

ȘTEFAN BĂNULESCU'S PROSE-MYTHICAL AND FANTASTIC ELEMENTS

Andrada PARCHIRIE
Phd student, UMFST Târgu Mureș

Abstract: "Men's Winter", one of the most brilliant example of the sixties' works that attract Romanian critics from the highest of literary circles to the originality of his prose, allows multiple interpretations and oscillates between realism and fantastic. A large part of the approach is focused on the literary analysis of his texts, relying on the following elements: myths, symbols, characters, space, motives. This paper attempts to outline the interaction between fantastic, myths, symbols and to emphasize that Bănulescu's fictional space contributes to shape the fantastic dimension.

Keywords: fantastic, myth, space, realism, symbols

Fantasticul este o categorie extrem de flexibilă, care nu trasează nicio legătură cu realitatea, ci confruntă cauzalitatea, legile rațiunii, cronologia faptelor și își întemeiază propriile condiții. Teama de necunoscut, frica, angoasa, stările bolnăvicioase, coșmarul, ambiguitatea fac parte din sfera fantasticului.

Fantasticul, din perspectiva teoreticianului Tzvetan Todorov e „ezitarea cuiva care nu cunoaște decât legile naturale pus față în față cu un eveniment în aparență supranatural”, iar conceptul de fantastic se conturează doar în raport cu noțiunile de real și de imaginar.¹ Atunci când cititorul optează pentru un răspuns, acesta părăsește tărâmul fantasticului, migrând spre cel al straniului ori al miraculosului, astfel, fantasticul ocupă acel interval al incertitudinii.

Fantasticul nuvelor bănulesciene ține de tehnica pe care o abordează prozatorul și anume „de a nu spune lucrurilor pe nume”, „onomastica și toponimia se bazează pe porecle, orașul spre care merg de obicei personajele nu are nici măcar o poreclă, nu se vede și nici nu se aude decât în anumite momente ale zilei ori dintr-o anumită perspectivă”². Imaginarul bănulescian presupune recurgerea la fantastic, mit și simboluri sau, după cum afirmă într-un alt interviu, alunecarea de la realitate spre fantastic se face în felul următor: „fiecare om care este o existență singulară, particulară, trăiește acest fantastic, acest miracol. Fără acest fantastic personal și singular, nici un om nu s-ar putea ridica la condiția sa umană, la acea condiție de meditație asupra existenței.(...)în ultimă instanță acest fantastic este un semn al libertății, al aspirației spre universalitate-dacă nu supremă, spre o liberate maximă.”³

¹ Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973, p. 42.

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p.1109.

³ „Mărturisiri dialogate”, în Ștefan Bănulescu, *Opere*, vol. II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005, p. 399.

Pierderea verosimilității este cauzată de atmosfera „cețoasă” care se instalează peste lumea bănulesciană, de scepticismul lectorului față de latura reală a prozei. Fantasticul în scrierile sale irupe când te aștepti mai puțin și dispare fără ca textul să lase de știre, iar, pe de altă parte, se remarcă prezența unor elemente mitice, simbolice, a timpul prezent și a celui fantastic, care se întrepătrund. De asemenea, pe lângă antiteza spațială „real-ireal” se poate discuta și de un fantastic livresc, care creează o lume cuprinsă de obiceiuri bizare, datini, de practici cu substrat magic, folclorul, neguros, plin de mister, e valorificat de prozator, modelându-l în manieră proprie, creând versuri ca cele din *Cântece de câmpie*, în care scoate din umbră unele motive baladești și recurge la o serie de structuri metaforice complexe.

Orientându-ne privirea spre volume sale de proză, la *Iarna bărbaților*, de pildă, se poate observa că acesta abundă în rituri magice, în datini străvechi, iar în romanul *Cartea de la Metopolis* se poate remarca și recurgerea nestingherită a metopolisienilor la legende, căci capacitatea acestora de a crea și recrea legende locale nu poate fi trecută cu vederea. Imaginația personajelor este incomensurabilă, iar aceștia preiau datele stricte ale realității pe care le combină cu evenimentele străvechi, dându-și, în același timp, un sens existenței lor.

În căutarea unei definiții a mitului, Mircea Eliade oferă una care să fie admisibilă de către toți savanții, cititorii specializați, cât și la îndemâna novicilor. Astfel, mitul din perspectiva sa „povestește o istorie sacră; el relatează un eveniment care a avut loc în timpul primordial, timpul fabulos al „începuturilor”. Altfel zis, mitul povestește cum (...) o realitate s-a născut, fie că e vorba de realitatea totală, Cosmosul sau numai de un fragment (...) E așadar povestea unei faceri (...) Mitul nu vorbește decât despre ceea ce s-a întâmplat realmente (...) personajele miturilor sunt ființe supranaturale (...) Miturile revelează așadar activitatea lor creatoare și dezvăluie sacralitatea (...) operelor lor. (...) Tocmai această izbucnire a sacrului fundamentează cu adevărat lumea și o face așa cum arată azi.”⁴

A trăi miturile, spune istoricul religiilor, înseamnă a „implica așadar o experiență cu adevărat „religioasă” de vreme ce ea se deosebește de experiența obișnuită a vieții cotidiene.”, iar „religiozitatea acestei experiențe se datorează faptului că reactualizăm evenimente fabuloase, exaltante, semnificative, asistăm la operele creatoare ale ființelor supranaturale; încetăm de a mai exista în lumea de toate zilele și pătrundem într-o lume transfigurată, aurorală, impregnată de prezența ființelor supranaturale.” Personajele miturilor renasc și devin o parte din viața cotidiană a oamenilor ori devin ei „contemporanii lor”, prin urmare, aceștia nu mai trăiesc în timpul prezent, cronologic, ci într-un timp „primordial, timpul în care evenimentul a avut loc prima dată.”⁵

Riturile, ceremonialele devin relevante doar atunci când le amintesc tuturor subiecților despre natura lucrurilor, cuvintele fiind simbolurile cele mai preț, prin care se ilustrează anumite fapte. Un ritual nu este valabil și nu se poate realiza dacă actanții nu-i cunosc originea, „adică mitul care povestește cum ritualul a fost îndeplinit pentru

⁴ Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978, pp.5-6.

⁵ *Ibidem*, p. 19.

prima oară.” Există și situații în care mitul de origine nu se cunoaște, dar prin recitarea lui practicantii sunt introduși într-o atmosferă sacră, fabuloasă, în care s-au produs evenimentele miraculoase.⁶

Ștefan Bănuțescu, favorizat de această perioadă de „relaxare”, abordează tema războiului care a fost îndelung tratată de generația de dinainte, forțată de dogme, însă reduce toată tensiunea, înfățișând-o dintr-o perspectivă mult mai blândă, nu din cea a personajului care trăiește intens toată această experiență traumatizantă, trecând de la acest aspect dincolo către concret, imediat și către mit. Volumul marchează, în acest fel, „în literatura română tranziția de la realismul socialist al anilor '50 spre noul tradiționalism de la sfârșitul deceniului al șaptelea și din deceniul al optulea.”⁷

Acest volum a fost bine primit de critica literară, atât pentru alegerea spațiului, Câmpia Bărăganului, Delta Dunării, cărora le atribuie dimensiuni fantastice, la fel cum a fost receptat și Fănuș Neagu, amândoi recurgând la aceeași geografie literară, cât și pentru gustul pentru artă, pentru istorie și tradiții, atribuindu-i unui univers arhaic niște imagini fabuloase, creând niște personaje bizare, de cele mai multe ori, lipsite de individualitate, dominate de percepții ancestrale.

Nicolae Manolescu este convins de valoarea volumului *Iarna bărbaților*, afirmând că odată cu apariția acestuia s-a impus atât „un povestitor inegalabil”, cât și „un artist al cuvântului”, remarcând totodată raritatea obținerii unanimității critice de către un autor de după cel de-al Doilea Război Mondial.⁸

Geneza bine-cunoscutei și, posibil, celei mai reușite nuvele din volumul *Iarna bărbaților*, *Mistreții erau blânzi*, pornește odată cu reportajul „Sat în Deltă”, în cadrul căreia autorul scoate în relief povestirea despre un anume pescar căruia i-a murit odată un copil, iar, fiindcă nu-i găsea un loc de veci, și-a încercat norocul în diferite părți.

„Iar în dunele de nisip dinapoia satului dacă l-ar fi îngropat, furtunile l-ar fi descoperit mai devreme sau mai târziu. I-a îngăduit învățătorul să-l îngroape în curtea școlii, căci școala avea curte înaltă. L-a tras inima și pe dascăl să-l înmormânteze acolo: copilul pescarului învățase bine la școală...”⁹

Miturile care fac referire la Potop sunt cele mai des întâlnite, cele diluviene și apoi celelalte care descriu sfârșitul lumii prin diferite catastrofe, cum ar fi incendii, seisme, pandemii etc. Se cunoaște că mitul Potopului se leagă de păcatul omenesc, iar odată cu acesta se deschide o porțiță către o lume nouă, potopul determinând „reabsorbția instantanee în ape, unde păcatele sunt purificate și de unde se va naște umanitatea nouă(...)”¹⁰. Acesta mai face trimitere și la regenerarea absolută. Catastrofa este cauzată de Dumnezeu sau de diferite divinități și presupune pierderea paradisului și recrearea imediată a acestuia, nuvela transformându-se într-o parabolă a potopului.

⁶ *Ibidem*, pp.17-18.

⁷ Corin Braga, *Cartea Milionarului*, în Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol.1, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p.369.

⁸ Nicolae Manolescu, *op.cit.*, p. 1109.

⁹ Ștefan Bănuțescu, *Opere*, vol.II, ed.cit., p. 446.

¹⁰ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, traducere de Micaela Slăvescu, Editura Polirom, București, 2009, p.753.

Barca lui Condrat poate avea semnificații diferite, poate fi privită și ca o arcă regeneratoare a unei lumi, ca cea a lui Noe, care, plutind prin potop, purta în interiorul acesteia ființe alese, indispensabile restaurării ciclice: o femeie, un bărbat și un preot, reprezentant al lăcașului protejat de divinitate. Pe de altă parte, luntrea, în sânul căreia sunt găzduite atât ființele vii, cât și un răposat, simbolizează instrumentul care transportă sufletul copilului în lumea de dincolo, deci utilizat în scop magico-religios.

Stejarul reprezintă imaginea axei lumii, liantul de legătură dintre cer și pământ, iar prin aspectul său acesta face trimitere la forță și măreție. În această nuvelă imaginea stejarului nu mai simbolizează acea vigoare, superioritate, ci reprezintă un semn prevestitor al morții ori moartea însăși, înfățișându-se ca un stejar bătrân, rupt, care se uscuse de treizeci de ani și care seca tot în jurul său, toată vitalitatea. Sătenii, cuprinși de o credință oarbă, sacrificau pădurea prin tăierea copacilor tineri, însă se fereau de acest stejar, iar prin venerarea acestuia, se transformase într-un simbol totemic. În acest univers desacralizat, arborele este primul care se prăbușește, dezvăluindu-și interiorul putred: „Uite-l acum ce gol e, poți privi prin trunchiul lui ca prin ochean, ca să vezi mai bine sfârșitul!”¹¹ Prin iscarea furtunii, creșterea apei, frângerea „hodorogului”, profetia se adevărește, diaconul descriind toată această viziune prin simbolurile pe care divinitatea i le insuflă.

Personajele principale sunt simbolice, fiind concepute pe un fundal apocaliptic, neînregistrate cu descrieri elaborate, dezvăluindu-le doar câteva trăsături sumare, spre exemplu, Condrat are „ochi albaștri, spălăciți”, diaconul Ichim e „un om gras, burduhănos”¹², trăsăturile fizice ale Feniei sunt inexistente, fiind dizolvate în vălul de ceață des care pune stăpânire pe întreaga scenă, prezența fantomatică a femeii abia distingându-se de sicriul copilului ei mort, element care deschide calea către lumi necunoscute sau conform proverbului latin *Mors ianua vitae*, moartea copilului să fie percepută ca o poartă spre viață veșnică.

Căutarea dunelor de nisip în centrul potopului sugerează disperarea personajelor de a găsi forța divină ascunsă în spatele unor aparențe, deoarece toată scena săpării gropii și ceremonialului de înmormântare realizat cu preot, bocitoare, lăutari nu e decât o iluzie, nisipul topindu-se treptat în apa învolburată a morții. Trupul copilului neputând fi îngropat altundeva decât în pământ, i se găsește totuși o alternativă. Vica, o femeie „stricată”, aflată în antiteză cu Fenia, ia coșciugul și îl transportă pe barcă până la școală, sugerându-i învățătoarei să-l îngroape în cancelarie, căci a învățat bine, înlăturând totodată dușumelele de la cancelarie, pentru a-i face loc de veci. Imediat după această scenă năucitoare își fac apariția mistreții în cârduri, „înotând în salturi repezi, tăind apa cu spinările sure, cu boturile păroase, căscate, pline sub bărbie de țurțuri de gheață(...)”¹³ Ivirea mistreților, îndeosebi a lui Vasile, fruntașul lor, este văzută ca un miracol, mistrețul principal arătând ca o ființă cerească, devenind un animal totemic. Această imagine tainică trezește un lanț de asocieri surprinzătoare, nuvela alunecând de la realitate spre fantastic, un fantastic de tip livresc, cu influențe populare și mitologice.

¹¹ Ștefan Bănuțescu, *Iarna bărbaților*, Editura Art, București, 2012, p.28.

¹² *Ibidem*, p. 27.

¹³ *Ibidem*, p. 50.

Interesantă este îmbinarea dintre simbolul mistrețului cu cel al stejarului, în tradiția hiperboreană, mistrețul semnificând autoritatea spirituală, care se nutrește „cu fructele stejarului, arbore sacru”, asemănându-se cu druidul.¹⁴ O legendă străveche, hindusă, conturează câteva caracteristici ale porcului sălbatic prin acțiunile sale din *illo tempore*; el este întruchiparea puterii spirituale, fiind „avatarul sub care Vishnu a readus pământul la suprafața apelor și l-a organizat”.¹⁵ În unele țări creștine imaginea mistrețului capătă conotații negative și reprezintă, de cele mai multe ori, forța primitivă care iese din umbra pădurii, atacând recoltele, fiind asociat cu demonul, simbolul căderii spiritului, dar în nuvelă mistrețul nu capătă un astfel de sens, din contră, provoacă râsul, este generator de lumină, aducător de speranță în lupta cu spaimele existențiale covârșitoare, după cum sugerează și titlul „mistreții erau blânzi”.

Inspirația scrierii nuvelei *Dropia* a plecat de la momentul unic din viața prozatorului pe care l-a și consemnat în reportajul intitulat cu același nume. Acesta văzuse pentru prima dată o dropie la gara Ciulnița, afirmând într-un interviu că această experiență l-a îndemnat să o scrie pe nerăsuflăte, într-o noapte. Pasărea măiastră, care a fost o inspirație și pentru Odobescu și Sadoveanu, abordând motivul vânătorii de dropii în proza lor, l-a fascinat pe Bănulescu încă din prima clipă când a auzit de existența acesteia, însă acesta adaugă că: „vederea unei dropii adevărate nu mi-a schimbat-o, a dat, poate, mai multă culoare fantasticului.(...) pasărea părea de neatins, ca un vis (...)”¹⁶

Dropia a făcut parte din fauna mai multor județe, existând pe întregul câmp al Bărăganului, însă din cauza braconajului și a vremii nefavorabile, această specie a dispărut de pe teritoriul țării noastre, ultimele exemplare fiind văzute ultima dată la jumătatea anilor '80. Fiind o pasăre pe cale de dispariție, aceasta a devenit cu timpul unul dintre cele mai interesante simboluri ale literaturii noastre, care poate căpăta diferite accepțiuni. De pildă, dropia reprezintă o „pasăre fabuloasă care-l sfidează pe vânător (...), în regim nocturn, pasărea simbolizează lumea temporală”, aceasta, la ceas de seară, este prada imposibilă de prins. În *Dicționarul de simboluri*, aceasta poate reprezenta și „simbolul unirii sufletelor și al fecundității, al coborârii sufletelor în materie (...)” ori „aventura sufletului uman”¹⁷ Prin statura și prin cele două picioare ale sale, pasărea poate fi percepută și ca un element intermediar între microcosmos și macrocosmos.

În nuvelă, dropia reprezintă locul unde crește porumbul mirific, loc vizat de convoiul format din țărani, plecați în căutare de hrană, terenurile fiind răpuse de secetă (din săptămâna Floriilor până la toamnă). Pe de altă parte, dropia figurează și ca idealul feminin, misterul femeii pierdute și căutarea disperată a iubirii, aceasta, completând Ștefan Bănulescu, nu conține „fantastic propriu-zis și toată frumusețea îi vine din răsfațul scornitorilor de întâmplări și de destine.”¹⁸

¹⁴ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, pp.591-592.

¹⁵ *Ibidem*, p.591.

¹⁶ Ștefan Bănulescu, *Opere*, vol.II, ed.cit., pp.531-532.

¹⁷ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op.cit.*, p.359.

¹⁸ Nicolae Manolescu, *op.cit.*, p. 1111.

Eugen Simion susține că „*Dropia* este o povestire aproape fantastică”, fiindcă prozatorul alege explicația realistă a faptelor¹⁹ doar la final, cele două chei folosite pentru a desluși simbolului fiind următoarele: „Când o fi soare și o să ajungem *la dropie*, să ai mintea trează, ai grijă, ca să poți vedea porumbul.” și „Așa rămâne, vino de joi în două, la Pădurea Pietroiului. Ai să vezi dropia vara, noaptea și pe lună.”²⁰

Miron, protagonistul nuvelei, se îndrăgostește îndată de necuviincioasa Victoria, fiind conștient de compatibilitatea dintre ei doi. Femeia inițiază o incantație pentru a-l seduce și începe a-i cânta „Cântecul de cămașă albă”, tot ritualul desfășurându-se într-o atmosferă magică. Misterul este amplificat încă de la început, personajele din convoi nu se văd la față și toate relatările lui Miron, arhetipul povestitorului, s-au petrecut într-un trecut destul de îndepărtat. Explicația protagonistului nu este plauzibilă îndeajuns ca să devină validă, fiindcă istorisirile se abundă în detalii fără sens, în plus, personajul este chinuit constant de fantomele trecutului, totodată, neputând lămuri prea repede misterul dropiei. Tehnica narativă menține constant starea de ezitare, iar, prin rolul său de narator, Miron poate fi comparat cu Milionarul din *Cartea de la Metopolis*, căci amândoi creează câte o hartă amănunțită a neamurilor, respectiv a personajelor. După cum se precizează, întregul ținut este format din neamuri: Pepene, Poienaru-Păcuraru, Dordoacă, Salcău, Dănilă, însă doar cel din urmă nu o să se amestece cu celelalte.

În *Dropia* scenariul este realist, însă este acaparat și de straniu, magic, atât în această nuvelă, cât și în *Mistreții erau blânzi* cititorul pășește pe un tărâm al legendelor și miturilor, reprezentativ epicii bănulescience, teritoriile imagineare părănd a fi rupte dintr-o geografie și o istorie bine determinate.

În *Satul de lut* naratorul-personaj pleacă în căutarea factorului poștal despre care nu mai știe nimeni nimic, având câteva indicii la îndemână: să găsească un anume învățător sau pe cineva care îl cunoaște pe misteriosul din regimentul 14. Naratorul dorește să rezolve o enigmă, însă totul este incert, intriga nuvelei fiind declanșată de momentul sosirii naratorului în satul prahovean pentru a căuta răspunsuri.

După ce personajul sare din trenul petrolier la Halta B, se trezește cu străinul alături de care a călătorit, acel om care dormea ghemuit pe banca dintre cisterne și care se dovedește a fi fostul preot al satului F. Din acea clipă, fostul preot, poreclit „lăutarul satului” și compozitorul poemelor simfonice, va deveni călăuzitorul eroului în năstrușnica însărcinare. Acesta îl grăbește să traverseze câmpul, fiindcă urma să se apropie ora venirii avioanelor de bombardament care aveau ca destinație rafinăriile petroliere ale Ploieștiului. Acțiunea se desfășoară în timpul ultimului an din cel de-al Doilea Război Mondial, naratorul evocând câteva evenimente ordonate cronologic. În drumul său, acesta se confruntă cu diferite întâmplări bizare: trenul a oprit într-un pâlț de salcâmi (salcâmul fiind simbolul suportului divin), pasagerii rămân ascunși prin împrejurimi, apariția pe câmp a ramolitului rătăcitor Soleiman și a lui Altîn, calul său bătrân, dar și a unor căruțe venite de la munte, întâlnirea cu fratele enigmaticului factor

¹⁹ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura David&Litera, București, Chișinău, 1997, p.273.

²⁰ Ștefan Bănulescu, *Iarna bărbaților*, ed.cit., pp.63- 66.

poștal și cu soția acestuia, zborul avioanelor militare americane, din care cădeau butoaie de benzină albastră, pe care țăranii le luau pentru negoț, necunoscându-le utilitatea etc.

Fantasticul se resimte prin ambiguitatea textului, prin îmbinarea armonioasă a timpurilor, a spațiilor reale cu cele ireale și prin menținerea misterului până la sfârșitul nuvelei.

În cazul protagonistului, această călătorie reprezintă căutarea adevărului, dorința arzătoare de cunoaștere, călătorul visând la orizonturi inaccesibile, toată această experiență fiindu-i definitorie, determinându-l să ia calea drumului inițiativ ce-i va schimba complet viziunea asupra realității. Motivul călătoriei devine recurent în proza bănulesciană, regăsindu-l și în nuvelele imediat următoare din cadrul volumului: *Vară și viscol*, *Masa cu oglinzi*.

În *Vară și viscol*, sătenii se pregătesc de un priveghi la casa Milionarului. Acest priveghi deloc firesc prin ritualurile inițiate de oameni, are ca menire să-l omagieze pe așa-zisul dezertor, crezut de toată lumea ca fiind decedat pe front. Ritualul obscur la care sunt martori locotenentul Oboga și caporalul, bolnav de friguri, are loc în satul Glava, care funcționează după legi nescrise și semne vechi. Se aduc la lumină practicile magice din timpuri îndepărtate. Tot ritualul magic, păgân, începe prin pregătirea bulgurului pentru fiert și aprinderea focului în curte, chemându-i pe bătrânii cu măști de pe lumea cealaltă să ceară sufletul celui sfârșit.²¹ Femeile continuând cu diverse cântece străvechi și ghicitori. Masca, în acest context, întărită de cuvintele magice „omule-pomule, omule-pomule”, îndeplinește funcția de intermediar dintre lumea celor vii cu lumea morților, stăpânind lumea invizibilă și protejându-l, în același timp, pe purtător. Tot acest ceremonial de căutare a spiritelor se sfârșește cu un praznic pentru pomenirea lui Grigore Nereja, fiind o expresie a credinței omului în lumea de dincolo și un simbol al nemuririi sufletului. O imagine la fel de epocală este cea a reînțoarcerii soldatului la casa mătușii sale, spre dimineață, și, fiind flămând, începe a mânca din propria pomană, actul acesta ducând la anularea efectelor practicilor magice.

În *Masa cu oglinzi* se fac cunoscute trei personaje care parcurg un drum inițiativ prin infinita câmpie cu scopul de a ajunge într-un oraș, „care nu se vede și nu se aude” și care nu-și anunța așezarea, nu se face vizibil din niciun colț al vastei câmpii. Cei trei eroi sunt: Caius, un adolescent cunosător al orașului, dar care face parte dintr-o familie din Transilvania venită în Bărăgan, domnul Marteș, pe care adolescentul l-a cunoscut la „școala de belle-arte” și decoratorul Bendorf. La un moment dat în căutarea lor li se va alătura un convoi de moldoveni flămânzi, cu sacii goi, care cercetează spațiul câmpiei pentru a descoperi același oraș, cu scopul de a se aproviziona cu grâu, fiindcă nicăieri în țară nu se mai găsea această cereală din cauza secetei. Orașul nu-și dezvăluie imaginea, ascunsă undeva la capătul câmpiei, inducându-i pe drumeți în eroare, iar personajele au parcă senzația deslușirii unor forme, contururi și vaga bănuială că-i aud sunetele. După mult timp în care aceștia rabdă arșița, orașul se ivește dintr-o prelungire a câmpiei, dar înfățișarea acestuia este lipsită de dinamism, pare apocaliptică și în centrul căreia se află masa cu oglinzi, care-i redă, aparent, acel puseu de vigoare. Masa a fost concepută de un

²¹ *Ibidem*, p. 99.

anume Popescu, a cărui biografie ridică semne de întrebare, atașându-i numeroase oglinzi diforme, care pot reflecta lumina pe o porțiune foarte vastă. Oglinda reprezintă un simbol solar, revelarea adevărului, a identității, însă prin proporțiile ei anormale va arăta contrariul. În fond, personajele bănulescienle sunt lipsite de identitate și sunt reprezentări ale unei lumi care se încrede în puterea iluziei, în himere.

Așadar, Ștefan Bănulescu alege să învie un spațiu al originilor, un spațiu în care omul arhaic se naște și se dezvoltă, creează un spațiu mitic, personaje cu o biografie vagă, cu nume și porecle ieșite din comun, valorifică datinile și credințele poporului, iar fantasticul irumpe acolo unde te aștepti mai puțin, oferind prozei autenticitate, producându-se totodată o ciocnire între inteligibil și ininteligibil. Câmpia Dunăreană, un spațiu real și ireal în același timp, reprezintă un teritoriu fertil pentru lumea bănulesciană, autorul reușind să facă din acest teritoriu unul imaginar, un spațiu utopic, fabulos. Proza lui Bănulescu va suscita mereu interes, căpătând o mare valoare odată cu trecerea timpului, rămânând mereu viu și actual.

BIBLIOGRAPHY

- Bănulescu, Ștefan, *Iarna bărbaților*, Editura Art, București, 2012.
- Bănulescu, Ștefan, *Opere*, vol. I și II, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2005.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri, mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, traducere de Micaela Slăvescu, Editura Polirom, Iași, 2009.
- Eliade, Mircea, *Aspecte ale mitului*, traducere de Paul G. Dinopol, Editura Univers, București, 1978.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române, 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008.
- Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. I, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.
- Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, vol. III, Editura David&Litera, București, Chișinău, 1997.
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, traducere de Virgil Tănase, Editura Univers, București, 1973.