoria *somnia* din clasificarea lui Macrobius, unde cauzele pot fi fiziologice sau psihologice, și nu exclusiv supranaturale. Chiar și atunci când visătorul însuși le respinge – precum Scipio, obosit după călătorie și influențat de gândurile zilei, sau Clytemnestra, care nu dă crezare „plăsmuirilor” somnului – visul nu încetează să fie relevant. Pentru cititor, repetiția simbolurilor și revenirea obsesivă asupra visului îl transformă într-un dispozitiv narativ central, capabil să conducă acțiunea și să deschidă interpretări multiple.

Chiar și în interiorul convențiilor stricte ale genului, poeții medievali au încercat să surprindă autenticitatea experienței onirice: starea de dinaintea adormirii, senzația trezirii, distorsiunile de spațiu și timp, intensificarea simțurilor, logica stranie a visului. În acest sens, putem spune că au explorat actul oniric cu o subtilitate care transcende simpla imitație a realului. Dacă autenticitatea era, prin natura genului, constrânsă de didacticism și de tradiția retorică, creativitatea s-a exprimat tocmai în felul de a plia convenția pe singularitatea trăirii.

Privind în ansamblu, viziunile onirice medievale ne învață mai mult despre epoca lor decât despre visele ca atare. Ele sunt expresia unei lumi în care cunoașterea era simultan rațională și mistică, unde ficțiunea literară putea sta alături de autoritatea teologică, iar meditația asupra iubirii sau morții devenea un exercițiu de formare interioară. În felul lor, aceste poeme dau glas acelei neliniști universale care străbate istoria culturii: căutarea unui sens în limitele finitudinii umane.

Așadar, dacă există o concluzie majoră, aceea ar fi că visul medieval nu aparține doar visătorului, ci și cititorului. El este pus în circulație ca experiență comună, ca oglindă a unei comunități intelectuale și spirituale. Și tocmai de aceea studiul său rămâne deschis: niciodată epuizat, niciodată complet. Generozitatea posibilităților pentru direcții exegetice viitoare – analiza comparată cu tradițiile altor literaturi, explorarea textelor minore încă puțin cunoscute, reexaminarea tropilor în lumina teoriei contemporane – nu face decât să confirme bogăția acestei teme.

În cele din urmă, ceea ce putem lua cu noi din literatura visului medieval este tocmai această forță a ambiguității: o invitație de a rămâne în prag, între real și imaginar, între certitudine și taină, între experiența personală și memoria culturală. Iar în acest prag, la fel ca visătorii din poeziile engleze medievale, cititorul descoperă nu doar un gen literar, ci o cale de a privi lumea.

BIBLIOGRAFIE

a) Surse primare

- Aristotle. *On Sleep and Dreams. A Text and Translation with Introduction, Notes and Glossary*. Introduction by David Gallop. Warminster, 1996.
- Bede. *Ecclesiastical History of the English People*. Edited by Bertram Colgrave and R. A. B. Mynors. Oxford Medieval Texts. Oxford: Clarendon Press, 1969.
- Boethius. *Mângâierile Filosofiei*. Tradus de David Popescu, Fundația Gândirea, 2003.
- Chaucer, Geoffrey. *Love Visions*. Translated, introduction and notes by Brian Stone. London: Penguin Books, 1983.
- Chaucer, Geoffrey. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, Vol. III. Edited by Walter W. Skeat. Oxford: Clarendon Press, 1899.
- Fox, Samuel (ed. and trans.). *King Alfred's Version of Boethius' "Consolation of Philosophy"*. London, 1864/ New York, 1970 / Cambridge, Ontario: In parantheses Publications, Old English Series, 1999.
- Gregory the Great. *Dialogues*. "The Fathers of the Church, Saint Gregory the Great. Dialogues". Translated and introduction by Odo John Zimmerman. Washington D.C.: The Catholic University of America Press, 1959.
- Harris-McCoy, D. E. *Artemidorus' Oneirocritica. Text, Translation and Commentary*. Oxford University Press, 2012.
- Hávamál*. Edited by David A. H. Evans, Text Series, Vol. 7. London: Viking Society for Northern Research, 1986.
- Henry Sweet (ed.). *King Alfred's West Saxon Version of Gregory's Pastoral Care*. 1958, Early English Text Society, Original Series 45, 50. London: EETS.
- Lydgate, John. *Lydgate's Minor Poems. The Two Nightingale Poems*. Edited by O. Glauning, Early English Text Society, 1900. New York: Kraus Reprint Co. Millwood, 1975.
- Lactantius. *The Wrath of God*. Translated by Mary Francis McDonald. Washington D.C.: Catholic University of America Press, 1965.
- Pearl*. (edited by E. V. Gordon). Oxford: Oxford University Press, 1953.

- Plato. *The Republic* (translated by F. M. Cornford). New York: Oxford University Press, 1941.
- Plato. *The Symposium*. Translated by W. Hamilton. New York: Penguin Books, 1951.
- Stahl, William Harris. *Commentary on the Dream of Scipio by Macrobius*. Translated, introduction and notes by William Harris Stahl. Records of Western Civilization. New York: Columbia University Press, 1990.
- Tacitus. *Germania*. Translated by J. B. Rives. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- The Bible. New International Version*. Biblica, 2011.
www.biblegateway.com/versions/New-International-Version-NIV-Bible/.
- The complete Old English poems*. Translated by Craig Williamson, introduction by Tom Shippey. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2017.
- The Poetic Edda. Stories of the Norse Gods and Heroes*. Edited and translated by Crawford. Hackett Publishing Company, 2015.
- Thomas Aquinas. *Expositio super Iob ad litteram. Commentary on the Book of Job*. Translated by Brian Mulladay, edited by Joseph Kenny, O.P.
<http://dhspriority.org/thomas/SSJob.htm>.
- Vergilius, P. Maro. *Eneida*. Tradus de Dan Slușanschi. Editura Ratio et Revelatio, 2014.

b) Referințe critice

- Bakalian, Ellen Shaw. *Aspects of Love in John Gower's Confessio Amantis*. New York / London: Routledge, 2004.
- Bächtold, W. "Macrobius: Commentarius ex Cicerone in Somnium Scipionis". In *Dream Interpretation Ancient and Modern. Notes from the Seminar Given in 1936–1941*. Peck, John, Lorenz Jung, Maria Meyer-Grass (eds). Princeton University Press, 1984.
- Bickley, John T. *Dreams, Visions, and the Rhetoric of Authority*. New York: Peter Lang, 2013.
- Boitani, Piero. *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Cambridge, U.K., 1984.
- Bower, John. *The Politics of Pearl: Courtly Poetry in the Age of Richard I*. Cambridge: Boydell & Brewer Ltd, 2001.

- Braga, Corin. 2004. *La quête manquée de l'Avalon occidentale. Le Paradis interdit au Moyen Âge*. Paris: L'Harmattan.
- Chadwick, Henry. *Boethius: The Consolations of Music, Logic, Theology, and Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 1981.
- Cooney, Helen (editor). *Writings on Love in the English Middle Ages*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.
- Correale, Robert M. (editor). *Sources and Analogues of the Canterbury Tales*. Chaucer Studies, Cambridge: D.S. Brewer, 2002.
- Dawson, Lesel. *Lovesickness and Gender in Early Modern English Literature*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2008.
- Dimov, Leonid, Dumitru Țepeneag. *Momentul oniric*. Antologie îngrijită de Corin Braga. București: Editura Cartea Românească, 1997.
- Dufrenne, Mikel. *Poeticul*. (Cuvânt înainte de Ion Pascadi). București: Ed. Univers, 1976.
- Dunai, Amber. *Dreams and Visions in Medieval Literature*. PhD dissertation, Texas A & M University, 2015. <http://hdl.handle.net/1969.1/155179>.
- Edwards, Robert R. *The Flight from Desire: Augustine and Ovid to Chaucer*. New York: Palgrave- Macmillan, 2006.
- Ehrlich, Ernst L. *Der Traum im Alten Testament*. BZAW 73. Berlin: Töpelmann, 1953.
- Farber, Annika. *Ethical Reading and the Medieval Artes Amandi: The Rise of the Didacticism in Andreas Capellanus, Jean de Meun, and John Gower*. Pennsylvania State University, 2011. PhD dissertation. <https://etda.libraries.psu.edu/catalog/12509>.
- Farina, Lara. *Erotic Discourse and Early English Religious Writing*. New York, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2006.
- Forni, Kathleen. *Chaucerian Apocrypha: A Counterfeit Canon*. Gainesville: University of Florida Press, 2002.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Third Edition. (Translated by A. A. Brill). New York: The Macmillan Company, 1913/ New York: Bartleby, 2010.
- Fulk, R. D. and Christopher M. Cain. 2003. *A History of Old English Literature*. Oxford: Blackwell.
- Galloway, Andrew. 2006. *Medieval Literature and Culture*. London / New York: Continuum.

- Ghiță, Cătălin. *Lumile lui Argus*. Pitești: Editura Paralela 45, 2005.
- Grafton, A., Glenn W. Most, and Salvatore Settis (eds). *The Classical Tradition*. Cambridge MA and London: Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Harris, William V. *Dreams and Experience in Classical Antiquity*. Cambridge / Massachusetts / London: Harvard University Press, 2009.
- Hieatt, Constance. *The Realism of Dream Visions: The Poetic Exploitation of the Dream-Experience in Chaucer and His Contemporaries*. The Hague: Mouton, 1967.
- Howard, Donald Roy. *The Idea of the Canterbury Tales*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Husser, Jean-Marie. *Dreams and Dream narratives in the Biblical World*. (Translated by Jill M. Munro). The Biblical Seminar 63. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1999.
- Jung, Carl Gustav. *Dream Interpretation Ancient and Modern. Notes from the Seminar Given in 1936–1941*. Peck, John, Lorenz Jung, Maria Meyer-Grass (eds). Princeton: Princeton University Press, 1984.
- Jung, Carl G. *The Spirit in Man, Art, and Literature. The Collected Works of C. G. Jung*, Vol. 15. Princeton: Princeton, 1966.
- Kendall, Elliot. *Lordship and Literature: John Gower and the Politics of the Great Household*. Oxford: Clarendon Press/ New York: Oxford University Press, 2008.
- Kolve, V. A. *Chaucer and the Imagery of Narrative: The First Five Canterbury Tales*. Stanford, California: Stanford University Press, 1984.
- Kruger, Steven F. *Dreaming in the Middle Ages. Cambridge Studies in Medieval Literature 14*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lagerlund, Henrik (ed.). *Encyclopedia of Medieval Philosophy: Philosophy Between 500 and 1500*. New York: Springer-Verlag, 2010.
- Lewis, Clive Staples. *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: Clarendon Press, 1936.
- Lynch, Kathryn L. *The High Medieval Dream Vision: Poetry, Philosophy, and Literary Form*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

- Marin, Louis. *Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. Robert A. Vollrath (trans.). Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press International, 1990.
- Mavroudi, Maria V. *A Byzantine Book on Dream Interpretation. The Oneirocriticon of Achmet and Its Arabic Sources*. Leiden / Boston: Brill, 2002.
- Minnis, Alastair J. *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988.
- Neil, Bronwen and Kevin Wagner. *An Introduction to Greco-Roman Traditions on Dreams and Virtue*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Pearsall, Derek (ed.). *Chaucer to Spenser: A Critical Reader*. Blackwell Critical Readers in Literature. Malden, MA, Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1999.
- Ramsden, Alexandra. *Anglo-Saxon Conceptions of the Inner Self: An Exploration of Tradition and Innovation in Selected Cynewulfian and Alfredian Texts*. PhD dissertation. Centre for Medieval Studies, University of York, 2008. <http://etheses.whiterose.ac.uk/14138/>.
- Resch, Andreas. *Der Traum im Heilsplan Gottes*. Freiburg: Herder, 1964.
- Rivière, Janine. *Dreams in Early Modern England*. Oxon, New York: Routledge, 2017.
- Russell, Stephen J. *The English Dream Vision. Anatomy of a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1988.
- Ryken, Leland. *Triumphs of the Imagination: Literature in Christian Perspective*. Downers Grove, IL: Intervarsity Press, 1979.
- Saunders, Corinne (ed.). *A Concise Companion to Chaucer*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Shippey, Tom A. *Old English Verse*. London: Hutchison, 1972.
- Spearing, A.C. *Medieval Dream-Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- St. John, Michael. *Chaucer's Dream Visions: Courtliness and Individual Identity*. New York: Routledge, 2000.
- Tolkien, J.R.R. *Beowulf. The Monsters and the Critics*. Sir Israel Gollancz Memorial Lecture, from the proceedings of the British Academy, Vol. XXII, London: Humphrey Milford, 1936.

- Wack, Mary Frances. *Lovesickness in the Middle Ages: The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia, 1990.
- Weber, Gregor. *Kaiser, Träume und Visionen in Prinzipat und Spätantike*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Williams, Simon J. *Sleep and Society: Sociological Ventures into the (Un)known*. London / New York: Routledge, 2005.
- Wilson, David M. *Anglo-Saxon Art: From the Seventh Century to the Norman Conquest*, London: Thames and Hudson, 1984.

c) Studii în volume

- Braga, Corin. „Călătoria Sfântului abate Brendan și immrama irlandeze”. *Călătoria Sfântului Abate Brendan*. [Anonim. Traducere și note de Emanuel Grosu. Studiu introductiv de Corin Braga]. Biblioteca medievală. Iași: Polirom, 2018.
- Clemons, P. „Mens absentia cogitans in «The Seafarer» and «The Wanderer».” In *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, edited by D. A. Pearsall and R. A. Waldron, London, 1969.
- Denny-Brown, Andrea. “How Philosophy Matters: Death, Sex, Clothes, and Boethius.” In *Medieval Fabrications. Dress, Textiles, Cloth Work and Other Cultural Imaginings*, edited by Jane E. Burns, The New Middle Ages, New York, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.
- Goris, Harm. “Thomas Aquinas on Dreams.” In *Dreams as Divine Communication in Christianity. From Hermas to Aquinas*, edited by Bart Koet, Leuven: Peeters, 2012. https://www.academia.edu/7752149/Thomas_d'Aquino_on_Dreams.
- Mews, Constant and Claire Renkin (eds). “The Legacy of Gregory the Great in the Latin West”. In *A Companion to Gregory the Great*, edited by Bronwen Neil and Matthew Sal Santo, 315-342. Leiden / Boston, 2013.
- Neil, Bronwen. “Apocalypse Then: Dreams and Visions in Byzantine Apocalyptic in the Context of Conflict”. In *Materiality and Text: Essays on the Ancient World in honour of G.W. Clarke*, edited by Heather Jackson and Elizabeth Minchin, 349-358. Studies in Mediterranean Archaeology, Uppsala: Astrom Editions Ltd, 2017.

- Neil, Bronwen and Kevin Wagner. "An Introduction to Greco-Roman Traditions on Dreams and Virtue." In *Dreams, Virtue and Divine Knowledge in Early Christian Egypt*, edited by Bronwen Neil, Doru Costache, Kevin Wagner. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. <https://doi.org/10.1017/9781108646802.001>.
- O'Brien, O. Katherine. "Heroic Values and Christian Ethics." In *The Cambridge Companion to Old English Literature*, edited by Malcolm Godden and Michael Lapidge, 107-125. Cambridge: University Press, 1991.
- Pearsall, Derek. "English Chaucerians." In *Chaucer and Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*, edited by Derek S. Brewer. London: Thomas Nelson and Sons, 1966.
- Pearsall, Derek. "The Isle of Ladies: Introduction." In *The Floure and the Leafe, The Assemblie of Ladies, and The Isle of Ladies*. Kalamazoo, Michigan: Medieval Institute Publications, 1990.
- Petroff, Valery V. "Plato's Phaedrus and the Neoplatonic Teaching on Dissimilar Symbols and Sacred Fiction in the Corpus Areopagiticum". In *Byzantine Theology and its Philosophical Background* edited by Antonio Rigo, 32-49. Studies in Byzantine History and Civilization, 4. Brepols Publishers, 2011.
- Sävborg, Daniel. "Elegy in Eddic Poetry. Its Origin and Context." In *Revisiting the Poetic Edda: Essays on Old Norse Heroic Legend*, edited by Paul Acker, Carolyne Larrington, 81-106. New York: Routledge, 2013.
- Shklovsky, Viktor. "Stern's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary." In *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, edited by Lee T. Lemon, Marion J. Reis, 27-57. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.
- Smeets, Arnold. "The Dazzle of Dawn: Visions, Dreams, and Thoughts on Dreams by Gregory the Great." In *Dreams as Divine Communication in Christianity. From Hermas to Aquinas*, edited by Bart Koet, 157-178. Leuven: Peeters, 2012.
- Thormann, Janet. "The Anglo- Saxon Chronicle Poems and the Making of the English Nation." In *Anglo- Saxonism and the Construction of Social Identity*, edited by E. Bagby Atwood and Archibald A. Hill, 60-85. Gainesville: University Press of Florida, 1997.

- Walde, Christine. "Dream Interpretation in a Prosperous Age? Artemidorus, the Greek Interpreter of Dreams." In *Dream Cultures. Explorations in the Comparative History of Dreaming*, edited by David Schulman and Guy G. Stroumsa, 121-143. New York: Oxford University Press, 1999.
- Wellesley, Mary. "Static «Menyng» and Transitory «Melodye» in Lydgate's «Seying of the Nightingale»". *Stasis in the Medieval World: Questioning Continuity and Change*, edited by Michael Bintley et al., 231-251. New York: Palgrave, 2017.
- Windeatt, Barry. "Courtly Writing." *A Concise Companion to Chaucer*, edited by Corinne Saunders, 90-111. Oxford: Blackwell, 2006.
- Woods, Marjorie C. "Weeping for Dido: Epilogue on a Premodern Rhetorical Exercise in the Postmodern Classroom." In *Latin Grammar and Rhetoric. From Classical Theory to Medieval Practice*, edited by C.D. Lanham, 284-294. London / New York, 2003.
- Woolf, Rosemary. "Doctrinal Influences in The Dream of the Rood." In *Art and Doctrine: Essays on Medieval Literature*, edited by Heather O'Donoghue, 29-48. London / Ronceverte: Hambledon Press, 1986.

d) Studii și articole de specialitate

- Aicher, Peter. "Ennius' Dream of Homer." *The American Journal of Philology*, vol. 110, no. 2, 1989, pp. 227-232.
- Chadwick, Henry. "Theta on Philosophy's Dress in Boethius." *Medium Aevum*, vol. 49, no. 2, 1980, pp. 175-179.
- Chaney, William A. "Paganism to Christianity in Anglo-Saxon England." *The Harvard Theological Review*, vol. 53, no. 3, 1960, pp. 197-217.
- Coley, David K. "«Withyn a temple ymad of glas»: Glazing, Glossing, and Patronage in Chaucer's House of Fame." *The Chaucer Review*, vol. 45, no.1, 2010, pp. 59-84.
- Couffignal, Robert. "Le Songe De Jacob Approches Nouvelles De Genèse 28,10-22." *Biblica* vol. 58, no. 3, 1977, pp. 342-360.
- Davidson, Clare. "Erotic Devotion: Richard Rolle's *The Form of Living*". *Limina. Festschrift in Honour of Philippa Maddern, University of Western Australia*, vol. 20, no. 3, 2015, pp. 1-13.

- Dunai, Amber. "The Process of Salvation in «Pearl» and «The Great Divorce»." *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*, Vol. 37, No. 1, Article 2, 2018. <https://dc.swosu.edu/mythlore/vol37/iss1/2>.
- D'Evelyn, Stephen. "Gift and the Personal Poetry of Venantius Fortunatus." *Literature and Theology*, vol. 21, no. 1, 2007, pp. 1–10.
- Farber, Annika. "Usurping «Chaucers Dreame»: «Book of the Duchesse» and the Apocryphal «Isle of Ladies»." *Studies in Philology*, Vol. 105, No. 2, Spring, 2008, pp. 207-225. <http://www.jstor.org/stable/20464316>.
- Galloway, Andrew. "Dream-Theory in The Dream of the Rood and The Wanderer." *The Review of English Studies*, vol. 45, no. 180, Nov., 1994, pp. 475-485, Oxford University Press.
- Grady, Frank. "Chaucer Reading Langland: The House of Fame." *Studies in the Age of Chaucer*, vol.18, 1996, pp. 3–23.
- Gregory, Eric. "Augustine and Arendt on Love: New Dimension in the Religion and Liberalism Debates." *The Annual of the Society of Christian Ethics*, vol. 21, 2001, pp. 155-172.
- Hart, Cyril. "Byrhtferth and his Manual." *Medium Ævum*, vol. 41, no. 2, 1972, pp. 95–109.
- Hieatt, Constance. "Pearl and the dream-vision tradition." *Studia Neophilologica*, vol. 37, no. 1, 1965, p. 141.
- Johnstone, Boyda. "Far semed her hart from obeysaunce. Strategies of Resistance in «The Isle of Ladies»." *Studies in the Age of Chaucer*, vol. 41, 2019, pp. 301-324.
- Karma, Lochrie. "Sheer Wonder: Dreaming Utopia in the Middle Ages." *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol. 36, no. 3, Fall 2006, Bloomington, Indiana: Duke University Press.
- Kolve, V. A. "Ganymede/Son of Getron: Medieval Monasticism and the Drama of Same-Sex Desire." *Speculum*, vol. 73, no. 4, 1998, pp. 1014–1067.
- Lakowski, Romuald I. "Utopia and the «Pacific Rim»: The Cartographical Evidence." *Early Modern Literary Studies*, vol. 5, no. 2, 1999.
- Lightsey, Scott. "Chaucer's Return from Lombardy, the Shrine of St. Leonard at Hythe, and the 'Corseynt Leonard' in the *Hous of Fame*, Lines 112–118." *The Chaucer Review*, vol. 52, no. 2, 2017, pp. 188–201.

- Markus, Manfred. "The Isle of Ladies (1475) as Satire." *Studies in Philology*, vol. XCV, no. 3, Summer, 1998. <http://www.jstor.org/stable/4174609>.
- Morse, Ruth. "Understanding the Man in Black." *The Chaucer Review*, vol. 15, 1981, pp. 204-215. Oeming, Manfred. "Gott und der Schlaf". *Verstehen und Glauben. Exegetische Bausteine zu einer Theologie des Alten Testaments*. Berlin: Philo Verlagsges, 2003, pp. 261-272.
- Payne, Jessica D., Alexis M. Chambers, Elizabeth A. Kensinger. "Sleep promotes lasting changes in selective memory for emotional scenes." *Frontiers in Integrative Neuroscience*. Vol. 6, Art. 108, November, 2012, pp. 1-11. www.frontiersin.org.
- Peden, Alison M. "Macrobius and Medieval Dream Literature." *Medium Ævum*, vol. 54, no. 1, 1985, pp. 59–73.
- Petroff, Elizabeth. "Landscape in «Pearl»: The Transformation of Nature." *The Chaucer Review*, vol. 16, no. 2, 1981, pp. 181–193.
- Pratt, Robert A. "Some Latin Sources of the Nonnes Preest on Dreams." *Speculum* 52, No. 3, Jul., 1977, pp. 538-570. <https://doi.org/10.2307/2854898>
- Richter, Wolfgang. „Traum und Traumdeutung im Alten Testament." *BZ* 7, 1963, pp. 202-22.
- Schacter, Daniel L. "The hypnagogic state: A critical review of the literature." *Psychological Bulletin*, vol. 83, no. 3, 1976, pp. 452-481.
- Sisam, K. "An Old English Translation of a Letter from Wynfrith to Eadburga (A.D. 716-7) in Cotton MS. Otho C. 1." *The Modern Language Review*, vol. 18, no. 3, 1923, pp. 253-272.
- Shippey, Thomas Alan. "Listening to the Nightingale." *Comparative Literature*, vol. 22, no. 1, (Winter, 1970), pp. 46-60.
- Thijs, C. B. "Wærferth's Treatment of the Miraculous in His Old English Translation of Gregory's Dialogi." *Notes & Queries*, new series 53, 2006, pp. 272-286.
- Thompson, Victoria. "Dying and Death in Later Anglo-Saxon England." *Anglo-Saxon Studies*, Vol. 4, Boydell and Brewer, 2004.

- Wack, Mary Frances. "Lovesickness in Troilus." *Pacific Coast Philology*, vol. 19, 1984, pp. 55–61.
- Wasył, Anna Maria. "An aggrieved heroine in Merovingian Gaul. Venantius Fortunatus, Radegund's lament on the destruction of Thuringia, and echoing Ovid's *Heroides*." *Bollettino di Studi Latini*, vol. XLV, no. 1, 2015, pp. 64-75.
- Whitman, F. H. "Exegesis and Chaucer's Dream Vision." *The Chaucer Review*, vol. 3, No. 4, Spring, 1969, pp. 229-238.
- Woeber, C. "Heroism in Three Old English Poems: A Christian Approach." *Koers*, vol. 60, no. 3, 1995, pp. 359-379.