

Simona DRĂGAN  
(Universitatea din București)

**Copie și original,  
jocul asemănărilor.  
O lectură vizuală a romanului  
*Bruges-la-Morte* de Georges  
Rodenbach<sup>1</sup>**

**Abstract: (Copy vs. original, the interplay of resemblance. A visual study on the novel *Bruges-la-Morte* by Georges Rodenbach)** The novel *Bruges-la-Morte* (1892) by the Symbolist poet and prose writer Georges Rodenbach was said to be a big revelation, through a literary text, of a second Venice, the Belgian town Bruges, where the action is placed and whose role in the novel is symbolic and essential. A close analysis in this paper will pursue the relation between the original and the copy through a few points derived mainly from a theoretical bibliography of visual studies. I will analyze the evolution of the plot and the love triangles of the lovers-protagonists with the dead wife and the City respectively, in order to reflect on the status of the copies in relation to original artifacts in art, and on how external factors like time, history, milieu, resemblance, or significant details operate in changing this relation, all through the lens of a Symbolist love story.

**Keywords:** *Bruges, literature of the cities, original vs. copy, resemblance, detail, medieval art, symbolism.*

**Rezumat:** I se atribuie romanului *Bruges-la-Morte* (1892) al poetului și prozatorului simbolist Georges Rodenbach o revelație la scară amplă, prin literatură, a unei a doua Veneții, orașul belgian Bruges, în care are loc acțiunea și căruia i se acordă totodată un rol simbolic fundamental în cadrul acesteia. Analiza din această lucrare va urma câteva repere de studii vizuale, axându-se pe relația original–copie în raport cu o bibliografie preponderent teoretică. Voi urma îndeaproape evoluția subiectului și triumphiurile amoroase ce se constituie între cei doi îndrăgostiți protagoniști și soția moartă, respectiv Orașul, reflectând în primul rând asupra statutului copiei în raport cu originalul și a impactului unor factori exteriori (timp, istorie, cadru, asemănare, detaliu) în modificarea acestui raport.

**Cuvinte-cheie:** *Bruges, literatura orașelor, original vs. copie, asemănare, detaliu, artă medievală, symbolism.*

Romanul *Bruges-la-Morte* (1892) aparține unui poet și prozator simbolist care i-a cultivat și pe decadenți, și care a fost fascinat de această „Veneție a Nordului”, orașul Bruges, atrăgând însă asupra acestuia, prin succesul romanului său, o aură de misticism

<sup>1</sup> Această lucrare a pornit de la o propunere de analiză a romanului lui Georges Rodenbach dintr-o perspectivă vizuală, formulată de istoricul de artă Ioana Măgureanu. Definirea problematicii vizuale în roman și modul de abordare a acesteia (inclusiv selectarea câtorva titluri dintr-o bibliografie generală de studii vizuale, pusă la dispoziție de dr. Ioana Măgureanu) aparțin exclusiv autoarei.

și morbiditate care i-au fost ulterior reproșate (Pudles 1992, 648; Stone 2009, 162). Explicația ține, într-o anumită măsură, și de contextul renașterii goticului în secolul al XIX-lea, un moment de reînviere a interesului pentru Evul Mediu în context romantic, dar și de unele opțiuni literare din biografia artistică a poetului. În scrierea unui simbolist, orașul devine el însuși un ecou al sufletului protagonistului în raport cu care, prin îndepărtare și reidentificare, acționează acesta. Autorul însuși a indicat explicit orașul, în „Avertismentul” de la începutul romanului, drept „personaj esențial” (scris cu majusculă, el devine „Orașul”), principalul obiectiv urmărit într-un „studiu pasional”<sup>1</sup> (Rodenbach 1980, 10).

Analiza din acest eseu va urma câteva repere de studii vizuale, axându-se pe relația original–copie în raport cu o bibliografie preponderent teoretică. Voi urma îndeaproape evoluția subiectului și triumphiurile amoroase ce se constituie între cei doi îndrăgostiți și soția moartă, respectiv Orașul, reflectând în primul rând asupra statutului copiei în raport cu originalul și a impactului unor factori exteriori (timp, istorie, cadru, asemănare, detaliu) în modificarea acestui raport.

\*\*\*

Protagonistul Hugues Viane se află în doliu după o căsătorie fericită, curmată de moartea soției după numai zece ani. Este binecuvântat în schimb cu o bună situație materială, astfel încât suferințele îndurate sunt trăite la nivel sufletesc și metafizic. Se stabilește la Bruges și, în casa pe care și-o amenajează, îi consacră soției un altar al amintirii. Păstrează mai ales, din trecătoarea ei alcătuire fizică, o amintire nepieritoare: părul. Pletele blonde foarte lungi, care îi amintesc de „marii primitivi” din pictura flamandă (Rodenbach 1980, 12), sunt păstrate ca principal exponat într-un muzeu al memoriei, sub un geam de sticlă. Multă vreme muzeificat parțial (pentru că este, în fond, un fetiș), exponatul dovedește capacitatea rară de a-și păstra neatins calitățile: „udat de sarea atâtor lacrimi nici măcar nu pălise” (*ibid.*).

La patruzeci de ani, Hugues se simte deja intrat într-o „toamnă timpurie” (17) a vieții: părăsit prematur de soție, el se identifică în scurt timp cu tristețea și melancolia orașului. În „ordinea misterioasă a lucrurilor”, el învață împreună cu orașul „a muri odată cu moartea din jur” (19). Romanul conține și câteva succinte ekfrazе, precum descrierea giganților de pe mormintele lui Carol Temerarul și al Mariei de Bourgogne<sup>2</sup>, care, în mod special prin feminitatea celei din urmă, îi amintesc lui Hugues de „Moarta” lui. Întâlnirea întâmplătoare pe stradă a dansatoarei Jane Scott îi prilejuiește văduvului

<sup>1</sup> Pentru a evita încărcarea textului, toate citatele din sursa primară, de regulă scurte, sunt indicate în paranteză cu numărul paginii. Citatele sunt din ediția Georges Rodenbach, *Bruges, a doua moarte*, în românește de Fănuș Neagu și Florica Dulceanu, prefață de Fănuș Neagu, coperta și ilustrațiile de Sabin Bălașa, București, Univers, 1980.

<sup>2</sup> Bruges este o citadelă a goticului flamand, iar operele lui Jan van Eyck și Hans Memling constituie unele dintre principalele atracții artistice ale orașului (Pudles 1992, 639). Vezi și ilustrația de la p. 37 a ediției Rodenbach citate, în limba engleză.

ocazia unei revelații: asemănarea izbitoare cu soția decedată introduce ocazia unei reflectări în cheie literară a raportului original-copie din lumea artei. În termenii interpretării de față, ființa aparent reîncarnată a soției se va dovedi la sfârșitul poveștii lor de iubire nu o *replică* (executată prin urmare de mâna aceluiași maestru), ci o *copie*<sup>1</sup>, al cărei statut urmează să-l analizăm.

La început, Hugues simte că „mîna aurită a soartei ... îi întindea un desen proaspăt în locul celui care pălea, se îngălbenea, se lăsa ros de timp” (23). La sfârșit, „desenul” este distrus, pentru că, fără a întrupa „Misterul” originalului, încearcă să îl provoace și profanează batjocoritor acest mister. La începutul descoperirii sosiei, Hugues trăiește extatic descoperirea: „se convingea tot mai mult că între femeia aceasta și cealaltă nu exista nici cea mai mică deosebire” (31). Într-o interpretare ce ar avea ca obiect arta, nu vorbim aici de revelația simbolică (sau descoperirea) unei noi *capodopere*, ci chiar de entuziasmul identificării unei copii drept originalul pierdut. Nu este prin urmare vorba de o consolare (eroul nici nu căuta așa ceva), ci, la începutul relației lor, este chiar „iluzia moartei regăsite”, „miracolul reînvierii și ridicarea din mormânt” (32); adică, pe scurt, recuperarea *integrală* a capodoperei distruse de timp. Iluzia identificării cu originalul este absolută: cele două seamănă întru totul, până și la voce, ținută, mers.

Însă, treptat, iluzia se destramă: de la amănuntul casei pe care i-o închiriază ca amant înstărit, toate detaliile încep treptat să dezvăluie *inautenticitatea* copieii. Noua iubită e plasată simbolic într-un decor diferit de cel al originalului: ea nu va mai locui în Oraș, ci într-o casă „veselă” la ieșire, departe de poeticele canale, pe o șosea „mărginită de zăvoaie și de mori” (35). În toată relația lor, bărbatul va refuza sistematic înlocuirea „lucrării” originale, respectiv expunerea vizibilă a copieii în spațiul muzeal destinat originalului. Copieii îi este rezervat strict rolul de a servi la cultivarea pe ascuns a iluziei, iar dacă trecerea în moarte a soției o sustrage inerent circuitului vieții și atingerilor păcătoase ale cărnii, ceea ce, odată cu aparenta reîntrupare într-o sosie se întâmplă, este tocmai reîntoarcerea vinovată a lui Hugues de pe drumul destinat în mod obișnuit muzeificării: teoretic, de vreme ce soția moartă a părăsit tărâmul contingenței, rostul unui muzeu personal rezervat „Ei” ar fi să o dedice *contemplării*. Încălcând mental această interdicție, Hugues simte deja remușcări. Copia „Moartei” îi prilejuiește plăceri vinovate, care se vor amplifica în timp, pe măsură ce diferențele față de original i se dezvăluie, iar eroul începe să resimtă tot mai clar vinovăția de a fi dezertat inutil de la singura consolare permisă: cea a contemplării platonice a ‚Operei’ ce și-o consacrase sieși, prin muzeificarea aceluși vestigiu material unic și nepieritor din corpul soției pierdute, părul.

---

<sup>1</sup> Pentru o distincție între replică și copie, vezi Alexander 1989, 64. În terminologia citată de Jonathan J.G. Alexander, *replica* are un nivel superior de asemănare cu originalul, iar în epocile vechi aparținea adesea artistului însuși sau atelierului său, în vreme ce *copia* ar fi o noțiune neutră, fără conotații aprioric pozitive sau negative, un sens foarte adecvat de altfel intenției din această analiză, unde personajele pornesc de la iluzia asemănării totale, și abia treptat evoluează către o polarizare dramatică.

Intervine treptat sentimentul păcatului, trăit chiar în termeni religioși de către un catolic practicant într-un oraș „cu moravuri severe” (37). I se pare că întreaga artă ce împodobește și definește orașul îl condamnă: silueta bisericilor, Fecioarele „de la fiecare colț de stradă”, o austeritate artistică și morală dominată de catedrala care „râde și-l înfruntă pe diavol cu măștile ei grotești de piatră” (*ibid.*), turnurile negre care îi par a spune „Noi suntem însăși Credința” (67).

Încă de la început, entuziasmul descoperirii lui Jane îi prilejuiește protagonistului interesante reflecții asupra *asemănării*. El constată uimit „ce putere de neînțeles exercită asupra noastră asemănarea” (41), „punctul în care se întâlnesc și se împacă cele două tendințe contradictorii ale firii noastre”, respectiv obișnuința și nevoia de nou. Orice fel de copie, în acest caz Jane însăși (o ființă vie), devine terenul predilect al testării acestei inconsecvențe: aceea a nevoii de a înprospăta vechiul prin nou, de a uni „orizontul obișnuințelor cu cerul nevăzut al viitorului” (*ibid.*). O vreme, Hugues trăiește un preaplin al acceptării acestei contradicții: vizitează cu religiozitate muzeul destinat Soției, dar în același timp se abandonează fără remușcări „beției” produse de contactul mult mai viu cu copia acesteia. Jane este „cel mai asemănător portret dintre portretele moartei” (46), un motiv în plus care, în timp, îi alimentează ideea de a produce iluzia totală, prin ‚accesorizarea’ sosiei în acord cu originalul pierdut. Nu vorbim deocamdată de o plasare a amantei în același decor cu soția pierdută, idee care, de altfel, nu apare niciodată în gândurile lui Hugues. În nici un moment al relației acesta nu dorește să desanctifice statutul sau valoarea iubirii originare și nici să îi rezerve copieii măcar un colț minuscul din spațiul muzeal destinat acesteia. Întâlnirea dintre cele două nu se poate produce decât clandestin și indirect, ca un joc rușinos ferit de reproșurile publicului, ca o clipă de slăbiciune în care, lucid fiind, să își poată oferi iluzia absolută: „minutul desăvârșitei asemănări și al nesfârșitei uitări” (49).

Această ocazie însă va constitui începutul destrămării iluziei: femeia-copie refuză în mod instinctiv accesorizarea în acord cu originalul<sup>1</sup> (pe care nici nu îl cunoaște), urmând de acum încolo un drum care este diferit într-un mod tot mai pronunțat. Relația celor doi îndrăgostiți se degradează galopant, intervine viermele geloziei (culminând cu certitudinea că a fost înșelat), iar noua femeie trădează din ce în ce mai mult așteptările amantului ei. În acest context, Hugues revine la o conștiință religioasă catolică și la o trăire mistică autentică, ce se îmbină tot mai mult cu conștiința dureroasă a păcatelor carnale săvârșite. Destrămarea iluziei asemănării contribuie major la această criză.

În fața eșecului, reflecțiile artistice ale eroului nu dispar, ci continuă: asemănările, gândește el, sunt „de linii și ansambluri”, în timp ce „*detaaliile* dau chip deosebirii” (62, s.n./S.D). Ieșit din orizontul amăgirii, eroul își recunoaște eșecul, înțelegându-i totodată mecanismul: „vrând să împingă asemănarea până la amănunte, ajunsese să se sfâșie pentru fiecare nuanță” (*ibid.*). Deosebirile dintre original și copie

<sup>1</sup> Hugues îi adusese lui Jane câteva dintre rochiile soției decedate, care ei i se par urâte și învechite. Îmbrăcată cu una din ele, ea râde și se strâmbă, exprimând tot felul de reproșuri pentru că nu a primit niște daruri mai frumoase.

devin însă de acum tot mai vizibile, mai ales pentru că, în termenii relației dintre cei doi îndrăgostiți, dispare magia începuturilor: amănuntul declanșator al îmbrăcării rochiei soției decedate produce între cei doi amănți o fisură ce se va adânci tot mai mult.

Prima dezamăgire atrage cu sine o nouă trădare: însă nu doar amanta este infidelă (fapt pe care și-l va dovedi cu durere protagonistul), ci el, dintotdeauna, a fost astfel față de ea; un soț neconsolat, înșelându-și amanta cu amintirea-fetiș a soției (părul muzeificat), iar în curând cu revenirea în brațele Orașului: „Hugues se întorcea spre orașul mort, spre acel Bruges din începutul durerii și singurătății, [...] se confunda din nou el însuși cu orașul” (66). S-ar putea spune că eșecul asemănării copiei cu originalul prețuit îl împinge pe Hugues în brațele unei noi asemănări, aceea pe care simte că a trădat-o prin Jane, respectiv cea *dintre el și Oraș*: „El și Orașul – fantastică asemănare!”, iar sufletul lui redevine din nou „același cu sufletul orașului” (68). Din acest moment, Orașul redevine, ca și la început, unul mistic, „Marele Personaj” (69) al poveștii lui Hugues, un decor mai amplu al raporturilor protagonistului cu adevărata capodoperă: Bruges nu este decât un muzeu<sup>1</sup> extins și personalizat de trăiri, în care micul muzeu destinat soției constituie doar cripta propriu-zisă (neștiută și nevenerată de nimeni altcineva în afară de Hugues), posesoarea unor mărturii materiale vizibile. În micul muzeu (găzduit în orașul-muzeu), se mai află așadar, mai prețuită decât orice, doar o ultimă rămășiță *materială* din vechea *icoană*<sup>2</sup>: părul soției moarte.

Însă într-un decor artistic medieval, bântuit de umbrele lungi ale credinței catolice, acest fetiș de îndrăgostit nu exprimă mania unui colecționar (în fond, el este unic), ci este mai degrabă în acord cu obsesia premodernă față de materialitatea, obligatoriu prețioasă, a lucrărilor de artă<sup>3</sup>. În lumea premodernă, opera nu este valoroasă strict grație copierii unor prototipuri sacre; ci, cel mai adesea, această repetitivitate este compensată, chiar îmbogățită prin valoarea materială ridicată a operei. Așadar, vorbim de un prototip sacru *în materie aleasă*: pentru comanditarul

---

<sup>1</sup> Pentru ideea orașului Bruges ca oraș-muzeu în care a încremenit un trecut medieval, vezi și Flanell-Friedman, 1990, 99. Donald Flanell-Friedman vede în decizia artistică a lui Rodenbach mișcarea inversă a clasicului Pygmalion, care de această dată nu însuflă viață statuii, ci dimpotrivă, în romanul său stoarce viața orașului, „secându-l de animație, calcificând cursul vieții” (*Ibid.*, 100); de aici asemănarea orașului cu muzeul, ca și refuzul ulterior al municipalității Bruges de a accepta această imagine deformată a orașului, consacrată de Rodenbach cu mijloace strict literare. Aceeași idee a orașului-muzeu asociat cu moartea este des întâlnită și în legătură cu Veneția (orașul cu care, prin tradiție, este comparat Bruges). Vezi, de exemplu, imaginea Veneției drept „cel mai frumos dintre morminte”, oraș dominat de „tristețea resemnării și a amintirii” (Henry James, „The Grand Canal”, în James, 1993, 314), în care gondolierii și negustorii sunt „custozii și ușierii marelui muzeu – ei înșiși într-o anumită măsură obiecte de expoziție” (*Ibid.*, 315). *Notă. În absența altor precizări, toate traducerile aparțin autoarei.*

<sup>2</sup> James A. Boon a definit, între altele, muzeul și ca „loc al fragmentelor dislocate”, un spațiu al tristeții absolute rezultat din decontextualizarea și expunerea brutală a rămășițelor (Boon 1991, 256). Criticile lui vizează în special practicile specifice muzeelor antropologice, cum este, la o scară redusă și subiectivă, și expunerea realizată de Hugues Viane în camera-muzeu destinată Soției.

<sup>3</sup> În lumea medievală, valoarea artefactelor era judecată în primul rând după calitatea și prețiozitatea materialelor, iar abia în al doilea rând după virtuozitatea tehnică a meșteșugarului (Alexander 2013, 12).

medieval, calitatea pigmentilor, luxurianța materiilor prețioase ce intră în alcătuirea obiectului artistic contribuie explicit la valoarea acestuia. Și în acest caz, părul „galben” al soției decedate a lui Hugues nu este doar o amintire personală, ci el dobândește prin chiar calitățile sale intrinseci valoarea unui material prețios, irepetabil: părul nu se decolorase deloc în timp, amănunt deja semnalat la început, în vreme ce, pe de altă parte, părul vopsit al lui Jane e o monedă calpă, un alt detaliu ce contribuie tot mai mult, pe măsura trecerii timpului, la dezamăgirile lui Hugues.

În perioada de agravare a suferințelor lui ulterioare risipirii iluziei, acest lucru va fi și mai dureros pus în evidență de întâlnirea cu originalul marilor opere de artă adăpostite de Oraș: de exemplu, Memling este „divinul” nu pentru că protagonistul își afirmă vreo preferință față de el, ci pentru că artistul a împodobit orașul cu „capodopere ce vor rezista secolelor”, ce „vor învinge timpul” (71). Redescoperindu-și mistic și artistic iubirea față de marii maeștri flamanzi, Hugues își reappropriază astfel nu numai frumusețea tablourilor, a pieselor de orfevrărie și a arhitecturii locale, ci, odată cu ele, amprenta de „austeritate și credință oarbă, întipărite în aerul și în pietrele pierdutului oraș” (73). Astfel se pregătește narativ finalul romanului, culminând cu distrugerea copiei, asimilată unui dublu satanic: numai un act de „credință oarbă” îl va putea determina pe erou să comită o crimă. Este interesant să constatăm astfel că nu gelozia va pune capăt vieții lui Jane, nu constatarea infidelității ei (care a culminat, dimpotrivă, cu o relansare a relației și, oarecum logic, cu asumarea unei noi iubiri, în termeni de această dată mai realiști); ci din confruntarea ireverențioasă a acesteia cu relieva sacră a femeii originare, plasată într-un decor muzeal ce interzice la rândul lui intențiile imitative, se va declanșa actul ireparabil de „credință oarbă”.

Confruntat cu infidelitatea lui Jane, Hugues își asumă noi sentimente: s-a obișnuit între timp să iubească și această femeie-copie, „nu imaginea ei idealizată, ci carnea ei, vie și fierbinte, trup dorit și halucinant în carnea lui” (78), o „dragoste târzie, arșița unui trandafir înflorit a doua oară într-un amurg de octombrie” (81). Și cu atât mai mult, din acest motiv, eșecul lui se va dubla: căci, chiar fără a se ridica la înălțimea originalului, noua iubire *se istoricizează*, relația *se autentifică* prin forța obișnuinței și a trăirii, iar noua femeie se adaugă în recuzita unor noi obiecte de tortură dulce, pe care colecționarul de amintiri nu le refuză, ci încă și mai obstinat le caută. De altfel, în dubla dimensiune a trăirilor protagonistului, criticii literari au semnalat însăși identitatea flamandă a lui Viane, ca și în arta premodernă corespondentă sfâșiată între „dragostea pentru mister și realismul cel mai vibrant”, o expresie a „dualității funciare, inegal exteriorizate, [ce] se regăsește în întreaga artă septentrională”<sup>1</sup> (Maes 1926, 145).

Pe acest fundal se va produce deznodământul poveștii de iubire și de artă a lui Rodenbach: oricât de neconformă (după multe involuții), noua amantă și-a dobândit un drept intrinsec și a servit la închegarea unei noi iubiri. Va îndepărta aceasta amintirea „originalului” pierdut? Întâia bătălie câștigată constă în plecarea bătrânei servitoare Barbe, moment trăit cu o neașteptată durere de protagonist. Este un prim semnal, ca și

<sup>1</sup> „Arta lui Rodenbach urmează această tradiție seculară, toate ficțiunile pe care le-a imaginat posedă acest dublu sens în același timp realist și mistic” (Maes 1926, 145).

cântecul simbolic al unei lebede murind (auzit cu câteva zile înainte, într-un ambient de negre presimțiri) că instalarea noii venite în decorul originalului nu va fi posibilă. Procesiunea religioasă de pe străzi, privită cu cinism de Jane de la fereastra casei lui Hugues, în văzul întregului oraș, are ca obiect o defilare a Sfântului Sânge adus de la Ierusalim într-un alai deopotrivă de clerici și mireni. Iar viziunea pe care o trăiește protagonistul, a personajelor eternizate în artă de către Van Eyck și Memling, și care par acum a fi prins viață defilând din nou pe străzile Bruges-ului, contribuie probabil și ea inconștient la starea de confuzie ce îi este indusă eroului. Granițele dintre viață și artă sunt tulburate profund de magia spectacolului în momentul în care femeia-copie pătrunde în altarul rezervat soției pierdute. Presiunea pare a fi dublă asupra protagonistului: pe de o parte, infuzia mistică de spiritualitate, produsă prin spectacolul plin de pietate al străzii, iar pe de altă parte, fără a fi fost pregătit sufletește, invazia intempestivă a femeii neinvitate în spațiul consacrat memoriei și, din nou, declanșator, *detaliul* care tulbură rațiunea.

Momentul în care Jane sfidează originalul mistic și muzeal, smulgând din vitrină părul împletit al decedatei și maimuțărindu-se cu el, îi atrage aproape instantaneu sfârșitul. Hugues este un colecționist aparte, nu atât de obiecte, cât curator și conservator în muzeul propriei memorii, unde nu primește din principiu musafiri. Încă o dată, ca și la îmbrăcarea rochiei, scena grosolană se dezvăluie ochilor lui ca o intruziune batjocoritoare a diavolului în tainele sfinte adunate cu grijă. De această dată, Hugues nu îl vede în detalii pe Dumnezeu (precum odinioară istoricul de artă Aby Warburg), ci dimpotrivă, pe opusul acestuia, Acela ce se cere înfruntat și zdrobit. Și, nu în ultimul rând, când răul pătrunde prea adânc în carne (vezi sentimentele pe care tocmai și le asumase recent), efracția purtătoarei lui în cimitirul memoriei și gestul ei disprețuitor devin detalii revelatoare, declanșatoare, care îl ajută să își repună în echilibru pornirile contrare. Un echilibru cu sine, cu arta și cu spiritualitatea la care râvnește. Prin strangularea involuntară a infidelei cu părul sanctificat al decedatei<sup>1</sup>, cel puțin două lucruri se produc: gestul profanator este pedepsit, dar și, pe de altă parte, muzeul își recuperează demnitatea, transmutând prin moarte copia infidelă în propriul univers înghețat. De acum, femeia-copie a devenit ea însăși istorică și neînșelătoare. Prin moarte, ea se deschide eternității și intră în teritoriul rezervat amintirilor și ferit întotdeauna de dezamăgiri.

Tragicul poveștii de iubire provine tocmai din această nouă pierdere, convertită într-un câștig „estetic”: un câștig care este, din nou, al amintirii, și niciodată al vieții. În orașul-cimitir și în casa-muzeu, viața e izgonită. Într-un tărâm al artei și al amintirii, atingerile o dizolvă. Din acest punct de vedere, prin moarte Jane intră și ea într-un panteon al artei: chipurile redevin perfect asemănătoare, femeile, observă protagonistul, „se contopiseră acum într-un singur chip” (99), iar soțul simte de acum, „liniștit și împăcat”, că își va relua doliul. Nu este doar o moarte la Bruges, așa cum

---

<sup>1</sup> Gestul pedepsirii este în acord cu aceeași spiritualitate de tip medieval, care vedea în artefactul artistic un loc al prezenței Spiritului însuși (Bynum 2013, 13), mod de a sugera că Jane nu este ucisă de Hugues, ci chiar de spiritul Moartei.

sugerează finalul (ca și titlul) cărții și nu este doar un episod cvasi-fantastic de revenire pentru scurtă vreme a unei ‚fantomе’ neplauzibile în viața unui bărbat neconsolat. Romanul poate fi citit și ca o parabolă despre artă: copiile înprospătează amintirea originalului și relansează dragostea față de el. În micul lor panteon, se cuvin respectate; pentru că istoria le va rezerva și lor o fărâmbă de nemurire.

\*\*\*

În tradiția literară, cuplurile celebre apar în istorii din care reținem în primul rând că iubitul/iubita este de neînlocuit. Dar astfel de cupluri nu se nasc doar consacrate prin artă, ci și, totodată, destrămate ca „viață”. Ca o metaforă vizuală a acestei idei, în seria de picturi și gravuri *Rafael și Fornarina*, executate între 1814 și 1851 de pictorul neoclasicist Ingres ca urmare a obiceiului său de relua scene cu îndrăgostiți care îl obsedau artistic, Rafael o ține în brațe pe iubita sa, dar în toate variantele privirea sa este peste umăr, în spate, la imaginea acesteia dintr-o cunoscută reprezentare artistică rafalescă. Rosalind E. Krauss afirmă că personajul Rafael „are ochi” doar pentru modelul reprezentat pentru că acela e cel care, de fapt, „îi va educa inima” (Krauss 1989b, 156); un mod de a spune că ceea ce îi va educa inima este iubirea transpusă în arta lui, iar nu iubirea însăși; sau, în acord cu romanul simbolist analizat, iubirea muzealizată, nu iubirea față de femeia vie.

Krauss observă și că între chipul Fornarinei din brațele lui Rafael și cel de pe pânză nu este nicio diferență pentru că, asemenea teoriilor reprezentării susținute de Foucault în 1966 (Foucault 1996), în estetica de tip clasicist relația dintre original și copie este „neproblematică”, între ele stabilindu-se practic o „sinonimie” (Krauss 1989a, 8). Or, în romanul simbolist tocmai o asemenea relație, pentru clasicști neproblematică, se complică. Protagonistul ar dori ca sosia soției sale să rămână o copie fidelă a trecutului, fie și una ștearsă, însă obligatoriu docilă, respectiv una care să accepte perpetuu situația de subordonare căreia îi este din start dedicată. În timp, se simte trădat tocmai de faptul că femeia-imitație-vie-a-Moartei-lui este autonomă și nu acceptă identificarea cu „modelul”. Într-un roman marcat estetist și cu nuanțe decadentiste, o asemenea infidelă îmbracă stranietatea unei dedublări demoniace, culminând narativ în negarea iubirii ce tocmai renăscuse, mistuitoare, în sufletului văduvului. Noua femeie poate fi citită astfel în cheie post-clasică, tot astfel cum, și mai târziu, curente culturale și filosofice ale secolului al XX-lea precum postmodernismul și poststructuralismul aveau să-și exprime explicit interesul și admirația pentru copii și pentru ideea de copie/copiere/reproductibilitate, în detrimentul obsesiei bimileniale, încă din Antichitate, pentru origine/autor/originalitate (Krauss 1989a, 8). O astfel de lectură nu ar vedea în Jane Scott un dublu demonizat, ci – într-un sens oricât de larg – „puterea transformatoare a copiei”<sup>1</sup>.

### Bibliografie primară:

<sup>1</sup> Titlul unui volum de studii interdisciplinare din 2017 despre statutul copiei în studiile contemporane.



- James, Henry. 1993. *The Grand Canal*, în Henry James, *Collected Travel Writings: the Continent*, Vol. 1 (*A Little Tour in France. Italian Hours. Other Travels*). New York: The Library of America, p. 314-335.
- Rodenbach, Georges. 1980. *Bruges, a doua moarte*. În românește de Fănuș Neagu și Florica Dulceanu. Prefață de Fănuș Neagu. Coperta și ilustrațiile: Sabin Bălașa. București: Univers.
- Rodenbach. 2009 (2005). *Bruges-La-Morte and The Death Throes of Towns*. Traducere [în limba engleză] de Mike Mitchell și Will Stone. Cu o introducere de Alan Hollinghurst. Dedalus UK.

### **Bibliografie critică:**

- Alexander, Jonathan J.G. 1989. *Facsimiles, Copies, and Variations: The Relationship to the Model in Medieval and Renaissance European Illuminated Manuscripts*, în „Studies in the History of Art”, Vol. 20 (*Retaining the Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*). National Gallery of Art Washington. Hanovra și Londra: University Press of New England, p. 61-74.
- Boon, James A. 1991. *Why Museums Make Me Sad*, în Ivan Karp, Steven D. Lavine (eds.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington și Londra: Smithsonian Institution Press, p. 255-277.
- Flanell-Friedman, Donald. 1990. *A Medieval City As Underworld: Georges Rodenbach's Bruges-La-Morte*, în „Romance Notes”, Vol. 31, No. 2 (Winter), p. 99-104.
- Forberg, Corinna; Stockhammer, Philipp W. (eds.). 2017. *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*. Heidelberg University Publishing.
- Foucault, Michel. 1996 [1966]. *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*. Traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu. Studiu introductiv de Mircea Martin, dosar de Bogdan Ghiu. București: Univers.
- Krauss, Rosalind E. 1989. *Retaining the Original? The State of the Question*, în „Studies in the History of Art”, Vol. 20 (*Retaining the Original...*), *op. cit.*, p. 7-12.
- Krauss, Rosalind E. 1989. *You irreplaceable you*, în „Studies in the History of Art”, Vol. 20 (*Retaining the Original...*), *op. cit.*, p. 151-159.
- Maes, Pierre. 1926. *Georges Rodenbach. 1855-1898*. Paris: Eugène Figuière, Éditeur.
- Pudles, Lynne. 1992. *Fernand Khnopff, Georges Rodenbach, and Bruges, the Dead City*, în „The Art Bulletin”, Vol. 74, No. 4 (Dec.), p. 637-654.
- Stone, Will. 2009 (2005). *Rodenbach remembered? A note on the failure to erect a memorial*, în Rodenbach, *Bruges-La-Morte and The Death Throes of Towns*, ed. cit., p. 162-164.
- Walker Bynum, Caroline. 2013. *Materiality*, în „The Art Bulletin”, March, Vol. XCV, No. 1, p. 12-13.