

**Iulian Boldea  
Cornel Sigmirean  
Dumitru-Mircea Buda  
(Editors)**

---

# **Literature, Discourse and Multicultural Dialogue**

**LITERATURE**



**Arhipelag XXI Press  
Targu Mures | 2022**

**Date:** 10-11 December 2022

**Location:** „DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureş

**LITERARY DISCOURSE TODAY. DIALOGUE AND MULTICULTURALISM**

**Section:** Literature

**ISBN: 978-606-8624-02-0**

Edited by: The Alpha Institute for Multicultural Studies Moldovei Street, 8 540522, Tîrgu Mureş,  
România

Phone no: +40-744-511546

Published by: ”Arhipelag XXI” Press, Tîrgu Mureş, 2022

Email: [tehnoredactare.ldmd@gmail.com](mailto:tehnoredactare.ldmd@gmail.com)

## CONTENTS

IOANA EM. PETRESCU - THE DIALOGUE OF EPISTEMES .....	9
Iulian Boldea.....	9
Prof., PhD, UMFST Târgu Mureş .....	9
IDENTITY CONSTRUCTIONS – ANNIE ERNAUX AND ANDREI CODRESCU.....	12
Maria-Mina Rusu .....	12
Prof., PhD, „Apollonia” University of Iaşi.....	12
VINTILĂ HORIA, THE AUTHOR OF FANTASTIC SHORT STORIES FROM ROMANIAN LITERARY MAGAZINE THE THINKING/ GÂNDIREA : A RESEARCH IN THE DIGITAL COLLECTION OF THE UNIVERSITY’S LIBRARY LUCIAN BLAGA FROM CLUJ, ROMANIA.....	19
Luiza Catrinel Marinescu.....	19
Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University „St. Kliment Ohridsky”, Sofia.....	19
FAIRY TALE PATTERNS IN THE CHILDREN’S EPIC.....	31
Nicoleta Crînganu .....	31
Assoc. Prof., PhD, „Dunărea de Jos” University of Galaţi.....	31
THE GREAT WAR AND THE GREAT UNION REFLECTED IN THE MEMOIRS OF QUEEN MARY .....	38
Rodica Brad .....	38
Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu .....	38
ARMONY AND SONORITY IN EMINESCU’S POETRY .....	53
Marius-Valeriu Grecu .....	53
Assoc. Prof., PhD, University of Piteşti.....	53
DEMYSTIFICATION AND RELATIVIZATION AS A RESEARCH METHOD OF ROMANIAN LITERATURE.....	58
Nicoleta Sălcudeanu.....	58
Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Şincai” Institute for Social Sciences, Târgu Mureş .....	58
ORIGINALITY AND EMULATION IN LATIN SATIRE .....	62
Iulian-Gabriel Hruşcă.....	62
Lecturer, PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iaşi .....	62
THE BEGINNINGS OF THE ROMANIAN JOURNAL - DINICU GOLESCU’S TRAVEL JOURNAL .....	70
Cristina Furtună .....	70
Lecturer, PhD, “Valahia” University of Târgovişte.....	70

CROATIAN ARISTOCRACY AT THE END OF THE 19TH CENTURY IN THE NOVEL THE LAST STIPANČIĆI.....	75
Maria Lațchici.....	75
Lecturer, PhD, University of Bucharest.....	75
A BITTER-SWEET AUTOBIOGRAPHY.....	83
Alina-Dana Vișan.....	83
Lecturer, PhD, „Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca, University Center of Reșița..	83
THE INTERWAR ROMANIAN PRESS ABOUT RUSSIAN ÉMIGRÉS FROM ROMANIA AND FROM OTHER HOST STATES .....	87
Ala Găină .....	87
Lecturer, PhD, University of Bucharest.....	87
A BRIEF PARALLEL BETWEEN “ACOLO ȘI STELELE ARD...” AND “NUNTĂ ÎN CER” .....	95
Alice Popescu.....	95
Lecturer, PhD, “Titu Maiorescu” University of Bucharest.....	95
MAITREYI, THE NOVEL OF AN EROTIC TENSION AND DRAMA.....	99
Ancuța Ionescu.....	99
Lecturer, PhD, University of Pitești.....	99
MOTIF GEOMETRY IN ELIF SHAFAK’S NOVELS.....	105
Lucreția-Dorina Loghin .....	105
Lecturer, PhD, “Babeș-Bolyai” University of Cluj-Napoca.....	105
MYTHS AND SYMBOLS IN THE STORY OF HARAP-ALB, BY ION CREANGĂ..	114
Iudit Călinescu .....	114
Lecturer, PhD, University of Seghedin, Ungaria.....	114
METAPHORS AND METAMORPHOSES IN THE DIARY OF RADU PETRESCU ..	122
Lucia Ispas .....	122
Lecturer, PhD, „Petroleum-Gas” University of Ploiești.....	122
THE IDEA OF COMMERCE IN UTOPIAS FROM ITALIAN RENAISSANCE .....	130
Roxana Mihalache .....	130
Lecturer, PhD, „Ion Ionescu de la Brad” University of Iași .....	130
IL PARADISO DI DANTE ALIGHIERI- DESCRIVERE L’INDESCRIVIBILE .....	136
Victor-Andrei Cărcăle.....	136
Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare” University of Suceava .....	136
I.L. CARAGIALE – THE ONE-DIMENSIONAL CHARACTER AND THE MASKED CHARACTER .....	144
Antonia Pâncotan .....	144
Lecturer, PhD, Partium Christian University, Oradea .....	144

FROM DEFOE TO PAMUK: PANDEMICS, QUARANTINE AND SOCIAL POLARIZATION IN LITERATURE AND BEYOND .....	150
Claudiu Margan .....	150
Lecturer, PhD., „Aurel Vlaicu” University of Arad .....	150
HISTORIES REWRITTEN AT THE GATES OF THE ORIENT – THE HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION IN IOAN GROȘAN'S NOVEL, ONE HUNDRED YEARS AT THE GATES OF THE ORIENT .....	156
Violeta-Teodora Lungeanu .....	156
Assist. Prof., PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați .....	156
THE TYPE OF NOSTALGIC AFTER COMMUNISM IN CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE .....	162
Galina Anițoi.....	162
Scientific Researcher, PhD, „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” Institute of Romanian Philology, Chișinău, Republic of Moldova .....	162
GABRIEL LIICEANU – A QUEST FOR THE ESTHETIQUE.....	170
Ioana-Mihaela Vultur.....	170
PhD, UMFST Târgu Mureș .....	170
VEGETAL AND PICTORIAL SYMBIOSES IN THE SHORT STORY "AILLEURS" BY LILIANE SCHRAÛWEN .....	178
Anca Murar .....	178
PhD .....	178
MIRCEA ELIADE: THE ESOTERIC SEMANTICISM OF NAMES IN FANTASTIC STORIES .....	183
Liliana Floria (Danciu) .....	183
PhD, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia .....	183
CLOAKED IN WHITE: THE MAD WOMAN AND THE VIRGIN MAIDEN IN WILKIE COLLINS' THE WOMAN IN WHITE .....	192
Andra-Astrid Belibou.....	192
PhD Student, „Ovidius” University of Constanța.....	192
Hughes, Kathry. “Gender roles in the 19 <sup>th</sup> century,” <i>British Library</i> , May 15, 2014. <a href="https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century">https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century</a> . ..	199
Punter, David and Glennis Byron, <i>The Gothic</i> , Malden: Blackwell Pub, 2004. ....	199
Showalter, Elaine. <i>The Female Malady; Women, Madness, and English Culture 1830-1980</i> . 1985. NY: Pantheon Books.....	199
INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE GOTHIC IN ANNE RICE’S SOUTHERN GOTHIC .....	200
Andra-Astrid Belibou.....	200
PhD Student, „Ovidius” University of Constanța.....	200

REPRESENTATIVE OBJECTS OF PASSAGE – THE WARDROBE, THE TRAIN, THE PAINTING, IN THE NOVEL AND THE SCREENING OF THE SERIES THE CHRONICLES OF NARNIA.....	209
Oana Bădăluță.....	209
PhD Student, University of Bucharest.....	209
THE METAPHOR OF THE ROAD IN THE NOVEL AND IN THE SCREENING OF THE TRILOGY <i>LORD OF THE RINGS</i> .....	217
Oana Bădăluță.....	217
PhD Student, University of Bucharest.....	217
CONTROLLING THE NARRATIVE IN FILM DISCOURSE .....	223
Gabriela Alina Bota .....	223
PhD Student, UMFST Târgu Mureș .....	223
HOMO BALCANICUS. BALKAN MENTALITY AND IDENTITY: FROM THE BORDER TO THE EPICENTER OF THE PARVENU .....	226
Denisa-Elena Dună .....	226
PhD Student, „Valahia” University of Târgoviște.....	226
RETEAG AS DEPICTED IN MEMOIRS, AN IDENTITY TOPOS OF ION POP RETEGANUL.....	234
Alexandra Pascu.....	234
PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	234
ARTISTIC MYTHOLOGY AND BIBLICAL IMAGINARY .....	241
Adela-Maria Borșe.....	241
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	241
SPACE/SPACTIALIZATION – THE FLEXIBILITY OF A CONCEPT WITHIN THE BOUNDARIES OF TRANSDISCIPLINARITY. SOME CASE STUDIES .....	245
Alice Jurcoveț .....	245
PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	245
POLITICAL AND AESTHETICAL CONTEXTUALISATIONS IN ROMANIAN LITERATURE DURING THE COMMUNIST PERIOD.....	252
Marcela-Claudia Moza (Erdelyi) .....	252
PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	252
CHRONOLOGICAL OPTIONS AND TOPOLOGICAL ALTERNATIVES INDICATED IN THE NOVEL OF THE 70’s .....	260
Alina Roxana Stoian .....	260
PhD Student, „Lucian Blaga” University of Sibiu.....	260
TRANSLATION STRATEGIES IN ROMANIAN OF THE UN BON FILS NOVEL, BY PASCAL BRUKNER .....	271
Marilena Borcăiaș-Banu .....	271
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași .....	271

ANCIENT FEMALE STANCES – BETWEEN DECISION AND CURSE.....	278
Bianca – Daniela Kopoşciuc (Pop).....	278
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	278
THE MEMOIR OF A JOURNALIST WITHOUT A MEMOIR, I.D. SÎRBU .....	283
Carmen Maria Dindelegan.....	283
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	283
THE LITERATURE AND DEVELOPMENT OF CREATIVITY.....	291
Carmen Florica Ținca .....	291
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	291
THE RROMA LITERATURE – TRADITION AND CONTEMPORANEITY .....	297
Cristina Mohanu.....	297
PhD Student, University of Craiova .....	297
POWER, TIME AND SPACE IN IAN MCEWAN’S BLACK DOGS .....	301
Daniela Ianole .....	301
PhD Student, „Ovidius” University of Constanța.....	301
PUBLIC ESTABLISHMENTS IN MODERN AND CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE. THE LITERARY CAFÉ .....	307
Florentina Laura Nemeş (Ghita).....	307
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	307
REINVENTING GYPSY FEMININITY. MYTH, EPIC AND ROYALTY IN VASILE VOICULESCU’S SAKUNTALA.....	315
Emanuel Răducan .....	315
PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	315
THE IMAGE OF ROMANIAN PEASANT FORMED IN THE CONSCIOUSNESS OF THE FOREIGNER .....	320
Ionela-Maria Zegrean.....	320
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	320
PARENTS IN LITERARY FICTION – AN OVERVIEW .....	324
Laurențiu Boşog.....	324
PhD Student, University of Craiova .....	324
AUTHORS OF MEMOIRS AND JOURNALS FROM BUCOVINA. TRAIAN CHELARIU .....	329
Luminița Cășuneanu .....	329
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava.....	329

THE LYRIC OF TEODOR MAZILU .....	333
Luminița Colopelnic .....	333
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare .....	333
ON THE INTERPRETATION OF PILGRIMAGE SONGS – FROM SHOYO GANTEKI TO BIN’YO CHIKAN.....	341
Mihaela-Lăcrămioara Ivan.....	341
PhD, Politehnica University of Bucharest .....	341
THE WEDDING CEREMONY IN CAJVANA – BETWEEN TRADITIONAL AND MODERNISM .....	346
Părăscuța-Minodora Constantinescu (Dranca) .....	346
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava.....	346
HERMES' CHALLENGES TO THE ENLIGHTENMENT .....	352
Otilia-Erika Crăciun (Horvath).....	352
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare	
ON THE GENESIS OF RUSOICA NOVEL, BY GIB. I. MIHĂESCU (WITH A SERIES OF NOVEL ASPECTS) .....	356
Lucia Răducea.....	356
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași .....	356
DISCURSIVE STRUCTURES IN FOLK TALES COLLECTED BY S. FL. MARIAN	369
Sergiu Crăciun .....	369
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava.....	369
CUSTOMS AND BELIEFS ON BIRTHS, WEDDINGS AND FUNERALS.	
BIBLIOGRAPHIC REFERENCES .....	374
Viorica Șoavă.....	374
PhD Student, University of Craiova .....	374
SCREENING THE CHRONICLES OF NARNIA AS A MEAN OF ESCAPISM .....	379
Manuela Varga.....	379
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare	
THE SOCIALIST HERO IN PROLET CULTIST LITERATURE .....	384
Ana-Maria Plumb.....	384
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași .....	384
AMINTIRILE- ÎNTRE REALITATE ȘI ESTETICĂ .....	389
Alina Vancea.....	389
PhD, ”Ovidius” University of Constanța .....	389
THE EIGHTIES VALUE NUCLEUS.....	405
Cristina A. Oprean Cornea.....	405
PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	405



# IOANA EM. PETRESCU - THE DIALOGUE OF EPISTEMES

Iulian Boldea

Prof., PhD, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: Ioana Em. Petrescu's studies are based on the reflection on literature, characterized by the capacity of conceptualization and epistemic openness. The reflection on epistemic mutations follows the metamorphosis of modern discourse on literature, with its continuities and discontinuities, essential and plastic being the dialogue of writers with the world, with their own language, with the demands of hermeneutics and phenomenology. For Ioana Em. Petrescu, exegesis is revealing through the epistemic resources it exploits, through the sharpness of its analysis and its integrating synthetic vision.*

*Keywords: epistemes, literature, hermeneutics, dialogue, vision*

The destiny of Ioana Emanuela Petrescu was closely linked to Babeș-Bolyai University. Born in Sibiu, Dimitrie Popovici's daughter graduated from the Faculty of Philology of the "Babeș-Bolyai" University of Cluj, Romanian section (1959-1964), with a degree thesis on Aron Pumnul. His doctoral thesis, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic*, was published in 1974. On 11 July 1964, Ioana married Liviu Petrescu, and then followed the steps of her university teaching career, from preparator (1964-1969), assistant (1969-1976) and lecturer (1976-1990), becoming university professor after 1990. Ioana Em. Petrescu began with a study in Linguistics Research (1966), received a Fulbright scholarship to Los Angeles as a Romanian lecturer at UCLA from 1981-1983. He has contributed to *Tribuna*, *Steaua*, *Echinox*, *Revista de istorie e teorie literară*, *Manuscriptum*, *Familia*, *Vatra*, *Cronica*, *Studia Universitatis "Babeș-Bolyai"*, etc. Around the critical activity of Ioana Em. Petrescu's creative activity, the new Cluj school of eminescology was formed. She published the volumes *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* (1978; awarded the "B.P. Hașdeu" prize of the Romanian Academy), *Configurații* (1981), *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (1989), posthumous publications edited by Ioana Bot. Ioana Em. Petrescu was part of the collective that produced the *Dictionary of Romanian Writers* and the *Essential Dictionary of Romanian Writers*. In 1989 she was awarded the "Eminescu" prize by the Romanian Writers' Union for her work as an eminescologist. In 1991, Diana Adamek and Ioana Bot dedicated the collective volume *Portret de grup cu Ioana Em. Petrescu*.

Although somewhat ignored by critics, the theoretical spirit is perhaps as prominent as the exegetical approach, as Ioana Em. Petrescu's studies are based on reflection on literature, and are characterized by their capacity for conceptualization and epistemic openness. The reflection on epistemic mutations follows the metamorphosis of modern discourse on literature, with its continuities and discontinuities, essential and plastic being the dialogue of writers with the world, with their own language, with the demands of hermeneutics and phenomenology. For Ioana Em. Petrescu, exegesis is revealing because of the epistemic resources it exploits, as the hermeneutic approach starts "from the maximal plane, from the epistemic context in which literature is embedded, and reaches the lymphatic plane of the imaginary and the capillary plane of the work. That is why his interpretations give the tonic impression of saturation of interpretation, of plenitude of analysis." (Al. Cistelean).

The debut book, *Ion Budai-Deleanu și eposul comic* analyzes the text of the epic through subtle conceptual interpretations, Ioana Em. Petrescu underlines the way in which the

comic epos is transformed into a "polemical or ironic relation to the universe of values and to the stylistic canons of the heroic epos", following the structural avatars, the architecture of the literary model, in an "organic" exploration of the European cultural phenomenon. The interpretation of Țiganiadei exploits data of the historical and European context of the epos, as a "mixed epic", in which "the heroic merges with the pure heroic". The Gypsy exploits the symbiosis between two levels of the heroic, being an original work, "of the beginning", through which "archetypal epic structures are remodelled". The interpretations of themes and figures of language and style, as well as the hermeneutic exploitation of symbols, take the analysis "down to the interstices of the text and to the pulsations of the imaginary" (Al. Cistelean).

Fundamental for the area of literary criticism in our country, the book *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică* Ioana Em. Petrescu in the elite of eminescology. The reevaluation of the creative universe of Eminescu is carried out from the perspective of the symbolic presence of the text and of a double visionary postulation of the lyric ego, in relation to the world and to its own language, but also from the angle of the role that Eminescu had in the essential reformulation of the Romanian lyric universe. Ontological and gnoseological symbolic projections (models) are placed in the hermeneutic horizon, models explored in a synchronic and diachronic configuration. Poetic images crystallize epistemic mutations in the field of culture, revealing the dimensions of two visionary configurations. The first configuration is tutored by a "Platonic cosmological model" active at the beginnings of creation, while the second, attached to the "Kantian" model, is revelatory for the works of creative maturity. Eminescu's work is thus under the spectre of these symbolic and epistemic confrontations, a fact revealing the poet's visionary predispositions, Ioana Em. Petrescu examines how this confrontation is reflected in the tectonics of lyricism (image, meaning, attitude or symbol). The interpretations, whether overall or in detail, examine structures and themes, symbolic architectures, the author deciphering symbolic meanings of the text, in a convincing dialogue of textual analysis and philosophical ideation, symbolic fragment and visionary construction, microtextual concreteness and the generality of the overall vision. The mutations of the "cosmological model" bring with them changes in style, substance and vision of Eminescian lyric, and the transition from the harmony ("consubstantiality") of the beginnings to the state of alienation of the mature poetry is visible, in which the feeling of the agonistic, the anguish, the ontic exasperation is dominant, states that will lead to the configuration and consolidation of "compensatory universes" (eros, magic, historical past, poetry, etc.). Ioana Em. Petrescu reveals in her book the integrating coherence of Eminesci's vision, materialized in themes, motifs and symbols in a continuous imaginative transformation.

In *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, the dispute of epistemes is examined diachronically across the whole spectrum of our lyricism. A first epistemic constellation is found in Eminescu's poetry, whose visionary core expresses a contemplative principle of visibility and subject/object contrast. Between the danger of ontic alienation and the regenerative possibilities of compensatory modalities (the transmutation of vision into vision as a way of restoring the integrating condition of the poetic being), Eminescu's poetry and the Romanian lyricism of the 20th century are to a large extent situated until Ion Barbu, whose creation produces an epistemic mutation, brought to perfection by Nichita. The interpretation of modern Romanian poetry thus has the aspect of a performance of the dialogue of epistemes, from erotic knowledge based on the subject's incorporation of the object to ecstatic fusion, through the analysis of symbolic connections and the re-dimensioning of the metaphorical architecture of lyric texts, but also through the assumption of a hierarchy of creative senses, such as the transition from "seeing" to "devouring". Ioana Em. Petrescu thus explores with analytical acuity the dialectic of the relationship between language-image-

vision. In *Configurations*, literary history studies and hermeneutic studies are brought together, theory and analytical verve forming a fast landscape of interpretation, from essays on the "configuration of the image" to those devoted to intertextuality and the "technique of quotation". Published posthumously, *Poetics of Postmodernism* is the last book completed by Ioana Em. Petrescu, in which the starting point is represented by the epistemic "mutation" that Ion Barbu's lyricism registers through the "revolutionization of the concept of poeticity". The focus here is on "paraphrase", on initiatory scenarios, analysed as nodes and symbolic networks leading to the ecstatic musicality of language.

## **BIBLIOGRAPHY**

Iulian Boldea, *În oglinzi hermeneutice*, în revista „Vatra”, nr. 1-2, 2022; Al. Cistelean, în Iulian Boldea, Al. Cistelean, Cornel Moraru (Coord.), *Critici literari și esești români. Dicționar selectiv*, Editura Arhipelag XXI, Târgu Mureș, 2016; *Dicționarul scriitorilor români*, coord. Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, vol. III, Editura Albatros, București, 2001; *Dicționarul general al literaturii române*, coord. general Eugen Simion, P-R, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006; Gheorghe Perian, *Literatura în schimbare*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010; Irina Petraș, *Panorama criticii literare românești*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001; Ion Pop, *Viață și texte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001; Elena Voj, *Contribuția Ioanei Em. Petrescu la studiul postmodernismului în teoria literară*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2006.

# IDENTITY CONSTRUCTIONS – ANNIE ERNAUX AND ANDREI CODRESCU

Maria-Mina Rusu

Prof., PhD, „Apollonia” University of Iași

*Abstract: In the contemporary literature, Annie Ernaux and Andrei Codrescu register in the first line of authors, many of their writings becoming bestsellers in the context of trans-modernity<sup>1</sup>. The new option of creation seeks the breakout of all patterns and the instauration of an evident stylistic simplicity, but also to bring before the reader a society derailed from social slippage. Thus, the alienated man and his identity crisis, highlighted on the ground of a world globalization, are built. Time and space are absorbed by the being struggling in the nets of the daily turmoil. Both writers opt for the involvement of autobiography in their novels, thus mixing the real, personal existence with that of the characters created on a fictional level. This perspective swept the readers off their feet, giving value to said works.*

*Keywords: Trans-modernity, identity crisis, autobiography, biography of collectivity, trauma, 3<sup>rd</sup> millennium*

## **Preambul**

La început de mileniu, frământările lumii contemporane, criza identitară și reflectarea acestora în literatură, pornind de la împletirea lor firească, construiesc pe canavaua timpului recent, în plan ficțional, o poveste a istoriei încă nedecantată, în centrul căreia se află omul cu destinul său, în căutarea identității personale și sociale, culturale. Această orientare este un reflex în artă al instaurării globalizării ca însemn al libertății omului de a se căuta pe sine, în spații de locuire plurale și într-un timp vizionar și reversibil deopotrivă, până la coborârea în mit.

În realitatea socioculturală din lumea contemporană, melanjul lingvistic, etnic, mozaicarea valorilor fundamentale dintre care se detașează familia și credința, aduc biografia personală într-o zonă în care granița dintre realitate și ficțiune se estompează până la disoluție, rezultând o literatură de tip nou, care sparge canoanele și experimentează noul. Personajele se deconstruiesc, iar segmentele de viață reală devin piese care se supun unui proces de adecvare în panorama literaturii. Se produce o conștientizare a graniței extrem de fragile dintre scriitor și personajele sale, care devine pretext pentru frecvente imixțiuni ale biograficului în formula de creație. Astfel, între autor și operă, se construiește o zonă de biografie simbolică ce poate fi citită în chei diferite.

Noua orientare continuă spiritul secolului al XX-lea ale cărui evenimente au tulburat și au marcat deopotrivă politica, societatea și exprimarea artistică a realității epocii. Departe de a se fi stins, această atmosferă de insatisfacție, de mizerie morală din vremea celei de-a doua conflagrații mondiale și-a extins influența decenii după finalizarea evenimentului nefericit din istoria omenirii, influențând profilul mileniului III.

În acest context, speranța omului de a transfera exclusiv trecutului efectele devastatoare ale celor două conflagrații mondiale s-a spulberat sub amenințarea războiului rece și, iată, mai nou, sub semnul noilor amenințări. La simetrie cu profilul sociopolitic răvășit, literatura, artele,

---

<sup>1</sup> Cf. Rodríguez Magda, Rosa María, Transmodernidad: un nuevo paradigma, în TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, vol.1, 2011 (<https://escholarship.org/uc/item/57c8s9gr>)

în general, configurează noi mișcări argumentate prin creații în consens cu o nouă estetică, experimentând formule noi, care s-au dovedit agreate de cititori.

Diferite între ele, acestea se află într-o permanentă căutare de soluții de creație care să reflecte cât mai fidel turbulențele din sfera socialului și implicit, a ființei noastre. Genul proximal al acestora se manifestă evident și vizează ruptura de traditionalism, în sens larg, aducând inovația estetică, structurală și tematică în prim-plan.

Un exemplu în acest sens, este Noul Roman care elimină conceptul de personaj-erou, de cronologie istorică a evenimentelor, propunând modificări de structură și concepție care îndepărtează literatura de angajarea în slujba politicului.

### **Exerciții de virtuozitate**

Pe fondul acestui nonconformism și al nevoii de primenire socială și artistică, doi scriitori contemporani se afirmă cu bestseller-uri care îi poziționează în avangarda romanului contemporan de mare valoare. Este vorba despre proaspăta deținătoare a Premiului Nobel pentru literatură, scriitoarea franceză Annie Ernaux și despre scriitorul Andrei Codrescu, de origine din România, dar care s-a afirmat în America. Ambii romancieri sunt definiți de un nonconformism ferm și de nevoia de a renova lumea, prin arta cuvântului.

Annie Ernaux, profesoară de literatură modernă, își dezvoltă o carieră pornind de la un gen cunoscut sub titlul de "auto-sociobiografie", alegând să urmeze propria sa cale, deoarece consideră că dacă s-ar înscrie în stilul noilor romancieri, ar rezulta tot o recopiere a modelelor tradiționaliste și, în consecință, decide să propună o formulă nouă de creație, aducând în atenție o schimbare chiar în structura Noului Roman. Astfel, ea introduce sociologia în scrierile sale, ca filtru pentru realitatea care va intra în ficțiune, punând în prim-plan importanța contextului social și a mediului de viață, creând o biografie dezbrăcată de ornamente stilistice, neutră și obiectivă, care ține cont de dificultatea de a-și supune propria viață unui proces de repovestire care i-a definit creația pe fond auto-sociobiografic, astfel încât caracteristicile stilului autoarei franceze devine un subiect de interes pentru cercetare, investigare. Scriitura simplă de tip auto-sociobiografic a fost, prin simplitatea stilului, ideală pentru exemplificarea la cursul de limbă predat de Annie Ernaux, fără a fi necesară adaptarea. Romanciera a devenit deținătoarea Premiului Nobel pentru literatură în anul 2022. Academia suedeză motivează succint, dar ilustrativ alegerea ei pentru acordarea premiului, scoțând în evidență „curajul și finețea cu care descoperă rădăcinile, înstrăinările și constrângerile colective ale memoriei personale”. Sub acest blazon, opera Anniei Ernaux se înscrie în contextul procesului de construire a personalității literaturii mondiale<sup>2</sup> și de configurare a unei noi orientări, transmodernitatea<sup>3</sup>.

În egală măsură, scriitorul american de origine română<sup>4</sup>, Andrei Codrescu, procedează la un melanj - controlat prin formula de creație - dintre propria biografie și cea a personajelor create. O aplecare susținută spre zona de memorialistică aduce în planul ficțiunii literare viața trăită, un om real, inserat în tabloul dinamic al societății mileniului III, o istorie marcată evident

---

<sup>2</sup>Apud Corina Gruber, <https://revista-euphorion.ro/reconfigurarea-literaturii-romane-ca-literatura-mondiala/> "Fiind în continuare un subiect de dezbatere pentru teoreticieni, literatura mondială se conturează drept o intersecție de studii de teoria literaturii, istoria literaturii, comparatism, dar și hermeneutică și filosofie. De aici va rezulta o re poziționare a interpretării textului în raport cu majoritatea analizelor făcute de-a lungul timpului, o des-centrare față de liniile tradiționale de gândire și înțelegere a unui anume autor sau text", Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian la editura Bloomsbury, în colecția intitulată „Literatures as World Literatures” aduce în discuție conceptul de *literatură mondială*

<sup>3</sup> Cf. Rodríguez Magda, Rosa María, *op.cit.*

<sup>4</sup> Andrei Codrescu, n. 20 decembrie 1946, la Sibiu, emigrat în America, fiind acum un scriitor de succes peste Ocean.

de o criză identitară uneori ieșită de sub controlul rațiunii și derapând în patologic. În fapt, acest gen de literatură construită pe fundamentul biograficului care, în contextul globalizării, are un traseu particular, conferind spațiilor și timpului rolul de modelatori ai sinelui. Cât despre un posibil Nobel pentru literatura noastră, Andrei Codrescu spune într-un interviu<sup>5</sup>: ”Vremea României la Nobel a trecut!”

Andrei Codrescu este expresia clară a omului mileniului III, perioadă căreia i-a anticipat influența în procesul de asumare a identității de către fiecare individ. Dacă, în mod traditional, ne obișnuisem să privim identitatea ca pe un produs al spațiului natal, în legătură indestructibilă cu ființa și să corelăm destinul cu secvența de timp istoric în care trăim, noua orientare schimbă raporturile om-spațiu-timp, punându-le sub tutela ființei, care devine centrul în care se configurează identitatea. Nu se mai semnalează nostalgia după spațiul nașterii și după odinioară, ca timp identitar. Singurul lucru care contează este starea de împlinire, așa cum o simte omul, oriunde s-ar afla și orice secvențe de istorie recentă i-ar măsura viața. Iată ce declara, în acest sens, Andrei Codrescu: *În liceu am început să citesc și am aflat că există o lume mai mare decât peregrinările mele tăcute și fantastice prin Sibiu. [...]*

Un semn al căutării, ca demers conștient de configurare a identității în contextul unei formule noi, transmoderne<sup>6</sup>, este și confesiunea din interviul acordat în 2016<sup>7</sup>, lui Remus Florescu, pentru ziarul *Adevărul*: *În primul rând, nu mă simțeam destul de evreu ca să merg în Israel. În al doilea rând, voiam să merg acolo de unde veneau rock'n'roll-ul și muzica lui Bob Dylan, în țara care dădea ritmul timpului și care era, pur și simplu, America.* (s.n.) Așadar, Sibiul nașterii sale și al unei copilării fericite - cum însuși mărturisea - țara de obârșie, prima țară de adopție, România, toate sunt trecătoare experiențe existențiale, fără a-i cultiva sentimentul identității inconfundabile, al autorității în plan sociocultural. Până când a ajuns în America - visul său identitar - Andrei Codrescu a parcurs un drum inițiativ, în căutarea sinelui, fără a fi subordonat mentalităților din spațiile dinaintea celui de peste ocean, în care și-a proiectat visul și împlinirea acestuia. Timpul molcom din vremea copilăriei și a adolescenței nu poate să construiască acea stare de bine, de confort social care consolidează relația omului cu locul nașterii sale, cu timpul și cu mediul cultural.

Pentru el, spațiul geografic nu are relevanță în configurarea identității. Doar în relație cu timpul evenimential, istoric, acesta prinde contur. În fapt, are loc o schimbare de stare, o convertire a spațiului în timp, un gen de adecvare a destinului la epocă, ca reflex al globalizării, în sensul de sporire a universului cognitiv al ființei. Călătoria devine, în mileniul III, o formă esențială de cunoaștere a lumii și a sinelui, care ține loc de blazon al neamului său, o componentă acțională a existenței menite a-i desăvârși identitatea.

Pe de altă parte, Andrei Codrescu nu ignoră propriul arbore genealogic, singurul care ține de spiritul identitar, o identitate colectivă, o amprentă care îi deschide calea spre autenticitate. Din acest motiv, literatura care a rezultat reconfigurează o realitate compozită în spațiul ficțiunii, punând-o în relație imediată cu destinul, cu identitatea.

Ambii scriitori își pun biografia drept centru de coagulare pentru personajele create, amestecând astfel, într-un experiment reușit, realitatea cu ficțiunea, scuturând scriitura de podoabele stilistice și rebranduind stilul limpede, obiectiv, ca instrument în procesul de creație.

### **Biografie și ficțiune**

<sup>5</sup> <https://adevarul.ro/stiri-locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-la-1741657.html>

<sup>6</sup> Cf. Rodríguez Magda, Rosa María, *op.cit.*

<sup>7</sup> <https://adevarul.ro/stiri-locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-la-1741657.html>

Romanul care fixează schimbarea modelului de scriitură în opera Anniei Ernaux este *La place*, dedicat memoriei tatălui său. În acest roman, scriitoarea povestește despre relația cu tatăl ei și motivele pentru care a survenit îndepărtarea de acesta. Din creația ei, *La place* este primul roman în care apare o adevărată valorificare a etnologicului în procesul de înțelegere a contextului social, economic și politic care învăluie originile sale. Este o scriere confesivă care se poziționează foarte departe de un stil emoțional și estetic, lăsând să se întrevadă importanța contextului, amestecul dintre evenimentele trecute și reflecțiile personale în raport cu scriitura, pentru ca, finalmente, o exemplificare trecută prin figura tatălui său, în romanul *La place* sau a mamei sale, în romanul *Une femme*, să fie generalizată în profilul unei întregi clase sociale.

Nota puternic autobiografică a creației sale deschide o incursiune în toate evenimentele trăite, în căutarea identității, revelându-i-o și asumându-o social. Este un fenomen care definește îndepărtarea de familie, prin ascensiunea în zonele mai înalte ale elitei intelectuale. De la statutul ei de fiică a unei familii modeste, dar cu dorința de a duce o viață decentă și până la acela de om instruit în domenii academice, viața ei este o permanentă îndepărtare de trecut, de origini, o alienare dirijată, un gen de schimbare de stare. Se naște astfel o reacție de abandonare a trecutului, pentru a face loc unui timp al trăirilor, în deplină afirmare și recunoaștere a valorii sale de scriitoare.

Experiențele de viață trăite nu se pot uita și astfel, acestea rup granița dintre realitate și ficțiune și în acest loc ficțional, coagulează personajele construite, în destinul cărora se regăsește ea însăși, cu toate traumele, cu privațiunile și cu trecutul, asumându-și-le ca produse ale încercărilor omului de a-și afirma identitatea. Ea scrie conștientă că astfel *pune în cuvinte lumea* (*mettre en mots le monde*), dându-i o identitate colectivă, care intră apoi într-un proces de schimburi succesive cu identitatea individuală a romancierei. Procesul acesta este unul productiv, ficționalul fiind un produs rafinat de evenimentele trăite de ea și transferate întregii comunități. Astfel, scrierile sale sunt emblematice pentru incursiunile omului în timp și spațiu în căutarea propriei identități.

În fapt, considerăm că opera scriitoarei - proaspătă deținătoare a premiului Nobel pentru literatură pe anul 2022 - este un periplu dinspre sine spre lume, înspre o primenire identitară și, deopotrivă pentru transferul controlat al experienței personale către societate. Lumea scrierilor sale este una de o autenticitate care scade importanța ficțiunii, având mai degrabă caracterul unui jurnal realist, în care traumele nu sunt trecute cu vederea, dar nici exagerate, ci mai curând expuse sub lupa cititorului, invitat astfel să judece, să evalueze, să experimenteze și, în final, să se regăsească și el, cu identitatea proprie, în scrierile Anniei Ernaux. Într-un interviu,<sup>8</sup> după aflarea deciziei Academiei Suedeze, scriitoarea mărturisește că simte care-i este menirea: *să depun mărturie cu acuratețe și dreptate în ceea ce privește lumea*. O conștiință scriitoricească evidentă, demonstrând, prin identificarea cu personajele sale, că lumea însăși este un amestec de realitate și ficțiune.

*La place* marchează o transformare în opera Anniei Ernaux, după ce primul ei roman, *Les armoires vides* (1974), stabilea un model de biografie agresivă, fiind deopotrivă și un pretext de denunțare socială și politică. De-a lungul vieții, Ernaux a profitat de episoadele cele mai importante ale vieții personale și le-a adunat, secvență cu secvență, pentru a crea un univers care să cuprindă imaginea complexă, panoramică, a societății din timpul pe care l-a trăit. Autoarea valorifică experiența personală pentru a crea o biografie colectivă a întregii societăți.

---

<sup>8</sup> Interviul acordat Alinei Cristea în *Cultura la dubă*, octombrie 2022: <https://culturaladuba.ro/scriitoarea-franceza-annie-ernaux-a-castigat-premiul-nobel-pentru-literatura-2022/>

Andrei Codrescu, în romanul care i-a adus celebritatea, *Contesa sângeroasă*<sup>9</sup>, aduce în fața cititorului o nouă perspectivă asupra ființei umane, în evoluția căreia vocația transhumanistă se relevă ca o moștenire mitică. Personalitatea istorică a contesei maghiare Elisabeta Bathory, aparținând unui neam cu rădăcini în Transilvania medievală, a fascinat, prin viața ei reală, rămânând în memoria colectivă drept o criminală feroce, din seria Jack Spintecătorul. Arhivele din Ungaria medievală păstrează mărturii ale existenței stranii a acestei femei extrem de frumoase și instruite. Autorul mărturisește chiar că ideea de a scrie despre viața ei i-a venit pe terasa unei cafenele din Budapesta, unde poposise, afându-se în drum spre București, de trebuia să transmită, ca jurnalist, despre evenimentele din 1989. Să nu uităm și scrierea *Gaura din steag*, în care consemnează realitatea zbuciumată a României imediat după căderea comunismului.

Este de reținut faptul că din momentul 1989 – 1990, care l-a inspirat să scrie despre destinul Elisabetei Bathory și până la apariția cărții, în 1995, au trecut câțiva ani de rafinări, decantări și consolidări ale ideii, astfel încât, de la o simplă expunere a unui destin cu meandre greu de înțeles și acceptat în planul realității, deci de a scrie un gen de cronică a unor vremuri sângeroase, Codrescu a optat pentru un produs de ficțiune inedit și de mare virtuozitate, care a devenit un best-seller pretutindeni în lume unde a circulat cartea scrisă în limba engleză. Deși sursa de inspirație era generoasă, romancierul, marcat de propriile experiențe de viață, de propria biografie, dar mai ales de contactul cu România aflată în miezul revoluției din 1989 - 1990, a creat, valorificând formula romanului postmodernist de factură neogotică, un adevărat experiment literar, similar aceluia pe care l-a exersat și Annie Ernaux. Pe acest fond, în povestea contesei, se amestecă un jurnalist - chiar autorul - având un nume de familie cu rezonanțe maghiare, care deschide sugestiile descendenței acestuia din arborele genealogic căruia îi aparține și Elisabeta Bathory.

Biografia lui Codrescu păstrează rădăcinile sale maghiare, printr-o bunică ungueroaică. Prin urmare, este destul de facil a deduce că jurnalistul Drake Bathory-Kereshtur este chiar el, Andrei Codrescu. Nota autobiografică se coagulează din ce în ce mai clar, deoarece atât el, cât și strămoașa lui, contesa Bathory aparțin aceluiași arbore genealogic. Coordonata spațio-temporală se șterge treptat și ies în evidență doar personajul și faptele sale. O viziune care se încadrează în postmodernismul neogotic, accentuând înfricoșătorul, pornirile criminale, sadismul, care, în fapt, relevă bestia umană activată prin influența epocii în care omul trăiește.

Ființa decăzută, coborârea în animalitate și reacțiile de o ferocitate de sorginte patologică devin mărci identitare ale omului-victimă într-o societate distopică. Poziționându-se în acest unghi de privire a lumii, romanul creat de Andrei Codrescu a devenit foarte repede un best-seller, fiind prezentat de *Entertainment weekly*<sup>10</sup> drept ”*Beautifully written and meticulously researched; Codrescu has woven together Hungarian history, politics, psychology and religion...in a book of high gothic drama.*”<sup>11</sup>

### **În căutarea identității**

Creațiile celor doi romancieri se poziționează la intersecția autobiografiei literare cu autoanaliza, astfel încât literatura capătă o tentă clară antropologică, etnologică, psihologică, sociologică, ceea ce asigură relația strânsă cu publicul cititor dornic de a se regăsi în ideea de

---

<sup>9</sup> Andrei Codrescu, *The blood countess*, publisher: Simon and Shuster, New York, 1995, trad. în limba română la Editura Polirom și la Editura Univers

<sup>10</sup> Margot Mifflin, *Book Review: 'The Blood Countess'*, 8 sept. 1995, (<https://ew.com/article/1995/09/08/book-review-blood-countess/>)

<sup>11</sup> *Frumos scris și meticolos cercetat; Codrescu a împletit istoria maghiară, politica, psihologia și religia... într-o carte de o profundă dramă gotică. (t.n.)*



om, ca model literar. Scrierile lor, de tip auto-sociobiografic fac referire, deopotrivă, la viziunea personală a autorului și la partea istorică și socială a realității în care sunt plasate personajele create. Acest tip de literatură nu caută să identifice viața reală a autorului, ci lumea în care acesta trăiește, peisajul social care se reflectă în mentalitate și comportament. Personajele sunt replici ale autorului, iar omul devine astfel, centrul de interes, miezul romanului. Autobiografia vine, în cazul ambilor scriitori, să reflecte lumea, omul, societatea, ca o oglindă a melanjului dintre realitate și ficțiune, girând astfel autenticitatea, conformitatea cu realul și dând astfel operei o tentă memorialistică.

În privința construirii personajului nucleu al romanului *Contesa sângheroasă*, Andrei Codrescu optează pentru fidelitatea în raport cu toate consemnările din cronicile perioadei medievale despre faptele de cruzime comise de contesă. Relatarea comportamentului ei deviant se face prin descrierea minuțioasă a trăirilor personajului, manifestări ale triumfului ființei oprimate în contextul unui destin crunt; acest comportament este construit pe fondul relației om-lume, iar gesturile criminale sunt un reflex al răzbunării sale pentru toate cruzimile la care ea însăși a fost supusă în copilărie și adolescență.

Ideea de solidaritate cu personajul creat se naște prin urmașul contemporan al Elisabetei, care își asumă vina de a fi comis el crima. Este un gest care confirmă că traumele provocate omului de societate favorizează apariția deviațiilor comportamentale, transformând destinul individual într-un reflex al unei crize identitare, indiferent de timpul istoric trăit.

În fapt, solidaritatea jurnalistului contemporan cu Elisabeta, strămoașa lui, este o expresie a căutărilor identitare întreprinse de Andrei Codrescu. Frământat dintotdeauna de întrebarea privind-i identitatea, autorul se confesează în interviuri, creând, în planul ficțiunii, expresia simbolică a crizei identitare prin care acesta trece, a tragicului unei existențe damnate.

La rândul-i, în mai toate cărțile sale, Annie Ernaux își camuflează identitatea printr-o aparentă detașare care îi permite să observe și să înregistreze evenimentele din mediul social care să poată fi asumate de citator, atribuite altora. Este un transfer din biografia proprie în destinul ficțional al personajelor. Astfel, literatura devine o oglindă, în care cititorul poate să se regăsească în destinul personajelor, cu viața sa și cu aspirațiile sale.

În 2008, Annie Ernaux publică romanul *Les Années*, în care pune în prim-plan detaliile privind trăirile ființei, lumea obiectuală care gravitează în jurul unei femei oarecare, trecând prin viață timp de peste o jumătate de secol. Despre timp și despre trecerea acestuia, iată ce mărturisește scriitoarea: „*Je me considère très peu comme un être singulier, au sens d'absolument singulier, mais comme une somme d'expériences, de déterminations aussi, sociales, historiques, sexuelles, de langages, et continuellement en dialogue avec le monde (passé et présent), le tout formant, oui, forcément, une subjectivité unique. Mais je me sers de ma subjectivité pour retrouver, dévoiler les mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs.*”<sup>12</sup>

În subsidiar, romanul are o dimensiune transpersonală, prin povestea unui arbore genealogic, cel al autoarei, în context social și istoric, pe care ea îl generalizează atribuindu-l întregii societăți, ca o generație îndepărtată, multiplicată istoric și mitic deopotrivă.

---

<sup>12</sup> *L'Écriture comme un couteau, entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*, Stock, Paris, 2003, pp. 80-81: “*Mă consider foarte puțin ca o ființă singulară, în sensul de absolut singular, ci ca o sumă de experiențe, și de determinări, sociale, istorice, sexuale, de limbi și în continuu dialog cu lumea (trecută și prezentă), întregul formând, da, neapărat, o subiectivitate unică. Dar îmi folosesc subiectivitatea pentru a găsi, dezvălui mecanismele sau, mai general, fenomene colective.*” (t.n.)

Cei doi scriitori consolidează statutul transmodernității, oferind ancore pentru a privi literatura contemporană dincolo de canon, din perspectiva complexității, printr-o lentilă în care omul se relevă ca un exercițiu ontologic adecvat timpului, în curgerea sa. Aplicarea acestei perspective solicită filosofia, psihologia, sociologia și alte domenii ale cunoașterii pentru a înțelege natura umană înfășurată în giulgiul istoriei. Amestecul dirijat al biografiei autorilor cu ficțiunea din care s-au născut personajele deschide perspectiva unui nou tip de literatură, specifică mileniului III, marcată în mod evident de obsesia identității individuale și colective.

Doi autori și cărțile lor emblematice, selectate și pentru faptul că s-au poziționat în contextul acordării Premiului Nobel pentru Literatură!

## **BIBLIOGRAPHY**

Codrescu, Andrei, *The blood countess*, publisher: Simon and Shuster, New York, 1995, trad. la Polirom și Univers

Martin, Mircea, Christian Moraru, Andrei Terian (eds.), *Romanian Literature as World Literature*, New York, Bloomsbury Academic, 2018

Rodríguez Magda, Rosa María, *Transmodernidad: un nuevo paradigma*, în *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol.1, 2011

### ***Webographie:***

<https://revista-euphorion.ro/reconfigurarea-literaturii-romane-ca-literatura-mondiala/>  
<https://culturaladuba.ro/scriitoarea-franceza-annie-ernaux-a-castigat-premiul-nobel-pentru-literatura-2022/>,

<https://escholarship.org/uc/item/57c8s9gr>

<https://adevarul.ro/stiri-locale/cluj-napoca/scriitorul-andrei-codrescu-vremea-romaniei-la-1741657.html>

<http://cherchezcreez.org/biblio/1%C3%A9criture-comme-un-couteau-entretiens-avec-fr%C3%A9d%C3%A9ric-yves-jeannet>

**VINTILĂ HORIA, THE AUTHOR OF FANTASTIC SHORT STORIES FROM  
ROMANIAN LITERARY MAGAZINE THE THINKING/ GÂNDIREA : A  
RESEARCH IN THE DIGITAL COLLECTION OF THE UNIVERSITY'S LIBRARY  
LUCIAN BLAGA FROM CLUJ, ROMANIA**

**Luiza Catrinel Marinescu**

**Assoc. Prof., PhD, Romanian Language Institute, University „St. Kliment Ohridsky”,  
Sofia**

*Abstract: Vintilă Horia is one of the Romanian writers who started their activity in the interwar period, in the cultural and spiritual effervescence of the most deceptive times that Europe has known. The accusations brought against him by the communist regime that made it possible to denigrate the writer and maculate his literary work, as well as to sentence him in absentia to a very harsh punishment, made it possible for his work not to be read in Romanian language in the years of communism and quite a long time after. The author's renunciation of the famous Goncourt Prize that had been awarded to him as a result of the smear campaign initiated by the communist regime from Moscow and put into practice by the French and Romanian communists never clarified exactly the accusations against him. The strategy of denigration was not a market strategy, as his works written in French and Spanish were lately translated. The digitization of the historical collections of the journals banned during the communist period represents a meritorious recovery of the process of research, knowledge and understanding of how things evolved, before agreeing with the accusations that the representatives of the previous regime brought by disqualifying them in the post-war period. Lucian Blaga Central University Library in Cluj Napoca made available to the public the digitized collection of Gândirea magazine from the period 1921-1944. Biblioteca Digitala BCU Cluj: Gândirea (1921-1944)*

*This study highlights Vintilă Horia's literary activity during his collaboration with the magazine Gândirea and refers in particular to the fantastic literature that he cultivated during this period.*

*Keywords: Vintilă Horia, interwar short stories, Gândirea, Lucian Blaga University Library Collection.*

Vintilă Horia este unul dintre scriitorii români care și-au început activitatea în perioada interbelică, în efervescenta culturală și în ambianța spirituală a celor mai înșelătoare vremuri pe care le-a cunoscut Europa. Eseișt analitic și deosebit de înzestrat, Vintilă Horia a denunțat materialismul și aplicările sale mecanice care au condus la transformarea unor imense regiuni de pe glob în lagăre străjuite de cortina de fier. Acuzațiile care i-au fost aduse de către regimul comunist care a făcut posibilă denigrarea scriitorului și macularea imaginii sale, precum și condamnarea acestuia în absență în România în 1946, în urma unui proces de tip stalinist, care a pornit de la o confuzie de nume și de persoane, condamnarea la o pedeapsă foarte aspră de 25 de ani, a făcut ca opera sa să nu fie citită în limba română în anii comunismului și destul de mult timp după aceea. Renunțarea autorului la celebrul Premiu Goncourt ce îi fusese acordat ca urmare a campaniei de denigrare inițiată de regimul comunist de la Moscova și pusă în practică de comuniștii români (Mihai Ralea) și francezi nu a lămurit niciodată acuzațiile de antisemitism, nazism, și de apartenență politică la un partid anume ce i-au fost aduse.

Întrebarea este ce interes aveau agenții comunismului să dezvăluie o complicitate cu regimurile violente anterioare precum nazismul în condițiile deceniului al șaptelea al secolului al XX-lea. Ipoteza de la care am plecat a fost aceea că povestirile publicate în limba română înainte de consacrarea sa ca scriitor internațional în exil purtau nucleul mării și valoroasei literaturi pe care a redactat-o apoi în limbile franceză și spaniolă pentru că aceste povestiri fantastice oglindeau concepția eseistului anticomunist, care căpătase prestigiu în lumea de dincolo de cortina de fier a statului devenit temniță.

Vintilă Horia a povestit cum Ambasada României de la Paris îi propusese, exact după anunțarea câștigării premiului Goncourt, să se pozeze cu personalul ambasadei, iar acesta a refuzat, gândindu-se la colegii săi care fuseseră condamnați după metoda stalinistă și transformați în sclavi sau pur și simplu exterminați. Ceea ce a urmat în zilele următoare a fost ca și cum regimul comunist care multiplicase un dosar fabricat de Securitate și îl răspândise ziarelor pariziene prin intermediul lui Mihai Ralea, nu putea accepta nici refuzul fotografierii și nici reabilitarea într-o cultură majoră a unui scriitor condamnat de regimul stalinist. În vreme ce implicarea fiecărui intelectual al perioadei interbelice diferă profund de cea a celorlalți colegi de generație, studiul povestirilor fantastice publicate de autor în *Gândirea* poate îmbunătăți înțelegerea implicării problematice și restabilirea adevărului în privința literaturii fantastice, spaima dictaturii proletare, a proletcultismului și a realismului socialist.

Digitalizarea colecțiilor istorice ale revistelor interzise în perioada comunistă reprezintă o meritorie recuperare a procesului de cercetare, de cunoaștere și de înțelegere a felului în care a evoluat înțelegerea situației, înainte de a fi de acord cu acuzațiile pe care reprezentanții regimului anterior le-au adus descalificându-i pe cei care au scris și în perioada postbelică. Biblioteca centrală universitară Lucian Blaga din Cluj Napoca a pus la dispoziția publicului colecția digitalizată a revistei *Gândirea* din perioada 1921-1944: [Biblioteca Digitala BCU Cluj: Gândirea \(1921-1944\)](#)

Din punct de vedere ale rezultatelor obținute se poate spune că reprezentările literare din scrierile fantastice ale lui Vintilă Horia sunt rareori ambivalente; ele pot ajuta la găsirea unor modele de înțelegere a problemelor prezentului în memoria culturală, dar pot servi, de asemenea, și la stabilirea distanței dintre prezent și trecut pentru a potoli sentimentul că totul nu este destul de bine și de corect politic scris, chiar și după așa zisa dispariție a terorii naziste și a celei sovietice, atât de asemănătoare prin consecințele produse. Studiul pune în evidență activitatea literară a lui Vintilă Horia în perioada colaborării sale la revista *Gândirea* și se referă în mod special la literatura fantastică, pe care acesta a cultivat-o. Autor complet, în sensul că a scris poezie și proză, eseuri, traduceri și recenzii ale lucrărilor publicate în vremea sa, Vintilă Horia rămâne un scriitor rafinat, cult și cu un orizont de cunoaștere și cu o spiritualitate ortodoxă, cu un verb clar și cu o concepție literară și filosofică asemănătoare cu cea a lui Umberto Eco, fără însă a cunoaște notorietatea mediatică a acestui autor italian atât de prețuit. Fluent în franceză, italiană, germană, spaniolă, Vintilă Horia și-a îndreptat atenția și către traducerea din literatura franceză, germană, austriacă, atent fiind la inflexiunile culturale ale scriitorilor pe care îi citea.

Proza lui fantastică din *Gândirea* cuprinde 11 povestiri ale căror pagini au fost publicate în perioada septembrie 1936 până în iunie-iulie 1944. Atmosfera este una în care predomină fie primăvara, fie toamna, anotimp preferat de scriitor pentru pastelurile poetice care îi prilejuiesc descrierea peisajelor în care poezia, armonia, muzica se îmbină creând decorul potrivit în care personajele sale evoluează.

Vintilă Horia publică *Melodia spațiilor* în revista *Gândirea*, an XIV, nr 7, septembrie 1936, p. 347-353. [BCUCLUJ FP 279479 1936 015 007.pdf](#) care este povestirea fascinantă și

sensibilă a revelației micro-cosmogoniei din perspectivă umană. Un bătrân intelectual fără nume cumpără de la stăpânul său, un om sărac, un câine pe care îl aduce acasă, îl îngrijește și îl face tovarășul său de viață. Revelația muzicii cosmice are loc în clipa în care câinele pătrunde în casă, iar noului stăpân îi vine inspirația de a scrie și de a cânta muzica imposibil de auzit, melodia spațiilor revelată de refrenul care îi revine obsesiv : do, si, re, la , de fapt un semiton, o secundă mărită și o cvintă perfectă. Un simbol important al povestirii fantastice este corbul, simbol al spațiilor de trecere, în care apa joacă un rol primordial. Dar prietenia dintre oameni și câini este deosebit de sensibil descrisă, mai ales că aceștia împărtășesc de cele mai multe ori aceeași soartă:

„Iubise întotdeauna câinii și nimic nu-l întrista mai mult decât animalele acestea purtate la răscuri umblate, cu o tablă agățată de gât, de vânzare. Până la ce grozavă lipsă, până la ce neagră sărăcie trebuia să ajungă cineva, ca să-și poarte tovarășul ca pe un sclav. Pentru că despărțirea dintre un om și un câine e totdeauna sfâșietor de dureroasă. Privise la omul acela în zdrențe, alb și palid, se uitase la câinele care se așezase amărât pe labelle dinapoi și găfâia obosit, dezgustat de o viață care nu-i zâmbise cu siguranță niciodată. Și-l închipuise alergându-i prin casă, lătrând vesel, vestindu-i existența unei tovarășii, îi mângâiasse capul și animalul îi acceptase prietenia, închizând ochii sub vraja unei senzații aproape uitată.” (*Gândirea*, XIV, 7, 1936:348)

Tipologia acestei povestiri este una romantică. Personajul principal este un intelectual care nu are nume și care locuiește singur, în compania cărților lui, a pianului și a câinelui pe care îl aduce acasă și pe care îl prețuiește pentru starea de grație în care intră după foarte multă vreme. Scrisul lui, mărunț și ordonat se referă la o descriere muzicală a apocatastazei, imaginată ca o simfonie astrală asemănătoare unei cascade gigantice din care se revarsă fluvii de sunete „substanțializate”, cuvinte materializate. Însuși divinul Creator își va face apariția ca la orice fel de final de ciclu pentru a pune capăt suferinței și pentru a elibera de păcate toate viețuitoarele din univers. Fraza muzicală care se repetă ca un refren obsesiv este neterminată, semn că întotdeauna creația va continua, dar la un alt nivel, o transpoziție infinită. Semnul final al existenței personajului fără nume este anunțat de sosirea corbului, simbol al trecerii dintre lumi și al călăuzirii spre alte ceruri. Transfigurarea îndumnezeită a personajului prin intermediul creației sale literare și muzicale este soluția salvatoare.

„Tot ceea ce nu e Dumnezeu are un sfârșit. Când de pe clapele unui pian predestinat sub mâna unui geniu poate nenăscut încă, se vor desprinde acordurile simple ale melodiei eterne, omenirea va fi aproape de sfârșit, pentru că își va fi împlinit rostul. (...)

Îmbătați de armonia copleșitoare, își vor opri toți uneltele, mașinile huruitoare vor amuți, forfotul vieții va pieri ca o aiurare speriată, urile se vor topi în ochi, muzica divină va năvăli tot mai mare și mai puternică în cascade uriașe de tonuri și Dumnezeu va coborî El însuși pe aripile spațiului substanțializat în valuri melodice. Cu dreapta înălțată a părintească iertare, va descătușa din lanțurile păcatului vietățile din acest colț de univers, va stinge apoi încet lumina lumii noastre și va merge să aprindă alta, aproape.” (*Gândirea*, XIV, 7, 1936:350)

Povestirea *Orbul* a fost publicată de Vintilă Horia în *Gândirea*, an 15, nr 10, dec. 1936, p. 489-495. În atmosfera de toamnă posomorâtă se sinucide Matei Ghibu, cel mai bun prieten al autorului, cel care relatează toată acțiunea din perspectiva prietenului, care nu a fost suficient de atent și de abil pentru a înțelege ce se întâmplă și a opri totul. Gestul era motivat pe de o parte de o poveste de dragoste terminată nefiresc și nefericit, iar pe de altă parte de o nemernicie pe care avocatul Matei Ghibu o înfăptuise, furând niște bani de la un client al său, lipsit de vedere, cu gândul că își va putea ajuta iubita soție, Eliza să se facă bine într-un sanatoriu din Elveția.

Nefericitul Matei nu are parte să își mai vadă vreodată iubita sănătoasă, pentru că aceasta se stinge, iar orbul înșelat de el va rămâne pentru sufletul lui semnul greșelii majore, o pată asemănătoare cu cea mai mare pedeapsă pe care i-o poate da conștiința cuiva care a greșit. Întâlnirea acestui personaj cu autorul are loc de mai multe ori, iar replica pe care o are cel lipsit de lumină în clipa când află despre moartea lui Matei Ghibu este edificatoare: „Domnule, să știi că și pe oamenii fără putere îi răzbună cineva.” (*Gândirea*, XIV, 15, 1936:491) Autorul își pune problema de a afla despre ce răzbunare ar fi putut fi vorba, care să încheie destinul tragic al prietenului său. După moartea soției sale, Matei se consolase în aburii alcoolului și compania femeilor frumoase, crezând că în acest fel va putea uita totul. În realitate, el s-a ruinat nu numai sufletește, ci și trupește, iar autorul rememorează serile în care îl ajutase să vină acasă și când alcoolul îl doborâse. Cu o fină atenție acordată psihologiei umane, autorul constată câte fațete ale compromisului se ascund într-un individ care, dorind să schimbe destinul soției sale condamnate la moarte din cauza bolii și a mizeriei, în realitate face mult mai mult rău și lui și celor din jur. Scrisoarea lui Matei Ghibu pe care i-o lasă prietenului său pentru a își explica gestul este o confesiune a compromisului pe care a hotărât să îl facă din disperarea de a-și salva soția. Orbul păgubit de două sute de mii de lei și rămas cerșetor pe stradă e clar că dorește o revanșă, iar autorul e copleșit de ideea că „răzbunarea celui fără de lumină e grozavă” și că „mărturisirea gândului rău, ascuns” ar putea justifica cauzalitatea faptelor. (*Gândirea*, XIV, 15, 1936:495)

„Am fericit totdeauna oamenii care mor toamna, căzînd odată cu frunzele, părăsind o lume pustie și îndoliată în care stingerea vieții e ceva armonic, întregind imaginea cadrului exterior. N-am plâns niciodată în cimitirele îngălbenite sub căderi uscate și reci, unde copacii goi dechid priveliști luminate de îndepărtare.” (*Gândirea*, XIV, 15, 1936:489)

Despărțirea de trecut și începutul unei noi existențe este tema cu tentă de premoniție a povestirii *Despre moartea imposibilă a lui Vladimir Noaptes* publicată în *Gândirea*, an 16, nr. 4, apr. 1937, p. 167-173. Sub forma confesiunii la persoana I, autorul dezvăluie delicata rețea motivațională și psihologică, care îl face să se gândească la crima de a-și ucide propriul trecut, personificat sub forma unui personaj de roman, un personaj mai mult imaginar la început, mult mai real la final, numit Vladimir Noaptes. Autorul, care se consideră un demiurg al condeiului are această idee de a-și personifica trecutul transformându-l în personaj de roman și de a-l ucide. Motivația e halucinantă, la fel de halucinantă precum un proces politic stalinist, în care fixismul acuzațiilor în bloc a condus la sacrificarea unor ființe nevinovate, folosite ca forță de muncă ieftină în gulag. Ideea de a urî trecutul pentru a crea o lume nouă, va fi motoul perioadei comunisto-staliniste care va urma după Cel de al Doilea Război Mondial și în România. Vintilă Horia fusese acuzat pe nedrept pentru trecutul recent, cu neputință de ucis. Consecvent misiunii sale de călăuză prin jungla istorică modernă și contemporană, Vintilă Horia a denunțat pur și simplu crimele celor care făceau experimente sociale. Noua societate revoluționară se temea de inteligența și de condeiul lui rafinat, care dăduse viață unor scene care îi anticipau absurdul halucinant:

„Trecutul îl urăsc nu pentru că a fost searbăd, monoton și chinuit, ci numai pentru încăpățănarea lui de a mai fi. Ceva care nu mai e, trăiește încă. Nu mă pot obișnui cu gândul etenei amintiri și această veșnică prezență mă scoate din sărite. Nu pot încerca nimic nou fără să mă viziteze oaspeții nepoștiți ai experienței. Nu pot iubi o femeie fără să nu-mi răsară dinainte convoiul lung al tuturor femeilor pe care le-am iubit. Ce mai vor aceste spectre desgustătoare pe care nu le cheamă nimeni? Și când strâng în brațe trupul unei femei dragi, simt mâinile celorlalte, trăgându-mă înapoi, încercând cu disperarea unei gelozii inutile să mă despartă de bucuria prezentului, să-mi sfâșie din minte imaginea

bucuriilor ce vor veni. În fiecare vorbă, în fiecare gând, în fiecare pas, în orice clipă nouă care trece prin mine, mă împiedică, mă sufocă, mă înnebunește mulțimea vie a clipelor pe care le-am crezut înmormântate odată cu trecerea lor. Simt că nu pot crea nimic valabil din pricina acestei stăruitoare temeri de a nu contrazice trecutul. Și gândul de a fi la fel cu ceilalți oameni, mediocru și steril, mă înfloară. Vreau să creez ceva nou, nemaivăzut, vreau să fiu revoluționar, vreau să fiu primul revoluționar, pentru că însăși vorba revoluție e un nonsens în evoluția existenței omenești. Nimeni n-a fost până acum revoluționar și niciodată n-a izbucnit vulcanul proaspăt al unei revoluții, pentru că oamenii aceia mândri și proști care au crezut că răstoarnă din rădăcini o lume veche și clădesc peste ruini fumegânde alta cu totul nouă, n-au făcut decât să îndrepte puțin aspectul lumii vechi și să-și facă din asta iluzia unei prefaceri totale. Oamenii aceia erau născuți și crescuți în sfera lumii vechi. Trecutul lor nu era decât trecerea prin viața acestei lumi vechi și când au vrut să schimbe, să facă revoluție, ei au lucrat inconștienți cu firele acestui trecut pe care credeau că-l urăsc.

Revoluția? O haină peticită nu e niciodată o haină nouă. Omenirea de azi nu e decât o haină veche în coatele căreia fiecare revoluție și-a prins petecul ei colorat, închipuindu-și fiecare că a înnoit total vestmântul fără moarte al lumii. Ah! Oribila haină peticită a omenirii! Nu simte nimeni că a rămas prea mică? Numai un om fără trecut o poate sfâșia și azvârli, numai eu voi croi alta, pe măsura vremurilor noastre.” (*Gândirea*, XVI, 4, 1937:169)

Replica trecutului devenit personajul Vladimir Noaptes al creației autorului-narator și pe care autorul are impresia că îl poate șterge când dorește este construită cu o logică impecabilă, argumentele fiind clădite pe seama reflexelor din oglinda psihologiei creatorului vanitos și cu o aroganță stridentă. Dialogul naratorului-autor cu încarnarea personajului său e o viziune realistă asupra creației cuvântului, care nu poate face să dispară trecutul, perioada de timp determinată care precede momentul dialogului, considerat momentul prezent. Ca atare totul este în trecut. Concept fundamental al fizicii și al filosofiei, timpul trecut face parte în concepția fizicii clasice dintr-un continuu: trecut-prezent -viitor. El are o singură direcție din spre trecut spre viitor. În concepția fizicii moderne, mai precis în teoria mecanicii cuantice ideea de continuitate e acceptată doar în privința relației spațiu-timp.

Discuția dintre personaj și naratorul-autor despre abolirea trecutului și despre valoarea nemuritoare a trecutului, este una cu implicații sociale utilizate și de regimul politic comunist-stalinist, care a dorit să omoare trecutul, să extermine crema intelectualității românești, pe motivul apartenenței unei așa numite origini sociale nesănătoase și să-i transforme pe intelectuali, pe aristocrații trecutului în sclavi ieftini ai noului regim împreună cu întregul popor. Aceasta era strategia de educare a generațiilor viitoare ale unei țări care ar fi trebuit să rămână în zona gri și să nu cumva să mai aibă și pretenții intelectuale. Cu alte cuvinte, Vintilă Horia a devoalat cu mulți ani înainte aroganța strategiei staliniste de exterminare a generației intelectuale românești interbelice, generația care inițiasse regenerarea spirituală a românismului prin valorificarea tradiției mitice și a ortodoxismului. Printr-o intuiție pe care o au doar scriitorii care au capacitatea de a descoperi pe cale rațională, spontan, brusc, esența problemei noii societăți așa-zis revoluționare Vintilă Horia rămâne un autor vizionar de literatură fantastică care înfierează dresajul mental la care a fost supusă societatea românească după război. Se explică de ce comuniștii s-au temut atât de tare de literatura fantastică și i-au torturat pe cei care au îndrăznit să scrie o astfel de literatură, care proiecta totul într-o lume imaginară, cu intruziuni supranaturale metafore ale utopiei lumilor pentru a ilustra principiile centrale ale politicii

vremurilor. Crima este cheia de boltă a soluțiilor totalitare, iar minciuna sfruntată și falsificarea trecutului este specialitatea noilor creatori de lumi. Soluția trecutului îndumnezeit este oferită chiar de personajul martir: propriul trecut, Vladimir Noapteaș.

„- Dragă Vladimir (luasem un ton familiar pentru că începusem să cred că omul din fața mea e nebun și numai din bunăvoință și răbdare aș fi scăpat de el), dragă Vladimir, nu trebuie să uiți că tu trăiești grație mie; eu te-am creat și tot eu am dreptul să te distrug. De la o vreme existența ta mă stânjenește enorm și unica șansă de a scăpa de tine este să te omor. Trebuie să te deprinzi cu ideea că nu ești al tău, că eu pot oricând să te arunc în întunericul din care te-am scos. Când ai intrat pe ușa adineaori, tocmai mă pregăteam să scap de tine.

- Domnule, sau stăpâne, nu știu cum să-ți spun, iartă-mă că sunt de altă părere, însă mi se pare că tu ești acela care trăiești prin mine, pentru că eu sunt trecutul tău, cu alte cuvinte tot ceea ce ai făcut și ai gândit până acum. Vrei să mă ucizi ca să scapi de mine. Te incomodez grozav. E adevărat. Aș vrea eu însumi să mă știu mai puțin al tău, însă orice încercare de a rupe cu tine e inutilă. Te-ai crezut foarte inteligent și ai fost sigur mai ales că ai găsit leacul desfacerii de mine punându-mă în paginile unui roman care e viața ta însăși, pentru ca la sfârșit să descrii cu ipocrite aere de pierdere inconsolabilă, moartea mea. Ți-ai transformat trecutul în personajul de roman ca să-l deprinzi de ființa ta care se dorea singură. Ei bine, chiar dacă vei face lucrul acesta, chiar dacă vei asista la înmormântarea mea, eu voi continua totuși să trăiesc, mereu lângă tine, mereu în tine, cu o cruntă înverșunare de care și eu m-am plictisit. Romanul tău va avea succes fără îndoială, pentru că ești un scriitor consacrat și pentru că ai pus acolo frânturi din viața ta adevărată, bucați calde din trecutul tău pe care ai vrut cu tărie să-l redai cât mai sincer și mai real, ca să simți tu însuși retrăind în el întreaga istorie a vieții tale de până acum. (...) Am crezut la început că nu faci decât să scrii un roman auto-biografic, cum se spune, în care croiești minciuni pentru uzul contemporanilor. Când mi-am dat seama că peripețiile romanului tău sunt întâmplări adevărate, când am înțeles că totul nu era decât o îndemnatică șmecherie, m-am hotărât să ies în față, așa cum sunt, greu de anii care mă apasă și să-ți spun că întreaga înscenare e zadarnică. (...)

Trecutul unui om depășește până și marginile mormântului, ancorând în istorie. Eu sunt în tine mai tare decât tine. Tu ești clipa efemeră a prezentului și cel mult promisiunea nesigură a viitorului. Eu sunt stânca grea a tuturor clipelor care au fost, eu sunt trecutul întunecat și puternic de care nimic nu te poate desface, nici chiar moartea cea adevărată. Ființa mea e nemuritoare ca dumnezeirea.” (*Gândirea*, XVI, 4, 1937:170, 171)

În *Variațiuni pe o temă studențească*, publicată în *Gândirea*, an 16, nr. 6, iun. 1937, p. 275-283, Vintilă Horia aduce în atenția cititorilor imaginea Bucureștilui toamna, când orașul se pregătește pentru începutul anului universitar, când studenții își caută locuințe de închiriat. Personajul principal este un student provincial înscris în anul I la Facultatea de Drept, el dorind să devină avocat. Motivația este puternică: „Am de gând să fiu un om liber, de aceea am ales o carieră care să nu-mi stărne capul în cuiul nimănui.” (*Gândirea*, XVI, 6, 1937:176) Până să își găsească locuința de închiriat, el stă la un hotel din preajma Cișmigiului în fața căruia se află o statuie de bronz a unui personaj care pentru studentul provincial e un model de carieră.

„Măine voi locui în căsuța din mahalaua Cotrocenilor, și când voi trece pe lângă statuie nu voi putea-o privi decât de jos în sus, pigmeic. Până în ziua când oamenii mă vor așeza și pe mine pe un soclu, îmi vor ține discursuri dedesubt și unul mai mare dintre ei îmi va trage de pe cap pânza care mă acoperea, anunțând astfel intrarea mea în veșnicie. Voi fi



fost și eu atunci un om politic și lumea mă va cunoaște după moarte într-o atitudine statuară neschimbată, ceea ce e puțin ridicol deoarece oamenii politici sunt în viață departe de atitudinile uniforme ale bronzului. Oricum voi ține și eu un manuscris într-o mână, dovedind posterității că nu numai am vorbit, dar am și scris, adică n-am stat tot timpul degeaba.” (*Gândirea*, XVI, 6, 1937:176, 177)

Tema manuscrisului găsit în sertarul unei mobile vechi din casa de închiriat îi schimbă percepția asupra vieții de student. Toate planurile de viitor se încurcă și toate iluziile se destramă, când manuscrisul unui alt tânăr de vârsta lui îi dezvăluie nefericirea pe care viața l-a făcut să o trăiască: despărțirea de E., iubita lui, atitudinea profesorului Teodor Amilcar care îl face să piardă examenul pe nedrept și să repete anul. Toată experiența este transcrisă la cald, iar detaliile sunt revelatoare pentru cinismul și cruzimea existenței. Manuscrisul se oprește brusc. Concluzia celui care citește este că lectura respectivă îi zdoise elanurile și că e nevoie de precauție pentru a își urma destinul.

În esență, multe povestirile fantastice descifrate și în cheie politică ale lui Vintilă Horia au ca punct de plecare meditația sa asupra societăților și a regimurilor paralele, comunist sau fascist. Comunismul e lumea dezvăluită și de „*Spovedania unui învins*”, de personalitatea lui Panait Istrati, care a avut curajul de a scrie ceea ce a văzut cu ochii lui în țara în care dictatura proletariatului era la ordinea zilei în 1929. De altfel, paginile respective au pus punct carierei literare agreeate de comuniști și de internaționala socialistă. Panait Istrati, scriitor curajos și onest, fusese un subiect al *Gândirii* odată cu apariția povestirii *Chira Chiralina*, prin articolul lui Darie, Ion (pseudonimul lui Cezar Petrescu, *Panait Istrati*, an 4 nr 2, 1 nov. 1924, p. 56-57; prin articolele lui Toma Vlădescu *Răspuns lui Panait Istrati, sau între anarhie și iluminism*, an 14, nr 2, febr. 1935, p. 101-104, *Replică lui Panait Istrati*, an 14, nr 3, martie 1935, p. 159-161, autor care ba îl apreciază pe Istrati, ba îl blamează pentru convingerile lui comuniste și anarhiste, și apoi prin articolul *Moartea lui Panait Istrati*, an 14, nr 5 mai 1935, p. 279, în care autorul își exprimă durerea pentru moartea scriitorului și pentru faptul de a fi polemizat exact cu o lună înainte ca acesta să moară; prin articolul lui Nichifor Crainic *Panait Istrati*, an 14, nr 3, martie 1935, p. 168 în care Panait Istrati este admonestat deoarece nu are dreptul de a judeca naționalismul revistei *Gândirea*.

Puțini scriitori au avut o asemenea influență asupra literaturii române încă de la începutul revelației socratice a spiritului său creator ca primele povestiri fantastice publicate în *Gândirea* de Vintilă Horia. Personajele sale feminine pot fi explicate de termenul de arhetip și au în literatura sa fantastică o forță autonomă, ca puterea unei foarfece ce decupează contururilor unor personaje. Personajele feminine sunt de multe ori conduse de concepții bizare despre iubire, considerând cum scria Panait Istrati în *Spovedanie pentru învinși* că sentimentele nu sunt decât o infirmitate burgheză și dragostea o simplă împerechere sexuală. Interesat de cele mai recente descoperiri ale științelor, Vintilă Horia rămâne un scriitor care descrie situații și personaje cu o psihologie neobișnuită, un scriitor analitic cu o rafinată cunoaștere a psihologiei feminine. În ultimii săi ani, Vintilă Horia a intrat în contact cu toți marii oameni de știință, cu toate mințile luminate ale lumii din vremea sa, fapt care dovedește faptul că preocupările sale pentru studiu și înțelegere au fost ținta vieții sale de umanist filosof cu preocupări pentru întoarcerea la religie și pentru integrarea spiritualității românești, îmbinare de trăire religioasă și raționalitate.

În Veronica, o nuvelă publicată în *Gândirea* (1938, XVII, 2: 94-99), autorul scria că fiecare femeie este, de fapt, un arhetip de ființă misterioasă și paradoxală, fascinantă la început și o ființă care îi face pe cei din jurul ei să sufere în cele din urmă. Combinația ei dintre bine și rău este o chestiune ironică a unei măiestrii demonice, motiv pentru care viața ei interioară este prea

puțin înțeleasă de cei din jurul ei. Femeia – în general- este o creație psihologică aflată între rău și bine și de aceea o schismă crudă o transformă într-un arhetip enigmatic, cu o conștiință proprie, dar și cu un inconștient personal și unul colectiv. Arhetipul unei femei-caleidoscop oferă perspectiva interesantă și unică a unei „fantezii delicioase”.

„Dincolo de bine și de rău se află un tot unitar și armonios care concentrează ca un paradox, aceste două contraste morale. Conglomeratul acesta ciudat, pe care l-au studiat mai mult poeții decât filosofii, se numește cu un cuvânt greu femeie. Proporția de bine și de rău e calculată în fiecare exemplar al genului într-o drămuire deosebită care din fericire nu stă în puterea omului. Adeseori ești împins să crezi că un demon glumeț, de o ironie sinistru, se ocupă cu meșteșugita cântărire a sufletului femeiesc, pentru că n-ar putea nimeni să supună unui chestionar logic concepția despre viață a unei femei. Poate datorită unei sensibilități deosebite, impregnată în cutele psihicului ca un caleidoscop, atitudinea Evei eterne se risipește în jocuri inegale care dau vieții o notă de fantastic delicios.

Câteodată însă, variațiile pe aceeași temă sunt atât de inedite încât surpriza pe care o încerci se transformă în suferință.” (Gândirea, XVII, 2, 1938: 94)

Veronica este o studentă pe care autorul o iubește și, prin urmare, este fascinat de personalitatea ei. Arhetipul ei feminin este unul al unei femei moderne, victorioase, independente și pragmatice, iar numele ei latin Veronica derivă din grecescul Berenice care înseamnă „cea care aduce victoria”. Deși personajul pare să nu fie conștient de natura sa reală, inconștientul ei înregistrează și reprimă idei ale istoriei recente. Veronica T. este arhetipul unei femei care urăște poezia și poeții, simbol al unei epoci în care regimul comunist va detesta fantezia pentru puterea sa de a face ca ființele umane să evadeze din realitate, evitând urâtenia și teroarea istoriei despre care a scris și Mircea Eliade.

„Căci Veronica, deși purta un nume vechi și oarecum demodat, trăia cu frenezie filosofia veacului, utilitarismul acela atât de înfipț în prezent încât te silește să adori timpul și să faci din clipă un câștig sau o pierdere după cum ai folosit-o cămătărește sau ai lăsat-o să treacă fără să o storci de tot ceea ce îți putea oferi. Iată de ce întâlnirea noastră simboliza o ciocnire de forțe contrarii, de principii opuse, rezumând dualismul antagonic al existenței moderne. Căci nu se întâlniseră acolo numai un bărbat și o femeie, adică o unitate virtuală, ci două entități distincte, concentrate fiecare în jurul altui crez. Și totuși plimbarea a continuat, ascunzând sub liniștea ei dorința de pace a vieții de totdeauna, acest imperativ imens care face posibilă societatea.” (Gândirea, XVII, 2, 1938: 96)

Veronica T. este arhetipul femeii inchiuzitor al vremurilor viitoare ale regimului comunist, ea urând fantezia, poezia și adorând scufundarea în viața materialistă reală. Ca arhetip, Veronica T. reprezintă o parte a inconștientului colectiv, iar această parte este moștenită la fel ca tot tiparul instinctiv de comportament. Prezent în studiul simbologiei religioase și mitologice, Veronica T. este un arhetip de femeie-martor: Sfânta Veronica cu imaginea imprimată pe pânză a chipului lui Hristos. Aceasta e o imagine imprimată miraculos, cu caracter supranatural: Veronica arhetipul unei femei purtând „adevărata imagine” a lui Hristos. În povestirea lui Vintilă Horia, Veronica T. este un viitor avocat, un ciudat susținător al noii ere, în care scrisul e posibil doar într-o cheie realist socialistă.

„-Tu nu înțelegi că viața de azi refuză orice contact cu ceea ce nu e real, cu ceea ce nu-i convine? Poesia, presupunând că a fost cândva o necesitate, un îndemn adânc, ceva care în sfârșit să rimeze cu năzuințele socialului, nu mai reprezintă astăzi nimic, nici măcat o modă. Azi nu mai ai dreptul să admiri, adică să privești ceva din punct de vedere estetic, pentru că timpul nu e numai al tău și pentru că viața așa cum se desfășoară acum e ca un

brad uriaș în care individul nu reprezintă decât frunza aceea cât un ac de subțire care trebuie să accepte ritmul celorlalte ca să nu piară. Poesia e ca și cum ai refuza la un moment dat să primești seva care circulă în toți, de dragul unei seve proprii care n-ar face decât să te desprindă de trunchi. Căderea e iremediabilă pentru că încercarea ta de izolare înfrânge legi categorice și universale. Mă gândesc uneori la tine, la felul tău de a fi și urăsc rătăcirea asta între vers și inutil pentru puterea cu care te scoate dintre oameni.” (*Gândirea*, XVII, 2, 1938: 96)

Povestirea lui Vintilă Horia intitulată *Ucigașul Teofil și dedicată Domnului Victor Papilian* a fost publicată în *Gândirea*, an 17, nr. 9, nov. 1938, p. 458-468. Autorul ilustrează atmosfera tensionată dintr-un mic orașel de provincie în care, după Marea Unire, conviețuiesc trei neamuri: românii, maghiarii și germanii, numai că de această dată, la conducerea arhivei din orașelul respectiv nu mai este domnul Tivadar Fekete, ci domnul Teofil, un român din București. Domnul Teofil încearcă să se obișnuiască cu atmosfera locală din orașelul provincial și află despre o legendă referitoare la batjocorirea unei statui reprezentând patroana orașului, reprezentarea în piatră a unei fecioare, pe care un necunoscut o împodobise cu un șir de cârnați. În idealismul lui, Teofil caută răspunsul în arhivele orașului în care află despre implicarea a trei personaje, un român, un ungur și un neamț. Întâmplarea face că maghiarul implicat să fie chiar Fekete Janos, tatăl fostului director al arhivelor din oraș. Atmosfera devine fantastică pentru că sentimentele personajelor plutesc în aer precum fumul unei substanțe nocive necunoscute în care se amestecă și teama de a nu fi descoperit, și răzbunarea pe cel care a luat locul celui alt odată cu schimbarea administrativă a țării, și curiozitatea lui Teofil care vrea să afle adevărul și e convins că numai arhivele îi pot reda acest rezultat. Teofil este protejat de Frau Helga, un personaj care îl iubește cu adevărat și despre al cărei soț nu mai știe nimic de multă vreme. Exact când lui Teofil îi încolțește în minte gândul de a afla adevărul, Fekete Tivadar îl boicotează așa cum se pricepe mai bine: îi răvășește arhiva ca din greșeală, îi pătează documentele. Cert este că finalul nuvelei este un coșmar. De frică să nu fie descoperită vina tatălui său și de ciudă că nu mai era director al arhivelor, Tivadar Fekete hotărăște să-l omoare pe Teofil, exact cum îl ucisese și pe soțul doamnei Helga. Printr-un miracol, cu intervenția doamnei Helga, Teofil scapă și tot orașul îl găsește pe Fekete Tivadar mort, ca și cum ar fi căzut de la etaj. Descrierea psihologică a atmosferei nocturne e revelatoare pentru arta scriitorului care face din Teofil, iubitorul de divinitate un presupus ucigaș, aflat în legitimă apărare.

Nuvela *Aventură sub lună*, publicată de Vintilă Horia în *Gândirea*, an 20, nr. 3-4, din martie - aprilie 1941, p. 151-161 este o descriere a unei întâlniri imaginare dintre personajele unor cărți celebre: Faust, Madame Bovary, Harap-Alb, Yago și Don-Quijote. Ele amintesc de laureatul Nobel din 1934, Luigi Pirandello și de cele *Șase personaje în căutarea unui autor*. Personajele lui Vintilă Horia se cunosc între ele și doresc să iasă din tiparele povestirii renunțând la scenariul inițial. Pentru că totul începe în camera poetului adormit, în biblioteca acestuia unde cărțile au rămas deschise, personajele au prins viață sub vraja lunii. Emma Bovary va hotărî să trăiască o aventură alături de Faust spre nemulțumirea lui Yago și a Cavalerului tristei figuri, care se doreau a fi aleși de frumoasa eroină. Cum însă aceasta are propriile-i preferințe, cei doi urmăresc neobișnuitul cuplu, care încearcă să se ascundă în decorul paginilor din romanul francezesc. Intervenția rațională a lui Harap-Alb e salutară pentru că el pune întrebări inteligente și reușește să calmeze spiritele. Concepția personajelor despre personaje și despre lumea bibliotecilor este premonitorie pentru că sugerează soluția supraviețuirii și a evadării din stereotip prin lectură. Yago face jocul denunțării imoralității Emei, iar jocul lui tipic, e ca o

parodie amară la adresa acuzațiilor din epoca interbelică care au făcut din Eliade un autor pornografic, îndepărtându-l de fapt de la catedra Universității din București.

„Eroinele din cărți sunt la fel cu femeile obișnuite. Singura deosebire este că acestea trăiesc mai puțin decât celelalte și au deci mai puțin timp la dispoziție pentru a face să sufere pe naivii reprezentanți ai așa zisului sex tare. Femeile din cărți au în schimb existențe multiple, căci numai pentru cititorii creduli și inocenți viața lor se rezumă la spațiul îngust al unei cărți. Nu trebuie să uităm că o bibliotecă e o lume întocmai cu a noastră, populată de ființe mai vii și mai durabile decât noi, cari duc acolo o existență scăpată de mult de sub pana celui care le-a dat naștere. Pasiunile lor, sunt mai puternice decât ale noastre, căci fiecare personaj e o sinteză sau un mit. În el se concentrează o lume de simboluri, creată din datele minore ale lumii noastre, închegată într-un tot aparte, care reprezintă o epocă, un viciu uman sau o calitate în care, parțial, se interferează fiecare umil participant al regnului omenesc.” (*Gândirea*, XX, 3,4, 1941:152-153)

Misiunea scriitorului modern e uneori mai dificilă decât cea a personajelor, care aleg să combine rolurile deja știute. Talentul lui e pus la încercare, e provocat de fiecare dată când închizând ochii, alege să trăiască și să îi călăuzească pe cei care îl citesc. Imaginația lui, puterea lui de a da viață cuvintelor și de a le transforma din vis în realitate, iată miza jocului fantastic de-a literatura. Harap Alb pune întrebarea corect și în final, cele cinci personaje vor dispărea „între paginile cărților ale căror legi nu le poate înfrânge nimeni”.

„ - Se spune că uneori femeile sunt mai inteligente decât bărbații și că în împrejurările grele își pierd capul mai târziu decât noi. Vă conjur doamnă, să vă gândiți o clipă la urmările dragostei voastre.

- M-am gândit, Harap Alb, căci o femeie nu e niciodată sentimentală cu exagerare. Eu și Faust am fost făcuți unul pentru altul și numai printr-o greșeală de concepție am fost așezați în cărți deosebite. Vom repara noi acum, greșeala aceasta, întemeind o opera nouă.

- Și cine va scrie opera aceasta ? căci dincolo de condeiul unui scriitor voi nu puteți exista.” (*Gândirea*, XX, 3,4, 1941:155)

Tot despre misiunea scriitorului precum și despre modele de scriitori este vorba și în povestirea *Între ierburi* publicată în *Gândirea*, an 20, nr 7, sept. 1941, p. 366-368. Personajul principal este un adolescent care „credea încă în marea iluzie că adevărul e mai mult o realitate decât o pagină de carte.” Pledoaria autorului este pentru ilustrarea iluziei adolescentului, care își dorește să devină scriitor inspirat de realitatea și adevărul lumii în care trăia:

„Și credea, credea ca un neofit, în ordinea perfectă a lumii, în înțelepciunea și în bunătatea oamenilor despre care nu știa până acum că se rezumă la câteva categorii care conduc, în frunte cu Yago, cu Machbeth, cu Shylok și cu fetele regelui Lear, întregul curs al vieții pe pământ. Shakespeare i se părea un mare scriitor și nimic mai mult.” (*Gândirea*, XX, 7, 1941:366)

Atmosfera toamnei blânde din câmpie, poezia culorilor și mai ales detaliile peisajului sălbatic și neobișnuit de pitoresc stimulează imaginația adolescentului, care se dorește un prolific scriitor al toamnelor autohtone. El are modele în eroii povestirilor lui Sadoveanu și în romanul *Șoimii*, cartea care îl face să viseze la faptele de vitejie ale eroilor Moldovei și la „zâmbetul clar al unei fete”. Natura îndumnezeită de frumusețe și mai ales talentul scriitorului care își păstrează credința în valorile tradiționale românești este reprezentarea idealului adolescentin de scriitor al personajului „Oswald Spengler murise între alte ierburi.” (*Gândirea*, XX, 7, 1941:368)

„Își aduse aminte de o toamnă petrecută demult în parcul unui roman franțuzesc, tot așa de pustie și de dezolată, un roman în care oamenii aproape nu existau anihilați de

puterea de viață și de moarte a personajului principal care era toamna. Îi păru rău că nu e încă un scriitor celebru, ca să scrie o carte mare și tragică, plină de toamna aceasta care-i umplea sufletul și pe care ar fi vrut să o reverse peste sute de pagini, așa cum o simțea în clipa aceea, imensă, simplă și tristă ca o femeie.” (*Gândirea*, XX, 7, 1941:367)

*Nixia* e scrisă la Viena, în „decembrie 1941” și publicată la *Gândirea*, an 21, nr. 3 martie 1942, p. 131-134. Povestirea ilustrează dragostea neîmplinită dintre Helion și Nixia, doi tineri din cetatea Filiodora, căci Poseidon, zeul mării o alege pe Nixia drept mireasa lui. Mitul fondator transformă povestea de dragoste într-o tragedie. Tânărul Helion este și el la rândul său sacrificat. Trupul lui înjunghiat cu un pumnal prețios e găsit de păstorul de capre pe țărmul insulei a doua zi după nunta Nixiei, personajul care dă numele său cetății pe care o salvează de blestemul de a nu mai avea copii. E un fel de a spune că mitul nu se destramă cu ușurință, că el supraviețuiește oricum, și cu voia și fără voia muritorilor care îl povestesc.

„-Pleacă Helion! Poseidon m-a ales mireasă, pentru a răscumpăra cu trupul meu curat păcatele cetății. Voința lui e mai tare decât dragostea noastră.

-Asta o credeți voi, nemernici și lași ce sunteți. Dacă Poseidon există, îl voi înfrunța în largul mării și-i voi străpunge pieptul cu pumnalul acesta. Să nu plângeți când veți rămâne fără zeu, căci mâine în zori valurile mării îi vor azvârli trupul mort pe țărmuri.

Și întorcând spatele mulțimii, alergă în apă, sări în prima barcă trasă pe nisip și se îndepărtă în larg în căutarea zeului care-i furase dragostea.” (*Gândirea*, XXI, 3, 1942 : 133)

*Cântarea României* redactată la Viena în perioada 26 februarie 5 martie 1942 și publicată în *Gândirea*, an 21, nr. 8, octombrie 1942, p. 432-440 este un poem în proză structurat în patru capitole, cu ton de odă dedicată lui Dumnezeu, României și românilor, pentru efortul lor de a proteja „țara cu trup de oțel și cu nume de floare” în toată istoria lor „pentru slava viitoare” a acestei țări. (*Gândirea*, XXI, 10, 1942 : 440) Atmosfera de jertfă pe altarul patriei, trecerea în revistă a celor mai cunoscute momente din istoria țării și a celor mai valoroase personaje dă textului un lustru romantic de o sinceritate debordantă, o poezie a mirajului unui trecut exemplar fabulos, un ton de litanie a sacrificiului, motivant în plin război. Dedicat unchiului său Alexandru care s-a jertfit pentru întregirea patriei și făurirea României Mari, poemul în proză are patriotismul ostășesc, rafinamentul exprimării metaforice și poezia unui trecut glorios care să îi motiveze pe contemporani pentru a își apăra țara după nefericitul Dictat de la Viena din 30 august 1940.

*Ultima noapte a lui Don Juan* a fost publicată în *Gândirea*, an 23, nr. 6, iun-iul 1944, p.258-268 și ilustrează povestea nefericită de dragoste dintre Sigrun, o tânără de 19 ani și Werner Bell, un actor care îl interpretează pe Don Juan la teatrul din oraș. Cei doi se întâlnesc la biserică, iar idila lor se termină brusc în culisele teatrului, când după o partidă de amor actorul moare subit. Povestirea alternează planurile temporale în așa fel încât printr-un flash-back Sigrun rememorează scena din tinerețea ei în vreme ce în oraș are loc o nouă reprezentație de teatru cu un alt spectacol Don Juan. De această dată, Sigrun străbate haotic, ca într-un vis sau într-un coșmar, când cimitirul, când culisele unui teatru imaginar, când culoarele înțesate de lume ale teatrului. Cu ocazia spectacolului prezent, Sigrun rememorează scenele din tinerețea sa și totul se termină sub forma unui coșmar. Descrierea minții încețoșate de trauma vieții ei e descrisă într-o atmosferă apăsătoare, cu replici și imagini repetitive care pun capăt unei existențe dominate de obsesie, de teroare, de extirparea oricărui sentiment din sufletul femeii care trăise scena întâlnirii și a morții întreaga ei viață. În cele din urmă, Sigrun își dă foc și împreună cu ea și cu coșmarul

ei, în care îi apare același Don Juan cu un sfeșnic în mână, arde întreg teatrul, teatrul memoriei eroinei.

Noul regim nu a prețuit deloc autorii de literatură fantastică din perioada interbelică, tocmai pentru că, după război literatura științifico-fantastică era un mijloc de îndoctrinare ideologică realizată mai ales de scriitorii nou formați și educați cu simpatie pentru ideologia marxist-leninistă. Orice fel de referire la utopii sau la societăți imaginare din perioada anterioară ridicau probleme filosofice și literare care devoalau îndoctrinarea și schemele de putere ale societății comuniste. Vintilă Horia, scriitor cu un condei rafinat și înzestrat cu o rară profunzime a înțelegerii psihologiei umane va anticipa prin povestirile sale publicate în revista *Gândirea* temele importante ale romanelor sale redactate în exil: mitul intelectualului exilat, teroarea istoriei și lupta pentru supraviețuire prin scris, uciderea trecutului, dragostea și experimentul social de extirpare a acesteia într-o lume care se scufundă în aberația materialității. Cum să nu se teamă de condeiul său cei care instrumentaseră toată această ideologie bolnavă de sclavizare pe care el o intuise și o devoalase? Felul în care comuniștii au reacționat măsluind acuzațiile, când un scriitor a câștigat premiul Goncourt, îndeamnă la meditație asupra puterii cuvântului scriitorului de a te face să recunoști disperarea falimentului ca regim politic. Pe de altă parte, reacția scriitorului care a renunțat să primească premiul Goncourt, deși acesta nu i-a fost retras niciodată, după scandalul orchestrat cu minciuni de presă, ilustrează încrederea scriitorului în valoarea literaturii sale și îndemnul de a fi citită.

## BIBLIOGRAPHY

### Biblioteca Digitala BCU Cluj: Gândirea (1921-1944)

HORIA, Vintilă, *Melodia spațiilor*.- *Gândirea*, an 15, nr.7, sep. 1936, p. 347-353.

HORIA, Vintilă, *Orbul*.- *Gândirea*, an- *Gândirea*, an 15, nr 10, dec. 1936, p. 489-495.

HORIA, Vintilă, *Despre moartea imposibilă a lui Vladimir Noaptes*.- *Gândirea*, an 16, nr. 4, apr. 1937, p. 167=173.

HORIA, Vintilă, *Variațiuni pe o temă studentească*.- *Gândirea*, an 16, nr. 6, iun. 1937, p. 275-283

HORIA, Vintilă, *Veronica*.- *Gândirea*, an 17, nr. 2, feb. 1938, p. 94-99.

HORIA, Vintilă, *Ucigașul Teofil. Domnului Victor Papilian*.- *Gândirea*, an 17, nr. 9, nov. 1938, p. 458-468.

HORIA, Vintilă, *Aventură sub lună*.- *Gândirea*, an 20, nr. 3-4, mar apr. 1941, p. 151-161.

HORIA, Vintilă, *Între ierburi*. - *Gândirea*, an 20, nr 7, sept. 1941, p. 366=368

HORIA, Vintilă, *Nixia*. Viena, decembrie 1941.- *Gândirea*, an 21nr. 3 mar.1942, p. 131-134.

HORIA, Vintilă, *Cântarea României Viena 26 februarie 5 martie 1942*.- *Gândirea*, an 21, nr 8, oct. 1942, p. 432-440.

HORIA, Vintilă, *Ultima noapte a lui Don Juan* .- *Gândirea*, an 23, nr. 6, iun-iul 1944, p.258-268.

# FAIRY TALE PATTERNS IN THE CHILDREN'S EPIC

Nicoleta Crînganu

Assoc. Prof., PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: The matrix text of the children's literature is the fairy tale, talking about the battle between the good and the evil, about growing up and master the world, or about founding a new family. Whatever the case may be, the central motif of the text is almost always an initiatory journey. The same way, the children's literature the hero's adventures configures as a metaphor of the child's growing up. It involves an adventure/a journey, tests, helpers, success and reward. That's why either the hero takes a space trip, like Remy from Hector Malot's "Alone in the World" or Lizuca from Mihail Sadoveanu's "The Wonderful Grove", or a fantastic one, like the trip of Bastian from Mihchael Ende's "Neverending story" or Alice from Lewis Carroll's "Alice in Wonderland", the peregrination is always an gesture of knowledge, the hero takes the possession of the world. In the case of the space trip, the hero becomes the ruler/master of the surrounding world, material and tangible. In the case of the fantastic journey, the hero becomes the master of his own inner world, the world of his imagination and fantasy, as the fantastic journey shows the intimate world of the hero. In both cases, marking the completion of an ontological stage, the itinerary is dangerous, involves tests and risks, but helpers and rewards as well. They nourish the intimate world of the child.*

*Keywords: initiation, fairy tale, journey, children, literature*

The interest in children's literature has seen an impetuous growth in the last decades, in the context of school changes in the postmodern, especially in the field of preventing illiteracy. On the other hand, the practitioners notice that the students are not interested anymore in fairy tales, but they still read children's literature. Therefore, a series of theories developed in the field, involving narratives, politics, anthropology, pedagogy etc. The controversy over the genre or the type of this kind of literature, its literacy or its values is still in progress, as well as the question of introducing the contemporary values in the writings. But one of the most important issues of the children's literature is its composition, as the researchers' inquiries on the importance of the happy end and its meaning enhanced after Bruno Bettelheim's book<sup>1</sup> about psychoanalysis of the fairy tales.

The aim of this paper is to show that whatever the story is about, it can be reduced to a fairy tale composition as the kind of story that children understand, even if they don't read so many fairy tales anymore. Although Bettelheim's writing mentions that the children are not aware of the psychoanalytic tales' meaning until they become adults, its composition, themes and motifs are preparing them for their future life. In this regard, it is not surprising that the children's literature was kept close to the fairy tale, and the initiatory journey is a central motif.

In his notorious study on fairy tale, Vladimir Propp (PROPP: 1970)<sup>2</sup> mentions the journey as being the core motif in the fairy tale subordinating the most of the work's functions: the first function of the donor, getting the magic tool, the fight, the salvation, the return, the

---

<sup>1</sup> Bettelheim, Bruno, *Psihanaliza basmului*, 2017, București, Editura Univers.

<sup>2</sup> Propp, Vladimir, *Morfologia basmului*, 1970, București, Editura Univers.

reward and eventually, the marriage. Mihai Pop and Pavel Ruxăndoiu<sup>3</sup> also notice that the fairy tale has a specific composition, from an initial equilibrium, to impairment of the initial equilibrium, hero's departure for the restoration of the initial equilibrium (a journey in which the hero is put to tests), the restoration of the initial equilibrium, the hero's reward and finally the marriage. Claude Bremont (BREMONT, 1981)<sup>4</sup> also highlights the structure of functions in the French fairy tale, establishing that the deterioration implies the improvement, the merit leads to reward, meanwhile the unworthiness involves the punishment. Although he extends the discussion to more functions, the battle between the hero and the villain remains, as well as the deterioration associated to the improvement, or the merit to the reward.

Most of literary works on children's literature imply a journey: Gulliver travels Lilliput, Brobdingnag, Laputa etc, Dick Sands (Dick Sands the Boy Captain, Jules Verne), drives the ship from Aukland to Africa and finally arrives in Panama, Charlie visits the chocolate factory (Charlie and the Chocolate Factory, Roald Dahl), in The Chronicles of Narnia, Susan, Peter, Lucy and Edmund travel to Narnia in order to defend Aslan's world, in the Harry Potter series, the boy goes to Hogwarts school, surviving the fight with villains, Heidi travels to the Alps and to Frankfurt, the hobbit is dragged into an adventurous journey, the little prince of Antoine de Saint Exupery travels from his asteroid to different planets, reaching the Earth, Nils Holgerson travels all over Sweden on the back of a white goose, Pinocchio's adventures start with a journey, Anton Lupan travels to South America to find his friend, Apollodor also leaves the circus to find his brothers, Terry Pratchett's Rincewind travels all over the Discworld, and the examples could continue, because the journey is one of the most important motifs in children's literature. It comes from the fairy tale, having the same meaning, and the same structure. It all starts with an initial equilibrium which is deteriorated then the hero has to leave to restore this equilibrium, being eventually rewarded. Although the fairy tale favors the male hero in his quest for wisdom and strength, the literature written for children (the fairy tale was not intended for children at first) also proposes female heroes, as Heidi, Dorothy, Matilda, Lizuca, Alice, and so on. They are as dynamic and powerful as the male characters are, even if the dynamic and forceful are rare in the fairy tales.

The chosen text for this initiation journey inquiry are "Alone in the World" by Hector Malot,<sup>5</sup> "The Wonderful Grove" by Mihail Sadoveanu<sup>6</sup>, "Neverending Story" by Michael Ende<sup>7</sup> and "Alice in Wonderland" by Lewis Carroll.<sup>8</sup> The first writer is French, the second is Romanian, the third is German and the fourth is British, similarities between the stories, the characters and the meaning of their journey show not only the importance of the motif in the children's literature, but also its prevalence, representing the French, Romanian, German and British literature; also, two of the text are focused on male heroes, the other, on female heroes, two of the journeys are earthy, but the others are fantastic.

In the fairy tales, the introduction of the time, space and characters is connected to the first motif – the initial equilibrium. The children's works don't usually have this section, the stories often start with the lacking: Remy is an orphan, he is a lost child, raised up by a Mother Barberin (but she is not her real mother). He doesn't have mother, he doesn't even know that he

---

<sup>3</sup> Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, 1990, București, Editura Didactică și Pedagogică.

<sup>4</sup> Bremont, Claude, *Logica povestirii*, 1981, București, Editura Univers.

<sup>5</sup> Malot, Hector, *Singur pe lume*, 2009, București, Editura Herra.

<sup>6</sup> Sadoveanu, Mihail, *Dumbrava minunată*, 2013, Editura Mihail Sadoveanu.

<sup>7</sup> Ende, Michael, *Poveste fără sfârșit*, 2019, Editura Arthur.

<sup>8</sup> Carroll, Lewis, *Alice în țara minunilor*, 2016, București, Editura Humanitas.



has a family, being raised by a poor lady whose husband is away at work. Remy doesn't miss the mother, he is happy in Mother Barberin's house, as she tries to spoil him, making pancakes for the boy. This is some sort of initial equilibrium, but as the boy is an orphan, the introduction collapses the first section of the fairy tale with another one, the lacking. Lizuca is also an orphan, her mother died, her father married again, so she is raised by a bad stepmother, who beats Lizuca. There is no initial equilibrium; the lack of the mother gets worse by the absence of the father who is mostly away with business and he only ones who can counterbalance the lack of the loving mother are the grandparents. Bastian is also an orphan, his mother died, his mourning father doesn't spend time with the bullied boy, so he feels isolated and out of the world. Therefore, as the other heroes, he searches for harmony and equilibrium. Of all the characters, only Alice seems to be in a state of equilibrium, as the book doesn't say that she lacks family, as she has a sister. What Alice lacks is identity in an adolescent stage; as she follows the white rabbit she asks herself who she is, because she doesn't recognize herself, after drinking the beverage that makes her small and eats the food that makes her grow. Her journey is meant to reconcile the decreasing and increasing/growing state.

As it was shown above, except for "Alice in Wonderland" the first sequence of the fairy tale is absent in the children's literature, the story starts with the lack, in Propp's terms. Their situation is bad, but not as bad as it is going to be during the journey.

All the characters go through a journey: Remy is sold by Mother Barberin's husband to Vitalis, Lizuca leaves the parental home to go to her grandparents, Bastian leaves the outer world for Fantastica, Alice explores the world of dreams. The only one that doesn't want to leave, begging his father to keep him, is Remy. The removal of Remy recalls the villainy or lacking in Propp's terms, as can be found in fairy tales, where the stepmother wants to get away of the husband's children. Jerome sells the boy to Vitalis, a travelling artist, who becomes Remy's initiatory guide. He teaches him to read and to sing, but most of all, he teaches him the survival skills, which usually the fairy tale hero is taught by the donor. It is the beginning of the counteraction although Remy, the hero, doesn't yet know it. In "The Wonderful Grove", Lizuca is leaving home because of the villain stepmother. Her initiatory guide is Patrocle, also a donor, as he takes a slice of bread for the journey. Like the horse in the fairy tales, Patrocle, a speaking dog, helps the girl through the forest, in the night. Lizuca meets other donors as well: the sunflower that shows them the way to Lizuca's grandparents, the insect called "vaca domnului" who tells them to hurry as the night is coming, and the osier that allows the girl to sleep in her hollow. For Bastian, the initiatory guide is Atreyu. The first donor is Koreander, who gives the book to the boy, as a magic tool for his journey. Reading Koreander's book, Bastian finds out about the Fantastica's disappearance, swallowed by The Nothing. He also learns that the hero that searches for the medicine that could cure the Childlike Empress is himself. His journey is divided in two parts: first is an inner journey, as he reads Koreander's book, during the school time. This journey shows Bastian's perception of school: while reading about labyrinth plain, the boy remembers that his colleagues should follow the natural sciences class. The sequence suggests that science is a true labyrinth for Bastian, but it also opens a more profound labyrinth as he remembers also his mother being ill, in a hospital, while his father, in mourning, doesn't show any concern for the boy. When Cairon reaches the hunters' country, where he meets Atreyu, Bastian notices that he should be at the history class, which he doesn't like because of the teacher, but he also understands his solitude, because unlike Atreyu who is everyone's son, Bastian is nobody's son. Although his father is alive, Bastian portrays himself as an orphan, the same way Remy. The boy's conclusion is that, like Atreyu, he is also in a huge quest. In the next

stages of the quest, Atreyu reveals more and more of his heroic personality, while Bastian identifies with him, even if he remembers the distress in the sport class, therefore, even if he is hungry he doesn't give up reading because Atreyu doesn't give up searching as well. After the school time is finished Bastian submerges gradually in the story, starting with the moment that Ygramul turns a metallic eye towards Atreyu, Bastian screams, and his cry is heard in the story. The yell reminds of the newborn baby yell, suggesting that Bastian is almost born in Fantastica although there is a long way to it. While in Fantastica, Bastian's main donor and guide is Atreyu, as he teaches him to search for his inner truth. Alice's guide is the white rabbit. Following him the girl enters the uncanny world of wonders, where she increases and decreases by eating or drinking, meeting him in key moments, when she doesn't know where to go.

In their quest for equilibrium, the children have to pass a sum of tests. Remy learns to read, to perform a show, in order to survive, but his first test is to provide food for himself and Vitalis's animals, while the man is in prison. Unlike the fairy tale hero, he fails at first and he is chased away by the innkeeper. But then, while singing a joyful song, he is heard by Arthur whose mother feeds them all. Arthur is the second helper of Remy but also a new test the one that shows his tolerance and friendship. After Vitalis gets out of prison they continue their shows but one winter night two of the dogs are killed by wolves and the monkey gets sick and finally dies. Although Vitalis would leave Remy to another master, he changes his mind, continuing the guidance of Remy. In a cold winter night Vitalis dies, but Remy is saved by Capi, passing the test of initiatory death. His former existence is finished and when he enters the Acquin's family. But Remy's quest is not over, so his wandering restarts after the gardener's bankruptcy. Unlike the fairy tales, it is not the villain that takes the boy's place, but he reaches a wrong equilibrium, because Aquin's family is not Remy's. Therefore even if he is reborn after initiatory death the boy continues his search. Meeting again Mattia he starts a life where his show skills are used, until he gratifies Mother Barberin and finds out that he is a stolen boy. In order to find his true family he has to go down to inferno, as Driscoll family of thieves can be regarded. He manages to live there for a while but he remains honest. Although James Milligan turns to be a villain, trying to kill the heir of his brother's fortune, he is also an initiatory guide, as the boy finally finds his true family as he tries to warn lady Milligan about James's plan of killing Arthur.

Lizuca also has to pass some tests in her way through the forest. As Patrocle sleeps she meets fairy tale characters, seven dwarfs and a little princess. They tell her their story, speaking also about death, but the princess narrates the story of Prince Charming and the fairy with the golden hair. The next story tells Lizuca's story, the death and the advice of her mother. The three stories that Lizuca listens are important for her quest as the first speaks about tale characters being banished from the men's world, the second, about the illusion of Prince Charming and the third about her mother. All of them involve the imaginary world: in the first, the fairy tales world is cast off by the humans, in the second, Prince Charming believes his advisers, gives up the fairy with the golden hair and ages in sadness, and in the third Lizuca's mother averts her daughter that she is going to be somewhere very close to her, even if the woman dies. Lizuca's tests are therefore connected to her beliefs: in fairy tales, in her feelings, in her memories. And all of these save her in the forest.

More the others above, Bastian's quest is heroic. After the scream he gradually enters the world of Fantastica. First of all he follows Atreyu during his quest, to Ygramul, to Engywuck and Urgl, to the three gates – where he sees Bastian in the mirror -, where he finds the medicine that could cure the Childlike Empress, then Atreyu and Falkor return to the Childlike Empress. Bastian emerges gradually in the story, but fears of naming the Moon Child, and when the

Childlike Empress visits the Old Man of Wandering Mountain he has no alternative. Entering the story resembles entering the other realm of the heroes from fairy tales, but it is more than that because after meeting the Childlike Empress Bastian receives a mote from which he recreates Fantastica according to his own imagination. After giving him the Aurnyn, the Childlike Empress disappears. In Propp terms she is also the donor, the magic tool she gives Bastian tells him to do what he wishes. Creating the world Bastian also creates another donor, Graogramman, the lion that gives him the magic Sikanda sword. In search for adventures, Bastian becomes brave and strong, so his first test is to defeat Hynreck, the second is to convert the ugliness in beauty (the worms in butterflies), the third is to gather an army of creatures (to whom he creates stories), then, the fight with Xayide's acolytes. But before the return to his world Bastian has to uncover the villain, Xayide the witch who gives him a belt that could make him invisible. He is fooled at first, wishing to be the Emperor of Fantastica, but finally the villain is uncovered and Bastian starts his returning home journey. During his quest in Fantastica, Bastian benefits from the Aurnyn as the magic tool. But this tool makes him forget his own human world and memories. As the hero's adventures multiply the memories decrease under the Aurnyn's action, therefore Atreyu becomes an initiatory guide once again, helping him to return to the human world.

Alice also descends to another realm, passing through a well in the pursuit of the rabbit. Her tests start when she loses the guide: she has to talk to a mouse to find her way, but she fails to communicate to him, because she talks about cats and dogs that mice fear. She has already received the magic tool, the fan that the white rabbit loses when he disappears after she talks to him. The rabbit returns and asks her to give him back his glove and fan, so he indicates her to go to some direction where she enters the rabbit's home. The next test is to control her growing, as during her journey she eats and drinks things that make her increase and decrease. The third test challenges Alice's knowledge of the world, because all the characters she meets tell stories that are not suitable to the human world: the Hare's clock shows the day and the month, not the hour, the abusive queen wants to behead everybody, the game of croquet has no rules and so on.

In the fairy tale style, the children's literature also speaks about the fight. In the fairy tale the hero fights the villain and defeats him. But in the children's literature, the fight is not always a violent confrontation, although it can be found in many texts.

In Michael Ende's "Neverending story", Atreyu and Bastian's fights are more defensive actions, like the moment when Atreyu is almost attacked by Ygramul, or when Bastian confronts Hynreck, in the chivalry game. Neither Ygramul, nor Hynreck are villains though. In "Neverending story" Xayide could be a villain, also maybe some opponents, but the real villain is The Nothing that destroys Fantastica and therefore Bastian and Atreyu has to stop its erosion. In "Wonderful Grove" the villain is the stepmother: she beats the girl and wants Lizuca's heritage from her mother to be sold. Lizuca is not able to confront her, but she runs with Patrocle, through the forest and then her grandparents confront the woman. Remy instead has to fight a lot of villains: Mother Barberin's husband, who sells him to Vitalis, James Milligan who steals him from his mother, Driscoll literally steals the boy. Remy is not able to fight them, he entreats Barberin not to sell him, tries to escape from Driscoll's house and wants to regain his true family. In "Alice in Wonderland" it seems that none of the characters are villains. Still in the order of the narrative the abusive queen could play the role of the villain.

Vladimir Propp asserts that all the villains are punished in the fairy tale. This happens in the children's literature as well: Xayide, in "Neverending story", is killed by her own servants, The Nothing is defeated by the name given to the Childlike Empress by Bastian; in "Alone in the World", Barberin dies in Paris while he tries to find Remy, James loses the heritage, Driscoll

has to run; in “The Wonderful Grove”, the stepmother is punished by the bees and in “Alice in Wonderland” the queen is punished by revealing her true nature by the girl.

The return function from the fairy tale can be found often in the children’s literature: Remy tries to return to Mother Barberin, offering her a cow, but she is not his real mother, therefore, after wandering again to Paris and to Driscoll family he finally goes back to lady Milligan and his brother, Arthur; Lizuca also returns to her grandparents, the place where she lived with her mother, Bastian manages to return to the human world and regains his father, Alice comes back to the real world when her sister removes the leaves that had fallen on the girl.

In terms of Mihai Pop and Pavel Ruxăndoiu the return is equivalent to the restoring of the initial equilibrium. Therefore, returning to his true family, Remy restores the equilibrium that was broken by James who stole him in order to take his heritage; by returning to her grandparents, Lizuca also restore the equilibrium, even if her true mother remains dead, but the stepmother is punished, and her father is going to discover what sort of woman his wife is. The return of Bastian is more complex: he returns from Fantastica after he restored the equilibrium in the Childlike Empress’s country, he returns home to his father restoring the relationship with him, he restores his confidence after the mourning for his mother. Alice reestablishes the initial equilibrium by coming back from her dream.

For his restoration of the world the hero gets a reward. The children’s literature doesn’t insist very much on this reward, mostly because finding the lost family is the most important reward the characters would want. Even so, there are some rewards: in “Alone in the World”, Remy returns to his true family, but he also inherits his father fortune, marries Liza and has a child. In addition to him, all the donors and helpers are rewarded; Mother Barberin receives a cow, Mattia receives a scholarship to study music and becomes a great musician, Bob becomes a great showman. In “The Wonderful Grove” the reward seems to be only the regaining the family and the elimination of the stepmother, while in “Alice in Wonderland” the reward should come later, during the adulthood, when she could tell the story of her summer dream to her children, as her sister suggests. Bastian also gets the reward: his father decides to spend more time with him, so not only he retrieves him, but also receives more than he expected: the time of his father he was longing for.

Although many of the children’s literature works have fantastic themes, not all of them are. For example, “Alone in the World” doesn’t, and the other three novels mentioned above use an artifice to introduce fantastic: Bastian emerges in Fantastica by reading “The Neverending Story”. One can understand this journey as a reading journey, Lizuca and Alice experience the fantastic in their dreams. The fantastic, if represented, is filtered by dreams and books. This fairy tale resembling journey is an anthropological scenario<sup>9</sup> that the children’s literature preserves as a metaphor of human development, thus beyond the story<sup>10</sup> there is another story of growing up, gaining wisdom and knowledge. The sacred scenario of the fairy tale turns into a secular one, preserving the fairy tale’s pattern, heroes, meanings, although the time and space of the children’s novels are somehow contemporary, the heroes are children. The kingdom also turns into a small universe kingdom, which is the family, because at the end of the novels, the children win or recover a family.

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>9</sup> Hulubaş, Adina, „Trasee iniţiatice în folclorul literar românesc. Structuri stilistice”, Iaşi, Editura Universităţii „Al.I.Cuza”, 2009.

<sup>10</sup>Bodiştean, Florica, „Literatura pentru copii şi tineret dincolo de story”, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă, 2007

- Bettelheim, Bruno, „Psihanaliza basmelor”, București, Univers, 2017.
- Bodiștean, Florica, „Literatura pentru copii și tineret dincolo de story”, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2007.
- Bremond, Claude, „Logica povestirii”, București, Univers, 1981
- Hulubaș, Adina, „Trasee inițiatice în folclorul literar românesc. Structuri stilistice”, Iași, Editura Universității „Al.I.Cuza”, 2009.
- Jason, Heda and Segal, Dimitri. ”Patterns in Oral Literature”, Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2011. <https://doi.org/10.1515/9783110810028>.
- Propp, Vladimir, „Morfologia basmului”, București, Univers, 1970
- Pop, Mihai, Ruxăndoiu, Pavel, „Folclor literar românesc”, București, EDP, 1976
- Ousley, Laurie, „To See the Wizard: Politics and Literature of Childhood”, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Tosi, Laura, Hunt, Peter, The Fabulous Journeys of Alice and Pinocchio. Exploring Their Parallel Worlds, Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc., 2018.
- Literary texts:
- Malot, Hector, Singur pe lume, 2009, București, Editura Herra.
- Sadoveanu, Mihail, Dumbrava minunată, 2013, Editura Mihail Sadoveanu.
- Ende, Michael, Poveste fără sfârșit, 2019, Editura Arthur.
- Carroll, Lewis, Alice în țara minunilor, 2016, București, Editura Humanitas.

# THE GREAT WAR AND THE GREAT UNION REFLECTED IN THE MEMOIRS OF QUEEN MARY

Rodica Brad

Assoc. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: The present article is intended to show the unique way in which Queen Marie was an active part in the Great War and in the creation of Big Romania. Her role was overwhelming, crucial, and her autobiography, published in 1930 and recently republished, reveals the queen as a personality of her time, who identified herself with the cause of Romania and of its people, that she loved from the bottom of her heart, becoming in time, an important and passionate Romanian. Her autobiography, of a classical profile, presents the tormented epoch in which she lived, political and historical personalities and events and, most of all, the complicated destiny of a sensitive soul, in love with beauty and totally devoted to the cause of her people and to the dream of national unity. This autobiography is just a part of her rich work, being the element which made the queen a known writer. The third volume evokes the painful period of WW I, ended for the Romanians with the fulfillment of the Union Dream. A prominent personality of her time, the queen was loved and worshiped by common people, by soldiers and at the international level she was, maybe, the most famous historical character of her time. This autobiography represents a subjective fresco of the historical context in which the Great Union was fulfilled, written in a simple style, fascinating for its feeling and vibration, able to reconstruct a historical period of uttermost importance for the destiny of our people in modern times.*

*Keywords: First World War, The Big Union, autobiography, patriotism, historical fresco, destiny, writer*

Motto: „Surâsul său luminos a strălucit în tenebrele Primului Război Mondial. Maria a României s-a remarcat prin eroism și majestate. Ea a fost mama răniților și sufletul României”.

Philippe Delorme

## **Autobiografia unei regine**

*Povestea vieții mele*, vastă frescă a României anilor de dinaintea și de după Primul Război Mondial, a fost lucrarea care a făcut-o cunoscută pe regină ca scriitoare. Cartea a avut un mare succes în Marea Britanie, în perioada anilor 1934–1936, iar regina a fost prima femeie invitată să prezideze un dineu al Fondului Literar Regal în această țară. „Povestea vieții mele” a fost republicată recent, în România și în Franța. Regina a ales, ca motto al cărții, o afirmație a lui Nietzsche: „Caracterul este destin.” În *Capitole târzii din viața mea* autoarea va insista asupra ideii de destin asumat în promovarea cauzei neamului său: „Este un sentiment măreț acela de a fi copleșitor de viu și de a fi purtat mai departe pe aripile entuziasmului tău, iar ceilalți să fie trași după tine”.<sup>1</sup> În *Țara mea*, regina insistă asupra faptului că, fiind străină, ca origine, de poporul român, putea vedea obiectiv defectele și calitățile acestuia: „Odată, fost-am străină pentru acești

---

<sup>1</sup> Regina Maria a României, *Capitole târzii din viața mea, memorii redescoperite și editate de Diana Mandache*, Editura Alfa, București, 2007, p. 22.

oameni; acum sunt de-a lor, și, deoarece vin atât de departe, am fost prin acest lucru mai în măsură de a le vedea calitățile și defectele”<sup>2</sup>.

*Povestea vieții mele* a consacrat-o pe regina Maria ca scriitoare importantă a vremii, autobiografia fiind salutată prin cronici și interviuri apărute în România, Marea Britanie, (țara sa de baștină), Statele Unite sau Franța. În 1934 celebra scriitoare Virginia Woolf saluta talentul literar al reginei și sublinia faptul că, în cazul său, scrisul a reprezentat un factor de emancipare și de libertate: „suverana României s-a născut cu pana de scris în mână. Cuvintele sunt vocația ei. E adevărat, nu are habar de regulile jocului. Cuvintele curg și înghit în cale orașe întregi. De multe ori ratează efectul scontat. Și totuși, fiindcă are un surplus de sentimente, fiindcă nu-i este teamă să-și urmeze emoția [...] reușește să evoce frumusețea și să transmită fiorul [...]. În ciuda spiritului său viu, nu pretinde nimeni că regina Maria e un fel de Saint-Simon sau de Proust. Dar ar fi absurd să negăm faptul că regina Maria și-a câștigat libertatea prin grația scrisului său. Ea nu mai era o regină în cușcă. Călătorește peste tot în lume, liberă [...], poate să râdă, să facă observații, să spună ce-i trece prin cap. Să fie ceea ce este.”<sup>3</sup>

Apărută mai întâi în limba engleză, între anii 1934-1936, lucrarea *Povestea vieții mele* nu cuprindea și ultima perioadă din viața reginei. Se impune mențiunea că, din această primă versiune, regina a suprimat, în această primă versiune, pasajele pe care le-a considerat prea critice la adresa soțului ei, regele Ferdinand, și, mai ales, la adresa fiului său, principele Carol al II-lea.

Versiunea actuală, apărută în România, cuprinde și aceste pasaje și se întregește prin publicarea volumului al IV-lea care relatează ultimii ani de viață ai reginei. Volumul a fost publicat de Diana Mandache, ca rod al unor îndelungate cercetări în arhive pentru identificarea și fixarea manuscrisului și prezintă o valoare de excepție, deoarece se referă la participarea reginei la Conferința de pace de la Paris, dar mai ales la situația complexă a României Mari de după Primul Război.

Având în intenție să subliniem rolul special pe care l-a jucat regina în război și în înfăptuirea Marii Uniri, ne vom opri la prezentarea și comentarea mărturiilor vii ale acesteia relative la evenimentele primului război și la eforturile pe care le-a făcut pentru înfăptuirea României Mari. Războiul a fost etapa de viață în care regina a devenit erou național, impunându-se ca atare în împrejurările de dinaintea intrării României în război, dar mai ales în cele ale „Marelui Război”. Putem afirma că războiul a fost marea sa ocazie de afirmare, deoarece ea s-a implicat puternic în decizii, la nivel diplomatic, dar mai ales a acționat direct, jucând cartea onoarei și a devotamentului fără margini pentru cauza țării sale și a soldaților români.

În perioada 1916-1918 regina a luptat cu diplomație, determinare și perseverență pentru desăvârșirea României Mari, aducând sprijin și mângâiere, în mod nemijlocit, soldaților români pe câmpurile de luptă, îngrijindu-i pe răniți în spitale, fără a se teme de gloanțe sau de boli. Neînfrică și puternică, devotată trup și suflet poporului ei, regina a devenit un simbol al României nu doar pentru ostașii români care sperau să o vadă „împărăteasa tuturor românilor”, ci și pentru soldații armatelor aliate și pentru reprezentanții misiunilor străine în România. Implicarea ei în război a făcut ca regina să fie supranumită „Mama Regină”, „Mama răniților” și „Regina-soldat”. De altfel, ea a și fost comandant onorific al Regimentului 4 Roșiori, care i-a

---

<sup>2</sup> Regina Maria a României *My Country*, Hodder / Stoughton, 1916. „Țara mea”, traducere în română de Nicolae Iorga, 1917.

<sup>3</sup> Ștefania Dinu *O prințesă din Belle Epoque: Maria de România în Diplomați, societate și mondenități. Sfârșit de Belle Epoque în lumea românească*, Editori Claudiu Lucian Topor, Alexandru Istrate, Daniel Cain, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2015, p. 122.

purtat numele. A înființat, de asemenea, organizația „Regina Maria“, care a dezvoltat o rețea de spitale în Moldova și un serviciu de ambulanță.

Împreună cu regele Ferdinand, regina a reprezentat o călăuză a neamului. Nicolae Iorga afirma în acest sens că : „Numai din adâncul disperării era merit acest neam românesc să se ridice la culmile spre care râvnise, și zilnica împărtășire a Regelui și Reginei cu imensa durere a unei națiuni zdrobite punea temelia morală a Dinastiei, o prefăcea dintr-un respectat factor constituțional într-un element esențial al vieții naționale însăși.”<sup>4</sup> Marele istoric subliniază de asemenea unicitatea acestei personalități care e dată de noblețea regală și de o imensă compasiune pentru semeni: „Niciodată, desigur, o Regină n-a impus mai mult în afară de rangul ei suprem. Regalitatea vitejiei și milei de oameni o fac să poarte totdeauna o coroană nevăzută care e mai scumpă decât toate juvaierile lumii”<sup>5</sup>.

### **Scurtă biografie a reginei Maria**

Cea care urma să devină regina României s-a născut în 1875 în Anglia, ca fiică a ducelui Alfred de Edinburg, fiul reginei Victoria și a ducesei Maria Alexandrovna, fiica țarului Alexandru al II-lea. A ajuns în regatul României în 1893, ca prințesă de România, fiind cu totul nepregătită, prin educația primită, pentru rolul pe care urma să-l joace ca principesă și apoi ca regină a României. De mare ajutor i-au fost, după cum ea însăși mărturisește, sfaturile mamei sale de la care a înțeles importanța ținutei și respectul cuvenit românilor și bisericii ortodoxe. Maria a ascultat de aceste sfaturi, hotărând chiar, în anul 1926, să se convertească la ortodoxie, pentru a fi mai aproape de români. A fost una dintre cele mai frumoase femei din acea vreme, extrem de distinsă și de elegantă, așa cum o arată numeroasele fotografii pe care le-a comandat și în care apare singură sau alături de membrii familiei sale.

A fost regina României între anii 1914 și 1927. Despre momentul în care ea a devenit regină în anul 1914, stă mărturie tot autobiografia sa care evocă depunerea jurământului de către regele Ferdinand, ocazie cu care ambii suverani au fost puternic aclamați: „Și ne privirăm față în față, poporul meu și eu. Acesta a fost ceasul meu, un ceas ce n-a fost dat multor ființe pe lume, căci în acel ceas, scumpul meu român nu aclamau numai o idee, o tradiție sau un simbol, ci aclamau și o ființă pe care ajunseseră s-o înțeleagă. Străina venită de peste mări nu mai era străină. Era a lor...”<sup>6</sup>. Războiul era marea realitate a vremii și regina îl simțea ca pe o imensă provocare personală: „Eram regină! scrie ea. Regina unui popor care învățase să mă cunoască cu timpul. Regină în momentul în care toată Europa era un rug ale cărui flăcări ne atingeau deja frontierele. Eram regină. O nouă pagină amenințătoare se deschidea în fața mea [...] încărcată de amenințări necunoscute”<sup>7</sup>.

În chiar anul sosirii ei în țară, adică în 1893, a luat ființă Societatea „Domnița Maria” al cărei rol era să cultive arta populară. În calitate de patroană a Crucii Roșii, regina a instituit Ordinul „Crucea Regina Maria” și a deschis o școală de infirmiere. Ca principesă, a lucrat în serviciul sanitar, îngrijind bolnavii și riscându-și viața, cum o va face și mai târziu, pe frontul din Moldova, în timpul Primului Război Mondial. La Iași a reorganizat Crucea Roșie, procurând medicamente și provizii, îngrijind bolnavi, fără teama de boală.

Înainte de război, regina a jucat un rol covârșitor în favoarea intrării României în război alături de Antantă, convingându-l pe soțul său, regele Ferdinand, să opteze pentru această

---

<sup>4</sup> Nicolae Iorga *Regina Maria. Cu prilejul încoronării*, Editura Porțile Orientului, Iași, 1996, p. 89.

<sup>5</sup> Ibidem.

<sup>6</sup> Maria Regina României *Povestea vieții mele*, traducere din limba engleză de Mărgărîta Miller-Vergh, ediție îngrijită și note de Ioana Cracă, București, Editura Eminescu, 1991, vol. II, p. 371.

<sup>7</sup> Guy Gauthier *Missy. Regina României*, Editura Humanitas, București, 2000, p. 169.



poziție, în ciuda originii sale germane. În memorii, regina susține încrederea pe care a avut-o permanent în victoria Triplei Alianțe. Finalul războiului îi va da dreptate, nu înainte de a o face să parcurgă o perioadă extrem de grea. Legătura sufletească dintre regină și Armată a fost una foarte puternică, motiv pentru care regina a fost numită pe bună dreptate „regina soldat”. Mai târziu, ea va reprezenta vocea cea mai hotărâtă pentru rezistență și pentru ofensiva de pe frontul din Moldova, încadrându-se în octombrie 1917 în sectorul de front Cireșoiaia, pe linia întâi, în prima tranșee, la doar 200 de metri de inamic.

În perioada de după război, regina s-a implicat intens în recunoașterea Marii Uniri, făcând în 1919 demersuri de câștigare a opiniei publice din Franța și din Marea Britanie pentru cauza românească. Astfel, însuși regele i-a cerut să meargă la Paris la Conferința de pace în vederea promovării recunoașterii României în noile granițe. În același sens, regina a hotărât să meargă, tot neoficial, în America, în anul 1926, an care a reprezentat un apogeu al popularității sale de reprezentant și de simbol al poporului român în lume.

După moartea regelui Ferdinand, survenită în anul 1927, Maria și-a concentrat întreaga sa energie bunului mers al țării, sub domnia regelui Mihai, minor la acea vreme. A fost profund mâhnită de atitudinea fiului său Carol al II-lea care, prin excesele din viața personală, a pus, nu o dată, în pericol țara și familia dinastică.

S-a stins din viață la Sinaia în anul 1938, bucurându-se de funeralii naționale.

### **Activitatea literară**

Dacă pentru început, regina Maria a scris basme și povești pentru copii, ea a continuat cu povestiri: *Patru anotimpuri din viața unui om*, *Visătorul de vise*, *Ilderim*, *Crinul vieții*, ultima reprezentând debutul înregistrat mai întâi la București și apoi la Londra. Activitatea literară e pusă de autoarea însăși în legătură cu dragostea nouă, născută în sufletul ei pentru „dulcea țară” adoptivă care o impresionase prin frumusețe naturală și prin căldura sufletească a oamenilor.

Mai târziu, în anii războiului, regina a publicat două cărți despre România prin care și-a propus să facă cunoscută țara ei adoptivă străinilor: *De la inima mea la a lor* și *Țara mea* în care și-a exprimat, printre altele, dorul pe care îl numește „melancolia stranie a poporului român”. Regina a continuat prin a scrie nuvele precum: *Casele mele de vis*, *Balcic* și romanul *Măști* (în două volume). Romanul intitulat *Povestea unui om bun* prezintă viața regelui Ferdinand, iar poemul *Tu și eu* a fost scris la moartea surorii sale Ducky în anul 1936.

Cărțile reginei reflectă realitățile țării noastre din primele decenii ale veacului al XX-lea și dovedesc o mare capacitate de analiză și de interpretare a faptelor istorice trăite, redând atmosfera vieții românești din acea vreme.

În *Povestea vieții mele*, ca și în *Jurnal*, regina Maria prezintă realitățile românești și internaționale prin prisma unei priviri și a unei conștiințe deschise cunoașterii, cu o putere de observație în care transpare mereu subiectivitatea și interesul evident și mărturisit pentru țara de adopție, pentru oamenii ei, surprinși într-o varietate uimitoare, de la vlădică la opincă, de la regi la soldați și la țărani. Regina avea intuiții politice, era interesată adânc de evoluția evenimentelor în lume și în Europa, încercând, cu disperare uneori, să înțeleagă mersul istoriei. Mai mult, în scrierile ei figurează mari oameni politici români și străini, de la Brătianu, la Iorga și Argintoiu, la Clemenceau și Wilson, de la regele Carol I și regina Elisabeta la Dimitrie Sturdza, Petre Carp, Take Ionescu, Barbu Știrbey, generalul Berthelot, etc. Talentul ei evocator este impresionant.

Dacă *Jurnalul de război* cuprinde însemnările făcute zilnic de regină în anii războiului, *Povestea vieții mele* urmează, cu distanța pe care o presupun memoriile față de evenimentele trăite, toți anii de război, cu toate momentele lor, de la neutralitate la angajare, de la pierderi la

victorii pe front și de la armistițiu la victoria Aliatilor și la înfăptuirea Unirii. Din această scriere, vom valorifica așadar doar ultima parte, cuprinzând războiul și insistând pe evenimentele din anul 1918, an crucial pentru destinele poporului român.

### „Marele Război”

Încă din primele momente de după încoronare, Regina a fost conștientă de marele rol pe care îl avea de jucat în războiul aproape inevitabil în care urma să se angajeze țara sa: „din toate îngrozitoarele temeri războiul era cea mai cumplită și totuși îmi dădeam seama că cinstea țării prețuia mai mult decât temerea mea. Împrejurările mă făcuseră să fiu amestecată în toate, mai îndeaproape decât sunt de obicei reginele. Se socotise că umerii mei sunt destul de puternici pentru a purta unele greutăți, și inima mea fusese socotită destul de largă pentru a cuprinde vitejia de care era nevoie; așa încât nu eram ținută de miezul lucrurilor; de câte ori se simțea nevoia, se cerea sprijinul sau ajutorul meu”<sup>8</sup>.

Lipsa de pregătire a țării și mai ales a armatei pentru război e considerată cu luciditate și chiar cu spaimă, ea spunând că grozăvia era că ostașii români erau neștiutori în meșteșugul războiului și insuficient pregătiți. Cere ajutor țarului: „cred că situația noastră militară e cât se poate de primejduită. Ne aflăm în fața unor puteri dușmane mult mai mari decât erau de așteptat.”<sup>9</sup> Numește ofensiva României în război „o nebunie primejdioasă”. Mai mult chiar, într-o scrisoare adresată lui Victor Emanuel regina regretă că nu poate fi ea rege: „e nevoie de un braț puternic și pentru a pedepsi și pentru a ajuta; m-aș duce peste tot, aș vedea totul, aș vorbi cu soldații și aș rămâne printre ei până ar ajunge să mă adore și ar pleca bucuroși la luptă în numele meu - aș fi o realitate în rândurile lor, nu un nume”<sup>10</sup>.

Așa cum este cunoscut, înainte de război, regina a jucat un rol covârșitor în favoarea intrării României în război alături de Antantă, convingându-l pe soțul său, regele Ferdinand, să opteze pentru această poziție, în ciuda originii sale germane.

După intrarea României în război, degringolada pe care o produc în Rusia evenimentele revoluției din octombrie o îngrijorează profund pe regină pentru că aliații ruși se retrag de pe câmpurile de luptă fără a mai lupta: „acum ne aduceau mai multă disperare aliații noștri, rușii, decât dușmanii noștri”<sup>10</sup> scrie ea. Situația e disperată, căci austro-germanii ajung la granița de nord a țării. Începe exodul românilor spre Rusia, iar guvernul trimite cea mai mare parte din tezaurul României la Moscova. Înaintarea germană e oprită, pe linia de la Focșani: rușii și românii rezistă, dar incertitudinea continuă.

Victoriile obținute de armata română pe linia frontului îi trezesc o mândrie fără seamăn: „uimitoarea și poate neașteptata rezistență opusă de mica noastră armată unor forțe germane crotropitoare e o faptă care va rămâne întotdeauna glorioasă în anele istoriei noastre. Face aprecieri aspre la adresa rușilor ca aliați: „un aliat care târăște după el în prăpastie țara noastră, deși ea s-a purtat cu o neasemuită vitejie!”<sup>11</sup>. În ciuda pildei rele date de ruși, care în mare parte deveniseră bolșevici, păstrându-și cu miile pozițiile de luptă, „soldații noștri, rău hrăniți, neînarmați și aproape neodihniți, rămăseseră neclintiți și hotărâți în mijlocul prăbușirii foștilor aliați”<sup>12</sup>. La Coțofenești regina conduce colonia militară franco-română. În timpul unei vizite în

---

<sup>8</sup> Regina Maria a României, *Capitole târzii din viața mea, memorii redescoperite și editate de Diana Mandache, Editura Alfa, București, 2007, p. 22.*

<sup>9</sup> Regina Maria a României *My Country*, Hodder / Stoughton, 1916. „Țara mea”, traducere în română de Nicolae Iorga, 1917.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Dr. I. Cantacuzino, *Jurnal XVIII*, 10 I-17, 1918, f.6, apud Ion Belei *Regina Maria a României*, Editura Meteor Express, 2016, p.112.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 61.

spital, regina e impresionată de urarea pe care i-o face un rănit de război și o notează cu mare bucurie: „da, mă doare, dar nu-i nimic, numai să te faci *împărăteasa tuturor românilor*”<sup>13</sup>.

În 1916, când încep tratativele de pace, regina e disperată de faptul că România e ignorată de beligeranți. În fapt, tratativele de pace se duc separat de Puterile Centrale cu Rusia și cu România, pentru ca România să rămână izolată. Rămânerea dinastiei pe tron e condiționată de cedarea unor rectificări de granițe în Carpați. Față de aceste lucruri îngrozitoare, Regina scrie cu sentimentul unei izolări nemeritate: „nu ne-a rămas decât să lunecăm afară din cercul celor vii, ca o greutate neînsuflețită, pentru că n-am fost ajutați, ci trădați, și am ajuns acum ca un animal ce zace pe moarte, părăsit de toată lumea”<sup>14</sup>.

### Armistițiul

La începutul anului 1918, România primește un ultimatum din partea nemților prin care i se pun condiții grele. Situația e disperată, guvernul demisionează, iar țara este împărțită între susținătorii armistițiului și cei care, asemenea reginei, se opuneau cu fermitate semnării acestuia. La 25 ianuarie-7 februarie 1918 regina notează, cu totul alarmată de situația țării: „Germanii au trimis un ultimatum. Vor să venim să tratăm cu ei și pentru că e liniște pe celălalt front, au înșirat trupe numeroase pe frontul nostru, știind că rușii ne-au părăsit și că trebuie să menținem noi pozițiile părăsite de ei. Ei știu de asemenea că ne încurcă destul treburile din Basarabia. De altfel, stau și nemții destul de rău. Ne-au dat patru zile în care să ne hotărâm. Ceea ce demult era de așteptat, s-a întâmplat acum: Liberalii și-au înaintat demisia, căci nu pot hotărî ce răspuns trebuie să dăm nemților [...]. Conservatorii sunt de părere că trebuie să răspundem printr-un refuz categoric de a trata, pe când Brătianu ar vrea să intre în tratative, ca să câștige timp, cu gândul de a nu ceda la sfârșit.”<sup>15</sup>

În această situație îngrozitoare, regina cere sprijin din partea Aliaților, arătând cu curaj reprezentantului Franței la 27 ianuarie-9 februarie că Aliații făceau greșeli: „am avut curajul să-i vorbesc marchizului de St-Aulaire cu cea mai desăvârșită sinceritate. Am încercat să-l fac să înțeleagă că Antanta face mereu și mereu aceleași greșeli. L-am lămurit că niciodată n-au susținut aliații destul pe rege, așa ca să ne insufle o deplină încredere în ajutorarea lor. Am îndrăznit să spun tot ce era de spus într-o ultimă și disperată sforțare, ca să dobândesc o colaborare rodnică din partea lor, deși se părea că totul e împotriva cauzei noastre, împotriva nădejzii noastre și împotriva oricărui plan de scăpare pentru noi.”<sup>16</sup>

Guvernul liberal demisionează și se instalează guvernul Averescu. Regina înțelege că urmau să plece din țară reprezentanții statelor aliatare: „începeam să mă simt cumplit de singură, aproape o surghiunită din pricina neputinței mele de a mă resemna în fața soartei noastre. Ideea că Aliații aveau să ne părăsească și că aveam să rămânem singuri, sugrumați, nimiciți, înecați, mă împingea până în pragul nebuniei.”<sup>17</sup>.

O consolare se produce totuși, pentru că regina e aleasă membru corespondent al Academiei de Arte Frumoase din Paris, ca expresie a prețuirii personale de care se bucura regina în Franța: „l'Institut de France, Académie des Beaux Arts vient d'élire Votre Majesté membre correspondante. Depuis que Napoléon a fondé l'Institut, pour la première fois une femme est appelée à une pareille dignité. En accueillant avec chaleur la proposition, l'Institut a tenu rendre à Votre Majesté un hommage digne d'Elle et du noble pays qu'Elle représente avec tant d'éclat;

---

<sup>13</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>14</sup> Maria Regina României *Însemnări zilnice*, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 326.

<sup>15</sup> Maria Regina României *Povestea...*, vol. III, p. 355.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 358.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 367.

il s'incline respectueusement devant l'art et la souffrance personnifiés aux yeux du monde par Votre Majesté".<sup>18</sup> De asemenea, Legiunea de onoare a Franței e primită prin colonelul Ballif, numit de ea „colonelul meu de fier”: „am fost toți trei profund mișcați, mai ales fiindcă îmi dădeam seama că mi se făcea această cinste, pentru că aveam să fim în curând părăsiți, lăsați în voia soartei și un oștean viteaz ca Berthelot nu putea decât să simtă simpatie pentru dârzenia mea, chiar dacă partea cea mai chibzuită a minții lui privea această dârzenie ca ceva vrednic de un Don Quijotte.”<sup>19</sup>

Cu totul deznădăjduită, Regina îi scrie regelui Angliei pentru a-l face să înțeleagă soarta grea a țării sale: „am văzut năruindu-se orice nădejde, n-aveam la cine, nici încotro să ne întorcem și-am cunoscut tot ce e durere, suferință și dezamăgire.”<sup>20</sup> Acesta îi răspunde promițând ajutor pentru România: „poți fi sigură că nici noi, nici Aliații noștri, nu vă vom uita și că vom face tot ce ne stă în putință ca să răsplătim marele nedreptăți suferite de România, în marea cauză pentru care am intrat cu toții în război.”<sup>21</sup> Totul i se pare catastrofal. În afara scrisorii către regele Angliei, regina scrie președintelui Crucii Roșii și președintelui Americii și notează: „aceasta nu e pace, e ocupație străină, e moarte în viață, e sugrumare. Nu pot să mai rabd, mi se rupe inima. Simt că mă pierd, simt că mă scufund în întuneric ca o ființă din care s-ar fi scurs prea mult sânge. Nimeni nu mă ajută: mă scufund.”<sup>22</sup>

Dar cea mai grea înfruntare o are regina cu regele Ferdinand, o înfruntare care va lăsa urme adânci în raporturile celor doi. Luptând cu disperare pentru respingerea armistițiului, regina îl înfruntă pe Ferdinand, jucând marea carte a onoarei pentru angajamentul României față de Aliați. Discuția e de o violență nemaiîntâlnită. Termenii ei nu sunt relatați direct, fiind prezentată doar atitudinea de opunere dârză, de neacceptare disperată a armistițiului. Ea notează la 18 februarie- 3 martie: „potrivit firii mele de femeie, spusei tot ce aveam pe inimă. Nu e cu putință să repet toate cuvintele mele. Erau puternice, dar fără înconjur și neplăcute de auzit. Regele se supără cumplit pentru atitudinea mea. Discuția fu amară și lăsă urme adânci. Desigur că am fost prea pătimașă, căci din nenorocire așa mi-e firea, dar erau unele lucruri pe care trebuia să le știe Nando, și cine alta decât eu ar fi putut să-i spună ce i-am spus în dimineața asta. Ca să dau o pildă despre tonul vorbelor mele trebuie să citez câteva cuvinte ce le-am spus în culmea disperării: „Dacă ne e scris să murim, să murim cu fruntea sus, fără să ne mânjim sufletul, iscăbind cu numele nostru osândirea la moarte. Să murim rămânând dârji, strigând lumii întregi indignarea noastră față de nemernicia ce se așteaptă de la noi”<sup>23</sup>. După această furtunoasă întrevvedere cu regele Ferdinand, regina are întâlnire cu primul ministru: „a fost unul din ceasurile cele mai amare și mai tragice ale vieții mele, un ceas întunecat ca moartea.”<sup>24</sup> În acele momente tensionate la maxim, regina se gândește chiar să-i ceară regelui să abdice pentru a nu fi supus umilinței acceptării ultimatumului: „și apoi mi-a venit și gândul îngrozitor că trebuie să încerc să-l conving pe Nando să abdice mai bine, decât să-și scrie numele pe acel document mișelesc. Azi nu mă poate nimeni mângâia.”<sup>25</sup> Aliații primesc ordin să părăsească țara, iar regina pare că-și pierde ultima speranță. Despărțirea de reprezentanții statului britanic o face să reflecteze asupra dârzeniei acestui popor demn din care se trăgea ea însăși: „e în englez un soi de seninătate care

---

<sup>18</sup> Ibidem, p. 366.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 368.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 374.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 375.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 376.

parcă potolește lucrurile și le oprește de a fi dramatice. Ei primesc grozava noastră situație ca pe unul din cruntele episoade ale acestui nemaipomenit război. Un episod pe care au de gând să-l ștergă prin izbânda de care sunt atât de siguri că au s-o dobândească. Mi-au jurat toți că în acea zi biata, sfâșiata și ciopârțita mea țară nu va fi uitată [...]. Ei sunt puternici, credincioși și sinceri și au de gând să se țină de vorbă. Niciodată nu m-am simțit atât de legată de Aliați ca în acest ceas când mi s-au smuls din mână toate și când simt că lunecăm treptat afară din rândurile lor.”<sup>26</sup>.

O altă despărțire dureroasă este cea de reprezentanții Franței, și în special de generalul Berthelot față de care regina nutrea sentimente speciale. În urma vizitei de rămas bun a acestuia, regina notează: „Vorbirăm împreună ca doi buni ostași, care se înțeleg și care deplâng aceleași greșeli ce nu se mai puteau îndrepta. Care se tânguie de soarta nemiloasă ce ne strivise și ne smulsese treptat fiecă fărâmbă de nădejde.”<sup>27</sup> Se mai vede o dată cu Berthelot căruia îi cere să nu retragă Misiunea Militară și să încerce el însuși să schimbe hotărârea regelui: „i-am spus cum încercasem să-i schimbăm hotărârea regelui. L-am rugat apoi să nu depărteze încă de la noi Misiunea Militară, căci poate și acum, în ceasul din urmă, tot s-ar putea schimba situația. Am rostit toate cuvintele ce le poate rosti o femeie când se află în pragul unei prăbușiri, pe care nădăjduiește totuși s-o stăvilească. Generalul a fost adânc mișcat. Nu știu dacă mai credea că e vreo speranță dar îmi strânse mâna într-o puternică încleștare și-mi făgădui că se va duce să vorbească cu regele”.<sup>28</sup> Plecarea soldaților francezi o mișcă adânc pe Regină care consemnează: „și-au venit toți unul după altul, să-și ia rămas bun „tous les petits soldats de France”, au venit până și cei pe care nu-i cunoșteam, cerându-mi fotografia ca s-o ia cu ei: „Un souvenir de cette Reine qui est devenue un peu notre Reine, à travers qui, nous verrons toujours ce beau pays de Roumanie”. Mulți mi-au spus același lucru în cuvinte diferite: „nous aimons votre pauvre, pauvre Roumanie, et nous vous aimons, vous. Vous restez notre drapeau planté sur le sol roumain, c'est pour vous, à travers votre image que là-bas nous lutterons pour votre pays!”<sup>29</sup> La plecare, „Berthelot a ținut o cuvântare înduioșătoare [...] a fost ceva grozav, dar simțeam o mare însuflețire, o caldă prietenie față de toți acești oameni și știam că pleacă cu inima frântă, pentru că nu fuseseră în stare să mântuie biata, viteaza noastră Românie de soarta ei înfiorătoare.”<sup>30</sup>

Cu adevărat, regina devenise simbolul României pentru soldații aliați. În ciuda celor mai rele vești de pe front, regina nu se consideră învinsă și scrie la 12-25 martie, meditând la pierderile de ambele părți aduse de prelungirea teribilului război: „veștile de pe frontul din Apus sunt rele. Germanii au câștigat o izbândă împotriva englezilor și vestea cea mai zguduitoare e că germanii [...] au născocit nu știu ce fel de tun nou și îngrozitor și că au bombardat Parisul de la o depărtare de 120 de km. Îți stă pe loc inima de groază. E în joc acolo viitorul nostru împreună cu al lor și se face un măcel atât de îngrozitor, de copii viteji din toate neamurile.”<sup>31</sup> La 25 martie -7 aprilie ea precizează: „armata noastră nu fusese înfrântă, ci trebuise să se supună unei păci grozave și de necrezut, pentru că fusese trădată de aliata ei: Rusia.”<sup>32</sup>. În mijlocul marasmului, la 1-14 aprilie, regina notează bucuria de a-și vedea confirmate părerile despre armistițiul într-un ziar francez: „azi am citit rezumatul unui articol din ziarul „la Victoire” care a fost un balsam pe

---

<sup>26</sup> Ibidem, p. 379.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 377.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 383.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 405.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 333.

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 419.

rănilor mele. Găsii următoarele cuvinte: „La Roumanie n'a pas été battue par les allemands, elle leur a été livrée, pieds et poings liés, par la Révolution russe”<sup>33</sup>.

Dacă anul 1918 a început sub auspicii foarte triste, cu victorii ale inamicului și cu amenințări pentru familia regală, speranța nu putea veni decât din partea Aliaților, prin victoria finală a acestora.

În ciuda condițiilor grele impuse României, se întâmplaseră și lucruri bune: în urma revoluției din Rusia, Basarabia a fost alipită României. Regina scrie: „alipirea Basarabiei e netăgăduit un mare eveniment pentru țara noastră”<sup>34</sup>. E primul pas înspre Marea Unire: „sint că acest armistițiu e una din cele mai mari încercări ce-am avut de îndurat până acum și sint că a sosit ceasul în care a trebuit să nu mă tem să vorbesc armatei și poporului nostru.”<sup>35</sup>. Regina mai scrie la 28 martie- 10 aprilie: „Basarabia s-a declarat alipită de România. Aceasta ne pricinuește o mare bucurie.” Și adaugă: „S-a întâmplat într-un chip cu totul neașteptat din pricina destrămării puternicei Rusii”<sup>36</sup>.

### **Se înclină balanța războiului**

Din fericire însă, raportul de forțe se inversează pe front în a doua jumătate a anului și regina urmărește cu înfrigurare toate veștile, scriind la 21 iulie -3 august : „vești bune de pe frontul francez. Soissons a fost reluat. Scumpul nostru bătrân Berthelot are acolo comanda unei armate”<sup>37</sup>. Regina se gândește din nou cu speranță la toate implicațiile benefice pentru România ale izbânzilor Aliaților: „izbânzile Aliaților însemnau dezrobirea noastră, scăparea de la o soartă grozavă. Simțeam din ce în ce mai mult apriga nevoie de a ne ține strâns de idealul nostru, de a rămâne neclintiți în fața amenințărilor dușmanilor și a cruntei lor silnicii.”<sup>38</sup> Veștile bune de pe frontul aliat se intensifică: „eram acum cam pe la începutul lui septembrie și veștile de pe frontul aliat erau din ce în ce mai îmbucurătoare. Se dădeau lupte grozave, însă toate izbânzile de data asta erau de partea Aliaților. Veștile bune ne soseau treptat în ciuda stavilelor puse de germani.”<sup>39</sup>.

Trupele aliate înaintează peste tot în Belgia, pe Somme și în alte puncte ale frontului apusean, ca și în Macedonia și în Palestina: „Dar ce e mai însemnat pentru noi e că Bulgaria cere pace! Pentru întâia oară vedem cu adevărat lumină înaintea noastră, după ce atâta vreme am umblat în întuneric!”<sup>40</sup>. Sau, la 1-14 septembrie: „Cambrai a fost luat! Bulgaria a primit condițiile de pace ale Aliaților. Trebuie să nădăjduim că și Turcia va fi nevoită să cedeze.”<sup>41</sup> La 22 septembrie -5 octombrie, regina ia act de abdicarea țarului bulgar: „vestea cea mai uimitoare de azi a fost aceea a abdicării țarului Ferdinand al Bulgariei. A lăsat ca urmaș pe fiul său, Boris, care a fost îndată încoronat la Sofia. Ferdinand a și pornit spre Ungaria. N-avem amănunte. Nu știm dacă a abdicat silit sau de bunăvoie. L-au îndemnat oare să plece germanii, bulgarii sau Aliații?”<sup>42</sup> Bucuria e tot mai mare pentru că evenimentele continuă să se deruleze în același sens, anunțând victoria finală a Aliaților. Regina notează la 26 septembrie-10 octombrie: „înaintare pe

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 437.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 442.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 452.

tot frontul. Sârbii sunt lângă Nistru. În Turcia guvernul a fost răsturnat! Se așteaptă acolo mari prefaceri! Francezii înaintează neconținut. Germanii și-au părăsit pozițiile întărite.”<sup>43</sup>

La 1-14 octombrie Regina notează succesiunea aiuritoare a evenimentelor pe front ca și veștile dinspre București: „pe toate fronturile se dau bătălii grozave. Trupe franceze au intrat în Sofia, și Alianții înaintează în Serbia și în Albania. Turcia se destramă în bucăți! În Palestina armatele ei sunt cu totul nimicite. Frontul german se fărâmă în sfârșit peste tot. Din partea ocupată a țării, peste granița nemțească ne vin știri contradictorii. Unii spun că dușmanii se pregătesc să plece, alții dimpotrivă spun că asupritorii noștri sunt mai tiranici și mai răi decât oricând”<sup>44</sup>. Alianții ajung și la Dunăre, notează regina la 9 -22 octombrie: „veștile sunt azi minunate. Aproape nu se pot crede. Alianții au ajuns la Vidin și la Rusciuc, dincolo de Dunăre. Au ajuns la Adrianopol și au pornit spre Constantinopol, unindu-se cu alte trupe[...].Toate acestea sunt pentru noi de nemaipomenită însemnătate și ne fac să tremurăm de înfrigurare. Alianții la Dunăre! Față în față cu noi, și eu să nu fiu acolo să-i primesc cu strigăte de bucurie!”<sup>45</sup>. La 11-24 octombrie regina consemnează speranța deblocării căilor de circulație prin căderea Constantinopolului: „alianții înaintează peste tot. La București însuflețirea e mare. Răsare în sfârșit nădejdea în fiecare inimă. A avea prieteni de cealaltă parte a Dunării e ceva minunat! Numai să cadă Constantinopolul și nu vom mai fi înăbușiți, despărțiți de toți, înfometati!”<sup>46</sup>, iar trei zile mai târziu se declară fericită că e din nou în legătură cu Alianții : „vești bune aduse de un aviator. E o senzație minunată să știi că ești iar în legătură cu prieteni, după o tăcere în care te simțeau sugrumat și îngropat de viu!”<sup>47</sup>.

Regele îi cere reginei să-i scrie ea personal lui Clemenceau: „s-a socotit că o telegramă de la mine în această clipă de cumpănă ar avea mai multă înrâurire decât una trimisă de oricine altul, chiar de rege. Am compus-o în stilul meu obișnuit, energic, chiar cam violent, stil pe care Clemenceau, mai mult decât oricine, e în stare să-l prețuiască.”<sup>48</sup>. În scrisoare regina îi vorbește lui Clemenceau de încrederea pe care a avut-o mereu în victoria finală a Alianților și se declară „înfăptuitoarea visului România Mare”: „eu am crezut întotdeauna în izbânda finală a alianților; am fost dintre aceia care nu s-au îndoit niciodată chiar în ceasurile cele mai grele, dar niciodată nu mi-am făurit iluzia că voi fi înfăptuitoarea visului România Mare[...].Am fost atât de obișnuiți cu necazurile și nenorocirile de când a început războiul, încât ne vine greu să credem că a sosit ceasul cel mare”<sup>49</sup>.

Austria cere pace separată, fapt îmbucurător pentru că Germania își pierde aliatul cel mai puternic: „știri politice înviorătoare: Austria, după cât se pare, propune o pace separată fără condițiuni, ceea ce îmi închipui că înseamnă pacea cu orice preț. Nu pot până acuma să-mi dau seama dacă e bine pentru noi. Oricum ar fi, împrejurările se desfășoară cu repeziciune și trebuie să fim pregătiți la toate și pentru orice.”<sup>50</sup> Regina interpretează vestea în termenii următorii: „Austria a trădat Germania. Orișicum găsesc că e ceva grozav. Germania e dușmanca mea, dar azi mi-e milă de ea. Ea a ținut în picioare pe toți ceilalți, ea era spina dorsală a întregului trup”<sup>51</sup>.

---

<sup>44</sup> Ibidem, p. 457.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 458.

<sup>47</sup> Ibidem, p. 459.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 460.

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> Ibidem, p. 466.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 467.

Mai târziu, meditația sumbră pe care i-o inspiră capitularea Germaniei privește puterea și căderea în istorie, fragilitatea celor puternici și, în special, cea a Kaiserului german, alt văr al reginei, care părea inițial invincibil: „trebuie să se dărâme atâtea state ca să se înfăptuiască unirea noastră și aveam destulă conștiință ca să mă înspăimânt de hotărârile soartei. S-ar fi putut tot așa de bine să fim noi cei învinși, căci nu plecaseră toate neamurile la luptă cu încredințarea că era sfântă cauza lor?” În război toți au fost entuziaști, dornici de victorie și toți au luptat crezând în cauza lor: „Oșteanul pornise cu bună credință, gata să-și jertfească viața pentru ceea ce învățase să creadă că e datoria lui pentru patrie. Vai, și câte jertfe, ce măcel, câtă moarte! Mai tragice, și cu mult mai tragice decât mormintele celor biruitori, sunt multele morminte ale celor învinși”<sup>52</sup>.

Regina nu se poate împiedica să facă o comparație între regele Wilhelm și regele Ferdinand, acum, la finalul războiului: „Azi Wilhelm și fiul său au rămas fără țară, iar regele Ferdinand, modest și leal e slăvit ca dezrobitor, și e primul rege al tuturor românilor. Cum să nu mi plec fruntea în fața minunii celor întâmplare?”<sup>53</sup>. Regina se gândește la rolul istoric jucat de Ferdinand care va rămâne pentru totdeauna în istorie: „Nando se întoarce ca dezrobitorul care a înfăptuit unirea poporului său. Jertfa de sine pe care a făcut-o a fost răsplătită. Numele lui e binecuvântat de toți, mari și mici. Minunate cu adevărat sunt căile Domnului, mari și înfricoșătoare!”<sup>54</sup>

La 19 octombrie-1 noiembrie Regina înregistrează căderea Turciei și deblocarea Dardanelor: „mult doritul eveniment s-a întâmplat. Turcii s-au dat învinși și Dardanelele sunt deschise! Nu mai suntem despărțiți de lumea întreagă, înăbușiți. Sunt nădejdi acum că nu vom fi înfometăți.”<sup>55</sup> Iar o zi mai târziu : „O atmosferă plină de înfrigurare e răspândită în tot orașul [ ...]. Fărâmare în bucăți a Austriei a ridicat nădejile naționale până în gradul cel mai înalt.”<sup>56</sup> Iar trei zile mai târziu: „Austriecii au acceptat un armistițiu cu italienii, supunându-se unor condiții de pace cu totul îngrozitoare. În Austria se petrec lucruri nemaipomenite și haotice. Ce se întâmplă în Germania nu se poate ști până acuma lămurit. Ce înfățișare va avea Europa după toate astea? Nu mă pot opri de a mă simți cam îngrijorată.”<sup>57</sup>

Planul făcut de guvern ca suveranii să se întoarcă la București în chiar ziua intrării trupelor aliate în țară o face pe regină să jubileze: „se vorbește despre o intrare trimfală a trupelor noastre, împreună cu trupele Aliaților în București.”<sup>58</sup> Revenirea ei împreună cu armata și cu aliații i se pare o mare cinste care i se face: „e bineînțeles cea mai mare cinste ce mi se putea face, căci de a fost vreodată vreo regină legată de armată, eu am fost cea regină”<sup>59</sup>. La 17-30 noiembrie Regina notează șirul de bucurii care vin împreună: sfârșitul războiului, Unirea și întoarcerea suveranilor la București: „acum s-a sfârșit visul cel rău și lung, iar visul României Mari s-a întruchipat aievea și suntem în drum spre casă!”<sup>60</sup> La sosirea la București la 1 decembrie regina e preamărită ca: „Îngerul păzitor al Marelui nostru Vis Național”, „ca pe aceea

---

<sup>52</sup> Ibidem, p. 461.

<sup>53</sup> Ibidem, p. 434.

<sup>54</sup> Ibidem, p. 469.

<sup>55</sup> Ibidem



care, în mijlocul tuturor nenorocirilor, niciodată nu slăbise și nu pierduse nădejdea, și asemenea unui far strălucitor îi călăuzise prin întuneric până la marele ceas al luminii”.<sup>61</sup>

Sosirea la București îi aduce o mare bucurie, dată mai ales de iubirea și recunoștința pe care o manifestă poporul entuziast: „am fost întâmpinați la gara Mogoșoia de generalul Berthelot și de câțiva ofițeri francezi și englezi, și bineînțeles, de generalii noștri în frunte cu Prezan”.<sup>62</sup> În semn de onoare și recunoștință, Maria primește la Croix de guerre din partea Franței. Fericirea reginei este fără margini: „Era întâia oară când salutăm pe pământul nostru trupe aliate, bucuria de a le vedea în jurul nostru astăzi era aproape mai mult decât puteam suporta. Ne vedeam în sfârșit prietenii! Fusesem despărțiți, fără nădejde, de ei în depărtatul nostru colțișor de lume. În tot timpul războiului nu fusesem niciodată în legătură cu armate aliate, afară de cele rusești. Iar acestea, la sfârșit, se prefăcuseră într-un prilej de groază în loc de a ne fi sprijin”.<sup>63</sup> Medalia primită îi dă conștiința datoriei împlinite: „pentru că fusesem o regină vitează [...] nimic nu mă mișca mai mult decât să mă văd privită ca un soldat care și-a făcut vitejește datoria”.<sup>64</sup>

### **Marea Unire**

Deosebit de interesant și de clar exprimat ni se pare a fi conținutul scrisorii pe care regina i-a scris-o regelui George al Angliei tocmai pentru că acest text exprimă toate năzuințele care o animau pe regină înaintea intrării în război a României. Textul are și calitatea de a anunța în același timp coordonatele pe care regina urma să se implice: „îmi iubesc țara adoptivă, îi împărtășesc speranțele și temerile [...]aș vrea să pledez cauza noastră cât se poate de deslușit [...].Granițele Dunării și ale Tisei, precum și ale Prutului, în Bucovina, sunt condițiuni esențiale pentru siguranța și dezvoltarea României [...]. Același lucru se întâmplă cu Bucovina și Prutul, căci acest râu alcătuieste singura noastră graniță față de Rusia, de când ne-a răpit ea Basarabia, și, dacă a trebuit să ne resemnăm la această pierdere, nu e mai puțin adevărat că cel mai elementar sentiment de apărare de sine ne oprește de a primi cu bunăvoie ca imensa noastră vecină să vâneze fără voie de partea cealaltă a râului”<sup>65</sup>. Ea pregătește apoi discuția despre Transilvania, vorbindu-i regelui de o înțelegere anterioară cu Rusia: „Nu știu dacă ai aflat că, într-o înțelegere la care s-a ajuns în septembrie trecut, Rusia a recunoscut României ca răsplată pentru făgăduiala ei de a rămâne neutră, dreptul de a ocupa, când i se va părea că e în folosul ei, nu numai Transilvania, dar și alte părți ale Austro-Ungariei locuite de români”<sup>66</sup> Cât despre Bucovina, regina arată cu claritate, în același interes unionist, că: „Bucovina până la Nistru, a fost în 1777, smulsă de Austria din trupul Moldovei, din care de când lumea făcuse parte, și nu o parte neînsemnată. Ar trebui așadar să ne revină în mod firesc în cazul când s-ar dezmembra Austria.”<sup>67</sup> Despre importanța Banatului pentru o următoare Românie Mare, regina subliniază: „Se știe că centrul intereselor politice românești în Ungaria e Aradul [...].Pe de altă parte, Banatul și Timișoara constituie, netăgăduit, o regiune deosebită din pricina însușirilor lor geografice, și pentru că populația lor e compusă din români, sârbi și germani”.<sup>68</sup> În această scrisoare diplomatică regina făcea cunoscute interesele nemijlocite ale românilor din toate provinciile românești, în speranța, desigur, a realizării unui mare stat românesc.

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 459.

<sup>62</sup> Ibidem.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> Ibidem, p. 483.

<sup>65</sup> Ibidem.

<sup>66</sup> Ibidem, p. 490.

<sup>67</sup> Ibidem, p. 492.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 493.

*Unirea* visată de România se apropia de înfăptuire prin victoria Aliaților. Regina simte schimbarea care se produce, gândind cu bucurie la ceea ce avea să urmeze: „se deschid în fața noastră orizonturi noi. Acum a sosit clipa în care trebuie să fim cu mintea limpede, în toate privințele și să nu ne pierdem capul. Parcă amețesc când mă gândesc la lumina ce se apropie...”<sup>69</sup>. Victoria Aliaților a creat premisele desăvârșirii statului român, ale realizării României Mari: „izbânzile Aliaților au însemnat dezrobirea noastră, scrie regina, scăparea de la o soartă grozavă. Simțeam din ce în ce mai mult apriga nevoie de a ne ține strâns de idealul nostru, de a rămâne neclintiți în fața amenințărilor dușmanilor și a cruntei lor silnicii.”<sup>71</sup> Satisfacția de a-l vedea pe viitor pe regele Ferdinand înfăptuitor al Unirii e dublată de aceea a unei compensații pentru marea sa jertfă de a se fi poziționat în război de partea Aliaților urmând idealul Unirii poporului său și împotriva apartenenței regelui la familia sa germană. Astfel, la 7 noiembrie 1918, regina scrie, referindu-se la Ferdinand: „dacă va mai putea înfăptui și unirea tuturor românilor, atunci în adevăr își va fi primit răsplata pentru marea jertfă ce-a făcut-o când a pornit războiul.”<sup>70</sup>

Regina apreciază că cel mai de seamă eveniment politic după izbânda Aliaților a fost decizia românilor transilvăneni de a se uni cu Țara, mai precis, pentru ea, „a fost sosirea unei delegații din Transilvania și Bucovina, care venise să declare că țara lor e una cu Vechiul Regat, țara mamă sub ale cărei aripi nădăjduiseră todeauna să se unească cu toții [...] Au venit la noi ca niște copii, care-și caută părinții, și ne-am privit unii pe alții cu adâncă zguduire, aducându-ne aminte cât era de strivit sub călcâiele dușmanilor, până acum câtăva vreme, visul nostru de unire”<sup>71</sup>. Sentimentul izbânzii e copleșitor: „Transilvania, Bucovina, până și Basarabia! România Mare! Parcă îmi venea amețeală când îmi dădeam seama de mărinimia soartei. Nu e vorbă, pornise poporul nostru în război cu zâmbetul pe buze, fiindcă se ducea să lupte pentru visul lui de veacuri, însă între timp, se iviseră clipe atât de negre, încât azi aproape mă temeam să privesc lumina zilei.”<sup>72</sup>

Urmează periplul suveranilor în Transilvania. Bucuria de a fi aclamați și adulați de popor o face pe regină să se simtă cu adevărat „împărăteasa tuturor românilor” și un fel de mamă simbolică a națiunii, așa cum notează ea însăși: „așa încât noi, ca simbolici tată și mamă ai poporului eliberat, îi puteam binecuvânta prin atingerea noastră. Și astfel a fost într-adevăr o călătorie de neuitat.”<sup>73</sup>. Periplul cuprinde Oradea, Baia Mare, Bistrița, Gherla, Carei, Cluj, Turda, Câmpeni, Abrud, Țebea, Alba Iulia, Blaj, Copșa, Sibiu, Săliște, Făgăraș, Brașov.

Se împlinise un vis secular. Regina îi spune suveranului: „îți dai seama că ai devenit un om mare? Realizezi pe deplin în imaginația ta, ce reprezinți de acum încolo în istoria acestui popor? Tu, care o viață întreagă ai fost un om modest, un om care te-ai îndoit de tine, cuprinzi în mintea ta toată semnificația de-a întrupa visul secular al unui neam de 18 milioane de locuitori?”<sup>74</sup>.

După Unire, urmează pentru regină o perioadă grea de boală, după care aceasta revine la realitatea zilnică, preocupându-se de amenințările dinspre Ungaria și dinspre Răsărit, dar și din interior. Guvernul bolșevic de la Budapesta, care refuzase să recunoască Unirea Transilvaniei cu România, a atacat în aprilie 1919 armata română. Guvernul român a decis respingerea atacului și

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 478.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 442.

<sup>72</sup> Ibidem, p. 486.

<sup>73</sup> Ibidem, p. 487.

<sup>74</sup> Maria Regina României *Capitole târzii din viața mea* ed. cit., p.96.

înaintarea trupelor române până la înfrângerea Ungariei. Regele și regina, aflați în Transilvania, au asistat în 30 iulie la trecerea Tisei de către trupele române: „toți erau atât de plini de elan, se bucurau că trec Tisa ca să-i alunge pe bolșevici, ei doreau să ajungă la Budapesta”<sup>75</sup>.

Regina constată mai apoi noile provocări în fața cărora se regăsea țara și notează cu amărăciune lipsa de unire a românilor în demersul, dificil de asumat, al administrării Noului Regat: „aveam în fața noastră un munte de muncă dură, multe probleme de rezolvat care presupuneau reorganizare și omogenizare a diverselor elemente, instituții. Țara aproape se dublase ca întindere și trebuiau tratate cu tact, pentru a fi atrase spre noi, pentru a fi gradual absorbite într-un singur stat; multe au trebuit trecute prin sită. Nu mai exista o unitate totală, legislativă, monetară sau religioasă”<sup>76</sup>. Regina are capacitatea de a-i înțelege pe românii de dincolo de munți, cu istoria lor grea, cu diferențele de perspectivă, chiar cu mândria și suspiciunile lor: „Era foarte bine să vorbești de frații de dincolo de munți [...], dar ei, de asemenea, aveau propriile obiceiuri, mândrie și suspiciuni. De secole au fost oprimați, așa că era ușor să fie bănuitori, să fie mereu în gardă, gata să vadă o ofensă în fiecare încercare de apropiere, iar sentimentele fraternală nu se dovedeau întotdeauna la fel de puternice”<sup>77</sup>.

Mai mult, după război, întreaga lume era în schimbare, într-o renaștere dificilă, într-o criză, inclusiv generațională, mai notează Maria: „traversam o perioadă de schimbări sociale acute; noi valori peste tot, măsuri noi, dorințe noi și speranțe noi, și toate acestea pe fundalul unei lumi întregi obosite de patru ani de carnagiu, care golise Europa de reprezentanții ei cei mai valoroși, lăsând în urmă o generație neexperimentată, eliberată de vechile tradiții, doritoare de nou, așteptând un mesaj miraculos, o schimbare deosebită care să deschidă ușa către un viitor diferit și bineînțeles mai bun”<sup>78</sup>.

Așa cum ne-am străduit să arătăm, războiul a fost marea temă a reginei, cea care a consacrat-o ca personalitate de excepție și ca erou național. Considerăm că aprecierile pe care le-a făcut în vremea aceea Constantin Argentoianu la adresa reginei pot constitui o concluzie asupra rolului crucial jucat de regina Maria în istoria neamului nostru: „Oricâte greșeli va fi comis regina Maria, înainte și după război, războiul rămâne pagina ei, pagină cu care se poate făli, pagină care se va așeza în istorie la loc de cinste. O găsim în tranșee printre combatanți în rândurile înaintate, o găsim în spitale și în toate posturile sanitare printre răniți și bolnavi. O găsim de față la toate adunările care încercau să facă puțin bine. Nu a cunoscut frica de gloanțe și de bombe, cum nu a cunoscut teama și scârba de molimă sau nerăbdarea față de eforturile așa de des inutile, provocate de dorința ei de mai bine. Regina Maria și-a îndeplinit datoria pe toate fronturile activităților sale, dar mai presus de toate pe acela al încurajării și ridicării moralului aceluia care o înconjurau și care au trebuit să decidă, în cele mai tragice momente, soarta țării și a poporului său. Se poate afirma că, în răstimpul pribegiei noastre în Moldova, Regina Maria a întrupat aspirațiile cele mai înalte ale conștiinței românești. Prin modul cum a influențat în 1916 intrarea României în război și din nou în 1918, când aproape numai datorită ei, regele Ferdinand nu a ratificat dezastruoasa pace de la București, Regina s-a așezat ca ctitoriță a României întregite și ca una din cele mai mari figuri ale istoriei noastre naționale”<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> I. G. Duca *Amintiri politice*, vol. IV, ed. Ion Dumitru Verlag, Munchen, 1981, p. 176.

<sup>76</sup> Maria Regina României *Însemnări zilnice*, p. 254.

<sup>77</sup> Maria Regina României *Capitole...*, p.7.

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Constantin Argentoianu *Pentru cei de mâine: Amintiri din vremea celor de ieri*, vol. 3, partea aV-a, Editura Humanitas, p. 109.

## BIBLIOGRAPHY

Maria, Regina României, *Povestea vieții mele / The Story of My Life*, traducere din limba engleză de Mărgărita Miller- Vergh, ediție îngrijită și note de Ioana Cracă, București, Editura Eminescu, 1991, vol. I-III

Regina Maria a României, *Capitole târzii din viața mea / Late Chapters of My Life, memorii redescoperite și editate de Diana Mandache*, Editura Alfa, București, 2007

Regina Maria a României, *My Country*, Hodder / Stoughton, 1916. „Țara mea”, traducere în română de Nicolae Iorga, 1917

Maria Regina României, *Jurnal de război / A War Journal*, traducere de Anca Bărbulescu. Ediție îngrijită de Lucian Boia, București, Humanitas, 2014-2015

Maria Regina României, *Însemnări zilnice / Daily Notes*, Editura Polirom, Iași, 2014

Ion Belei, *Regina Maria a României, Puterea amintirii / Queen Marie of Romania, The Power of Memory*, Editura Meteor Express, 2016

Ștefania Dinu, *O prințesă din Belle Epoque: Maria de România / A Princess from Belle Epoque: Marie of Romania în Diplomați, societate și mondenități. Sfârșit de Belle Epoque în lumea românească / Diplomats, Society and Mondenitiy. The End of Belle Epoque in the Romanian World*, Editori Claudiu Lucian Topor, Alexandru Istrate, Daniel Cain, Editura Universității Alexandru Ioan Cuza, Iași, 2015

I.G. Duca, *Amintiri politice / Political Memories*, vol. IV, ed. Ion Dumitru Verlag, Munchen, 1981

Guy Gauthier, *Missy. Regina României / Missy. The Queen of Romania*, Editura Humanitas, București, 2000

Nicolae Iorga, *Regina Maria. Cu prilejul încoronării / Queen Marie at the Coronation*, Editura Porțile Orientului, Iași, 1996

*1918 la români. Mărturii. Desăvârșirea unității național-statale a poporului român Documente externe / 1918 for the Romanians, Confessions. The Fulfilment of the Unity at the National and Governmental Levels of the Romanian People External Documents*, vol. I-V, Ed. Științifică și enciclopedică, București, 1983

# ARMONY AND SONORITY IN EMINESCU'S POETRY

Marius-Valeriu Grecu

Assoc. Prof., PhD, University of Pitești

*Abstract: Considered in its various manifestations, in its most important affectionate states, in its ideal tendencies, in the interweaving of its motives, in the influences it suffered, in the analogies that unite it with other foreign literatures, Eminescu's poetry does not betray its final mystery of its charm. According to Tudor Vianu, Eminescu's poetry is exemplary in its very intimate structure, in the original principle of inspiration. Its deep seduction is musical. This primordial musical suggestion constitutes the deepest kernel of lyrical inspiration, but at the same time the atmosphere in which it develops and persists in the reader's memory, even when the detail of images and ideas has disappeared. Eminescu capitalized on the myth of Orpheus, the legendary Thracian singer, that represents the prototype of the eternal poet, the synthesis of music with the verb. Thus, the Orphic myth appears most of the time in the subtext of the Eminescu's creation, and it is a myth hidden in the Eminescian text, an obsessive and recurring myth, which runs through the entire Eminescian creation.*

*A true, great lyrical poet is always the creator of a unique harmony, and Eminescu is one of them.*

*Keywords: harmony, lyrism, musicality, myth, poetry*

Mihai Eminescu was, is and will remain the top of Romanian spirituality, the highest peak of thought and creation, to which a genius artist can rise.

Eminescu is a writer of universal value, considered one of the great poets of the world, a profound author of fantastic prose like Novalis, E.T.A. Hoffmann and Edgar Allan Poe; a brilliant playwright who expected to create on vast foundations, one of the most successful dramaturgical creations, but he no longer had the opportunity to finish his projects, given his temporary existence, a publicist with an exemplary ingenuity and honesty of conscience.

Thus, starting from the complexity and vastness of his work, we can say that Eminescu universally represents the Romanian spirit just as the poet Dante represents the Italian spirit, Shakespeare the English spirit, Voltaire the French spirit, Goethe the German spirit, etc. Therefore, Eminescu is a cultural phenomenon, first of all, and his work, especially his poetry, is imbued with a cultural language that abounds in deep meanings, myths and symbols.

With Mihai Eminescu, one cannot speak of a programmatic poetry, his conceptions about the world and life are not constituted in specific poems, but can be found in his entire creation, either in journalism or in poetry.

Numerous exegets of Eminescu have published complex studies with research dedicated to Eminescu's poetic motifs: Tudor Vianu (The structure of the motif in Eminescu's poetry), George Călinescu (Mihai Eminescu's work, fundamental poetic motifs from the cosmogonic motif to the "occasional" ones), Iulian Jura (The myth in Eminescu's poetry), Radu Manoliu (The sources of motifs in Eminescu's prose), G.I. Tohăneanu (An Eminescu leitmotif: marble), Constantin Ciopraga ("Nocturnal" in Eminescu's work), Alexandru Dima (Cosmic motif in Eminescu's work), Șerban Cioculescu (Eminescu's motif of the swan; Lime tree motif in Mihai Eminescu's lyrics), Ion Dumitrescu (Metaphor of the sea in Eminescu's poetry), Zoe Dumitrescu – Bușulenga (Imaginations of the folk motif in Eminescu; Eminescu of motifs – Historical motif, Myth of the forest, Sea motif, Dome motif, Melancholy motif, etc.), Ovidiu Babu – Buznea, Dacians in the conscience of our romantics) etc. a.

Considered the last great European romantic, Mihai Eminescu valued the dimensions of romanticism by adding the specifics of Romanian sensibility, he succeeded in perfecting the current in terms of poetic depth, a fact that led the distinguished comparatist Edgar Papu to state that "In

their indefinable depth, the great cosmic gestures, among which is the throwing of Orpheus's harp into chaos, included in Memento mori, make Eminescu one of the greatest titanic poets of the world".<sup>1</sup>

A lot has been written about his work and will continue to be written, given the complexity and depth of the meanings, hidden in verses impregnated with an authentic and fruitful symbolism. From the greatest and most famous Romanian literary critics and exegetes (T. Maiorescu, G. Călinescu, T. Vianu, D. Caracostea, Z. Dumitrescu-Bușulenga, E. Simion, N. Manolescu, etc.) to researchers and European literary analysts and not only (such as Rosa Del Conte, A. Guillermou, A. Bhoose, E. Gruber, O. Neuschotz, etc.) Eminescu's work was deeply researched and analyzed in depth, discovering its most subtle and deep symbols, ideal concepts and messages of a rare fecundity.

The French researcher, A. Guillermou, after completing the analysis of the essential directions of Eminescu's lyricism, concluded that our great poet not only enriched the European cultural heritage through an original and valuable creation, but "Eminescu's work, as we - it is discovered by the study of its genesis, it is not an oriental echo of European lyric songs, but a creation of a profound and original genius, interpreter, moreover, of the entire people."<sup>2</sup>

Being a perfect intellectual, endowed with an exceptional cultural vocation, Eminescu had that complex ability to pass everything through the filter of his original and creative thinking, and to play, freely and unhindered, in the sphere of general ideas." Eminescu had not only "the organ of the idea" "that ability to move freely and unhindered, in the sphere of general ideas, to work with "categories" and to pass everything through the filter of one's own, strong and original thinking - which, in fact, means true culture or cultural vocation - but also a unique, incomparable instinct for song."<sup>3</sup>

His poetry, in addition to the rich and deep symbols and meanings, also conveys "cultural messages" that "wear the form of an irresistible "harmony", a musicality of the verses, almost without equivalent in universal literature. The Orphic spell of Eminescu's verse subjugates and conquers us, takes possession of us, forever. This is how Eminescu's universality is explained, his audience, continuously growing, on all meridians."<sup>4</sup>

Numerous literary critics and exegetes have written about the Eminescian "harmony" and the musicality of the verses, because they are considered essential elements in decoding the deepest meanings of our great poet's verses, helping to explain and decipher many symbols and motifs. Among the authors who made the most well-argued studies about the harmony and musicality of Eminescu's verses, we mention: G. Călinescu *Mihai Eminescu's work*, chapter *External technique*, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava *Eminescu and the music* (1989), Rosa Del Conte *Eminescu or about the absolute* (1963), Tudor Vianu *Eminescu's poetry* (1930), chapter *Eminescian harmony*, Edgar Papu *Eminescu in a new vision* (2005) chapter *Music through negation and Eminescu musicality*, D. Caracostea *Eminescu's word art* (1938), T. Maiorescu *Eminescu and his poems* (1889)

Garabet Ibrăileanu, to whom we owe the first important study on Eminescu's versification ("Eminescu. Notes on the verse", 1929), also revealed the internal musicality, without using the term as such: "This poem [...] has the suggestive power of music. Like music, Eminescu's poetry brings unsuspected states of the soul out of the enormous unconscious [...] But this music of Eminescu has acquired the prestige of another music, that of his hypnotic verse, combined from sonorities of syllables, rhythms and rhymes. [...] Music in essence, as well as in form, Eminescu's poetry does not need any other melody."<sup>5</sup>

Rosa del Conte, an Italian researcher and honorary member of the Romanian Academy, in her monumental work *Eminescu or about absolute* published in 1963 and republished in 2016 by

---

<sup>1</sup> Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1979, p. 80.

<sup>2</sup> Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, Iași, Editura Junimea, 1977, p. 594.

<sup>3</sup> Ovidiu Ghidirmic, *Eminesciana*, Scrisul Românesc, Craiova, 2016, p. 38.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>5</sup> Garabet Ibrăileanu, *Opere*, II, cap. *Mihai Eminescu*, Editura Minerva, 1975, pp. 252 – 253.

Humanitas Publishing House, with a foreword by Marian Papahagi, makes an extensive analysis of Eminescu's poetry from all angles of literary analysis.

In the sub-chapter "The Secret" of Eminescian musicality, the author analyzes Eminescian poetry from the point of view of the musicality of the form, giving as a prime example the poem *The evening on the hill* "The variety of meters he uses - in a range that goes from the most complex classical schemes to the flimsiest and most broken modern measures - is surprising. And even more surprising is the scale of tonic variations that he manages, through a very fine technical work, to introduce over the traditional metric schemes; and surprising is the art, delicate and at the same time daring, through which, replacing the rhyme, often inert, in itself, with internal rhymes and assonances, he manages to create a musical register of the most refined, within which he finds an appropriate vibration the manifold impulse of his inspiration."<sup>6</sup> The way in which our great poet manages to create the most delicate musical sonorities is "onomatopoeia, which is the simplest and even the crudest means, since it is direct, of sound reproduction... The effect that this refined artist aspires to, is a musical vibration of evocative essence, able to chain the soul in its suggestiveness, in its penetrating and subtle spell."<sup>7</sup>

In this way, Eminescu succeeds in conveying the deepest and most profound lyrical meanings, through musicality, in poems such as *Over the peaks*, *Ghosts*, *The Evening on the Hill*, *The third Letter*, etc., "the secret of his poetry remaining, in essence, of a melodic nature"<sup>8</sup>, according to the author.

Zoe Dumitrescu-Buşulenga, in the study elaborated together with the composer Iosif Sava, *Eminescu and music*, makes a pertinent analysis of the musicality of the poet's verses stating "For Eminescu, music meant not only an admirable art in itself, giving enormous aesthetic joys, but also a discipline of the spirit generating a noble ethics, of the personality. Mihai Eminescu was permeated by music in the most comprehensive sense of the word with magical virtues for poets, to the extent that an indispensable syncretism of all intellectual, spiritual and creative activities governs such a vision."<sup>9</sup>

In addition to his cultural, philosophical, metaphysical affinities, Eminescu was also gifted with musical qualities, the author believes, having a "very fine hearing, sensitivity and a particularly beautiful voice", according to the testimonies of those close to him. "He had - writes Alexandru Vlahuță (the text is reproduced after the work of Ioan Massoff *Eminescu and the theater*) - a deep, musical voice, shaded in a sweet, mysterious tone, which gave his words a particular vibration. As if they came from outside, from a world unknown to us."<sup>10</sup>

All these qualities, doubled by a philosophical, literary, mythological culture, contributed to the creation of verses full of harmony and musicality, revealed a brilliant creator. Eminescian harmony should not be understood only as a euphonic, musical effect of beautifully composed rhythms and rhymes, but it is something much deeper, something that is related to the unknown itself, to the mysterious, even to the world of past civilizations. In the poem *Demonism*, says Zoe Dumitrescu Buşulenga, "the world of the first creation, thought platonically as a harmonious, eternal world, appears again. And there music reigns supreme. But in the dark, unhappy world of the earth, harmony is broken, it can no longer be established and only fragments echo in it:

*When the angels sing from the reliquary  
In the world of the heavens - they - white  
And golden rays no longer penetrate... "*<sup>11</sup>

The author's observation regarding the Orphic influence that the poet showed in *Memento mori* is also very interesting and justifiable for the research carried out. Eminescu capitalized on the myth of Orpheus, the Thracian singer, who, with his lyre, tamed the beasts and lowered the whole

---

<sup>6</sup> Rosa del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Humanitas, Bucureşti, 2016, p. 272.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 273

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 271

<sup>9</sup> Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Iosif Sava, *Eminescu și muzica*, Editura muzicală, Bucureşti, 1989, p. 19

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 20

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 74.

nature into an ecstatic spell, full of musical euphonies. Thus, Orpheus can represent the prototype of the poet of all times, the harmonious fusion, in a synthetic manner, of music together with the verb. Eminescu capitalized on the myth of Orpheus, in its most direct and expressive form, in the episode dedicated to the Ancient Garden from *Memento mori*, in which the poet imagines, through a multitude of symbols and artistic images, Orpheus' desperate gesture of shattering the harp and throwing it into chaos, which would have attracted an immense cosmic deflagration and a fantastic migration of the world:

*If he had thrown into chaos his swollen harp,  
All the world after her, hung by her sound,  
It would flow in eternal valleys, smoothly and slowly it would fall...  
Caravans of regal suns, long flocks of moon blondes  
And the peoples of stars, universe in prayer,  
It would have been lost long ago in eternal migration".*

Therefore, "the authentic poet is part of the Orphic tradition, expressing himself as "intoxicated by an eternal song (Memento mori)"

Tudor Vianu also made an extensive and rigorous analysis of the "eminescu harmony", in the chapter "Eminescu Harmony" from the work *Eminescu's Poem*. He is the one who first uses this term of Eminescian harmony, until he only used the term harmony referring to Eminescu's poetry. "The origin of the "Eminescian harmony" is in a "musical perception of the world", according to Tudor Vianu, who brings as an argument a testimony of Schiller, according to which a certain "musical state of mind" anticipates and produces the poetic idea. "Eminescian harmony" is not reducible to prosodic elements, with all the variety of rhythms and rhymes and with all the innovative character of Eminescian verses."<sup>12</sup> Thus, Tudor Vianu speaks of the singularity and uniqueness of Eminescu harmony, as a result of the depth and culture of our poet. "A true, great lyrical poet is always the creator of a unique harmony, and Eminescu is one of them. A melodic current emerges from his work, on whose waves we can float without any knowledge of the kind of shores among which they carry us. But such harmony is always different from the external one and reducible to prosodic elements."<sup>13</sup> So the critic tells us of two types of harmony in Eminescian poetry: "an internal harmony" and "an external harmony." According to him, internal harmony is a musical phenomenon and not a sonorous one because music is not limited only to sonority. And external harmony is the one that can be analyzed from a formal point of view, being a more superficial one. "Internal harmony" is the one that can connect with the unknown, self-conscious part of the human being, according to Tudor Vianu, and consists in a "diminishment of self-consciousness," in a "getting rid of the lucid personality state. " "Only with Eminescu and thanks to his attitude ... Romanian poetry thus gets to know not only the world of the past and the fairy tale, but also of love and nature, with a depth compared to which all previous achievements can only appear to us pale. Against all this, it can now be said that Eminescian harmony is only the musical expression of such a release from the rigors of civilization and reason; a kind of return to the flow of things before their differentiation and cohesion."<sup>14</sup>

This problem of Eminescu's harmony was taken up by Tudor Vianu in other later studies, the critic coming to the conclusion that: "We can say that Eminescu is the first and remains the most important poet-musician of Romanian literature. That is why his main contribution should not be sought so much in the treasury of ideas and feelings that he managed to express, as in the harmony of his song. The impression which remains in us after reading his poems, even when none of his ideas or images are the object of clear representation, is a musical impression. We think of Eminescu as we think of Schumann or Chopin. His memory remains in us like that of a musical phrase, in which all the power of a great composer's song has been gathered. Eminescian music is the expression of a torrent of inner forces that have broken barriers and drag us along. That's why

---

<sup>12</sup> Ovidiu Ghidirmic, *op. cit.*, p. 42

<sup>13</sup> Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *Poezia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, 1930, pp. 141-154, apud Mihai Eminescu, *Structurile operei interpretat de ...*, lucrare colectivă, Editura Eminescu, București, 1985, pp. 58-59.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 62



we don't need to open ourselves to Eminence's poetry, to look for it, to try to adapt to it, as is the case for so many poets whose charm is hidden and must be discovered. Eminescian seduction is tyrannical and indisputable. The Eminescian reader has the impression that he cannot escape the charm that overcomes him. The poet works upon him with the powers of a magician."<sup>15</sup>

Therefore, we can say that the Eminescian harmony still remains an open, extremely vast subject, to which new interpretations can be added, because the uniqueness and depth can reveal new and interesting literary and cultural symbols and meanings.

## BIBLIOGRAPHY

BOT, Ioana, *Mihai Eminescu, poet național român – istoria și anatomia unui mit cultural*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001.

BULGĂR, Gheorghe, *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iași, Editura Junimea, 1975.

CARACOSTEA, Dumitru, *Arta cuvântului la Eminescu*, Iași: Junimea, 1980.

CARACOSTEA, Dumitru, *Creativitatea eminesciană*, ed. îngr., studiu introductiv și note de Ion Apetroaie, Iași, Editura Junimea, 1987.

CARACOSTEA, Dumitru, *Personalitatea lui Eminescu*, București, Editura Viitorul Românesc, 1998.

CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu, vol. I-II*, București, Editura Minerva, 1976.

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent : Mihai Eminescu. 1850-1889. Poetul național*, București, Editura Cartea Românească, 1998.

CIOMPEC, Gheorghe, *Mihai Eminescu Structurile operei, vol. 2*, București, Editura Eminescu, 1985.

CIMPOI, Mihai, *Esența ființei : (mi)teme și simboluri existențiale eminesciene, ed. a 2-a, revăzută*, Iași: Princeps Edit, 2007.

DEL CONTE, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, trad.: Marian Papahagi, postf.: Mircea Eliade; ed. a 2-a, rev., Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003.

DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, *Mihai Eminescu: creație și cultură*, ed. revăzută și adăugită București, Editura Doina, 2000.

DUMITRESCU-BUȘULENGA, Zoe, SAVA, Iosif, *Eminescu și muzica*, București, Editura Muzicală, 1989.

GHIDIRMIC, Ovidiu, *Eminesciana*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 2016.

GORCEA, Petru Mihai, *Eminescu, vol. 1*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1998.

IBRĂILEANU, Garabet, *Mihai Eminescu : studii și articole*, ed. îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Iași, Editura Junimea, 1974.

MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură, Ediția a doua, revăzută și adăugită*, București, Editura Cartea românească, 2019.

NEGOIȚESCU, Ion, *Poezia lui Eminescu*, ed. a 4-a, pref.: Petru Poantă, ediție îngrijită de Dan Damaschin, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1995.

NOICA, Constantin, *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Editura Eminescu, 1975.

PAPU, Edgar, *Eminescu într-o nouă viziune*, eseu introductiv: Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ed. și note: Vlad Ion Papu, Iași, Editura Princeps Edit, 2005.

PIRU, Alexandru, *Eminescu azi*, București, Editura Mondero, 1993.

---

<sup>15</sup> \*\*\*, *Istoria literaturii române moderne*, I, Casa Școalelor, 1944, pp. 278 – 279, apud Ciompec Gheorghe, *Note, Vianu Tudor, Armonia eminesciană, Mihai Eminescu II. Structurile operei, Biblioteca critică*, București, Piața Scînteii 1, Editura Eminescu, 1985, pp. 258 - 259

# DEMYSTIFICATION AND RELATIVIZATION AS A RESEARCH METHOD OF ROMANIAN LITERATURE

Nicoleta Sălcudeanu

Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai” Institute for Social Sciences, Târgu Mureș

*Abstract: Demystification, like any method of literary historical research, is neither infallible nor universal. Methods come and go like everything in fashion. An authentic research combines various methods and reference systems to examine the holographic research object, seen as much as possible in its entirety, so that the perspective is correct and as faithful as possible to the researched object.*

*Keywords: literature, ideology, history, methodology, demystification*

They are common sense truths so obvious that their demonstration becomes a mission as noble as it is useless. Especially when no one contradicts them. for example this: "Time kills any intellectual creation, in total or in part. Eternal youth of eternal models is an inept phrase, out of lazy minds. Whoever is not a pedagogue, a governess or the minister of education, and otherwise has a free and awake mind, honestly confesses the irritating boredom that chokes your attention in front of many of the most definitive pages". With this phrase, as a motto, from Paul Zarifopol Eugen Negrici could have opened his new book <sup>1</sup>; a book that aims to do just that, to demonstrate: the evidence.

Time indeed kills a certain creation, but the creation itself does not die, Paul Zarifopol already knows that, but not Eugen Negrici. A true connoisseur tastes, with delight, the hedonic volutes of the Zarifopolian spirit and is not hindered, even from the first step, by the abrasiveness of skepticism. Zarifopol removed obsolete pages precisely to make room for the ones that are still alive, precisely to release his own receptivity, always awake.

Eugen Negrici takes over, as a loan (via Lucian Boia), the mechanical method, already outdated in cultural irradiation centers, that of determining, through the deconstruction of myths, the degree of perishability of the work of art. He takes it because, broadly speaking, the thesis of the book, even wrapped in the mythocritical method, is the same as that of his previous book, *Literatura română sub comunism*<sup>2</sup>. The evidence that Zarifopol subtly relativizes, noting since then that "there are enough forms that cannot be revived at any cost, and no form can reach a second time and exactly the life it had in the soul who also created it or in the souls of those of his time and place"<sup>3</sup>, Professor Negrici mortifies it, cutting out with the robotic arms of mythocritical instruments a cultural reality that is external to it at every moment. A foreign cultural reality, since creativity itself is questioned, with serious accents on the Romanian "exception". Eugen Negrici, in the Zarifopolian sense, is a normal citizen: "the normal citizen has neither time nor other indispensable means for such aesthetic acrobatics. But he has every right to peacefully consume fresh artistic articles, as they arrive - directly from Paris" (*Clasicii*)<sup>4</sup>. The author of *Iluziile...* wonders if normality is not called "the loss of the exclusive passion for the book and for literature that we also encounter in peoples whose individuals travel on holidays in the world or are satisfied with the world of the screen", concluding: "why make, stubbornly, such a case of literature?" Is that so.

---

<sup>1</sup> Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

<sup>2</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, Editura Cartea românească, București, 2010.

<sup>3</sup> Paul Zarifopol, *Ibidem*, p. 52.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 52.

The secularization of literature is not, of course, an unbearable truth for travelers or television viewers, but even a sign of mental health, sacrificially kept in balance, through cultural expurgation; there is no place for "melancholy" here. More difficult to understand is the pathos of the contemporary critic himself, when he needs to take a breath for this exhortation: "The time has come to look manfully at what is happening around: the prestige of literature and its monopolistic privileges are about to collapse together with the secular empire of the book"<sup>5</sup>. But why does it take so much courage to face a paper Apocalypse? Why is a silent, bookish death, as old as the world, assumed with such fervor? Could it be a kind of antipathy in the righteous conscience of the "normal citizen"? To our taste, Paul Zarifopol looks around with more ironic detachment (sure signs of critical intelligence). If we turn, with ease, to another of his essays, the profile and purpose of the "citizen", which was spoken about in the fragment already quoted, is cut out even more clearly: "In order to make an energetic front against the esthete, who wears a scarf and plays on the epileptic of perpetual beauty, a number of historians, moralists, sociologists, and no less than pure citizens - that is, without any other genius than that of citizenship - searched, and successfully, to accredit, in principle and method, that even in the presence of the work of art, aesthetic questions are idle, frivolous, or, more politely, secondary with the nuance, that of negligible"<sup>6</sup>. Beyond the ironic smile that squints around every corner of the phrase, the interwar critic reveals to us, by contrast, an Eugen Negrici as a "pure citizen", but very, very nervous.

Negation has made something of a career in Romanian culture, sometimes with benefit, never really hurting. From Fundoianu, who preferred the metropolis to the colony, to Sabin Gherman, who was fed up with Romania, passing through Cioran, Culianu, Patapievici, the exasperation or disgust was sometimes sterile annoyance, sometimes deflation, as the case may be. The idea of cultural desert has a fertile and monotonous career at the same time. An article by E. Cioran, from November 27, 1940, began like this: "Before Corneliu Codreanu, Romania was a populated Sahara"<sup>7</sup>. Leaving aside Codreanu, we are not interested in Cioran's legionary sympathies here, but the cultural Romanian's fear of desolation; from the heat of the Sahara to the frosts of Siberia is only one degree away.

I. P. Culianu appeals explicitly, but selectively, to demythologizing and to a critical spirit, the two levers that Eugen Negrici also rejects. This is what the American professor proposed in 1982: "Put in front of the factual reality that messianic politics involves - so diaphanous in its spiritualistic beginnings, and so desolate in its tragic socialist end - we wonder if its alternative, i.e. the flat demythologizing and exclusively critical rationalism, is not far preferable to utopianism and its risks"<sup>8</sup>. Taking stock of the culture in Romania at the moment, Culianu's balance sheet is almost null: "some two or three novels with a civic attitude, a number of beautiful poems, a few interesting paintings, a few films..." etc. Otherwise, "desert", again the desert. The alternative to this desert is nothing but the abundance of "free, creative personalities who were able to develop in the West", "luminaries of Romanian culture in exile" - many, but not always axiologically validated by Romanian culture. Culianu's problem is that thinking cannot "imprint a worthy destiny on the Romanian culture of the future" because of "the way in which a Romanian, a product of the primitiveness of his current culture, receives one or the other" from these "leaders". What the denials share in common is that most of them have a political coloration, are harsh in tone, harmless in substance, and none of them propose a real alternative to the canon they aspire to demolish. The rest is just predictable repeatability. Wasn't Culianu doing the profile of the "repeater"? The negation, therefore, far from being inaugural, is just a repertoire like any other.

The situation is not different in the case of Negrici's book *Iluziile literaturii române*. Statues wobble from plinths, exiled leaders and aborigines alike, but not even one of the statues, a tiny one, actually collapses. This is in case the operation is absolutely necessary. It is impossible to

---

<sup>5</sup> Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, p. 35.

<sup>6</sup> Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997 (*Sofismul despre estet*, p. 170).

<sup>7</sup> Emil Cioran, *Profilul interior al Căpitanului*, "Glasul Strămoșesc" nr. 10, 15 dec. 1940, Sibiu.

<sup>8</sup> I. P. Culianu, *Cultură română?*, "Agora", nr. 3/1991.

put something else in its place, the socket is still occupied. The author's melancholic fatigue is to blame, disinterested in taking his deconstruction, at least for the sake of the deconstructivists, to the end. For those who expect radical revisions, disappointment is self-evident. The main figures of Romanian culture are demolished on the conveyor belt: Maiorescu, Eminescu, Călinescu, Eliade, Arghezi, Blaga, interwar and postwar literature, poets, prose writers, critics, etc. But, as in the punch gags in full bronze statue, the critic attacks, but without credible arguments the effect is null.

For example, the case of Mihai Eminescu: after being denounced as the most deeply rooted myth in the Romanian consciousness, as a "brilliant prince, bearer of torches, national torches", at the end of a deconstructive work, we find that the national poet is regarded with condescension, but also with a significant load of sentimentality: "Leaved a long time ago, from the space subject to change - which is that of literature - Eminescu's myth would not really deserve to be hurt. What remains, what would remain for this people deprived, as it is, of the bright joy of faith, unfit, for this very reason, of great and childish joys, for this people taught not to doubt the efficacy of Evil and to worship the Evil itself?"<sup>9</sup>.

In an interview with George Arion <sup>10</sup>, the author of the *Literatura română sub comunism*, confesses, with admirable sincerity: "I went through my studies under the terror of infinite precautions, kneeling every day with the fear of what might happen to me if I dare to be myself once, just once. If I add up the years of silence, concealment, vigilance and self-control after finishing college, I arrive at a figure that tells me that I am the creation of political fear and that everything I managed to do was because I knew how to work in the trenches and secretly, far from the curious light of the watchtowers". This prudence, which became a habit, led him to take refuge in less exposed fields such as linguistics, stylistics, ancient literature, hunting, and with the same prudence "I played, quite successfully, at first the role of the naive and then that of the frivolous. The small faults were "good" in the eyes of a regime that preferred subjects with a slightly wrinkled conscience. Such acceptable "vices" (among which was the passion for hunting), as well as the fact that I "looked after my work" as they said then - that is, I avoided writing things that would awaken the vigilance of the organs, ensured a career without slips, with promotions at the arenas, embarrassing, in a way, for me who knew that, in Bucharest, N. Manolescu was, at fifty years old, still a lecturer".

As a practitioner of a confessed natural mimicry, not being, structurally, made for the great battles, at least for the political ones, adding "my old distrust of literature in general", in addition to the disgust accumulated in the passing experience of the welcome criticism, where the players they had already taken their seats ("In the meantime, contemporary Romanian literature became - to the extent of the hypertrophic and prestigious action of criticism, to the extent that the school and university took over the hierarchies and classifications imposed by one or at most two opinion inducers - a tribune with places indicated in advance, officially fixed, on which characters stood lost under piles of decorations"), all the conditions for the need of disillusionment are met. And this disenchantment occurs against a background of deep bitterness and with a grimace of disgust: "If to the systematic spirit is given the sadness of no longer observing the miraculous complexity of the world, of seeing around only predictability and repeatability, then I can say that through the passage of time itself, I have become a systematic spirit. Doesn't it seem to you, dear Arion, that everything is very clear around?" We quoted more extensively, because in this testimony lies buried the whole pattern, the whole alchemy of the impulse of the most recent book, as well as of the previous ones. Here are embedded the devices of demystifying needs, but also of evasions and abandonments. Predictability, repetitiveness, disgust, on the one hand, caution and sadness, on the other. As an intermediary, the critic recycles, from *Literatura română sub comunism*, almost with the same uninspired words - and fined, illo tempore, without right of appeal, by Mircea Iorgulescu <sup>11</sup> -, absurd ideas like that of "vigorous and unforgiving literature"?!; invokes the cultural wasteland under

---

<sup>9</sup> Eugen Negrici, *Ibidem*, p.76

<sup>10</sup> George Arion, *O istorie a societății românești contemporane în interviuri*, Fundația "Premiile Flacăra", vol. II, București, 2005, pp. 470-475.

<sup>11</sup> Mircea Iorgulescu, *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, p.158.

communism, but exalts, surprisingly, literature written after 1971; he despises the critics of the time, towards whom "an attitude is sometimes blunt, sometimes condescending, why?!" – asks M.I., but the reason is easy to read in the above interview. In addition, it is at least strange for "someone who demystifies" to obstinately exalt the "myth of Romanian uniqueness", of the "atypicality of Romanian literature" (the Parisian critic rightly asks, "but what can that be a typical literature?!"). It is very possible that, in different packages of this "demystifying" kind, the same inaccuracies and contradictions will be repeated, the same obsessions bathed in resentment, only stated and not proven.

Eugen Negrici is an eminent literary historian with the will to be a literary critic, which is burdened by "my old distrust of literature in general". According to the words of the same Paul Zarifopol, to return to where we left off, "The will is not creative: it is only a secondary symptom of the powers of creation. Those states of irritated tension that we call will are more often either the effect of a hostile constraint from without, or they are the sign of inner weakness, of the imprecision of creative impulses, and the stronger such a sign those states are, the longer and more complicated obsesses us. Creation is involuntary: however, any attempt to imitate is eminently voluntary, and, of course, nowhere is the will so palpable as in the cultural grimace"<sup>12</sup>. Trying to disillusion, Eugen Negrici is deluding himself, taking fresh historicized and ritualized cultural attitudes.

Demystification, like any method of literary historical research, is neither infallible nor universal. Methods come and go like models. An authentic research combines various methods and reference systems to examine the holographic research object, seen as much as possible in its entirety, so that the perspective is correct and as faithful as possible to the researched object.

## BIBLIOGRAPHY

Arion, George, *O istorie a societății românești contemporane în interviuri*, Fundația "Premiile Flacăra", vol.I- II, București, 2005.

Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, 2017.

Iorgulescu, Mircea, *Tangențiale*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004

Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, Editura Cartea Românească, București, 2008.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. 1948-1964*, Editura Cartea românească, București, 2010.

Zarifopol, Paul, *Pentru arta literară*, vol. I, II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997.

---

<sup>12</sup> Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. II, Editura Fundației Culturale Române, București, 1997 (*Cultură și grimasă*, p. 89).

# ORIGINALITY AND EMULATION IN LATIN SATIRE

Iulian-Gabriel Hrușcă

Lecturer, PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: The present study started, to a certain extent, from the need to specify and clarify some aspects of theory and literary history. It can be seen that some literary creations are labeled with quite a lot of lightness, natural otherwise, but at the same time generating ambiguities. Thus *Ἀποκολοκύντωσις*, Seneca's Menippean satire in prose, was also called a pamphlet. But we know that the term "pamphlet" appeared in England by alteration of a proper name from the title of a 12th-century comedy: "Pamphilet" became pamphlet. Also, a species of the dramatic genre, an Aristophanian comedy, for example, can be considered a political satire on the Athenian democratic system. And the iambic poetry of Archilochus is also sometimes classified as satire. And the examples could go on. From this it follows that, by extension, any work with a critical, unmasking character, regardless of genre, could be called satire. Understanding satire in this way, we could ultimately consider many works of Greek expression to be satire. But then Quintilian's statement, from *Institutio Oratoria*, X, I, 93, according to which *satura quidem tota nostra est* / "Satire is wholly ours" raises strong doubts. This passage from Quintilian leads us to the idea that satire and the satirist belong entirely to Latin literature, it directs us to the idea of originality and individuality of Latin satire and so on. Therefore, our study comes with certain clarifications and delimitations. Quintilian by this statement did not mean satire by extension, nor the satirical content, the satirical vein or the satirical message of a writing, but refers to satire as a literary genre in itself, an original genre *sui generis*.*

*Keywords: imitation, satire, originality, creativity, emulation*

Studiul de față a pornit, într-o anumită măsură, din nevoia de precizare și de lămurire a unor aspecte de teorie și de istorie literară. Se poate constata că unele creații literare sunt etichetate cu o lejeritate destul de mare, firească de altfel, însă totodată generatoare de ambiguități. Astfel, *Ἀποκολοκύντωσις*, satira menippeică în proză a lui Seneca, a fost denumită și pamflet<sup>1</sup>. Dar știm că termenul de „pamflet” s-a format în Anglia prin modificarea numelui propriu din titlul unei comedii din secolul al XII-lea (*Pamphilus seu de Amore*<sup>2</sup>), din „Pamphilet” rezultând *pamphlet*. De asemenea, o specie a genului dramatic, o comedie aristofaniană, de exemplu, poate fi considerată o satiră politică la adresa sistemului democratic atenian. Iar iambii lui Arhiloh sunt catalogați și ei, uneori, drept satiră. Și exemplele ar putea continua. De aici rezultă că, prin extindere, orice operă cu caracter critic, demascator, indiferent de gen sau specie, ar putea fi denumită satiră sau pamflet. Înțelegând satira astfel, am putea considera, în cele din urmă, că multe opere de expresie greacă ar fi satire. Dar atunci trezește nedumeriri puternice afirmația lui Quintilian, din *Institutio Oratoria*, X, I, 93, potrivit căreia „*satura quidem tota nostra est*” / „Cât despre satiră, ea e întru totul a noastră”<sup>3</sup>. Acest pasaj din Quintilian ne duce cu gândul la ideea că satira și satiricul ar aparține întru totul literaturii latine, ne dirijează spre ideea de originalitate și de inedit a satirei latine etc. În acest moment, am realizat că sunt necesare anumite precizări și delimitări. Quintilian prin această aserțiune nu vizează satira prin extensie, nici conținutul, filonul sau mesajul satiric al unei scrieri, ci se referă la satiră ca specie literară în sine, originală și distinctă *sui generis*. Poezii satirice latini mărturisesc, de altfel, că s-au raportat la satira greacă prin extensie, cu alte cuvinte, la scrierile grecești parasatirice sau de un pronunțat caracter satiric. Horatius, de exemplu, ne spune că a

<sup>1</sup> V. Seneca, *Apokolokyntosis*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura pentru literatură, 1967, p. XIII.

<sup>2</sup> O comedie latină, de proveniență franceză sau spaniolă, scrisă în manieră ovidiană.

<sup>3</sup> Quintilian, *Arta oratorică*, vol. III, traducere de Maria Hetco, București, Editura Minerva, 1974, p. 176.

valorificat nu numai modelele latine de până la el, ci și modelele elene anterioare, amintindu-i, pe de o parte, pe Aristofan, Eupolis și Cratinos, poeți comici ale căror piese au un filon satiric:

*Eupolis atque Cratinus Aristophanesque poetae/ atque alii quorum comoedia prisca virorum est,/ si quis erat dignus describi, quod malus ac fur,/ quod moechus foret aut sicarius aut alioqui/ famosus, multa cum libertate notabant. (Sat., I, 4, 1-5).*

„Eupolis, Cratinus, Aristofan, poeții/ Părinți ai comediei, zugrăvitori ai vieții,/ Pe desfrânați, pe leneși, pe ucigași, pe hoți,/ Îi arătau pe nume și-i biciuiau pe toți.”<sup>4</sup>

Cu excepția unor fragmente și a unor titluri, comediele lui Eupolis și Cratinos sunt pierdute, însă de la Aristofan ni s-au transmis unsprezece piese, care ne furnizează, din abundență, pasaje satirice, ironice, mușcătoare. Aristofan rămâne, astfel, în prezent, principalul reprezentant al comediei grecești vechi. Acest comediograf și-a desfășurat activitatea în a doua jumătate a secolului V a. Chr., perioadă de decădere și de suferință a poporului grec. Comediile scrise de Aristofan reprezintă o frescă a vieții politice și sociale din timpul războiului peloponesiac și conțin numeroase invective. Dacă ar fi să-l selectăm numai pe demagogul Cleon, am putea spune că acesta, inclusiv după moarte, e satirizat în piesele comediografului grec. În comedia *Ἰππῆς/ Cavalerii*, din 424 a. Chr., de exemplu, Cleon e înfățișat, cu mult spirit satiric, ca un tăbăcar din Paphlagonia<sup>5</sup>, calomniator și manipulator.

Acest filon satiric al comediei grecești a fost transpus în satira latină. Poemele lui Lucilius, de exemplu, cel care este considerat părintele satirei latine, denotă această influență elină. Într-adevăr, eliminând elementele teatrale, dar păstrând conținutul satiric, obținem parțial poezia lui Lucilius<sup>6</sup>. Cu toate acestea, nu trebuie să pierdem niciodată din vedere că satira latină, datorită lui Ennius, derivă, în primul rând, din satura dramatică italică, influența teatrului grec resimțindu-se ulterior. Nu trebuie uitată nici temele și motivele împrumutate de Horatius, de exemplu, din teatrul latin al lui Plautus și Terentius<sup>7</sup>. În plus, vom vedea că poeții satirici latini resping metrica specifică comediografiei grecești. Aristofan, de exemplu, scria în trimetru iambic sau în tetrametri etc., în timp ce satirele lui Lucilius, după ce oscilează în privința metricii, optează decisiv pentru hexametru dactilic, metru nobil, specific poeziei înalte, și pe care după aceea îl vor adopta toți ceilalți reprezentanți latini ai satirei.

Pentru poeții satirici latini, o altă sursă de inspirație de expresie greacă este poezia iambică. Autorii eleni de iambi, Arhiloh și Hipponax, ilustrează, într-adevăr, în cel mai înalt grad, spiritul satiric grec. Conținutul satiric al iambilor fiind evident, lucrările de specialitate etichetează, uneori, poemele iambice ca fiind satire. Și aici se impun câteva delimitări. Aristotel, în *Poetica*, ne explică cum anume a luat naștere poezia. Darul imitației și la fel și darul armoniei și al ritmului specifice poeziei, care sunt intrinseci firii omenești, i-au determinat pe cei înzestrați pentru versificație să-și desăvârșescă improvizațiile și să dea naștere poeziei. Aceasta s-a împărțit în funcție de caracterele individuale ale poezilor: cei cu o fire serioasă au înclinat spre imitarea faptelor alese săvârșite de oamenii aleși, pe când cei de rând au preferat să-i imite pe oamenii neciopliți și au compus versuri de dojană, precum ceilalți au alcătuit cântări și laude: *πρῶτον ψόγου<sup>8</sup> ποιῶντες, ὥσπερ ἕτεροι ὕμνου<sup>9</sup> καὶ ἐγκώμια<sup>10</sup>*/ „gata să compună din capul locului stihuri de dojană, precum ceilalți cântări și laude.” (*Poetica*, IV, 1448b, 20-25)<sup>11</sup>. Iar, în continuare, Aristotel ne spune că: *Τῶν μὲν οὖν πρὸ*

<sup>4</sup> Horatius, *Opera omnia. Satire. Epistole. Arta poetică*, vol. 2, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita, traducere de Al. Hodoș și Th. Măinescu, București, Editura Univers, 1980, p. 35.

<sup>5</sup> Paphlagonia era o provincie din Asia Mică ai cărei locuitori aveau o reputație negativă. Eticheta de „paphlagonez”, atribuită lui Cleon, făcea trimitere și la verbul *παφλάζω = a fierbe cu bulbuci*, aluzie clară la elocvența găunoasă și turbată a acestui strateg și om politic atenian.

<sup>6</sup> Gilbert Highet, *The Anatomy of the Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973, p. 29.

<sup>7</sup> Andrea Cucchiarelli, *Venusina Lucerna: Horace, Callimachus, and Imperial Satire*, în Susanna Braund și Josiah Osgood, *A Companion to Persius and Juvenal*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012, p. 167.

<sup>8</sup> Unde substantivul *ψόγος*, -ov (ὅ), de la verbul *ψέγω = a dojeni*, a ocări, a blama, a critica, înseamnă „defect blamabil” sau „dojană, critică” etc.

<sup>9</sup> ὕμνος, -ov (ὅ) = imn, odă, cântare de laudă în cinstea zeilor sau a eroilor.

<sup>10</sup> ἐγκώμιον, -ov (τό) = elogiu, elogiere, laudă.

<sup>11</sup> V. Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, București, Editura Iri, 1998, p. 69.

Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξάμενοις [30] ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἦλθε μέτρον διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰαμβίζον ἀλλήλους. καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἥρωικῶν οἱ δὲ ἰαμβῶν ποιηταί (Poetica, IV, 1448b, 25-30)./ „De vreo operă din acestea mușcatoare, a unui poet dinainte de Homer, nu se pomeneste, măcar că poeți trebuie să fi existat mulți. De la Homer înceace însă nu lipsesc, cum ar fi *Margites* al acestuia și altele la fel, în care își face apariția și metrul adecvat, până astăzi numit iambic, după deprinderea de a-și arunca unul altuia înțepături astfel compuse (*ἰαμβίζειν*). În felul acesta, dintre cei vechi, unii ajungeau autori de poeme eroice (οἱ μὲν ἥρωικῶν<sup>12</sup> <στίχων> ποιηταί<sup>13</sup>), alții de poeme satirice (οἱ δὲ ἰαμβῶν<sup>14</sup> ποιηταί).”<sup>15</sup>

Remarcăm faptul că textul original nu conține, cum era și firesc, termenul „satiric”, ci termenul ἰαμβος<sup>16</sup>, în cazul genitiv, numărul plural; o traducere mai exactă a extrasului ἰαμβῶν ποιηταί ar fi „autori, poeți de iambi, de poeme iambice sau de versuri iambice”. Pippidi a recurs la sintagma „poeme satirice” doar pentru a se face înțeles mai bine de cititori, termenul „satiric” fiind evident mult mai cunoscut față de cel de „iambic”.

Metrii iambici erau specifici poeziei populare grecești. La sărbătorile Demetrei și ale zeului Dionysos, de exemplu, ritmul iambic era frecvent utilizat. Prin intermediul iambilor, se exprimau intenții satirice care ajungeau adesea să invectiveze violent. Din acest motiv, iambii aparțineau genului denumit αἰσχρολογία<sup>17</sup>. Cu toate acestea, cel care ridică iambii la rangul de poezie cultă este Arhiloh din Paros, un important poet liric grec care a trăit în secolul VII a. Chr. Dând naștere poeziei iambice culte, de factură lirică, Arhiloh încerca să ducă literatura vremii pe alte căi față de cele avansate de poemele epice sau chiar față de cele încercate de poezia lirică până atunci. În elegiile și în iambii săi, deși nu exclusiv, apar numeroase invective și nuanțe satirice. Arhiloh a satirizat și a înfierat atitudinea ingrătă a logodnicei și a tatălui ei, și-a atacat rivalii sau s-a revoltat în fața nedreptăților vieții. Cu toate acestea, tematica poemelor lui Arhiloh este una deosebit de variată și adesea deviază de la direcția satirică. Unele poeme au rol consolator sau aspect meditativ și, în consecință, filonul satiric dispăre. Spre diferență, satira latină are un pronunțat registru tematic satiric, care ajunge să reprezinte una din trăsăturile fundamentale ale acestei specii literare ale genului liric. Desigur, Ennius – care încă nu optase pentru o metrică specifică a satirelor sale – utilizează și versul iambic, iar Horatius, scriind *Epode*, recurge și el la acest sistem metric<sup>18</sup>. Cu toate acestea, subliniem că epodele nu sunt considerate satire propriu-zise, ci satire prin extensie, cel mult; aceste poeme conțin un filon satiric, însă tonalitatea este dublă și se depărtează de caracteristicile satirei ca specie literară: tonurile lirismului horatian din *Epode* sunt, în esență, de două tipuri: unul este pasional-satiric, asemănător celui întâlnit în unele dintre poemele lui Arhiloh, și unul este calm, meditativ, ca în poemele lui Sappho, Alceu din Mytilene, Lucretius sau Catullus. În concluzie, Horatius a scris unele poeme cu mesaj satiric în iambi, însă semnalăm că satirele propriu-zise ale lui Horatius sunt scrise în hexametru dactilic. Vom reveni asupra acestui fapt.

De asemenea, în relație cu satira latină, merită amintit Hipponax, poet arhaic grec din a doua jumătate a secolului VI a. Chr. Versurile sale, atâtea câte ni s-au păstrat, sunt deosebit de agresive, însă registrul tematic la care recurge este sărac: „Tu nu mi-ai dat cojoc mișos când s-a lăsat/ Sorocul iernii: leac să-mi stea la timp de ger/ Și nici picioarele nu mi le-ai cufundat/ În opinci moi să mă ferească de îngheț”<sup>19</sup>. Simina Noica se pronunță în privința sărăciei tematice a lui Hipponax în felul următor: „Veșnic înfometat și înfrigorat, Hipponax se tânguie. Cere haine, bani, chiar o baniță de orz; iar pentru obținerea lor, se roagă, plânge, amenință. Și cam atât”<sup>20</sup>. Așadar, poetul grec se

<sup>12</sup> ἥρωικός, -ή, -όν = eroic; ἥρωικός στίχος (subînțeles στίχος) - vers eroic, hexametru.

<sup>13</sup> ποιητής, -οῦ, (ὁ) = poet (cel care face, făcător, creator).

<sup>14</sup> ἰαμβος, -ου (ὁ) = iamb, vers iambic, poem iambic.

<sup>15</sup> Aristotel, *op. cit.*, p. 69.

<sup>16</sup> ἰαμβος, -ου (ὁ) iamb, vers iambic, poem iambic

<sup>17</sup> Din αἰσχρός - urât, rușinos, murdar și λόγος – vorbire; așadar vorbire murdară, urâtă, rușinoasă.

<sup>18</sup> Un vers iambic de șase picioare, urmat de unul mai scurt, de numai patru picioare iambice.

<sup>19</sup> *Antologie lirică greacă*, traducere de Simina Noica, București, Editura Univers, 1970, p. 59.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 58.



rezumă la exprimarea nemulțumirilor personale, fără a viza o critică socială mai înaltă și fără a ținti către edificarea morală a cititorului, așa cum se întâmplă în satira latină. Totuși urme ale influenței exercitate de Hipponax regăsim la unul din poeții satirici latini, respectiv la Persius, dar acestea sunt strict formale. În prologul de deschidere a *Satirelor* sale (*Persi saturae prologus*), Persius a folosit, de exemplu, choliambul, metrul σκάζον/ „șchiop”, inițiat de Hipponax. Însă numai pe parcursul acestui scurt prolog, care numără paisprezece versuri, pentru că în restul operei sale, poetul latin utilizează exclusiv hexametru.

Importanța diatribei cinico-stoice în ceea ce privește constituirea satirei latine trebuie, de asemenea, amintită. Inițial, diatriba reprezenta o formă de discurs popular care ridiculiza și vulgariza dialogul filosofic cult și care era practică de adepții doctrinei cinice. La răscruci de drumuri, filosofii cinici purtau un dialog cu un interlocutor imaginar, dar vizau, de fapt, coercițiile sau moravurile greșite ale societății. Cincul Bion din Borysthene ridică însă diatriba la rang de formă literară. Din păcate, din opera filosofului grec ne-au parvenit doar câteva fragmente și sentențe. Însă influența asupra satirelor lui Horatius trebuie să fi fost mare. Unele poeme horatiene atestă folosirea procedurii *σπουδαιογέλοιοι*, care consta în alternarea pasajelor grave cu cele ludice. Însuși Horatius își numește satirele *Bionei sermones*/ „Conversații în maniera lui Bion” (*Ep.*, II, 2, 60) și își ghidează investigația și abordarea satirică după scrierile filosofului cinic. Cu toate acestea, poetul latin subliniază just că poemele sale satirice își au originea, mai ales, în satirele romane ale lui Ennius (*Sat.*, I, 10, 54) și ale lui Lucilius (*Sat.*, I, 4, 6-13 și 1-89). Satirele horatiene se constituie, de fapt, într-o manifestă artă poetică a speciei literare în sine. Horatius afirmă că Lucilius i-a fost cel mai important predecesor și magistru (*Sat.*, II, 1, 29), deși glumește, în același timp, subliniind că este mai prejos de el atât în ceea ce privește talentul (*ingenium*), dar și averea (*Sat.*, II, 10, 75). Într-adevăr, de la Lucilius regăsim, în satirele horatiene, împrumuturi la nivel tematic și stilistic, și uneori, atacul nominal, deși Horatius atacă frontal, în satirele sale, numai oamenii cu funcții ceva mai mărunte, spre diferență de aristocratul său antecesor<sup>21</sup>, care era un puternic și influent membru al cercului cultural-politic al Scipionilor. În ciuda acestor trăsături întâlnite la Horatius, poetul latin a creat, fără îndoială, o satiră cu note originale.

După această scurtă trecere în revistă a modelelor grecești valorificate de satira latină, ar fi binevenită conturarea unei imagini de ansamblu asupra operelor scrise în latină și care au conținut satiric. Desigur, am putea face aici referiri la elementele satirice ale comediodigrafiei latine sau la filonul satiric al epigramelor lui Martialis, însă ne-am îndepărta de obiectivul analizei de față. Dacă ținem cont de termenul de „satura”, atunci două specii literare se impun atenției noastre:

1.) *satira menippeae*, o mixtură de proză și de versuri de factură satirică, inaugurată de Menip din Gadara, filosof cinic din sec. III a. Chr. Deși această specie literară îi poartă numele, denumirea îi aparține lui Varro. Scrierile lui Menip din Gadara nu au supraviețuit, însă raportându-ne la dialogurile lui Lucian din Samosata sau la fragmentele conservate din *Saturae Menippeae* ale lui Varro presupunem că autorul grec oglindea călătorii fabuloase și episoade paradoxale prin intermediul cărora îi persifla pe adepții școlilor filosofice rivale. Literatura latină însă ilustrează destul de consistent acest tip de scriere. În maniera lui Menip din Gadara, Varro alcătuiește peste 150 de cărți de *Saturae Menippeae*/ *Satire menippeae*, Seneca scrie *Apocolocyntosis (divi) Claudii*/ *Transformarea în doivleac a împăratului Claudius*, iar Petronius publică *Satyricon*, primul roman complex, apropiat de structura unui roman modern. Toate aceste creații literare de expresie latină au un pronunțat caracter satiric. Totuși, când se rostește sintagma „satira latină” nu se subînțelege satira menippeae, ci în special satira latină în versuri.

2.) *satira latină* în versuri; mai întâi amintim termenul arhaic *satūra*, *-ae f.*, la care se subînțelege și substantivul *lanx*, *lancis f.*, însemnând o tavă încărcată cu numeroase prinoase destinate zeilor, cu alte cuvinte o amestecătură, un ghiveci<sup>22</sup>. *Satura* însă putea fi și un termen de proveniență etruscă, utilizat de aceștia în registrul teatral. Însă, indiferent de etimologia cuvântului, *satura* ajunsese să se refere la o reprezentație scenică amalgamată, unde părțile vorbite alternau cu părțile cântate sau dansate, recurgându-se și la alte jocuri de scenă. Aceste componente populare

<sup>21</sup> Daniel M. Hooley, *Roman Satire*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007, p. 5.

<sup>22</sup> Eugen Cizek, *Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Societatea „Adevărul” S.A., București, 1994, p. 50.

atât de diferite confereau spectacolului un aspect compozit, teatral și coregrafic totodată. În alcătuirea *saturei* dramatice, se evidențiază de pe acum elemente comico-satirice care aveau să se manifeste pregnant ulterior în cadrul satirei latine. Însă până acum vorbim numai de o specie a genului dramatic. Cel care face primul trecerea de la o reprezentație dramatică de factură populară la o specie nedramatică cultă de natură lirică este Ennius. Cu toate acestea, cadrele satirei latine sunt stabilite cu adevărat de Lucilius. El este cel care a scris, pentru prima dată, *saturae* în hexamtru dactilic și a ridicat această specie literară la rangul de poezie înaltă, nobilă. De aceea, Lucilius este considerat părintele satirei latine propriu-zise, iar Ennius rămâne doar inițiatorul mai palid al acestei specii. De asemenea, în comparație cu *saturele* lui Ennius, în cele ale lui Lucilius regăsim mai mult din filonul satiric și din umorul mușcător al *saturei* dramatice<sup>23</sup>. Lucilius este considerat, în cele din urmă, cel mai important reprezentant al satirei latine preclasice și creatorul acestei specii. Succesorii lui Lucilius au fost Horatius, apoi Persius și Iuvenal, care șlefuiesc până la perfecțiune poezia satirică latină. De la *satura* arhaică, preclasică, se ajunge la *satira* clasică (*satira*, -ae f.). Subliniem și aici că toți acești poeți satirici latini, cu excepția lui Ennius, care nu s-a decis asupra unui vers anume, au scris satire în hexamtru dactilic.

Și acum revenim la acea aserțiune a lui Quintilian: „*satura quidem tota nostra est*”. După cum am observat, *satira* latină este tributară modelelor elene, însă în literatura greacă scrierile cu un pronunțat caracter satiric nu au utilizat hexamtrul dactilic, nu s-au constituit într-o specie literară de sine-stătătoare a genului liric (exceptând, eventual, poezia iambică, care este, totuși, mult mai ambiguă în privința concentrării asupra unei tematici satirice și care, totodată, nu are un parcurs ulterior atât de ilustru și de consecvent ca *satira* latină) și nu au urmat o linie și o tradiție coerentă. Spiritul satiric grec se regăsește distilat în varii specii și genuri literare. Desigur, putem lua în calcul și faptul că, prin extindere, poate fi denumită *satiră* „orice operă cu caracter critic, demascator, indiferent de gen sau specie. Pentru unii esteticieni, *S.* astfel înțeleasă devine o categorie estetică de largă aplicație [...]. Ideea se susține, deoarece elementul satiric intră în compoziția a numeroase opere mari din literatura universală. În acest sens, sunt considerate *S.* comediiile lui Aristofan, Plaut, Terențiu, episoade din *Gargantua și Pantagruel* de Rabelais sau din *Călătoriile lui Gulliver* de Swift...”<sup>24</sup>

Însă Quintilian nu se referă la pasajele scrise în spirit satiric din comedii sau din iambi, nu se raportează la elementele satirice disipate în diverse opere atunci când spune că *satira* este întru totul a romanilor. Van Rooy, în lucrarea *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*<sup>25</sup>, demonstrează că eruditul Quintilian se referă la specia literară în sine, la *genus*, cum procedează de altfel pe tot parcursul operei. Când îl compară pe Vergilius cu Homer, Quintilian afirmă că *omnium eius generis poetarum Graecorum nostrorumque haud dubie proximus* „căci dintre poeții greci și romani ai acestui gen, fără îndoială el este cel mai apropiat de Homer”. Prin *eius generis* Quintilian vizează, desigur, genul epic. De asemenea, când profesorul de retorică – care era pe atunci echivalentul unui profesor universitar, al unui critic și teoretician literar etc. – spune că romanii îi concurează pe greci și în elegie<sup>26</sup> se subînțelege „specia literară a elegiei”. După ce îi abordează și pe oratori, tragediografi, comedioografi, iambografi, Quintilian face referiri la istoriografii greci și latini. În acest moment, Quintilian ne precizează, din nou, la ce anume se referă<sup>27</sup>: *sed nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus.* „dar dăm ce e mai de seamă în genuri, nu facem o inventariere de biblioteci.”

Quintilian, într-adevăr, nu recurge la inventarierea de biblioteci, însă face un soi de inventariere a genurilor și a speciilor literare pe care le regăsim la greci și la romani. Van Rooy prezintă un tabel clar al tuturor speciilor literare menționate de Quintilian<sup>28</sup>. Majoritatea speciilor literare sunt comune celor două literaturi, cu două excepții: romanii nu au avut un echivalent pentru

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>24</sup> *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976, p. 390.

<sup>25</sup> C.A. Van Rooy, *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, E.J. Brill, 1965, pp. 117-122.

<sup>26</sup> Quintilian, *op. cit.*, p. 175.

<sup>27</sup> Van Rooy, *op. cit.*, pp. 119-120.

<sup>28</sup> *Idem*.

comedia veche grecească, iar grecii nu au avut un echivalent pentru satiră. Comedia veche atică aborda *res publica*, ataca direct politica și politicienii vremii. Democrația ateniană făcea posibilă această critică a aspectelor politice. Comedia latină nu a beneficiat de un context identic. Legea romană era aureolată cu un nimb sacru și nu putea constitui obiectul deriziunii, de aceea acest stadiu de evoluție al comediei nu se regăsește și în literatura latină. În ceea ce privește satira, ca specie literară a genului liric, scrisă în hexametru dactilic și urmând o tradiție pe parcursul mai multor secole, am putea spune că aceasta nu se întâlnește în literatura greacă. Chiar dacă la nivel de conținut e tributară literaturii grecești, satirei dramatice italice sau altor opere parasatirice de expresie latină, satira latină este o nouă specie literară, care străbate aproape toată literatura latină într-o formă încheată, unitară; la greci, întâlnim un filon satiric, foarte important, desigur, însă disparat și care nu formează o specie literară în sine cu o denumire specifică; poate iambografia ar fi putut avea un răsunet mai mare prin iambi, însă nu sunt atât de vizibili în cadrul literaturii grecești și nu scriu în hexametru dactilic, ci în sistem iambic; de asemenea, semnalăm că iambografia nu utilizează numai registrul satiric, ci recurge la tonalități variate, având, de exemplu, și rol consolator, meditativ etc.

Așadar, poezii satirice latini au dat dovadă de originalitate, având meritul de a fi inițiat o nouă specie literară. Am constatat însă că satiricii latini recunosc chiar ei că au urmat, în multe privințe, modelele grecești sau italice anterioare și atunci se impune o reconsiderare a perspectivei anticilor asupra ideii de originalitate. În primul rând, trebuie să ținem cont de faptul că modul în care înțelegem noi astăzi originalitatea este tributar viziunii moderne, viziunii romanticilor. Romantismul, opus normelor clasice, a mizat pe originalitatea absolută, excentrică, pe cultul geniului irepetabil și a schimbat perspectivele noastre asupra conceptului de creativitate, de originalitate. Raportarea la tradiție, la modele, în manieră antică, ne apare astăzi ca fiind un demers lipsit de cutezanță și chiar lipsit de originalitate. Și totuși lucrurile nu stau astfel. De exemplu, din antichitate și până la romantism, individualitatea și originalitatea absolută erau considerate niște excese. Iar această perspectivă s-a menținut până la Shakespeare. În introducerea la *Comedia erorilor*, dramaturgul englez recomandă să fie evitată originalitatea care nu este necesară. În plus, grecii și romanii meditară asupra conceptului de *μίμησις*/ *imitatio* și îl teoretizaseră într-un mod surprinzător. La Aristotel, conceptul de *μίμησις* se referea la imitarea vieții de către artist, cu mijloace diferite, în funcție de tipul de artă. Interesant este că, treptat, de la o teoretizare filosofică se ajunge la o abordare de natură retorică a noțiunii, indicându-se raportarea unui scriitor la modelele anterioare și implicând ideea de emulație, de rivalizare cu scrierile predecesorilor pe un anumit subiect. Imitarea unor modele nu presupune, astfel, o imitare servilă, exactă, un plagiat sau un furt (*gr. κλοπή*; *lat. furtum*), ci implică valorificarea unor modele (preferabil mai multe, nu unul singur), apoi îmbunătățirea elementelor preluate și ridicarea mai sus a ștachetei<sup>29</sup>. Toposul literar, identificat la mai mulți predecesori, nu este doar imitat, ci este reiterat într-o manieră personală, care denotă atât creativitate, cât și spirit critic. Creativitatea este implicată pentru că autorul care imită reiterează și revalorizează modelul urmat, iar spiritul critic există, de asemenea, pentru că scriitorul selectează numai ceea ce merită să fie tratat într-un mod inedit și precis totodată<sup>30</sup>. Prelucrul unor elemente nu trebuie să se facă fără discernământ, ci trebuie să fie creativă și selectivă. Mai mult decât atât, imitarea presupune și emulație, dorința de a rivaliza, de a-i concura și de a-i depăși, dacă este posibil, pe predecesori. În acest mod, imitația anticilor poate fi considerată o formă de originalitate, însă una diferită de originalitatea din epoca modernă.

Cei mai importanți autori care teoretizează conceptul retoric de *imitatio* sunt Dionisius din Halicarnas<sup>31</sup> sau Longinus, Seneca<sup>32</sup>, și Quintilian<sup>33</sup>. Dionisius din Halicarnas a scris *Περὶ*

<sup>29</sup> Simon Hornblower, Antony Spawforth, *The Oxford Classical Dictionary*, ed. a IV-a, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2012, pp. 727-728.

<sup>30</sup> V. *Creative Imitation and Latin Literature*, editată de David West, Tony Woodman, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 10 și urm.

<sup>31</sup> V. Dionisius din Halicarnas, *Eseul despre sublim*, Iași, Institutul European, 2019.

<sup>32</sup> *Ep.* 114.

<sup>33</sup> *Inst. orat.*, X, 2.

μιμήσεως/ *Despre imitație*, lucrare astăzi în mare parte pierdută. Însă Demetrio Marin consideră, argumentat – teza sa de doctorat a avut titlul *Paternitatea „Eseului despre sublim”* – că autorul celebrului eseu este Dionisius din Halicarnas și nu Longinus. În *Eseul despre sublim*, Dionisius ne dezvăluie care este calea care ne îndreaptă spre sublim: „Nu-i alta decât imitația marilor prozatori și poeți dinaintea noastră și luarea la întrecere cu ei”<sup>34</sup>. Platon și Herodot au fost mari imitatori ai lui Homer, ne spune Dionisius din Halicarnas. Conform acestuia: „n-ar fi înflorit lucruri atât de mari în doctrinele sale filosofice și el nu s-ar fi folosit de subiecte și de fraze poetice, dacă nu s-ar fi luat la întrecere din toată inima cu Homer, ca un tânăr luptător cu unul plin de faimă. [...] Frumoasă și vrednică de biruință-i lupta aceasta pentru mărire, în care, chiar dacă ești învins, nu-i o rușine”<sup>35</sup>.

Quintilian ne spune și el în *Institutio oratoria*, X, 2: „Căci nu încapă îndoială că arta constă în mare parte în imitare. Într-adevăr, dacă primul și cel mai important lucru a fost și rămâne invențiunea, este tot atât de utilă imitarea a ceea ce a fost bine inventat. Și este o lege generală a vieții să voim să facem și noi ceea ce aprobăm la alții.[...] Dar imitarea însăși, care ne face să înțelegem procedeele tuturor artelor mai ușor decât a fost pentru aceia care n-au avut nici un model de urmat, este dăunătoare dacă nu este însoțită de multă precauție și discernământ”<sup>36</sup>.

De altfel, această evoluție a conceptului de *imitatio* este sesizabilă și în *Ars poetica* lui **Horatius**, în *Epistula ad Pisones*. În acest tratat de scurtă întindere, cu aspect de scrisoare, care echivalează cu o lucrare de estetică normativă, generală, sau cu una de teorie literară, Horatius păstrează perspectiva aristotelică a noțiunii de *mimesis*, care preconiza imitarea lucidă a vieții de către artiști și surprinderea esențialului din viață: *Respicere exemplar vitae morumque iubebo/ doctum imitatore et vivas hinc ducere voces* (*Ars*, 317-318)./ „Îl sfătuiesc să observe-ale vieții moravuri, modele/ Și, imitând, să-mprumute de-aci-nsuflețite cuvinte”<sup>37</sup>. Însă, în același timp, poetul latin îi îndeamnă pe scriitori să studieze cu atenție și să se raporteze la marile modele grecești: *Vos exemplaria Graeca/ nocturna versate manu, versate diurna* (*Ars*, 268-269)./ „Modelul grecesc, o, voi, toți, studiați-l/ Ziua și noaptea, mereu, întorcându-l pe-o parte și alta”<sup>38</sup>. Această raportare la modele, preferabil mai multe, nu trebuie însă să aibă loc fără a se adăuga și o notă personală în procesul de alcătuire a operei: *Publica materies privati iuris erit, si/ non circa vilem patulumque moraberis orbem,/ nec verbo verbum curabis reddere fidus interpres./ [...] et in medias res/ non secus ac notas auditorem rapit et, quae/ desperat tractata nitescere posse, relinquit* (*Ars*, 131-133, 148-150)/ „Tema de toți cunoscută un bun ce-i al tău îți devine,/ De nu rămâi într-un cerc prea banal și deschis tuturor,/ Și nu redai un model, copiind tot cuvântul întocmai./ [...] (Poetul) [...] i-atrage/ Pe ascultători chiar în fapte ce par tuturor cunoscute,/ Iar ce nu poate trata strălucit, e lăsat la o parte”<sup>39</sup>.

Originalitatea, conform lui Horatius, nu ține doar de *inventio* atunci când se elaborează subiectul, ci rezultă și din șlefuirea, din cizelarea până la desăvârșire a expresiei, din „truda pilei, a șlefuirii” (*tr. pr.*) *limae labor* (*Ars*, 289-291), în acest sens poetul latin apropiindu-se de Callimah, de Ovidiu, de poeții alexandrini, care mizau, în esență, pe expresia îndelung cizelată, perfectată. Lipsa lustrului final (*lima*) – care presupunea inclusiv piedica de a atinge un grad mai mare de creativitate și de rivalizare cu antecesorii – îi provoca mari suferințe, de exemplu, poetului Ovidius, care mărturisea: *defuit scriptis ultima lima meis* (*Tr.*, I, 7, 30)/ „scrierilor mele le-a lipsit ultima revizuire” (*tr. pr.*).

În concluzie, poeții satirici latini au fost originali, creativi și selectivi în cadrele permise de conceptul de *imitatio*. Ei au dat naștere unei noi specii literare, care utiliza hexametru dactilic și care era scrisă preponderent în spirit satiric, ridiculizând și condamnând cu dispreț și indignare fenomenele negative ale societății. Satiricii latini au instituit o tradiție care a fost urmată din antichitate până în epoca modernă. Ronsard, Boileau, V. Hugo; apoi Dryden, Pope, Byron; Ariosto,

<sup>34</sup> Dionisius din Halicarnas, *op. cit.*, p. 99.

<sup>35</sup> *Idem*.

<sup>36</sup> Quintilian, pp. 191-192.

<sup>37</sup> Horatius, *op. cit.*, p. 325.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 315 și 317.

Alfieri; Heine; Grigore Alexandrescu, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, Eminescu în *Scrisori* continuă această tradiție, prelucrând și dezvoltând specia literară a satirei.

## **BIBLIOGRAPHY**

### ***Studii de specialitate:***

Cizek, Eugen, *Istoria literaturii latine*, vol. I, Editura Societatea „Adevărul” S.A., București, 1994.

Cucchiarelli, Andrea, *Venusina Lucerna: Horace, Callimachus, and Imperial Satire*, în Susanna Braund și Josiah Osgood, *A Companion to Persius and Juvenal*, Blackwell Publishing, Oxford, 2012.

Highet, Gilbert, *The Anatomy of the Satire*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1973.

Hooley, Daniel M., *Roman Satire*, Oxford, Blackwell Publishing, 2007.

Van Rooy, C.A., *Studies in Classical Satire and Related Literary Theory*, Leiden, E.J. Brill, 1965.

West, David; Woodman, Tony (editori), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

### ***Dicționare:***

*Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976.

Hornblower, Simon; Spawforth, Antony, *The Oxford Classical Dictionary*, ed. a IV-a, vol. I, Oxford, Oxford University Press, 2012.

### ***Traduceri:***

*Antologie lirică greacă*, traducere de Simina Noica, București, Editura Univers, 1970.

Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere și comentarii de D.M. Pippidi, ediția a III-a, îngrijită de Stella Petecel, București, Editura Iri, 1998.

Dionisius din Halicarnas, *Eseul despre sublim*, Iași, Institutul European, 2019.

Horatius, *Opera omnia. Satire. Epistole, Arta poetică*, vol. 2, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și indici de Mihai Nichita, traducere de Al. Hodoș și Th. Mănescu, București, Editura Univers, 1980.

Quintilian, *Arta oratorică*, vol. III, traducere de Maria Hetco, București, Editura Minerva, 1974.

Seneca, *Apokolokyntosis*, traducere, prefață și note de Eugen Cizek, București, Editura pentru literatură, 1967.

# THE BEGINNINGS OF THE ROMANIAN JOURNAL - DINICU GOLESCU'S TRAVEL JOURNAL

Cristina Furtună

Lecturer, PhD, "Valahia" University of Târgoviște

*Abstract: Travel notes go back a long way in Romanian literature. We should mention the travel journal of the Seneschal Constantin Cantacuzino who, in 1667, went to Padua to study. A few years later, during his trip to the Far East (1675-1676), the Spătar Nicolae Milescu made the first scientific description of China. The Banatian priest Mihai Popovici undertook two journeys: one to Mount Athos in 1766, and another to Russia (1770-1771) where he visited Kiev, Moscow and Petersburg, on which occasions he made numerous notes. Let us not forget the 1796-1797 trip to Karlsbad of the boyar Barbu Știrbei from Oltenia, who enriches the Romanian travel journal with other notes.*

*With his Însemnări a călătoriei mele (1826), Dinicu Golescu paves the way not only for the literary species, but also for modern literature at large.*

*Golescu constantly combines the curiosity to know and the desire to convince, the harsh criticism of serious social injustices and the hope for a better future for the country.*

*Dinicu Golescu's travel notes critically depict the social life in the Romanian provinces.*

*Keywords: journal, domestic travel (inside the country), social life, travel abroad, knowledge.*

The 19<sup>th</sup> century is an age that gives literature the role of mentor of consciences, associating it with the fight for freedom and social progress, which would persistently cultivate the travel journal conceived as a way of opening cultural horizons, of emancipating the spirit.

Making its debut within our literature as a travel journal, the Romanian intimate journal became a staple of the genre in the second half of the 19<sup>th</sup> century and truly flourished in the 20<sup>th</sup> century. The beginnings of confessional literature therefore identify with the travel memoir prose whose founder is considered to be Dinicu Golescu<sup>1</sup>.

At the beginning, the Romanian writer is not inclined to confessions, but to photographically record the unique geographical and cultural element. These opening pages reveal the scrutiny of the outer space rather than of the inner one. Socio-cultural realities, landscapes, works of art, mentalities and customs are all gathered in a tireless carousel, the obvious subjective marker being their comparison with the known landmarks of the country<sup>2</sup>.

Travel notes go back a long way in Romanian literature. We should mention the travel journal of the Seneschal Constantin Cantacuzino who, in 1667, went to Padua to study. A few years later, during his trip to the Far East (1675-1676), the Spătar Nicolae Milescu made the first scientific description of China. The Banatian priest Mihai Popovici undertook two journeys: one to Mount Athos in 1766, and another to Russia (1770-1771) where he visited Kiev, Moscow and Petersburg, on which occasions he made numerous notes. Let us not forget the 1796-1797 trip to Karlsbad of the boyar Barbu Știrbei from Oltenia, who enriches the Romanian travel journal with other notes<sup>3</sup>.

Continuing an old domestic tradition (we should mention the journey to Moscow of Gheorghe Brancovici and his brother Sava, Metropolitan of Transylvania, a work which describes places and records events), there is almost no representative of the 1848 Revolution who did not leave travel journals or notes behind<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Olga, Bălănescu. *Jurnalul intim în literatura română*. București, Editura Paco, 1998, p. 19.

<sup>2</sup>Olga, Bălănescu. *Jurnalul intim în literatura română*. București: Editura Paco, 1998, p. 20.

<sup>3</sup>Alexandru, Piru. *Literatura română veche*. București: Editura pentru Literatură, 1961, p. 82.

<sup>4</sup>Alexandru, Piru. *Literatura română veche*. București: Editura pentru Literatură, 1961, pp. 83-84.

There are two major directions of evolution of the travel journal: *notes with a classical structure* (a category represented through the works of D. Golescu, I. Bariț, T. Maiorescu, T. Laurian, T. Cipariu) and *Romantic journals* (best illustrated by V. Alecsandri, D. Bolintineanu, I.C. Drăgușanu). In addition, there are the writings by modest authors such as Teodor Codrescu, Ioan Voinescu, G. Sion, D. Asachi, G. Barițiu, Pantazi Ghica and so on, whose contributions often remained published in periodicals<sup>5</sup>.

Dinicu Golescu (1777-1830) had the same scientific training as his brother, but his cultural activity was much stronger. Alongside several patriotic boyars, he founded a secret society in Brașov during an emigration around 1821-1822, which eventually disappeared. Later on, he would contact Heliade and together they formed a second society in 1827, the literary society which evolved into the philharmonic society. Dinicu Golescu helped Heliade obtain the authorisation to issue “Curierul românesc” in 1829. He also founded a school for boys in the village of Golești, which taught “the Romanian, German, Greek, Latin and Italian languages” (1826). Classes were held here until his death<sup>6</sup>.

For scholastic usage, Dinicu Golescu published “Elementuri de filozofie morală” (Bucharest 1827) and “Adunare de pilde bisericesti și filozofesti” (Buda 1826).

But his most important work is “„Însemnarea călătoriei mele” (Buda 1826). In 1824, 1825 and 1826, he had the opportunity to travel through Europe to accompany his sons to studies and for other purposes as well. Thus, he visited Transylvania, Hungary, Austria, several cities in northern Italy, part of Switzerland and Bavaria. This journey prompted him to “put pen to paper”:

“Cum puteam ochi având, să nu văz, văzând, să nu iau aminte, luând aminte, să nu aseamăn, asemănând, să nu judec binele și să nu pohtesc a-l face arătat compatrioților mei.”<sup>7</sup> (which roughly translates as ‘How could I have eyes and not see, and if I saw, how could I not have been aware and, thus being aware, how could I not have compared and judged and desired to show it to my compatriots’).

Dinicu Golescu’s outstanding work is *Însemnarea a călătoriei mele făcută în anii 1824, 1825, 1826*. Golescu was not satisfied with just visiting Brașov and Sibiu, the common places of retreat for wandering boyars, but went farther, roaming Transylvania, Banat, Hungary, Italy, Germany, Switzerland etc.

Dinicu Golescu’s travel notes critically depict the social life in the Romanian provinces<sup>8</sup>.

Dealing with everything he encounters beyond the country’s borders, Golescu always returns to the domestic state of things. Watching the blooming households of the peasants around Vienna, he thinks about the Romanian peasant’s life and seeks to explain “pricinelile pentru care birnicul Țării Românești, care locuiește într-acele bogat și frumos pământ, este într-o sărăcie și într-o ticăloșie atât de mare, încât un străin este peste puțină să crează această proastă stare”<sup>9</sup> (i.e., the reasons why the payer of tribute in Wallachia, who lives in that beautiful and rich land, is in such great poverty and misery that a foreigner would find it hard to comprehend).

Golescu cannot control his indignation when he describes the ordeal of peasants being deprived of their money: “O, se cutremură mintea omului, când își va aduce aminte că omenirea, frații noștri au fost câte zece așternuți la pământ cu ochii în soare și o bârână mare și grea pusă pe pântecele lor, tot pentru dare de bani au fost spânzurați cu capu în jos și alții iarăși închiși în coșare de vite, unde le-au dat fum și alte multe asemenea pedepse”<sup>10</sup> (i.e., it is horrifying that our brothers

---

<sup>5</sup>Dinicu, Golescu. *Scrieri*. (supervised edition with introductory study, notes, commentaries, bibliography, glossary and indices by Mircea Anghelescu). București: Editura Minerva, 1990.

<sup>6</sup>Dinicu, Golescu. *Scrieri*. (supervised edition with introductory study, notes, commentaries, bibliography, glossary and indices by Mircea Anghelescu). București: Editura Minerva, 1990.

<sup>7</sup>Petru, Comarnescu. Călătoriile pentru cunoaștere ale lui Dinicu Golescu și codru Drăgușanu (partea I). In: *Revista Fundațiilor Regale*, ian.-iun. 1943, An 10, nr. 4, p. 135-152.

<sup>8</sup>Petru, Comarnescu. Călătoriile pentru cunoaștere ale lui Dinicu Golescu și codru Drăgușanu (partea II). In: *Revista Fundațiilor Regale*, ian.-iun. 1943, An 10, nr. 4, p. 393-409.

<sup>9</sup>Dinicu, Golescu. *Însemnarea a călătoriei mele: făcută în anul 184-185-186*. (introd. de Nerva Hodoș). București: Tipografia Cooperativa, 1910.

<sup>10</sup>Dinicu, Golescu. *Însemnări de călătorie*. București: Editura Cartea Românească, [18--].

were knocked to the ground and had a heavy beam placed on their bellies, some of them were hanged upside down and others were locked in cattle stables and forced to inhale smoke and other such punishments, all because they could not or would not pay tribute).

The pages in which Dinicu Golescu depicts the life of exploited peasantry are truly classic: “Aceste nedrepte urmări și nepomenite peste tot pământul, i-au adus pe ticăloșii locuitori întru așa stare, încât intrând cineva și într-acele locuri unde se numesc sate, nu va vedea nici biserică, nici casă, nici gard împrejurul casei, nici car, nici bou, nici vacă, nici oaie, nici pasăre, nici pătul cu sămănăturile omului pentru hrana familiei lui, și în scurt nimică; ci numai niște odăi în pământ ce le zic bordeie, unde intrând cineva, nu are a vedea alt decât o gaură numai în pământ, încât poate încăpea cu nevasta și cu copiii împrejurul vetrii și un coș de nuiele scos afară din fața pământului și lipit cu balegă, și după sobă, încă o altă gaură prin care trebuie el să scape fugind când va simți că au venit cineva la ușă, căci știe că nu poate fi alt decât un trimis spre împlinire de bani și el neavând să dea, ori o să-l bată, ori o să-l lege și o să-l ducă să-l vândă pentru un an, doi și mai mulți, la un boierinaș nou sau la un arendaș sau la oricine se va găsi, ca el să slujească acei ani și banii ce se dau pentru slujba acelor ani, să se ia pentru birul lui!”<sup>11</sup> (meaning that these injustices brought the inhabitants to such a wretched state that, should someone come to those places called villages, they would encounter no church, no house and the fence surrounding the house, no car, no cattle or sheep or poultry, no barn for the family’s food supplies; they would see nothing but only some small rooms in the ground they call hovels, in which, should one enter, one would see a hole in the ground that fits the peasant with his wife and children; inside, one would see a hearth, a wicker basket stuck with manure, another hole behind the stove used by the peasant to escape whenever they came to claim the money because he knew that if he did not give it to them, he would be beaten or tied or taken as a servant to wait on some new boyar or landlord for a year or two or more in exchange for the due tax).

The writer presents the people’s oppressors with the same realistic and critical vigour. “Boierii își cumpără dregătorii cu bani grei și storc apoi pe iobagi ca să-și scoată înzecit cheltuielile. Ei au deprins poporul cu ideea că slujbașul trebuie să fie neapărat aprig. Boierii râvnesc numai la trai îmbelșugat, la lux, și cred că patria trebuie să le dea mereu și să nu le ceară nimic. Clerul este la fel de corupt; iar averile mănăstirilor întrețin trândăvia și luxul stareților, ori trec granița în Orient. Boieroaicele din țara noastră „ar fi mai bucuroase să le moară copiii de foame, decât să iasă la plimbare, fără de a avea pe rochie alte o sută de garnituri”<sup>12</sup> (which roughly as ‘The boyars pay good money for their offices and then extort the serfs in order to tithe their expenses. They have accustomed the people to the idea that the officeholder should necessarily be fierce. The boyars crave for a bountiful and luxurious life and think that the motherland must always give all to them and ask for nothing in return. The clergy are just as corrupt; and the monastery properties support the abbots’ idleness and luxury or are carried to the Orient. The boyar ladies in our country would rather their children starved to death than go for a walk without a richly embellished gown on’).

Here is what he says about the rulers: “Și, în scurt, după acelea care știu, când eu am fost în slujbele patriei, zic că toți acești mulți speculanți, stăpânirea cu toți cei din prinprejuru-i, și fără de deosebire toate treptele dregătoriilor, de la mare până la cel mic, neconținut și fără de milostivire, sleesc toată sudoarea norodului, fără de a pricinui niciunul acestui neam, acestor frați, folos măcar cât bobul de mei”<sup>13</sup> (i.e., ‘And in short, as far as I know, for I have been in the service of the country, all these many profiteers, the rule with all those around, regardless of their rank, from the lowest to the highest, incessantly and mercilessly wear out the people without being of any use to our brothers’).

---

<sup>11</sup>Dinicu, Golescu. *Însemnare a călătoriei mele: făcută în anul 184-185-186*. (edition supervised by Ion Pillat). București: Editura Cartea Românească, [19--].

<sup>12</sup>Dinicu, Golescu. *Însemnare a călătoriei mele*. (preface by Savin Bratu). București: Editura Tineretului, 1955.

<sup>13</sup>Dinicu, Golescu. *Însemnare a călătoriei mele: făcută în anul 184-185-186*. (edition supervised by Ion Pillat). București: Editura Cartea Românească, [19--].



In terms of social inequality, this scholar with advanced ideas would thus opine: “Nu va găsi nimeni vreo deosebire între cenușa din trupul împăratului și dintr-a săracului” (‘No one will ever discern between the ashes of the emperor and those of the poor’).

There are not, in this age, many pages in our literature that describe the feudal regime of our country with so much realism.

Everywhere he travelled, Dinicu Golescu recorded what was important to note: the beauties of nature and buildings, insisting on charitable and cultural institutions, on natural riches, particularly those emerging from human energy, thus desiring that all the good things he had seen be realised in his country.

A lover of culture, Dinicu Golescu understood that the nobility’s privileges had become an obstacle in the social and national development and fought for the removal of the regime in the Principalities. The annihilation through revolution of this regime was something that interested the entire nation, which is proven, among other things, by Tudor Vladimirescu’s uprising that involved the whole Wallachian people, that people “cu al cărui sânge s-a hrănit și s-a poleit tot neamul boieresc” (Tudor Vladimirescu)<sup>14</sup> (i.e. ‘on whose blood all the boyars have been feeding’).

Golescu’s book can still be read today with great interest. It proves how a spirit so open to new ideas can penetrate into the life and customs of other peoples that he encountered in his travels and shows us how one’s love for the country prompted the remarkable men of that age to turn to the “enlightened Europe” in order to imitate whatever was possible for the benefit of the homeland. This book may be regarded as a synthesis of the spiritual transformations that the early-19<sup>th</sup>-century Romanians experienced when they came into direct contact with Western civilisation. In his book “Histoire de l’esprit public”, Paris 1905, D. Pompiliu Eliad, who referred to Golescu as “le premier Roumain moderne”, made the first judicious analysis of Dinicu Golescu’s writing.

With his *Însemnări a călătoriei mele* (1826), Dinicu Golescu paves the way not only for the literary species, but also for modern literature at large. Confessing, from the very beginning, to his instructive intention, “to record and collect the good things and make them known to the people”, and inspired by the idea of wide openness to the advantages of Western civilisation, Golescu’s journal constantly combines the curiosity to know and the desire to convince, the harsh criticism of serious social injustices and the hope for a better future for the country. His work is an exhortation to the awakening (“Vremea este a ne deștepta”) and to an action for the benefit of society.

If we consider the fact that these young men schooled in France became the leaders of the political and literary movement in the country and that even some of the more mature people started to travel through foreign countries, we can understand how, between 1830 and 1850, the public spirit in both principalities changed, how the learned young men used their ideas in all manifestations of life, how a new civilisation replaced the old one.

These changes entailed a transformation of the literary life as well. The Romanians became familiar with French writings and, seeing the richness the French literature, felt the need for their own national literature. A large number of translations, of imitations emerged, but original works inspired by the ideas of French literature were also published. It was mainly the need to translate that made writers perfect the sentence composition and give it a clearer structure, whereas the vocabulary enriched in an amazing way. Literary genres and forms, unknown until then, started to develop.

However, apart from form, apart from style, French literature gave Romanian literature an even more important thing, namely the idea of freedom. Romanians felt more and more in control of the democratic ideas and wanted to change the political reality in the country.

---

<sup>14</sup>Alexandru, Piru. *Istoria literaturii române de la început până azi*. București: Editura Univers, 1981, p. 257.

## BIBLIOGRAPHY

APOSTOL, Stan. *Gândirea și activitatea social politică a lui Dinicu Golescu: 200 de ani de la naștere*. București: Editura Academiei RSR, 1977.

BĂLĂNESCU, Olga. *Jurnalul intim în literatura română*. București: Editura Paco, 1998.

BERINDEI, Dan. Corespondența din exil a fiilor lui Dinicu Golescu: însemnări. In: *Revista de istorie*. Tom 33, nr. 1, 1980, p. 81-96.

CĂLINESCU, George. *Istoria literaturii române: compendiu*. București: Editura pentru Literatură, 1968.

COMARNESCU, Petru. Călătoriile pentru cunoaștere ale lui Dinicu Golescu și Codru Drăgușanu (partea I). În: *Revista Fundațiilor Regale*, ian.-iun. 1943, An 10, nr. 4, p. 135-152.

COMARNESCU, Petru. Călătoriile pentru cunoaștere ale lui Dinicu Golescu și Codru Drăgușanu (partea II). În: *Revista Fundațiilor Regale*, ian.-iun. 1943, An 10, nr. 5, p. 393-409.

GOLESCU, Dinicu. *Însemnare a călătoriei mele: făcută în anul 1824-1825-1826*. (introd. de Nerva Hodoș). București: Tipografia Cooperativa, 1910.

GOLESCU, Dinicu. *Călătorii*. (publ. de Petre V. Haneș). București: Tipografiile Române Unite, 1934.

GOLESCU, Dinicu. *Însemnare a călătoriei mele*. (pref. de Savin Bratu). București: Editura Tineretului, 1955.

GOLESCU, Dinicu. *Însemnare a călătoriei mele: făcută în anul 1824-1825-1826* (ed. îngrij. de Ion Pillat). București: Editura Cartea Românească, [19--].

GOLESCU, Dinicu. *Însemnări de călătorie*. București: Editura Cartea Românească, [18--].

GOLESCU, Dinicu. *Scrieri*. (ed. îngrij., stud. Introd., note, coment., bibliogr., glosar și indice de Mircea Anghelescu). București: Editura Minerva, 1990.

MARCU Alexandru. Logofătul Dinicu Golescu. În: *Vocile memoriei: antologie de conferințe din Arhiva Societății Române de Radiodifuziune: 1931-1935*, p. 229-237.

PIRU, Alexandru. *Istoria literaturii române de la început până azi*. București: Editura Univers, 1981.

PIRU, Alexandru. *Istoria literaturii române de la origini până la 1830*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.

PIRU, Alexandru. *Literatura română veche*. București: Editura pentru Literatură, 1961.

POPP, Gheorghe. *Dinicu Golescu*. București: Editura Tineretului, 1968.

# CROATIAN ARISTOCRACY AT THE END OF THE 19TH CENTURY IN THE NOVEL THE LAST STIPANČIĆI

Maria Lațchici

Lecturer, PhD, University of Bucharest

*Abstract: The work with the mentioned title aims to look at the Stipancici family at the end of the 19th century, through the lens of the son Juraj, and his role in the decay and disappearance of the family once rich and respected by the patricians. The author of the novel, *Ultimii Stipancici*, Vjenceslav Novak, was a Croatian writer, theorist, pedagogue, musicologist and composer from the Realist period. Born in the region of Dalmatia (Senj, 17.09.1859 – Zagreb, 20.09. 1905) he attended primary school in his hometown, high school in Gospić, after which he attended the Teachers Institute in Zagreb. Thanks to his musical talent, he received a scholarship to the Prague Conservatory where he came into contact with the scientific and philosophical ideas of Schopenhauer, Darwinism and socialism, and after returning from Prague he taught music in Zagreb. Vjenceslav Novak was an extremely prolific writer, he wrote several novels and about a hundred short stories, as well as articles and music textbooks.*

*Keywords: Senj, Croatian aristocracy, patriarchal family, decadency*

În lucrarea de față ne-am propus o privire asupra aristocrației croate prin prisma decăderii familiei aristocrate Stipancici din orașul dalmat Senj, la sfârșitul sec. al XIX-lea. Autorul romanului, *Ultimii Stipancici*, Vjenceslav Novak, a fost scriitor, teoretician, pedagog, muzicolog și compozitor croat din perioada realistă. Născut în regiunea Dalmația (Senj, 17.09.1859 – Zagreb, 20.09. 1905) a urmat școala primară în orașul natal, liceul la Gospić după care urmează cursurile Institutului de învățători din Zagreb. Grație talentului muzical, a primit o bursă la Conservatorul din Praga unde vine în contact cu ideile științifice și filosofice ale lui Schopenhauer, cu darvinismul și socialismul, iar după întoarcerea de la Praga predă muzica la Zagreb. Vjenceslav Novak a fost un scriitor extrem de prolific, a scris mai multe romane și aproximativ o sută de nuvele, dar și articole și manuale de muzică. La fel ca mulți dintre contemporanii săi, Novak a trăit greu și în sărăcie; s-a căsătorit foarte tânăr, s-a îmbolnăvit de tuberculoză, și a murit în 1905 la Zagreb.

Două aspecte îl deosebesc de ceilalți scriitori croați din perioada realistă. Primul este „amploarea tematicii literare, el încercând să cuprindă toate clasele sociale și toate fenomenele din viața economică, culturală și socială a Croației din acea perioadă, iar cel de-al doilea, un pronunțat caracter social, un sentiment de empatie și bunătate față de cei sărmani, oropsiți și neglijați”<sup>1</sup>.

Prin tematica abordată, voluminoasa lui proză se poate împărți în patru cicluri tematice: primul are ca temă orașul Senj<sup>2</sup> și împrejurimile acestuia, al doilea zona Podgorje, al treilea pune accent pe mediul urban și mica burghezie și cel de-al patrulea este despre lumea celor marginalizați, lipsiți de drepturi și disprețuiți. Însă indiferent de ciclurile tematice, Novak a scris predominant despre omul măcinat de griji existențiale, astfel că predomină proza care denotă o sensibilitate socială aparte. L-a preocupat realitatea, viața socială în care omul real în efortul de a face față vieții și supraviețuirii intră în conflict cu mediul în care trăiește. Conflictul dintre individ și mediul social a fost principala sursă de inspirație a lui Novak, el însuși regăsindu-se adesea în situații de viață

<sup>1</sup> Antun Barac, *Vjenceslav Novak*, în „Pet stoljeća hrvatske književnosti”, vol. 57, Zagreb, Matica hrvatska și Zora, 1968, p. 8.

<sup>2</sup> Pentru a înțelege aspectele care au dus la decăderea și destrămarea acestei familii este important de amintit cauzele. La începutul sec. al XIX-lea orașul Senj era unul din cele mai importante centre economice și culturale ale Croației. Relațiile comerciale și o infrastructură făceau din acesta o urbe portuară importantă. Însă, odată construită calea ferată Budapesta-Rijeka care ocolea orașul Senj, acesta a început să decadă drastic. Până în 1891 a fost parte a Regiunii militare (Vojna Krajina) sub guvernare germană, iar mai apoi sub guvernarea civilă croată.

delicate (venituri modeste, o familie numeroasă de întreținut, boală, critici nefavorabile la romanele și nuvelele sale). Prima recunoaștere a valorii lui literare a fost rostită de marele poet din perioada realismului, Silvije Strahimir Kranjčević<sup>3</sup> care nota că Vjenceslav Novak „este foarte aproape de viața obișnuită fiindcă și-a cumpărat cerneala de la un târgoveț obișnuit, nu a amestecat-o cu altceva și nici n-a parfumat-o”<sup>4</sup>. Era desigur o critică adresată celor care scriau „târziu în noapte”<sup>5</sup> și care ziua se perindau prin castele și saloane în compania nobililor, aici făcând aluzie la un alt mare scriitor realist, Ksaver Sandor Gjalski, de origine nobilă, dar cu un statut social și material net superior lui Vjenceslav Novak. Spre deosebire de Gjalski, Novak aborda tematica aleasă cu obiectivitate și imparțial, fără implicarea propriilor poziții și orientări politice și ideologice, în proza s-a fiind cel mai adesea un narator heterodiegetic.

Prima lui nuvelă *Maca (Mața, 1881)* este scrisă în spiritul prozei romantice, cu tematică haiducească. Următoarele nuvele, printre care și nuvela antologică *Lutrijašica (Jucătoarea la loto)*, reunite în volumul *Podgorske pripovijesti (Nuvele din Podgorje, 1889)*, sunt nuvele care „au fost modelate conform convențiilor realiste, cu tematică din viața cotidiană a orașul Senj și regiunii Podorje”<sup>6</sup>.

În nuvela *U glib (În noroi, 1901)* și în romanul *Iz velegradskog podzemlja (Din tenebrele orașului, 1905)* predomină analiza vieții straturilor sociale oprimite, a problemelor sărăciei, foametei, inegalității sociale și nedreptății într-o manieră obiectivă și naturalistă.

În primul roman, *Pavao Šegota (Pavao Šegota, 1888)*, personajul principal cade victimă femeii fatale, iar destinul tragic al intelectualului confruntat cu circumstanțele sociale descurajante este tema romanelor *Nikola Baretić (Nikola Baretić, 1896)*, *Tito Dorčić (Tito Dorčić, 1906)* și *Dva svijeta (Două lumi, 1901)*; în romanul *Zapreke (Obstacole, 1905)* abordează delicata problemă a vieții personale și iubirii în viața preoților catolici, celibatari. Se evidențiază prin valoare literară nuvelele și romanele inspirate din viața în orașul Senj și regiunea Podgorje, *Pod Nehajem (La poalele muntelui Nehaj, 1892)*, *Podgorka (Femeia din Podgorje, 1894)*, despre intelectuali sau tineri studenți aflați mereu în conflict cu mediul lor social, dar și cu ei înșiși, izolați într-un fel de mediul căruia îi aparțin în mod natural, deseori extremi de pasivi și care aproape întotdeauna își încheie socotelile cu viața în mod tragic.

Lumea proletarietului este tema romanului *Iz velegradskog podzemlja (Din tenebrele orașului, 1905)* despre viața mizeră a muncitorului sărac, Mika. Acesta bea bruma de venit pe care o câștigă la băcănie, deși acasă îl așteaptă soția și cei doi copii flămânzi. După un episod de beție ajuns acasă, deși îl mustră conștiința, năvălește asupra soției care îl ceartă, dar din greșeală își lovește fetița, Evica, care moare la puțin timp. Mika este distrus de tristețe, însă soția îl iartă și pune totul pe seama voinței Celui de sus.

Romanul *Posljednji Stipančići (Ultimii Stipančići, 1899)* este considerat de critica literară croată ca fiind cel mai bun roman al realismului croat. Romanul este o frescă a decăderii unei vechi familii de patricieni din orașul portuar Senj, iar în paralel a începutului mișcării de renaștere populară în acest oraș și lupta locuitorilor săi împotriva guvernării imperiale. Orașul este surprins în roman în perioada de stagnare economică, de tranziție de la bogăție la sărăcie. Este deopotrivă și o cronică de familie, dar și un roman social și politic în care cititorul urmărește mărirea și sărăcirea treptată și dispariția cândva bogatei și respectatei familii Stipančići, devenită victima tulburărilor socio-politice și economice dar și victima tiraniei tatălui Ante și a risipei fiului Juraj. Este un roman

<sup>3</sup> Silvije Strahimir Kranjčević, Izabrana djela, V. Novak. *Posljednji Stipančići*, în „Hrvatska književna kritika: Nehajev i suvremenici”, vol. V., Zagreb, Matica hrvatska, 1964, p.420–428 apud J.Jerčinović – E. Reljac Fajs, *Roman Posljednji Stipančići Vjenceslava Novaka u srednjoškolskoj nastavi književnosti*, în „Senjski zbornik”, nr. 47, 2020, p. 139-146.

<sup>4</sup> Silvije Strahimir Kranjčević, „Izabrana djela”, V. Novak. *Posljednji Stipančići*, în „Hrvatska književna kritika: Nehajev i suvremenici”, vol. V., Zagreb, Matica hrvatska, 1964, p.420–428 apud J.Jerčinović – E. Reljac Fajs, *Roman Posljednji Stipančići Vjenceslava Novaka u srednjoškolskoj nastavi književnosti*, în „Senjski zbornik”, nr. 47, 2020, p. 139-146.

<sup>5</sup> Aluzie la romanul *În noapte (U noći)*, a scriitorul realist croat Ksaver Šandor Gjalski, nobil, a cărui proză este orientată în general pe descrierea castelelor și vieții nobililor din zona Zagorje, în nordul Croației.

<sup>6</sup> Vjenceslav Novak, în „Hrvatska enciklopedija”, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44224>, 10.03.2021.

care ilustrează în manieră realistă viața familiilor croate de odinioară, în special a celor aristocrate în care era fii erau mai apreciați decât fiicele. Acțiunea romanului se derulează în iarna anului 1834.

Pe lângă problemele de natură economică, aristocrația croată, în special cea în care valorile patriarhale predominau, se confrunta cu inevitabilul conflict dintre generații, dar și cu încăpățănarea de a păstra aparențele chiar și atunci când totul era aproape imposibil. Prezentarea acestor aspecte pare potrivită mai ales prin prisma fiului, Juraj, în numele căruia tatăl acestuia a făcut cele mai mari sacrificii, în speranța că Juraj va duce numele familiei mai departe, cu onoare.

### ***Relația din Ante și Juraj (Relația tată – fiu)***

Tatăl familiei, Ante Stipančić, *pater familias*, este descendentul unei vechi familii patriciene din Senj, care la vârsta de 40 de ani, s-a căsătorit cu mult mai tână Valpurga, din familia nobilă dar săracă, Domazetović. Ante este exponentul vieții patriarhale riguroase, își ignoră complet fiica, pe Lucija, punându-și toate speranțele în fiu, Juraj, pe care îl trimite la Viena să studieze dreptul.

Încă de la nașterea fiului a planificat riguros totul. Pregătirile pentru botezul lui Juraj au durat două luni. „Să povestească tații fiilor lor cum s-a botezat primul fiu al familiei Stipančić.”<sup>7</sup>

Așa cum a captat-o și a supus-o pe Valpurga numai pentru el, la fel a făcut și cu Juraj, fiul, cel puțin așa considera l-a început. „Te voi ridica și te voi călăuzi pe calea pe care vei merge pentru ca să obții faimă și putere. (...) Am făcut-o pentru că viața ta m-a făcut fericit și pentru că mi-am pus toate speranțele în tine.”<sup>8</sup> Și-a concentrat întreaga sa viață asupra educației, dezvoltării și viitorului fiului său. El vedea în Juraj moștenirea completă a capacității sale mentale. L-a acaparat într-un mod egoist, s-ar putea spune. Se citea fericire pe chipul tatălui doar când vorbea despre el sau când primea scrisoarea lui de la Viena. Când Juraj a plecat la Viena, Ante stătea mai mult singur.

Însă cea mai mare dezamăgire a lui Ante va veni tocmai de la Juraj, atunci când Ante a primit scrisoarea lui de la Viena. ”Spune și tu, ce putea să învețe rău în casa părintească Juraj al nostru? Nici beție, nici jocurile de cărți, nici anturaj prost. Spune, oare nu l-am crescut ca sub sticlă?”<sup>9</sup>

Tatăl nu putea înțelege de ce a devenit Juraj atât de iresponsabil, mai ales că în familie nu a văzut așa ceva, însă tocmai această ultimă propoziție pare a fi explicația, este vorba de educația lui. L-a ținut ca sub sticlă iar când a plecat a făcut-o ca și când ar fi fost lăsat liber din cușcă, ca și când scăpase din lanțuri. Cele mai dureroase cuvinte, trădau resemnarea lui Ante: „Juraj al nostru a eșuat.”<sup>10</sup> Atunci conștientizează Ante că urmașul lui l-a trădat și că tot ce a investit în el nu mai există. „Stipančić plângea, vocea lui disperată îl sufoca, iar umerii îi tremurau de suspine.”<sup>11</sup>

Interesant este faptul că Juraj îl consideră vinovat pentru eșecul său tocmai pe Ante, tatăl, că nu îi mai trimitea bani. Acest aspect poate fi privit în două moduri. Primul, Juraj a plecat în străinătate, era liber și putea să facă ce vroia. Știa că tatăl îi va trimite bani oricum și că îl poate manipula. A devenit lacom. Al doilea, acest comportament se datorează lui Ante. Deși voia tot cei mai bun pentru fiul său, a greșit dându-i tot. De aceea s-a și întâmplat ca tocmai fiul său să îl acuze într-un mod sarcastic spunând: „Dacă inima nobila a tatălui meu ar simți părere de rău că eu am coborât de pe nobila treaptă a onoarei de doctor în științe tocmai printre chelneri, atunci îi rămâne o frumoasă consolare că fiul lui este cu siguranță cel mai inteligent chelner din Europa.”<sup>12</sup>

Deși a investit trudă în educația lui și avea mari așteptări, Ante a fost trădat și ruinat și emoțional și economic de propriul fiu. „Și iar începu să plângă cu aceea voce frântă, întreruptă. Numai vocea aceea, acei mușchi contractați de pe față și privirea aceea stinsă, fără speranță – doar astea o dureau pe Valpurga, pentru omul pe care îl considera de neclintit precum plopul care atinge norii și înfruntă furtunile.”<sup>13</sup>

<sup>7</sup> Vjenceslav Novak, *Posljednji Stipančići. Povijest jedne patricijske obitelji*, Zagreb, Matica hrvatska -Zora, 1963, p. 48.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 67-68

<sup>9</sup> Vjenceslav Novak, *op.cit.*, p. 138

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.137.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 138

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 139

Deși i-a oferit totul, se pare că nu i-a oferit esențialul, dragostea maternă și paternă. A vrut ca fiul său să devină cunoscut, respectat să ocupe funcții înalte. De fapt a proiectat asupra lui propriile dorințe, pentru că mereu și-a dorit să fie o persoană de vază, dar nu a reușit. Ante a încercat toată viața să fie o persoană dominantă, atât în familie cât și în afaceri. Se considera extrem de capabil, însă din scrisoarea pe care chiar fiul său, Juraj, o trimite unui prieten aflăm că de fapt Ante e ruinat economic, politic și chiar moral:

„Tăicuțul meu, pare, nu e un caracter tocmai cinstit. Voia cu tot dinadinsul să plutească la suprafață dar mereu se scufunda. Își dorea să fie și afară ceea ce era în casă: autoritar în toate, dar n-a mers. Și na mers fiindcă căuta sprijin în diverse părți...”<sup>14</sup>

Ante Stipančić era orgolios, mândru, și nu voia să recunoască că nu avea sânge nobil. Nu reușește să fie autoritar în societate, așa cum este în familie, deși își dorea cu ardoare. Față de soție și fiică este crud, dur, tiranic. Se comportă față de ele ca și când ar fi obiecte. Valpurga nu îi iese din cuvând, nu îndrăznește să-și manifeste sentimentele materne față de fiica Lucija în fața lui. Iar pe fiica Lucija o ignoră complet, nu are sentimente paterne față de ea. Dealtfel, până la vârsta de șase ani fiica, Lucija, mânca la bucătărie cu slujitoarea Veronica. Când i-a permis să se așeze la masă cu el și cu mama ei, Valpurga a fost fericită, a îmbrăcat-o frumos pe Lucija și i-a spus să se comporte frumos: „Vei vedea că îi va plăcea tatei de tine, doar fii cuminte și comportă-te frumos”.<sup>15</sup> Nu o lăsa să iasă pe uliță, ceea ce Luciei îi displăcea. Și dacă pregătirile pentru botezul fiului au durat două luni, botezul fiicei nici nu a fost menționat. Lucija creștea cu conștiința că tatăl este capul familiei și că atunci când el era acasă nu avea voie să alerge și să vorbească tare. Se temea de el. Când soția l-a rugat să îi dea niște bani pentru educație ei, i-a răspuns tăios: ”De la femeie nu trebuie să ai alte așteptări decât să fie o gospodină bună și o soție fidelă.”<sup>16</sup>

Lucija își dorea multe, dar Ante nu îi dădea nimic, iar cu timpul fiica începe să îl urască, devenind rece și distantă. „Dar ce vrea de la mine? Eu trăiesc izolată, nici nu mă bagă în seamă, ca o slujitoare, și nu cum s-ar cădea să trăiască o fiică de patricieni. Asta este voința lui, pentru ce să fiu mai bună față de el?”<sup>17</sup>

Și dacă își tratează soția și fiica cu dispreț, determinându-le fiecare pas, bătrânul Ante îl vede pe fiul său Juraj ca singurul punct luminos din familia sa. În el își pune toate speranțele. Asta și pentru că într-un fel, trecutul lui coincide în mare măsură cu prezentul lui Juraj. Și tatăl lui l-a trimis la școală, dar nu a terminat-o niciodată. Tocmai pentru că nu a realizat ceea ce și-a dorit în tinerețe, și-a proiectat ambițiile asupra fiului său Juraj. Ante își admiră fiul, în timp ce, pe de altă parte, își ignoră fiica. Aceasta arată o autoritate parentală rigidă, caracter tiranic, conservatorism și patriarhat față de femeile din familie. Când fiul său nu reușește să-și termine studiile de drept, Ante este profund dezamăgit: „Mi-ai golit mâinile, dacă nu ai fi făcut-o, vocea mea s-ar fi auzit în Požun și ți-aș fi deschis calea pentru cele mai bune locuri de muncă. Acum fã ce vrei și cum știi; sinucide-te, sunt insensibil...”<sup>18</sup>

### ***Relația din Juraj și Valpurga. Fiul și mama***

Valpurga, mama lui Juraj, nu ieșea din cuvântul soțului ei. Rolul ei a fost să nască copii, să o învețe pe Lucija despre ceea ce trebuie să știe o viitoare soție, însă nu avea voie să-și manifeste iubirea maternă față de fiu, pentru ca nu cumva acesta să devine prea emotiv, ca femeile.

Jurar avea o poziție privilegiată în familie. Tatăl, Ante, l-a învățat că mama lui, Valpurga, nu are nicio importanță, iar el se comporta întocmai față de ea: „Odată – de abia împlinise șase ani, mama l-a sărutat în fața Veronicăi, iar el s-a rățot la ea ștergându-se pe față: Da de ce mă lingi!...Valpurga a răs spunând: Iată, leit tatăl...dar Veronica, slujitoarea, a văzut că i-au dat lacrimile...”<sup>19</sup>

<sup>14</sup> Vjenceslav Novak, *op.cit.*, p. 141

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 78

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 130

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 132

<sup>19</sup> *Ibidem*, p.77

Valpurga era supusă într-u totul fiului și soțului. În ziua când fiul, Juraj, pleca la Viena la studii, a încercat câteva gesturi tandre, dar Juraj a fost și atunci rece și distant: „Ah, ai grijă, Juraj!...îi spuse în final și parcă nu îndrâznează să îl îmbrățișeze și să-l strângă la piept, așa cum îi dădea ghes inima. – Scrie-ne, scrie des, nu știi ce greu ne va fi fără tine... ”<sup>20</sup>

Juraj rămâne la fel de distant și după un deceniu, la următoarea lor întâlnire. Deși a trecut atâta amar de vreme de când nu s-au văzut, Juraj este la fel de rece când mama Valpurga îl îmbrățișează, nu simțea nimic. În momentele acelea l-a simțit străin, ca și când nu era fiul ei. El nu s-a întors pentru că nu a văzut-o de zece ani, ci pentru că avea nevoie de bani. Nu a întrebat-o cum se simte și nici nu îi păsa cum trăiește, se gândea doar la sine. Aici se poate observa egosimul lui și înstrăinarea de mamă pe care i le-a insuflat tatăl: „Iată, eu am o mamă și o soră în viață, dar parcă nu le am, așa că nu știu acele sentimente pe care le simt alți oameni pentru mamele și surorile lor. N-aș ști să spun dacă și cât am pierdut prin asta. Totuși, parcă mi-ar fi plăcut să-mi iubesc mama și sora.”<sup>21</sup>

Se întrezăresc în acest citat sensibilitatea reprimată a lui Juraj și nevoia de iubire. De aici provine răceala descrisă care explică comportamentul său față de mama lui pentru că nu cunoștea cu adevărat dragostea și sentimentele materne și pentru că nu avea voie să le simtă în copilărie, iar mai târziu nu s-a dezvoltat într-o persoană completă. În scrisorile sale, Juraj îl învinovățește pe tatăl său pentru o astfel de relație între el și mama lui. Tatăl a considerat, menționează Juraj, că femeile sunt pur și simplu lipsite de importanță, că sunt obiecte. Juraj este așadar conștient de tot, dar nu știe să reacționeze altfel. Nu știe să-și iubească mama și o vede ca pe orice altă femeie. Mănat de egoismul său fără scrupule, Juraj a profitat de slăbiciunea emoțională a mamei sale și a stors-o de bani. Mai târziu, când Valpurga a avut nevoie de ajutor pentru a nu muri singură în sărăcie, Juraj nu a mai dat niciun semn de viață. Cei doi nu au reușit să construiască o relație mamă-fiu din cauza atitudinii tatălui, Ante, care era convins că dragostea mamei poate face din el un om slab. Se poate concluziona că fiul a fost luat de la mamă, iar mama de la fiu.

Deși extrem de bogați odinioară averea familiei se topește încet pe studiile lui Juraj, Ante fiind nevoit să vândă chiar și corabia cu care făcea negoț. Fiul lui, Juraj, pare să nu mai termine studiile la Viena, ba chiar le abandonează complet după cinci ani, iar la tatăl său ajung zvonuri că a juns să cânte pe străzile vieneze pentru a-și câștiga existența. În acest timp, Stipančić tatăl încearcă să intre în politică, se alătură episcopului Vukasović, dorind să devină unul dintre reprezentanții politici ai imperiului la Požun și să obțină astfel cunoștințe și relații care să-i faciliteze fiului său Juraj începerea unei cariere, dar autoritățile austriece locale din Senj încearcă să împiedice acest lucru, deoarece episcopul Vukasović susține autonomia și ieșirea orașului Senj de sub administrația militară imperială.

Când Juraj își acuză tatăl că acesta l-a forțat să renunțe la studii din cauza problemelor financiare și să devină chelner, Ante, tatăl, decide să îi trimită încă o dată bani și merge la cămătarul din oraș, însă renunță în ultimul moment să se îndatoreze. Este nevoit să renunțe și la ambițiile politice iar la sfârșitul toamnei moare, lăsându-le pe Valpurga și Lucija sărace. În ianuarie se întoarce Juraj care a reușit să termine studiile și să-și găsească un loc de muncă la Zagreb, însă este profund schimbat, ba chiar vrea să-și maghiarizeze numele (ce ironie față de idealurile vremii când elementul național devine primordial). Împreună cu Juraj vine în vizită și prietenul său, Alfred, care o seduce pe naiva Lucija. Fără nicio remușcare, Juraj o determină pe mama sa să vândă casa și pleacă cu banii primiți, iar Lucija și Valpurga sunt nevoite să se mute în casa veche a părinților Valpurgăi, familia Domazetović. Însărcinată, Lucija este nevoită să avorteze după care se îmbolnăvește de tuberculoză și așteaptă cu înfrigurare în fiecare zi scrisoarea lui Alfred, care însă nu ajunge, așa că Valpurga, văzându-i suferința, îl roagă pe fostul pretendent al Luciei, Martin Tintor, seminarist, să îi scrie scrisori acesteia în numele lui Alfred, pentru a-i aduce măcar puțină alinare. Foarte repede Lucija se îndoiește de autenticitatea scrisorilor și află în cele din urmă că Alfred este căsătorit de un an, după care moare, devastată și dezamăgită. Martin Tintor se întoarce

---

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 79

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 190

la seminar iar la doi ani după moartea nefericitei Lucija, înfășurată într-o pătură ca un cerșetor, în timpul procesiunilor de Paște de pe muntele Nehaj, în Vinerea Mare, moare și Valpurga.

Romanul are șaisprezece capitole, compoziția este circulară, respectiv primul și ultimul capitol aduc cititorul în același loc, camera sărăcăcioasă în care își duc zilele ultimele descendente ale familiei Stipančići. În celelalte capitole autorul recurge la diverse tehnici narrative: digresiuni, descrieri detaliate ale spațiilor interioare și exterioare, reflexii, scrisori, memorii, monologuri interioare, pentru a reda cât mai obiectiv profilul psihologic și social la personajelor. Compoziția romanului denotă și o „stratificare tematică”<sup>22</sup>. Astfel, romanul este o cronică de familie, este și un roman social care reflectă imaginea societății croate din mediul citadin din zona de coastă, cu toate aspectele economice, sociale și politice, dar și un roman al caracterelor. De la început este descrisă imaginea sumbră a vieții sociale din Senj în anii treizeci ai sec. al XIX-lea:

Într-una dintre cele mai vechi căsuțe boltite, cu intrarea peste treptele abrupte de piatră și o balustradă deasupra căreia a fost zidit, mai sus de ușă, un cap de om monstruos – ciuntit, cu nasul aproape distrus de intemperiiile vremii - stau în singura cămăruță a casei lor două femei. (...) În cămăruța mică, joasă și îngrămădită cu mobilier, aerul era prea cald și greu, iar pieptul slab al Luciei îl inspira cu o durere evidentă. (...) O lumină neputincioasă și mohorâtă arde pe masă într-un sfeșnic din aramă, într-unul dintre cele trei brațe. (...) Camera în care doamna Valpurga și fiica ei stau zi și noapte, privește spre o ulicioară întunecată și îngustă; și închisă fiind pentru aerul exterior, doar sunetul cumplitului vânt de sud, bora, pătrunde în ea, care uneori zguduie căsuța din temelii. Dealtfel, aici domnește o neîntrerupă și monotona liniște și un semi-întuneric ca într-o capelă pe un câmp pustiu.<sup>23</sup>

Ultimii Stipančići sunt o familie tipic patriarhală în fruntea căreia este tatăl Ante, membru al unei familii bogate cândva, care nu reușește să țină pasul cu schimbările vremii și care datorită concepțiilor învechite, a orgoliului și mândriei moare ca orice alt bătrân sărac. Ante își favorizează fiul, pentru că și-a văzut în el succesul, care însă devine un ticălos, un trădător al propriei familii și al idealurilor comunității, în timp ce pe fiica Lucija, aproape că o disprețuiește, aceasta neavând voie nici să stea la masă și nici să vorbească cu tatăl său. Lucija nu are acces la educație și nici dreptul la o viață socială specifică vârstei. Mama, soția lui Ante, Valpurga, este femeia obedientă, tăcută și smerită, care nu iese din cuvântul soțului și care își găsește alinarea în credință. Ambele sunt personaje reprezentative pentru cei umiliți și total lipsiți de drepturi. Se evidențiază personajul tragic și fascinant, Lucija, tânăra introvertită și sensibilă care își dorește cu ardoare să învețe, să citească romane (ceea ce și face pe ascuns), marginalizată de tatăl său, victima unor norme patriarhale rigide conform cărora femeia trebuie să fie supusă și să facă pe plac bărbatului. Frumusețea, sensibilitatea și vitalitatea ei tinerească contrastează puternic cu amărâta și răceala vieții de familie și ambianța casei familiale. Ea este constrânsă de reguli și restricții etice și de clasă, suferă de lipsuri emoționale, educaționale. Lucia este închisă în casă, nu iese la plimbări, nu stă cu nimeni, cu excepția mamei și a servitoarelor. Trăiește la umbra tatălui ei autoritar, însă după prima ieșire în societate, la dans, începe să-și dorească din ce în ce mai mult viața și libertatea.

Lucija era o fetiță foarte vioaie și Valpurga suferea din această pricină multe reproșuri din partea Stipančić căruia nu-i păsa aproape deloc de educația Lucije... Micuța, când putea, se furișea pe holul boltit și privea acel loc albastru și liber deasupra acoperișelor cărăzmezii ale caselor vecine și cu ochi iscoditori căuta să ghicească dacă pe ulicioara strâmtă trecea vreun om sau vreun copil...<sup>24</sup>.

Personajul Lucije Stipančić este cel mai profund și complex personaj feminin din literatura croată din secolul al XIX-lea, iar ”drama ei intimă este însoțită de diferite registre psihologice, metamorfoze spirituale și gradații emoționale, variind de la sentimente înăbușite de frică, neglijare, înșelăciune până la reacțiile tumultuoase și nervoase ale unui suflet nefericit cu dor de viață, de

<sup>22</sup> Vjenceslav Novak, *Posljednji Stipančići*, prefață de Jelena Vignjević, *O autoru*, <https://www.lektire.hr/autor/vjenceslav-novak/> p. 7, 14.03.2021.

<sup>23</sup> Vjenceslav Novak, *op. cit.*, p. 113.

<sup>24</sup> Vjenceslav Novak, *op. cit.*, p. 153.



forță tinerească și dragoste. Semnificativ este monologul ei în fața unei imagini a unui bărbat care a înșelat-o și a dezonorat-o.<sup>25</sup>

Cu toate acestea Lucija speră că acesta va veni după ea, că o va duce în lume, o va scoate printre cei vii și o va salva din acel „mormânt al celor vii”.

Tuberculoza de care suferea Lucija poate fi privită aici ca o metaforă a „anxietății sociale”<sup>26</sup>, teama de precipitare a evenimentelor sociale și politice în fața cărora vechea orânduire (nobilitii, patricienii) se destramă iar burghezia i-a avânt. Printre descrierile detaliatate ale spațiilor, ies în evidență cele referitoare la mare, descrisă în toate anotimpurile. Marea și manifestările ei introduc gradual cititorul în stările sufletești ale personajelor, iar cele trei naufragii decrișe în roman pot fi interpretate și ca metafore ale naufragiului, economic și moral al familiei Stipančić.

Ah, vântul acesta, bora, domnișoară! Nu puteți merge nicăieri prin oraș fără să vă țineți cu mâinile de ziduri. Iar pe mare, Doamne ferește, tranșee de la cer la pământ. Mare mirare că nu s-a întâmplat vreo nenorocire. Unei corăbii italiene i-a rupt frânghiile precum ața, iar lanțurile, zic oamenii, crapă precum sticla iarna... Se ținea doar de o frânghie, dacă s-ar fi rupt și aia... Niciun șoarece n-ar fi scăpat! Deasupra mării s-a ridicat un strigăt de îți îngheța inima. În cele din urmă l-au salvat, dar mie de frică și acum îmi tremură picioarele.<sup>27</sup>

Marea crează o atmosferă aparte, este martora dar și reflexia stărilor sufletești, atât a personajelor cât și a societății aflate în pragul unor evenimente tulburătoare.

Iar afară vântul, bora, vuia. În noaptea aceea surdă, Valpurgăi i se păru că forța lui cumplită vine de undeva din înălțimile Sionului și din adâncimile groaznice iar acum se prăbușește peste fața pământului și spulberă furios și sălbatic ulițele înguste ale orașului. Și ba gemea și plângea dureros, ba începea să urle, ca mai apoi să scâncească subțire ca printr-o țevă uriașă și din nou se ridica ca un strigăt în noapte până se pierdea în zborul sălbatic ca un fulger deasupra mării care fierbea.<sup>28</sup>

Și descriind un moment în care lumina soarelui inundă cămăruța celor două femei, naratorul, imparțial, descrie moartea Lucije: „O lumină bruscă străfulgeră mica cămăruță întunecată. Toți tresăriră: când din spatele norilor lumina soarelui năvăli în toată splendoarea spre geamul cămăruței, sufletul Lucije se ridică spre libertate...”<sup>29</sup>

Finalul romanului ilustrează poate cel mai bine destrămarea și dispariția ultimilor membri ai familiei aristocrate Stipančići, și anume, Valpurga moare, după o viață chinuită, în Vinerea Mare (simbolul suferinței și al doliului pentru lumea creștină) învăluită într-o pătură albă, cerșind pe străzi, în ziua suferinței supreme. O lume aristocrată dispăre, cu toate idealurile și universul ei, neputincioasă în fața timpurilor neprielenice precum furtuna pe marea învolburată.

Prin multitudinea și diversitatea temelor abordate Vjenceslav Novak este superior tuturor prozatorilor croați din perioada realistă, chiar și lui Ksaver S. Gjaliski. În timp ce alți realiști croați erau în general focuși pe teme regionale, Novak și-a îndreptat atenția asupra fenomenelor sociale, economice, culturale și politice din diverse regiuni croate (Senj, din regiunea Dalmația, capitala Zagreb, din nordul Croației, regiunea Podgorje), asupra vieții orașelor, a aristocrației și spre final asupra proletariatului croat, aplicând poetici realiste și descriind obiectiv și cele mai imperceptibile, unora lipsite de interes, detalii de viață, astfel că în proza acestuia este valabil unul din postulatele realismului și anume: „fiecare om pe stradă poartă în sine o poveste mai mică sau mai mare”<sup>30</sup>. Dintre toți scriitorii realiști croați „el s-a apropiat cel mai mult de paradigma stilistică a realismului literar european.”<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Krešimir Nemec, *Povijest hrvatskog romana od početaka do kraja 19. stoljeća*, Zagreb, Znanje, 1995, p.231.

<sup>26</sup> Tvrtko Vuković, *Living in the Corpse. Functions of Tuberculosis and Forms of Its Representation in Croatian Literature and Culture in the Late 19th and Early 20th Century*. Poznanjski slavistički studiji, 2017, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/article/view/11953>, p.100, 11.03.2021.

<sup>27</sup> Vjenceslav Novak, *op.cit.*, p.118.

<sup>28</sup> Vjenceslav Novak, *op.cit.*, p. 131.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>30</sup> Miroslav Šicel, *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga II, Realizam*. Zagreb, Ljevak, 2005, p. 12.

<sup>31</sup> Krešimir Nemec, *op.cit.*, p. 225.

În pofida greutăților care i-au marcat existența, Novak a fost un scriitor extrem de prolific, iar atitudinea sa ca scriitor și nevoia de a scrie pentru a asigura egzistența familiei sale, a fost veridic redată în personajul Maks din schița autobiografică *Crtica o Božiću* (*Schiță de Crăciun*, 1899). Pentru Novak scrisul a fost înainte de toate atingerea unui ideal uman: „trebuie arătat cu degetul către rănilor societății – doar prin artă – altfel nu se va găsi niciodată leac pentru răul din societate”<sup>32</sup>.

Modele literare i-au fost scriitorii autohtoni, situația materială nepermițându-i să urmărească atent literatura și filosofia europeană a vremii. Pentru a reda cât mai fidel realitatea, a luat notițe în caiete, fiind păstrate până astăzi o mică parte din acestea. Alegând cu atenție teme de actualitate politică și națională în vremuri de mari transformări socio-economice, culturale și ideologice, Novak a „descriș aproape toate clasele sociale oferind o imagine panoramică a vieții din Croația din acele timpuri, justificând deplin denumirea de *Balzac* al literaturii croate.”<sup>33</sup>

## BIBLIOGRAPHY

*Hrvatska enciklopedija*, Zagreb, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=44224>

Flaker Aleksandar, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb, Liber, 1978

Nemec, Krešimir, *Povijest hrvatskog romana. Od početka do kraja 19. stoljeća*, Zagreb, Znanje, 1995

Novak, Vjenceslav, *Posljednji Stipančići*, Zagreb, Matica hrvatska, Zora, 1963

Novak, Slobodan Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Golden Print, 2003

Pavletić, Vlatko, *Kako su stvarali književnici*, Zagreb, Školska knjiga, 1966, p. 118.

Šicel, Miroslav, *Hrvatska književnost*, Zagreb, Školska knjiga, Zagreb, 1982

Šicel, Miroslav, *Povijest hrvatske književnosti, Knjiga II, Realizam*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2005

Vuković, Tvrtko, *Living in the Corps. Functions of Tuberculosis and Forms of Its Representation in Croatian Literature and Culture in the Late 19th and Early 20th Century*. Poznanjski slavistički studiji, 2017, <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/pss/article/view/11953>

Žmegač, Viktor, *Književni sustavi i književni pokreti, în Uvod u književnost*, Zagreb, Nakladni zavod Globus, 1998

---

<sup>32</sup> Vlatko Pavletić, *Kako su stvarali književnici*, Zagreb, Školska knjiga, 1966, p. 118.

<sup>33</sup> Miroslav Šicel, *Hrvatska književnost*, Zagreb, Školska knjiga, 1979, p. 220.

# A BITTER-SWEET AUTOBIOGRAPHY

Alina-Dana Vişan

Lecturer, PhD, „Babeş-Bolyai” University of Cluj-Napoca, University Center of Reşiţa

*Abstract: This article is a brief presentation of Doris Lessing's novel The Sweetest Dream. This novel is considered to have some elements taken from Doris Lessing's life. The sweetest dream of the title is sometimes considered with irony and sometimes with regret. All these sweet dreams seem to be completely unfulfilled.*

*The purpose of this article is to highlight some autobiographical elements in the novel The Sweetest Dream, written by the Nobel Prize winner, Doris Lessing.*

*Keywords: dream, autobiography, novels, sweet, war, children.*

## 1. Introduction

Doris May Lessing was born Doris May Taylor on the 22<sup>nd</sup> October 1919 and she died on the 17<sup>th</sup> of November 2013. She was born in Persia, now Iran, from British parents. In 1925 the family moved to Southern Rhodesia (now Zimbabwe) where she lived until 1949 when she moved to London.

Doris Lessing, whose immense work includes poems, plays, essays, short stories, non-fiction books, volumes of autobiographical novels, several science fiction or experimental novels, is an outstanding name of the universal literature. Her novels include *The Grass Is Singing* (1950), the autobiographical sequence of five novels entitled *Children of Violence* (1952–1969), *The Golden Notebook* (1962), *The Good Terrorist* (1985), and five novels collectively known as *Canopus in Argos: Archives* (1979–1983).

Doris Lessing was awarded the 2007 Nobel Prize in Literature. In awarding the prize, the Swedish Academy described her as "that epicist of the female experience, who with scepticism, fire and visionary power has subjected a divided civilisation to scrutiny". (*NobelPrize.org*).

Lessing was the oldest person ever to receive the Nobel Prize in Literature. (Marchand, Philip *Toronto Star*).

In 2001 Lessing was awarded the David Cohen Prize for a lifetime's achievement in British literature. In 2008 *The Times* ranked her fifth on a list of "The 50 greatest British writers since 1945". (*The 50 greatest British writers since 1945*).

Her entire work is deeply interwoven with what she recently has commented upon as *unhappy childhoods seem to produce fiction writers*, but it seems this kind of bitterness is a price to be paid to pay off later.

The autobiographical elements of her novels have always been hunted by readers, critics and reviewers and they have always haunted her creation. Doris Lessing herself was much annoyed when hearing the omnipresent question: *is this an autobiographical novel?*

*The Children of Violence* is a series of five semi-autobiographical novels: *Martha Quest* (1952), *A Proper Marriage* (1954), *A Ripple from the Storm* (1958), *Landlocked* (1965), and *The Four-Gated City* (1969).

The series presents Martha Quest's life from adolescence until her death, which takes place in the future, in the year 1997. The first four novels are set during the 1930s and 1940s, in the fictional country of Zambezia, based on the former British colony of Southern Rhodesia (now Zimbabwe), where Lessing lived from 1925 until 1949. (*DorisLessing.org*)

The fifth work, *The Four-Gated City*, is a science fiction dystopia set in London, from the 1950s into a future where World War Three takes place.

The first novel of the series *Children of Violence* is entitled *Martha Quest*, surprising the resemblances between Martha and herself and their families. The second novel in *Children of Violence*, i.e. *A Proper Marriage*, where the main topic is the relationship between love and marriage both in Doris and Frank Wisdom's marriage, as well as in Martha and Douglas Knowell's one.

The novel *A Ripple from the Storm* describes Martha's involvement in political life and the relationship between Martha and Anton.

Besides the five novels in the sequence *Children of Violence*, there is another novel which is considered to be a sequel to her autobiographical novels, namely *The Sweetest Dream*. Though Doris Lessing declared it a non-autobiographical one, I will try to present some autobiographical features which appear in it, giving explanations to the title of the novel in connection with the characters' dreams.

## 2. **The Sweetest Dream – bitter-sweet autobiographical elements**

In the *Author's Note* preceding the novel, Doris Lessing declares that she is not writing volume III of her autobiography because of "*possible hurt to vulnerable people. Which does not mean I have novelized autobiography. There are no parallels here to actual people, except for one, a very minor character.*" (*Author's Note*)

If she does not want to write an autobiography, why did she mention this thought here? Probably, because there are many resemblances to her own life and she wanted to prevent *The Sweetest Dream* to become Volume III of her autobiography.

In a review of this book, written in 2001, Philip Hensher from **The Spectator** says that: "she (Doris Lessing) says pointedly in a preface that she is not going to write a third volume of autobiography, thereby ensuring that we all know that this is autobiographical in basis." (Hensher: 2001)

The first two thirds of the novel present the story of Frances Lennox, a journalist who sacrifices her own dreams of being an actress in order to take care of her two sons. The last third of the novel has as a main character, Sylvia, comrade Johnny's stepdaughter, who works as a doctor in Zimlia which can be equated with Doris Lessing's former homeland of Zimbabwe.

The sweetest dream of the title is sometimes considered with irony and sometimes with regret. All these sweet dreams seem to be completely unfulfilled.

In the end of *Walking in the Shade*, Doris Lessing confesses:

*"For about six years in the sixties I proved my rapport with the times by becoming a house mother – now, that is a sixties' word – for adolescents or young adults who either lived at 60 Charrington Street or came and went."* (*Walking in the Shade*, p. 368)

It is inferred from this paragraph that the atmosphere in Doris Lessing's household during the '60's was pretty much the same as the one in Frances Lennox's house:

*"This rickety over-full house, people coming and going, sleeping on floors, bringing friends whose name she often did not know..."* (*The Sweetest Dream*, p. 3)

Frances Lennox is presented in the novel as Mother Earth: she takes care not only of her two sons, but also of their problematic friends. Julia, Frances's mother-in-law is horrified by all these adolescents who are thieves, alcoholics or runaways:

*"That thieves' kitchen of yours, Frances, they are all thieves and they have no morals. If they want something they go and steal it."* (*The Sweetest Dream*, p. 137)

The same kind of disturbed adolescents have attended Doris Lessing's house:

*"All of them were in some kind of trouble: were 'disturbed', were being seduced by drugs, were alcoholic, were having serious breakdowns, were known to the police."* (*Walking in the Shade*, p. 368)

The spirit of the Sixties is described in the same way both in *The Sweetest Dream* and in *Walking in the Shade*:

*"It had occurred to enthusiastic Sophie and Geoffrey that Frances was not taking this in the spirit of universal liberal idealism they had at first assumed she would: that spirit*

*of everything is for the best in the best of possible worlds, which would one day be shorthand for the Sixties.” (The Sweetest Dream, p.21)*

*“I heard a man now middle-aged say, ‘That was the time when everything was possible, we were going to move mountains, we were going to change the world.’ (Walking in the Shade, p. 369)*

All the adolescents living in Frances’s house live in an idealistic world. For them everything seems to be for granted. If they want something, they steal and they were encouraged to do this by comrade Johnny who tells them that it is normal to take (i.e. to steal) all they can from the capitalists. They use drugs, they drink and the girls do abortions. The drugs seem to be something very natural for them, even for Frances, only old Julia is terrified:

*“You can hardly see across the room for the smoke,’ said Julia.*

*‘Oh, I see, you mean pot – marijuana? But Julia, a lot of them smoke it.’ She did not dare say she had tried it herself.” (The Sweetest Dream, p.17)*

In *Walking in the Shade*, Doris Lessing speaks about drugs but she does not mention having tried them:

*“But there is one thing that did start in the sixties: drugs. Drugs arrived from the East, available to everyone, and this had never before happened in our culture. I believe that the long view, the perspectives given by enough time, will reveal that this was the important fact about the sixties.” (Walking in the Shade, p. 368)*

She uses a critical tone when speaking of drugs because when she wrote the autobiography, she had already found out about the terrible effects drugs can have: too many young people have died because of them.

In *The Sweetest Dream* all these disturbed adolescents have an important excuse for their behaviours: they are war children. This idea is frequently expressed by Doris Lessing in many of her novels and especially in the sequence the *Children of Violence*:

*“It’s a good expression, that: screwed up. I know why they are. Disturbed, did you say Colin was? They’re all war children that is why. Two terrible wars and this is the result. They are children of war. Do you think there can be wars like that, terrible terrible wars and then you can say, All right, that’s over, now back to normal. Nothing’s normal now. The children aren’t normal. And you too...” (The Sweetest Dream, p. 138)*

The same idea of the disturbances caused by wars is expressed in *Under My Skin*:

*“We are all of us made by war, twisted and warped by war, but we seem to forget it.” (p. 10)*

Frances Lennox as well as Doris Lessing, being a single mother, had to arrange her life according to her sons’ needs. She knew that she was the only stable thing in their lives and she could not leave them alone for two days without feeling terrible remorse:

*“She was the stable thing in their lives, always had been, and it was no use saying both were old enough to allow her some freedom. But at what age do such insecurely-based children no longer need a parent to be there, always?” (p. 114)*

Doris Lessing had the same relationship with her son, Peter. He was the centre of her life and after Gottfried left for Germany, she was a single mother:

*“I have been able to adapt my life, my work patterns, to accommodate my son: I could say that at the centre of my life had always been his needs, his patterns of school, holidays, comings and goings.” (p. 322)*

The idea that Frances is inclined to see the end of a story before it has begun is also expressed in *Martha Quest* and thus it is an autobiographical element:

*“I am much too ready to see the end of a story before it was properly begun.” (p. 216)*

Frances, like Doris Lessing reads a lot. She is bored when she is left alone with two small children and her only joy is found in reading:

*“Frances was remembering herself, mostly alone, with two small children, her boredom alleviated by reading.” (p. 150)*

In a very interesting paragraph, Frances presents the musicality of the Sixties. This period seemed to be governed by all kinds of music genres:

“....so while music was played, it was soft. From Andrew’s room usually came the muted tones of Palestrina or Vivaldi, from Colin’s traditional jazz, from the sitting-room where the television was, broken music and voices...” (p.41)

The idea of music as the representative of a period of time is expressed by Doris Lessing in the final paragraph of *Walking in the Shade*:

“But usually, when I hear someone talking nostalgically about the sixties – ‘If you remember it, you weren’t there’ – what comes into my mind is a line from a poem I wrote when I was very young, not more than a girl: ‘When I look back I seem to remember singing.’ Well, yes, that seems to be about it.” (*Walking in the Shade*, p. 369)

### 3. Conclusions

At the turn of the century, in 2002, Doris Lessing returned to autobiography-inspired novels with the publication of *The Sweetest Dream*. This novel highlights quite amazing resemblances between the heroine Frances and the writer, especially in their embodiment of housemothers. Although the writer declared this novel to be a non-autobiographical one, the comparison between the paragraphs taken from *The Sweetest Dream* and those from her second volume of autobiography, *Walking in the Shade*, succeeds to illustrate some autobiographical features.

## BIBLIOGRAPHY

- Draine, Betsy. 1983. *Substance Under Pressure*, The University of Wisconsin Press, <http://www.dorislessing.org/biography.html>, <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth 60>, [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2007/presentation-speech.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2007/presentation-speech.html), Klein, Carole. 2000. *Doris Lessing – A Biography*. London: Duckworth,
- Lessing, Doris. 2002. *A Proper Marriage*. London: Flamingo,
- Lessing, Doris. 1993. *A Ripple from the Storm*. London: Flamingo,
- Lessing, Doris. 1996. *Martha Quest*. London: Flamingo,
- Lessing, Doris. 1998. *Under My Skin – Volume One of My Autobiography to 1949*. London: Flamingo ,
- Lessing, Doris. 1998. *Walking in the Shade, Volume Two of My Autobiography, 1949 to 1962*. London: Flamingo,
- Maslen, Elizabeth. 1994. *Doris Lessing*. Plymouth: Northcote House,
- Marchand, Philip. "Doris Lessing oldest to win literature award". *Toronto Star*, 12 October 2007. Retrieved 13 October 2007
- Rowe, Margaret Moan. 1994. *Doris Lessing – London: The Macmillan Press LTD*,
- Sprague, Claire. 1987. *Rereading Doris Lessing –Narrative Patterns of Doubling and Repetition*, The University of North Carolina,
- Watkins, Susan. 2006. "Grande Dame" or "New Woman: Doris Lessing and the Palimpsest, *Literature Interpretation Theory*, Nr. 17, London: Routledge
- "The 50 greatest British writers since 1945". Archived from the original on 25 April 2011. Retrieved 17 April 2008.. *The Times*. Retrieved 25 April 2011

# THE INTERWAR ROMANIAN PRESS ABOUT RUSSIAN ÉMIGRÉS FROM ROMANIA AND FROM OTHER HOST STATES

Ala Găină

Lecturer, PhD, University of Bucharest

*Abstract: The paper aims to present the most valuable articles from the interwar Romanian press that make mention of Russian emigration. Most of the dailies in Russian were edited by emigrant refugees in Romania. Among the dailies published in Bucharest by Russian émigrés, the bilingual "Наша речь" was the most prolific. During the interwar period, the Russians who arrived in Romania kept in touch with emigrants from other states, corresponded, and published information about their adaptation and their activities carried out in the host countries. Most Romanian articles and announcements talk about emigration from Hollywood, New York, Paris, Berlin, London, etc. They speak about how the emigrants adapted and describe the activities carried out and the cultural events in which they were involved.*

*Keywords: Russian émigrés, Romanian press, interwar Romania, white émigrés, Russian emigration*

Presa românească interbelică a publicat la rubricile de cultură mai multe articole sau anunțuri care fac referire la emigrația rusă din diverse centre din străinătate, dar și din România. Prin acest articol ne propunem să prezentăm informațiile apărute în presa românească despre fenomenul emigrației ruse din țara noastră și din afară. Totodată, lucrarea va prezenta articolele și anunțurile care prezintă evenimentele culturale ale emigranților ruși din străinătate.

Cele mai importante centre ale emigrației au fost în Berlin, Paris, Praga, Harbin, dar și Belgrad, Riga, Sofia. În Berlin, capitala literară a exilului rus de la începutul anilor 1920, a existat o elită culturală rusă și numeroase edituri care colaborau cu scriitorii sovietici, o particularitate unică față de celelalte centre ale emigrației. Treptat, datorită problemelor economice, centrul s-a mutat la Paris împreună cu mulți scriitori importanți precum Ivan Bunin, N.A. Teffi, Dmitri Merejkovski, Boris Zaițev, Ivan Șmeliov, Konstantin Balmont, Vladislav Hodasevici, Mark Aldanov, Aleksei Remizov, Gheorghe Adamovici, Zinaida Hippus, Gheorghe Ivanov ș.a. Al treilea centru cultural a fost considerat orașul Praga unde, datorită sprijinului financiar oferit de Tomáš Maaryk, acesta a devenit centrul academic al emigrației ruse.

Efectuând o cercetare în acest domeniu, am descoperit că cele mai multe articole sunt dedicate emigrației ruse din **America**<sup>1</sup>. În paginile cotidianului „Наша речь” (Părerea noastră) au fost publicate în fiecare dintre lunile mai-august câte un articol despre *Rușii de la Hollywood*. Odată cu apariția filmului sonor, posibilitățile de angajare ale artiștilor și muzicienilor ruși s-au diminuat simțitor. Cunoașterea precară a limbii engleze și accentul puternic i-au pus în mare dificultate. Au avut de suferit mai puțin actorii care au interpretat rolul străinului, unde era necesară utilizarea accentului, actori precum L.F. Fiodorov sau Vizarov. Au mai continuat activitatea cinematografică Olga Baklanova împreună cu soțul ei, N. Susanin și renumitul bas al operetei moscovite, M.I. Vavici ș.a. Cel din urmă era foarte apreciat la Hollywood, iar pentru ultimul contract de 20 de săptămâni a primit onorariul de 700 dolari pe săptămână<sup>2</sup>. M.I. Vavici s-a bucurat de o apreciere deosebită din partea regizorului american Lewis Milestone, născut la Chișinău în 1895 cu numele său adevărat Lev Milștein, câștigătorul Premiului Oscar pentru cel mai bun regizor în anul 1930. I.V. Polonski a ocupat postul de conducere a departamentului de publicații străine din cadrul studioului Metro-Goldwyn-Mayer. Totodată, ar mai fi de menționat succesul clubului artiștilor ruși de la Hollywood, condus de M.I. Vavici, care organiza serate artistice și muzicale, atrăgând fani nu

<sup>1</sup> Ne referim la emigranții ruși din alte state, nu din România.

<sup>2</sup> „Наша речь”, nr. 140, 25.05.1929.

doar din rândul vorbitorilor de limbă rusă, dar și din rândul nativilor din Los Angeles. Clubul a ținut legătura prin radio cu artiști de la Habarovsk și Moscova<sup>3</sup>.

Un alt articol ne vorbește despre rolurile specifice pentru care unele studiouri de la Hollywood, precum Universal Pictures, caută actori<sup>4</sup>. Pentru a se încadra profilului, actorii din colonia rusă au fost nevoiți să-și lase barbă, să învețe ebraica sau să interpreteze rolul țiganului: să cânte, să danseze și să folosească balalaica. Condițiile specifice de muncă i-au determinat pe ruși să se adapteze și să găsească soluții pentru a supraviețui. Cu toate acestea, rolurile sezoniere nu au reprezentat o soluție pe termen lung: mulți actori mai puțin talentați au fost nevoiți să plece de la Hollywood odată cu apariția filmului sonor.

M.I. Vavici, într-un interviu cu corespondentul cotidianului „Păreră noastră”, a declarat că actorii cu experiență și-au ocupat locurile binemeritate, iar cei care nu aveau nicio legătură cu domeniul artistic au fost înlăturați în mod natural<sup>5</sup>. Acest lucru a fost posibil odată cu revoluționarea cinematografului: artiștilor li se cerea să aibă voce, să cânte la un instrument muzical și să vorbească bine în limba în care se făcea filmul. Numeroși actori se potriveau acestui profil: D. Linski, D. Mir, L. Fiodorov ș.a. Regizorul Lewis Milestone, vorbitor fluent de germană, rusă și engleză, le-a acordat sprijin continuu artiștilor ruși, la fel ca tehnicienii N. Koblianski, F. Lodjinski, A. Davîdov ș.a. Un alt articol, la o distanță de 8 ani, menționează că rușii de la Hollywood „s-au pus în mișcare”<sup>6</sup>. Studioul a filmat pelicula „Tovarich” (Tovarășul), regizat Anatol Litvak cu consultarea pianistului rus Maks Rabinovici. Comedia prezintă peripețiile unui cuplu de proveniență nobiliară care trebuie să se angajeze la Paris pentru a supraviețui după evenimentele Revoluției ruse.

La întrebarea „câți ruși sunt la Hollywood?” zicalele americane au răspuns lapidar cu termenul „mulți”, dar „nu locuitori simpli”<sup>7</sup>. Majoritatea au participat într-un fel sau altul la crearea producțiilor cinematografice. De o mare apreciere s-au bucurat compozitorii și muzicienii. Spre exemplu, la Paramount Pictures a fost invitat să lucreze compozitorul Gregory Stone (1990-1991), la Columbia Pictures - pianistul Tempkin, la diverse alte studiouri fără contract de muncă – muzicianul Maks Rabinovici. Totodată, regizorul și actorul Grigori Ratov a semnat un contract de 3 ani la compania 20th Century Fox, iar dramaturgul Leonid Snegov a înființat un teatru cu artiști în mare parte ruși, punând pe scenă piese pentru a le vinde ulterior firmelor din domeniul cinematografic.

La New York, M. Razumnîi a înființat în 1935 o organizație de artiști ruși cu numele „Бродячие комедианты” (Comedianții ambulanti) care a adunat artiști valoroși din trupa desființată МНАТ, precum Grigori Hmara, Nikolai Kedrov ș.a. Artiștii au pus pe scenă opere ale scriitorilor A. Avrecenko, M. Zoșenko ș.a.<sup>8</sup>

Presa românească nu rămâne indiferentă la știrile nefaste ale emigranților ruși. Vestea decesului la doar 59 de ani a „strălucitului”<sup>9</sup> interpret de operă M.S. Dalski este anunțată cu mare părere de rău. M.S. Dalski a lucrat în ultima perioadă a vieții în cadrul Operei Ruse de la New-York.

O altă știre de la New-York publicată în presă anunță că S.V. Rahmaninov a finalizat lucrul asupra unei noi simfonii la care autorul a lucrat timp de aproape cinci ani. Simfonia a fost interpretată pentru prima dată de către Orchestra Philadelphia la Carnegie Hall sub bagheta dirijorului Leopold Stokovski<sup>10</sup>.

În 1929, la New-York, a fost realizat un studiu sociologic interesant: mai mulți copii americani și ruși au fost rugați să participe și să numească 45 de profesii care le plac în mod special. Este interesant faptul că primele profesii alese de copiii americani au fost bancherii, profesorii,

<sup>3</sup> „Наша речь”, nr. 140, 25.05.1929.

<sup>4</sup> „Наша речь”, nr. 163, 17.06.1929.

<sup>5</sup> „Наша речь”, nr. 188, 12.07.1929.

<sup>6</sup> „Наша речь”, nr. 222, 12.08.1937.

<sup>7</sup> „Наша речь”, nr. 273, 30.09.1936.

<sup>8</sup> „Наша речь”, nr. 342, 9.12.1935.

<sup>9</sup> „Наша речь”, nr. 348, 15.12.1935.

<sup>10</sup> „Наша речь”, nr. 283, 10.10.1936.



doctorii, preoții și automobiliștii, în timp ce copiii ruși au preferat: aviatorii, funcțiile de conducere a țării sau de gestionare a averilor și artiștii<sup>11</sup>.

Două anunțuri ne informează despre rolul oferit lui V. Sokolov de Warner Bros. Pictures. Actorul rus a jucat mult timp la teatrul lui Max Reinhardt din Germania și la Paris apoi a semnat un contract la Hollywood unde a interpretat rolul lui Marat în filmul „Danton”<sup>12</sup>.

Franța a fost gazda multor scriitori importanți precum Ivan Bunin, N.A. Teffi, Dmitri Merejkovski, Boris Zaițev, Ivan Șmeliiov, Konstantin Balmont, Vladislav Hodasevici, Mark Aldanov, Aleksei Remizov, Gheorghii Adamovici, Zinaida Hippus, Gheorghii Ivanov și Irina Odoevțeva, Lev Șestov, Stepun ș.a.<sup>13</sup> **Parisul** (zona Montparnasse) devine un centru cultural rus la fel de important ca cel din Moscova sau Sankt-Petersburg<sup>14</sup>, deși inițial a fost doar centru politic și financiar al emigrației ruse. Emigrația rusă din Franța era cu mult inferioară numeric față de populațiile poloneze, italiene și spaniole ale țării. Cu toate acestea, rușii au lăsat o profundă impresie asupra gazdei datorită vizibilității elitei lor culturale: un număr mare de indivizi fiind educați, ambițioși din punct de vedere cultural și activi din punct de vedere politic.

Într-un articol generos din anul 1929 presa românească ne informează cum s-au adaptat emigranții ruși la Paris. Dacă inițial, la venire, învățaseră câteva fraze în franceză, după mai mulți ani de ședere baiera lingvistică nu mai reprezenta o problemă. Copiii emigranților de 6-8 ani vorbeau perfect limba țării gazdă, iar rusa aproape că nu o cunoșteau deloc. Colonia rusă era atât de mare și bine ancorată în viața socială, încât dacă s-ar fi întâmplat să plece cu toții odată, acest lucru s-ar fi resimțit puternic asupra vieții capitalei. Trei pătrimi dintre muncitorii firmei Citroën erau ruși și existau aproximativ 2000 de șoferi din rândul emigrației ruse la Paris. Cei mai norocoși, care au venit cu capital în Franța, și-au deschis afaceri: peste 2000 de întreprinderi aparțin rușilor, multe dintre ele reprezentau magazine de lux amplasate pe cele mai renumite bulevarde: magazinul Faberge de pe Rue de la Paix, magazinul de antichități a lui N. Rabușinski de pe Avenue Kléber ș.a.<sup>15</sup> Rușii se bucurau de o reputație bună la Paris: ziarele pariziene au scris articole elogiatoare despre noii locuitori ai capitalei și s-au obișnuit să audă peste tot limba rusă: la metrou, restaurante, pe stradă sau în magazine. Conform unui alt articol, din aceeași perioadă, refugiații ruși s-au adaptat uimitor de bine aici și au un succes mare: francezii sunt convinși că toți rușii sunt niște prinți și că le-au rămas în Rusia averi impresionante<sup>16</sup>. Traducătorii de literatură de asemenea o duceau foarte bine: doar traducerea lucrării *Яма* (Groapa) de A. Kuprin i-a adus traducătorului onorariul de 19 mii de franci.

Pictorul rus A.V. Loșakov a fost invitat să realizeze decorurile filmului „Sonata Kreutzer” care a fost turnată la Paris.<sup>17</sup> Totodată aici funcționa un ansamblu rus de operă sub conducerea lui A. Țereteli, care era invitat și în alte state europene pentru spectacole de operă<sup>18</sup>. În două mici anunțuri se relatează despre concertele acestui ansamblu la Barcelona<sup>19</sup>.

Presa românească era la curent și cu descoperirea noilor talente. Spre exemplu, se scrie că Tamara Stețenko, o emigrantă rusă, a primit un rol principal într-o peliculă franceză<sup>20</sup>. Totodată se menționează succesul artiștilor emigranți ruși din diverse state: pianista Margarita Mirimanova a avut un concert la Paris după turneul său minunat din țările nordice<sup>21</sup> sau Anna Pavlova la întoarcerea sa din turneul din India a organizat o nouă trupă rusească de balet, reorganizând trupa de balet al regretatului Serghei Diaghilev<sup>22</sup>. Ar mai fi de menționat că Uniunea Artiștilor Ruși a

<sup>11</sup> „Наша речь”, nr. 167, 21.06.1929.

<sup>12</sup> „Наша речь”, nr. 327, 23.11.1936 și nr. 331 din 27.11.1936.

<sup>13</sup> Iuri Bezelianski, *Отечество. Дым. Эмиграция. Русские поэты и писатели вне России*, Moscova, 2017, p. 15.

<sup>14</sup> Dmitri Severiuhin, *Русская художественная эмиграция*, Sankt-Petersburg, 2003, p. 62.

<sup>15</sup> „Наша речь”, nr. 14, 16.01.1929.

<sup>16</sup> „Наша речь”, nr. 24, 26.01.1929.

<sup>17</sup> „Наша речь”, nr. 188, 9.07.1937.

<sup>18</sup> „Наша речь”, nr. 316, 17.11.1929.

<sup>19</sup> „Наша речь”, nr. 6, 8, ianuarie 1929.

<sup>20</sup> „Наша речь”, nr. 322, 23.11.1929.

<sup>21</sup> „Наша речь”, nr. 11, 13.01.1929.

<sup>22</sup> „Наша речь”, nr. 297, 29.10.1929.

organizat la Paris o expoziție de pictură și sculptură cu lucrări importante ale artiștilor Boris Kirilov, Dubinski ș.a.<sup>23</sup> Presa mai anunță și spectacolul surpriză a Grupului de la Praga (MHAT) în formație completă înainte de plecarea în turneul din străinătate. Reprezentațiile au avut loc la Paris, într-o sală nou construită de 800 de locuri cu preț accesibil<sup>24</sup>.

În data de 7 februarie 1929 a fost organizat concursul de frumusețe „Miss Rusia” la Paris pentru a alege reprezentanta potrivită din rândul emigrației ruse care va reprezenta Rusia la concursul internațional. Din membrii comisiei au făcut parte scriitorii A. Kuprin, Teffi și alți artiști și pictori cu renume. Câștigătoarea, Valia Osterman, strănepoata generalului Osterman-Tolsoi, în vârstă de 18 ani, a plecat din Rusia în 1923 prin Constantinopol și s-a refugiat la Berlin<sup>25</sup>.

La începutul anilor 1920 **Berlinul** era unul dintre cele mai importante centre ale emigrației ruse. Motivele de atracție (*pull*) erau reprezentate de apropierea față de Rusia, viața relativ ieftină și obținerea ușoară a vizei și actelor de trai<sup>26</sup>. Totodată multe edituri rusești și-au mutat sediul aici datorită prețurilor ieftine ale hârtiei și a serviciilor poligrafice<sup>27</sup>, dar și a prezenței elitei culturale rusești care favoriza o cerere mare de materiale literare. Această particularitate a Berlinului, de a publica în aceleași volume opere ale scriitorilor emigrației și a celor rămași în Rusia, făcea o diferență clară față de celelalte centre ale emigrației<sup>28</sup>. Aici au luat ființă mai bine de cincizeci de edituri rusești, teatre rusești mici, numeroase societăți literar-artistice ș.a.

Într-un articol despre refugiații ruși din Germania, scriitorul Arnold Zweig elogiază capacitatea eroică a inteligenței ruse (oameni de știință, avocați, doctori, scriitori, ingineri etc.) de adaptare la condițiile noi de viață. Totodată, el menționează că mulți dintre ei nu își pot găsi rostul în Occident, inclusiv în Germania. Obișnuți în trecut cu o situație materială bună, independentă, acum sunt nevoiți să ceară ajutor. Arnold Zweig i-a încurajat să nu se simtă ofențați sau rușinați, întrucât orice popor ar putea ajunge să sufere din cauza convingerilor proprii<sup>29</sup>.

În 1929 la Berlin a fost creată o societate de expertiză cinematografică cu sarcina de a da consultanță realizatorilor de filme rusești și a le pune la dispoziție recuzită și materiale informative necesare din perioada Rusiei Imperiale (gravuri, tablouri, haine civile și militare, cărți ș.a.)<sup>30</sup>. În septembrie berlinezii s-au delectat cu filmul mut „Manolescu” realizat de V.K. Turjanski<sup>31</sup> la Studiourile Babelsberg din Berlin și în anumite locuri din St. Moritz și Monte Carlo. Pelicula este inspirată din memoriile best-sellerului german *Ein Fuerst der Diebe-Memorien* (Un prinț al hoților. Memorii), iar rolul protagonistului a fost jucat de I. Mozjuhin. Tot în acest an a fost înființat studioul cinematografic „Vladimir Gaidarov Film”, avându-l ca director pe L. Granski<sup>32</sup>. Presa își informează cititorii și despre un alt succes din rândul emigranților ruși, și anume cel al interpretei B.F. Malkina, care s-a bucurat de un „succes excepțional”<sup>33</sup> pe scena Operei de Stat din Berlin. La o distanță de 9 ani se anunță și „marele succes”<sup>34</sup> al baletului M. Fokin „Золотой петушок” (Cocoșul de aur) la Berlin, având-o pe Tatiana Riabușinskaia în rolul principal.

La **Londra** a funcționat până în 1922 „Frăția ruso-britanică”, un program care s-a concentrat asupra problemelor și necesităților emigranților, încercând totodată să creeze un mediu cultural propice pentru colonia rusă<sup>35</sup>. Mai târziu responsabilitățile frăției au fost preluate de Societatea anglo-rusă, condusă de directorul Școlii de Slavistică B. Pers.

<sup>23</sup> „Наша речь”, nr. 173, 27.06.1929.

<sup>24</sup> „Наша речь”, nr. 108, 21.04.1929.

<sup>25</sup> „Наша речь”, nr. 36, 7.02.1929.

<sup>26</sup> O. Budnițki, A. Polian, *Русско-еврейский Берлин (1920-1941)*, Moscova, 2015, p. 27.

<sup>27</sup> Iosif Ghessen, *Годы изгнания. Жизненный отчет*, YMCA Press, Paris, 1979, p. 23.

<sup>28</sup> A.N. Nikoliukin, *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940)*, vol. 2, Moscova, 1996, p. 10.

<sup>29</sup> „Наша речь”, nr. 26, 28.01.1929.

<sup>30</sup> „Наша речь”, nr. 171, 25.06.1929.

<sup>31</sup> „Наша речь”, nr. 267, 25.09.1929.

<sup>32</sup> „Наша речь”, nr. 320, 21.11.1929.

<sup>33</sup> „Наша речь”, nr. 6, 8.01.1929.

<sup>34</sup> „Наша речь”, nr. 99, 12.04.1938.

<sup>35</sup> O.A. Kaznina, *Русская эмигрантская община в Англии: 1920-1930 гг.*, „Русский мир”, nr. 1, 2000.

Despre emigrația rusă de la Londra am găsit doar trei articole în presa românească. Primul articol, datat din 1929, prezintă dezamăgirea regizorului F.F. Komisarjevski cu privire la teatrul englezesc. Lucrând deja de câțiva ani la Londra, regizorul critică stilul vechi de punere a pieselor pe scenă, decorurile depășite, care se leagănă când trece un actor pe scenă și lipsa regizorilor cu pregătire temeinică (excepție fac Edward G. Craig și Harley Barker). Komisarjevski pune aceste lipsuri pe seama mentalității englezești, pentru care teatrul este doar divertisment și nu reprezintă nicidecum o „valoare artistică”<sup>36</sup>.

Al doilea articol anunță sfârșitul lucrărilor asupra filmului realizat de Eduard Nahimov în memoria excepționalei balerine Anna Pavlova. Pelicula, montată la cinci ani de la decesul faimoasei balerine, a fost difuzată simultan în șapte capitale europene: Londra, Paris, Berlin, Bruxelles, Haga, Stockholm și Copenhaga în data de 23 ianuarie 1936<sup>37</sup> (ziua decesului Annei Pavlova). Filmul a fost elaborat cu participarea Orchestrei Simfonice londoneze, corului Covent Garden, baletului Léon Wójcikowski, colegelor din fosta trupă de balet a Annei Pavlova și a muzicianului Vladimir Launiț. Cea mai dificilă parte a fost restabilirea, sincronizarea, prelucrarea și unirea negativelor vechi cu dansurile balerinei.

Ultimul articol anunță succesul de care s-a bucurat la Londra actrița debutantă Evghenia Leontovici<sup>38</sup>. După ce a jucat excepțional în piesa *Tovarich*, artista a acceptat să interpreteze în limba engleză rolul Cleopatrei din tragedia lui Shakespeare – *Antoniou și Cleopatra*.

Într-un articol din 1929, *Как живут русские в Галаце*<sup>39</sup> (Cum locuiesc rușii la **Galați**) de K. Mirski, se vorbește despre activitățile portuare, comerciale și de transport pe care le desfășurau emigranții ruși în România. Totodată autorul elogiază calitățile de antreprenori ale acestora, deși au ajuns în țară fără nici un bun material: cunoștințele acumulate anterior, experiența și perseverența i-au ajutat să reușească. Aproximativ două mii de familii s-au adaptat foarte bine aici, mai ales că exista deja o comunitatea rusească – scapeți refugiați din Imperiul Rus. Emigranții ruși au creat „adevărate refugii culturale”, cafenele, cluburi și biblioteci cu literatură rusă. În România interbelică, la fel ca și în celelalte state europene, a existat o elită culturală. Asimilarea structurală a fost mai ușoară în cazul emigrației culturale, datorită reputației și a profesionalismului de care au dat dovadă, în schimb, militarii și studenții au întâmpinat mai multe greutăți, pentru că au fost nevoiți să învețe noi meserii, dar și limba țării gazdă. Aceste detalii au fost analizate pe larg în lucrarea *Activitatea culturală a emigrației ruse în România interbelică*<sup>40</sup>.

Presa românească informează despre desfășurarea primului Congres al minorității ruse din România, Cehoslovacia Polonia, Letonia și Lituania<sup>41</sup> care a avut loc la Riga. Ca reprezentant al comunității ruse din România a participat I.M. Țamutali. Una dintre deciziile esențiale promulgate a fost necesitatea deschiderii birourilor de informații în țările unde s-au refugiat emigranții ruși pentru o mai bună comunicare și colaborare între comunitățile ruse de pretutindeni. Din păcate, propunerea înființării birourilor a rămas doar la nivel ideatic. Același deznodământ nefavorabil l-a avut și memoriul<sup>42</sup> adresat primului-ministru Iuliu Maniu în legătură cu înființarea școlilor rusești, libertatea de exprimare a religiei, utilizării limbii materne și înlesnirea obținerii cetățeniei române de către cetățenii ruși.

Despre prima întrunire a Înaltului Comisariat pentru refugiați a Societății Națiunilor ne informează articolul *Русские беженцы и Лига Наций*<sup>43</sup> (Refugiații ruși și Societatea Națiunilor). În cadrul acestui eveniment a participat și reprezentantul României, alături de reprezentanții Iugoslaviei, Poloniei, Germaniei, Letoniei, Bulgariei, Estoniei, Franței, Greciei, Italiei, Cehoslovaciei și Chinei. Toți delegații au fost de acord că nici repatrierea, nici „naturalizarea” împotriva voinței refugiaților nu reprezintă o rezolvare radicală a problemei. Referatul final al

<sup>36</sup> „Наша речь”, nr. 262, 23.09.1929.

<sup>37</sup> „Наша речь”, nr. 333, 30.11.1935.

<sup>38</sup> „Наша речь”, nr. 360, 28.12.1935.

<sup>39</sup> „Наша речь”, nr. 185, 9.07.1929.

<sup>40</sup> Ala Găină, *Activitatea culturală a emigrației ruse în România interbelică*, Editura Universității din București, 2021.

<sup>41</sup> „Наша речь”, nr. 238, 31.08.1929.

<sup>42</sup> „Наша речь”, nr. 303, 4.11.1929.

<sup>43</sup> „Наша речь”, nr. 140/25.05.1929.

întrunirii a rămas confidențial și nu a fost oferit presei. Problemele emigranților au rămas nerezolvate: ei s-au confruntat cu diverse situații în țara de adopție: era necesar să învețe o nouă limbă și cultură, să se adapteze într-un mediu cultural nou, să găsească o locuință și un loc de muncă. Un impediment în calea adaptării era reprezentat de stigmatul de „străin” și tendința Occidentului de a respinge emigranții ruși. Totodată ar mai fi de menționat speranța refugiaților de a se întoarce în Patria Mamă, ceea ce le îngreuna emigranților procesul de integrare.

Un articol elogiator cu privire la literatura exilului rus este publicat în „Adevărul artistic”<sup>44</sup>. Autorul scrie despre faptul că la Praga „strălucește geniul lui V. Nemirovici-Dancenko”, iar tânărul Konstantin Chkheidze s-a bucurat de un mare succes datorită romanului său *Страна Прометей* (Țara lui Prometeu), „un mit al eroismului, al frumuseții și al dragostei. Un amestec de autobiografie, poezie în proză, viață tragică, naivitate și filozofie”. Scriitorii ruși erau foarte apreciați și citați în România: autorul articolului menționează că așteaptă pentru lectură noul roman *Крылья над бездной* (tradus în română – *Cei ce tind spre soare*).

**Harbin**, apoi **Shanghai**, dar și **Manciuria** au fost capitale orientale ale emigrației ruse. Doar două articole am descoperit despre emigrația din **China**. Primul, datat din 1936 ne informează că pe teritoriul Chinei se află până în 100 000 emigranți ruși. Cei mai prosperi sunt doctorii, talentul cărora este cunoscut nu doar în China, dar și în afară<sup>45</sup>. Al doilea articol face referire la activitățile pe care le-au desfășurat emigranții ruși la Shanghai. Majoritatea se ocupau cu negoțul obiectelor manufacturate de galanterie, croitorie, dețineau propriile brutării, cofetării, frizerii. Rușii produceau bijuterii din aur și argint; lucrau în industria alimentară: îmbuteau apă minerală, votcă, kvas și produceau înghețată. La Shanghai existau câteva zeci de farmacii ale emigranților ruși, mai bine de douăzeci de tipografii rusești care editau nu doar reviste, ziare și cărți, dar și manuale pentru școlile rusești locale. Totodată, emigranții pictau icoane, produceau diverse obiecte bisericesti și ofereau servicii funerare<sup>46</sup>.

În legătură cu celelalte state presa românească a publicat câte un articol sau două. Despre reprezentarea baletului lui M. Fokin la **Riga** anunță cotidianul „Părerea noastră” din data de 10 și 14 februarie 1929, la secțiunea *Rampa*. După această reprezentare de la Opera Națională Letonă artistul și-a continuat turneul la Paris, apoi la New-York<sup>47</sup>.

Dintr-un alt articol aflăm că Ministrul Afacerilor Externe, Aleksandr Șulghin, a cerut Înalțului Comisar a Societății Națiunilor pentru refugiați a cerut în numele poporului „din sudul Rusiei” să nu fie nu numiți ruși, ci ucraineni.<sup>48</sup>

Artiștii ruși de la **Monte Carlo** au organizat un nou sezon de operă și concerte sub conducerea dirijorului M.O. Șteimzin<sup>49</sup>.

Ziarul „Dreptatea” scrie despre primul (și ultimul) Congres al Scriitorilor și Jurnaliștilor ruși din străinătate care a avut loc la **Belgrad** între 25-29 septembrie 1928. La acest congres au participat șaptezeci de delegați printre care se regăsesc „numeroși reprezentanți eminenți ai literaturii rusești”<sup>50</sup>: Aleksandr Kuprin, Ivan Bunin, Dmitri Merejkovski, Zinaida Hippus, Vasili Nemirovici-Dancenko, Boris Zaițev ș.a. Pentru acest eveniment deosebit Teatrul Național București a pregătit spectacolul *Petru și Aleksei* de D. Merejkovski.

La **Viena**, în luna februarie a anului 1929, au avut loc două reprezentații de balet ale trupei Idei Rubinstein pe muzica lui Nikolai Rimski-Korsakov și a lui Aleksandr Borodin. Trupa, aflată sub protecția Ministerului Culturii din Franța, era formată din 60 de persoane<sup>51</sup>.

La mijlocul lunii iunie presa românească informează despre sezonul rus de operă de la **Barcelona** a cneazului A. Țeretelli. Anunțul menționează succesul extraordinar atât artistic, cât și

<sup>44</sup> *Emigranții ruși și literatura*, „Adevărul artistic”, nr. 744, 10.03.1935.

<sup>45</sup> „Наша речь”, nr. 356, 22.12.1936.

<sup>46</sup> „Наша речь”, nr. 244, 13.09.1937.

<sup>47</sup> „Наша речь”, nr. 39 din 10.02.1929 și nr. 43 din 14.02.1929.

<sup>48</sup> „Наша речь”, nr. 228, 21.08.1929.

<sup>49</sup> „Наша речь”, nr. 12, 14.01.1929.

<sup>50</sup> *Congresul scriitorilor și ziariștilor ruși la Belgrad*, „Dreptatea”, nr. 259, 26.08.1928.

<sup>51</sup> „Наша речь”, nr. 49, 20.02.1929.

financiar<sup>52</sup>. În Spania s-a bucurat de un succes colosal și Corul Cazacilor de pe Don dirijat de N. Kostriukov. La concertul de la **Madrid** a participat și Familia Regală spaniolă. De aici corul și-a continuat turneul în Portugalia, apoi în Africa<sup>53</sup>.

Correspondentul de la **Varșovia** a cotidianului românesc „Наша речь”, Serghei Larin, specifică într-un articol că emigranții ruși din Polonia deși au luptat pentru supraviețuire, ca toți cei ce s-au aflat în afara granițelor URSS, au militat și pentru păstrarea autonomiei culturale și naționale<sup>54</sup>.

Un alt articol ne informează că regele Ibn Saud al **Arabiei Saudite** l-a invitat pe aviatorul rus Nikolai Naidenov să conducă noul departament aviatic arab din orașul Taif. În afară de N. Naidenov au fost invitați și alți aviatori ruși să se alăture Forțelor Aeriene Arabe, oferindu-le toate condițiile necesare pentru a oferi instructajul teoretic și practic tinerilor aviatori arabi<sup>55</sup>.

Berlin, Paris, Praga, Harbin și, într-o măsură mai mică, Belgrad, Riga și Sofia erau nuclee importante ale Rusiei în exil. Centre importante au fost și în Polonia, România, Iugoslavia, Bulgaria, Cehoslovacia etc. În aproape toate orașele și localitățile, rușii își doreau să citească, să audă și să vadă ce au produs compatrioții lor, erau dispuși să consume produsele culturale ale colegilor lor exilați. În afară de articolele și anunțurile despre activitatea culturală a emigrației ruse din România, despre care am scris pe larg într-un alt studiu, menționat mai sus, presa din țara noastră a publicat informații și despre emigrația din America, Franța, Germania, Marea Britanie ș.a. Cele mai multe dintre ele fac referire la modul în care aceștia s-au adaptat, activitățile desfășurate și evenimentele culturale în care erau implicați.

## BIBLIOGRAPHY

Bezelianski, Iuri, *Отечество. Дым. Эмиграция. Русские поэты и писатели вне России*, Moscova, 2017.

Budnički, O., Polian, A., *Русско-еврейский Берлин (1920-1941)*, Moscova, 2015

Găină, Ala, *Activitatea culturală a emigrației ruse în România interbelică*, Editura Universității din București, 2021.

Ghessen, Iosif, *Годы изгнания. Жизненный отчет*, YMCA Press, Paris, 1979.

Kaznina, O.A., *Русская эмигрантская община в Англии: 1920-1930 гг.*, „Русский мир”, nr. 1, 2000.

Nikoliukin, A.N., *Литературная энциклопедия русского зарубежья (1918-1940)*, vol. 2, Moscova, 1996.

Severiuhin, Dmitri, *Русская художественная эмиграция*, Sankt-Petersburg, 2003.

*Congresul scriitorilor și ziariștilor ruși la Belgrad*, „Dreptatea”, nr. 259, 26.08.1928.

*Emigranții ruși și literatura*, „Adevărul artistic”, nr. 744, 10.03.1935.

„Наша речь”, nr. 6, 8, ianuarie 1929.

„Наша речь”, nr. 6, 8.01.1929.

„Наша речь”, nr. 11, 13.01.1929.

„Наша речь”, nr. 12, 14.01.1929.

„Наша речь”, nr. 14, 16.01.1929.

„Наша речь”, nr. 24, 26.01.1929.

„Наша речь”, nr. 26, 28.01.1929.

„Наша речь”, nr. 36, 7.02.1929.

„Наша речь”, nr. 49, 20.02.1929.

„Наша речь”, nr. 39 din 10.02.1929 și nr. 43 din 14.02.1929.

„Наша речь”, nr. 108, 21.04.1929.

„Наша речь”, nr. 140, 25.05.1929.

<sup>52</sup> „Наша речь”, nr. 163, 17.06.1929.

<sup>53</sup> „Наша речь”, nr. 355, 26.12.1929.

<sup>54</sup> „Наша речь”, nr. 56, 25.02.1935.

<sup>55</sup> „Наша речь”, nr. 121, 2.05.1935.

„Наша речь”, nr. 140, 25.05.1929.  
„Наша речь”, nr. 173, 27.06.1929.  
„Наша речь”, nr. 163, 17.06.1929.  
„Наша речь”, nr. 167, 21.06.1929.  
„Наша речь”, nr. 171, 25.06.1929.  
„Наша речь”, nr. 185, 9.07.1929.  
„Наша речь”, nr. 188, 12.07.1929.  
„Наша речь”, nr. 228, 21.08.1929.  
„Наша речь”, nr. 238, 31.08.1929.  
„Наша речь”, nr. 262, 23.09.1929.  
„Наша речь”, nr. 267, 25.09.1929.  
„Наша речь”, nr. 297, 29.10.1929.  
„Наша речь”, nr. 303, 4.11.1929.  
„Наша речь”, nr. 316, 17.11.1929.  
„Наша речь”, nr. 320, 21.11.1929.  
„Наша речь”, nr. 322, 23.11.1929.  
„Наша речь”, nr. 342, 9.12.1935.  
„Наша речь”, nr. 355, 26.12.1929.  
„Наша речь”, nr. 56, 25.02.1935.  
„Наша речь”, nr. 121, 2.05.1935.  
„Наша речь”, nr. 333, 30.11.1935.  
„Наша речь”, nr. 348, 15.12.1935.  
„Наша речь”, nr. 360, 28.12.1935.  
„Наша речь”, nr. 273, 30.09.1936.  
„Наша речь”, nr. 283, 10.10.1936.  
„Наша речь”, nr. 327, 23.11.1936 și nr. 331 din 27.11.1936.  
„Наша речь”, nr. 356, 22.12.1936.  
„Наша речь”, nr. 188, 9.07.1937.  
„Наша речь”, nr. 222, 12.08.1937.  
„Наша речь”, nr. 244, 13.09.1937.  
„Наша речь”, nr. 99, 12.04.1938.

# A BRIEF PARALLEL BETWEEN “ACOLO ȘI STELELE ARD...” AND “NUNTĂ ÎN CER”

Alice Popescu

Lecturer, PhD, “Titu Maiorescu” University of Bucharest

*Abstract: Published in his mother tongue in 1942, „Acolo și stelele ard...” is Vintilă Horia’s first novel. The author’s pro-fascism articles written in his early youth overshadowed the beginnings of his literary activity and dramatically affected his career for the rest of his life. The present paper tries to look back at Horia’s debut novel by pointing out some of its thematic and structural similarities with Mircea Eliade’s “Nuntă în cer”.*

*Keywords: Vintilă Horia, Mircea Eliade, lure of androgyny, love triangle, mystical union.*

## 1. Introducere

În 2021 editura Vremea a publicat, după 79 de ani de la prima apariție, romanul de debut al lui Vintilă Horia, *Acolo și stelele ard...*, într-o ediție similară celei originale (mai exact, împreună cu nuvela *Moartea morții mele*). La fel ca în 1942, nici în 2021 cartea nu a stârnit ecouri în cultura românească. Este posibil ca această tăcere din ultimii ani să se datoreze, cel puțin într-o anumită măsură, intrării autorului sub incidența legii 217 din 2015 *privind interzicerea organizațiilor și simbolurilor cu caracter fascist, rasist sau xenofob și a promovării cultului persoanelor vinovate de săvârșirea unor infracțiuni contra păcii și omenirii*. În 1946 Vintilă Horia fusese declarat *criminal de război* și condamnat de către un Tribunal al Poporului la muncă silnică pe viață pentru publicarea, în anii tinereții, a unor articole pro-fasciste și pro-hitleriste în revistele *Sfarmă-Piatră* și *Porunca Vremii*. Din același motiv avea să treacă, în 1960, prin scandalul provocat de acordarea premiului Goncourt pentru romanul *Dieu est né en exile*, premiu care i-a fost atribuit, dar nu și decernat.

Însă nu *cazul Vintilă Horia* este subiectul acestei lucrări. De altfel, autoarea nu împărtășește opiniile politice sancționate de respectiva lege și nu dorește să *promoveze*, prin prezentul text, *cultul* autorului. Studiul literaturii nu se ocupă cu promovarea cultului scriitorilor, ci cu elucidarea datelor lor bio-bibliografice, a raporturilor pe care operele acestora le întrețin cu funcția estetică și, nu în ultimul rând, cu ceea ce numim astăzi (vezi Damrosch, 2003) literatura mondială.

## 2. Tema cuplului

Tema cuplului (erotic sau conjugal), abordată sub aspect psihologic ori metafizic (gelozie, triunghi amoroși, căutarea jumătății în scopul refacerii androginului interior, cuplul etern etc.) a fost intens frecventată de scriitorii interbelici. Cum Thanatos potențează întotdeauna Erosul, emergența în forță a temei în literatura unei perioade delimitate de două conflagrații mondiale nu este de mirare. La noi, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, Gib Mihăescu, George Călinescu, Garabet Ibrăileanu ș. a. au abordat cuplul din perspective și în construcții romanești diferite, care împărtășesc - toate - nu doar suflul modern și tușa psihologizantă (ori fantastică) ale vremii, dar și acel *air du temps* caracteristic momentului de respiro (și de reinvestire în principiul vital) dintre două mari încheștări thanatice.

În acest context, romane precum *Adam și Eva*, *Rusoaica*, *Nuntă în cer*, *Maitreyi* (sau *Noaptea de Sânziene*, mai târziu) se disting prin abordarea temei în cheie mistică. Erosul devine aici o axă majoră a existenței (ca preocupare și potențial de transformare), calea de transcendere a morții, de salvare a individului/cuplului de incompletitudine și efemeritate.

*Acolo și stelele ard...*, romanul lui Vintilă Horia, se alătură operelor din urmă. Recentă sa reeditare îl reazăază în siajul celor două decenii de efervescentă literară interbelică deși, la data scrierii și, mai apoi, a publicării sale, al doilea război mondial era deja în desfășurare. Acest ușor

defazaj temporal prevestește, parcă, acea „ieșire din timp” care avea să urmeze publicisticii politice de tinerețe a scriitorului.

### 3. Aici și stelele ard...

*Acolo și stelele ard...* este un roman al iubirii imposibile, imposibilitate ce pare să decurgă din neputința *celuilalt* de a întruchipa pe deplin imaginea în oglindă a ființei îndrăgostite. Povestea amoroasă dintre Ana-Maria și Valentin sfârșește într-o tragică demonstrație a acestei ipoteze, enunțate prin glasul bărbatului încă de la prima întâlnire: „Când te uiți în oglindă nu încerci câteodată sentimentul unei iubiri care merge către tine însuși și totuși, parcă, înspre altă ființă care-ți seamănă și în care te regăsești așa cum ai visat? Toate iubirile își au originea nu în dragostea carnală dintre Adam și Eva, ci în drama subtilă a lui Narcis, care se îndrăgostise de propriul său chip.” (Horia, 2021, p. 41)

Întâlnirea are loc la București, unde cei doi se îndrăgostesc unul de altul fără să își mărturisească sentimentele altfel decât printr-o neașteptată contopire fizică și spirituală care îi va face pe amândoi „să se recunoască”, deși niciunul nu va realiza din primul moment caracterul extraordinar al acestei “regăsiri”. Avem de-a face, în fapt, cu un act sacru, deghizat în ceea ce ar fi putut părea, la o primă vedere, gestul profan al unei tinere femei emancipate, care se aruncă, fără să stea prea mult pe gânduri, în brațele unui bărbat pe care îl place și a cărui carte o citise... Ulterior, fiecare își urmează drumul în viață, intersectând-și destinele cu ale altora (ea se căsătorește, apoi divorțează, el are o relație cu o tânără franțuzoaică ce îi amintește, întrucâtva, de Ana-Maria). Regăsirea va avea loc peste ani, în Italia, într-un context fatidic. Semnele, coincidențele joacă, gradual, rolul de semnificatori ai deznodământului. Valentin îl recunoaște într-o biserică florentină pe un fost coleg de liceu și vechi prieten, Andrei Ruscescu, tocmai în momentul în care cel dintâi admira, uimit, portretul unei Madone al cărei chip semăna izbitor de mult cu cel al femeii iubite. Andrei îi confirmă această extraordinară asemănare cu Ana-Maria, de care și el este îndrăgostit nebunește, deși sentimentele nu îi sunt împărtășite. Întâlnirea celor doi bărbați care, purtând în inimă aceeași femeie, decid să rătăcească pe meleagurile Italiei în speranța de a o revedea, reprezintă declanșatorul intrigii. Ca de obicei în astfel de situații, confidentul nu îndrăznește să îi mărturisească prietenului său sentimentele pe care le nutrește față de aceeași femeie, fiind nevoit să se mulțumească doar cu rolul de însoțitor pasiv și binevoitor al acestuia. Pe de altă parte, Andrei este un personaj cu altitudini tragice, a cărui fragilitate psihică va antrena după sine nefericirea tuturor: unica sa dorință este să petreacă o noapte cu femeia iubită, pentru ca apoi să se sinucidă... După ce, rătăcind de unul singur pe străzile Florenței, Valentin o întâlnește, în cele din urmă, pe Ana-Maria, cei doi fug împreună. Într-una dintre nopți, însă, femeia îl zărește pe Andrei ajungând la hanul la care trăseseră ea și iubitul său, iese din camera în care dormea împreună cu acesta și i se dăruiește noului sosit, știind de hotărârea lui de a-și lua viața după împlinirea îndelung așteptatului moment. Dimineața, înțelegând ce se întâmplase, Valentin nu acceptă sacrificiul femeii și povara morții *celuilalt* și o părăsește. Tragicul sfârșit al triumphiului amoros ne readuce în minte, în acest punct final al narațiunii, chipul rău prevestitor al Madonei (Madona del Male) de la începutul romanului, a cărei legendă, dezvăluită de către unul dintre personaje, vorbește despre o dramă similară a principelui Baglione, petrecută cu secole în urmă. Sincronicități semnificative punctează momentele importante ale romanului, sugerând repetarea, peste timp, a conflictului dintre cei trei protagoniști și forța marilor iubiri de a transcende moartea, pentru a-și continua povestea dintr-o viață în alta.

Reînțoarcerea permanentă la istorie seamănă cu eterna reînțoarcere într-un timp al sacralității la Eliade și reprezintă una dintre trăsăturile definitorii ale romanelor lui Vintilă Horia. De altfel, spațiile alese de autor nu sunt niciodată întâmplătoare ori anodine, ci întotdeauna încărcate de semnificație istorică. Vizitând Roma împreună cu Valentin, Ana-Maria observă că: „În fond, și noi, în clipa asta, nu facem altceva decât să devenim istorie”, ca răspuns la remarcă bărbatului că “în sfârșit, fiecare pas pe care-l faci aici l-au făcut cu sute și mii de ani înaintea ta numele cele mai ilustre ale istoriei, îți vine să crezi într-o logică a timpului, într-un rost al fiecărui gest și al fiecărui cuvânt. Aici și stelele ard...” (de unde și titlul romanului).



Nicolae Florescu remarcă, în *Vintilă Horia între "ieșirea din a exista și intrarea în a fi"*, relația pe care acest prim roman o stabilește cu proza anterioară a autorului, dar și cu metafizicul, în general: „*Acolo și stelele ard* (1942) pleacă astfel de la cadrul epic și psihologic al unei posibile *novele* florentine renaștiste, ca și anterioara narațiune *Zâmbetul lui Enzo Terga* (1939), cu subiect perugian, disociind inteligent și deosebit de sugestiv, în ciuda inerentelor naivități ale unor trimiteri livrești încă nu deplin încorporate perspectivei propuse, raportul dintre *clipă* și *eternitate*, dintre iubirea trupească și corespondentul ei spiritual, divin. (Florescu, 2014, p. 17)

Într-adevăr, la Vintilă Horia legătura cu sacralitatea se manifestă în două direcții: pe de o parte, în raport cu spațiul istoric, iar pe de alta, cu *timpul sacru* evocat de Eliade.

#### **4. Acolo, în cer, și stelele ard...**

Considerat de Eugen Simion "un roman dans le style de Tourgueniev" (Simion, 2004, p. 55), „petit roman d'amour, une sonate dans l'œuvre du jeune Eliade, aux prémisses ambitieuses" (Simion, 2004, p. 62), *Nuntă în cer* reprezintă, poate, cartea cea mai apropiată tematic și structural de *Acolo și stelele ard...* Alte două fraze din *Mircea Eliade, romancier* ni se par, de asemenea, relevante, nu doar cu referire la romanul lui Eliade, dar și în privința cărții lui Vintilă Horia: "Son sujet est moins l'impossibilité de communiquer dans la vie d'un couple, mais l'inadéquation des destinées au niveau de la vie commune" și "les noces miraculeuses n'ont lieu qu'en esprit, au ciel, les autres se heurtent toujours à quelque chose, une incompatibilité, un éloignement qui amène à la dissolution du couple" (Simion, 2014, p.62)

Ambele împărtășesc nu doar aceleași elemente tematice (de la triada amoroasă până la uniunea mistică sau cuplul etern care se caută dintr-o viață în alta pentru a se contopi într-o singură ființă androginală), dar și similitudini de construcție. Acestea din urmă țin de schema boccacciană a poveștii ca spațiu al mărturisirii (povestirea în ramă), subiectul destăinuirilor celor doi protagoniști fiind una și aceeași femeie. Dacă în *Nuntă în cer* istorisirea lui Mavrodin și cea a lui Hasnaș se petrec în diacronie una față de cealaltă, prin ele reconstituind-se, astfel, evoluția sentimentală a personajului feminin (Lena sau Ileana), în *Acolo și stelele ard...* identitatea erotică a Anei-Maria Gane se construiește nu doar din amintirile personajelor masculine, dar și din tragismul devenirii ei prezente, în urma reîntâlnirii celor doi. Mai mult, mărturisirile nu sunt reciproce: doar unul dintre bărbați i se confesează celuilalt, în vreme ce confidentul își încredințează trecutul doar cititorului însuși.

Această asimetrie structurală a romanului lui Vintilă Horia, împreună cu sincronicitățile semnificative (discrete, de această dată, în romanul lui Eliade) și contrapunctul liric al frazelor - poeticitatea lor cadențând în mod echilibrat povestirea - îi dau o sofisticare romanescă pe care nu o regăsim la *Nuntă în cer*. În schimb, poate că o mai mare aprofundare a poveștii ar fi contribuit la crearea unui sentiment de soliditate narativă pe care, în mod paradoxal, Eliade reușește să îl însuflească cărții sale, și ea aproximativ de aceleași dimensiuni ca *Acolo și stelele ard...* Poate că tocmai acest ascetism stilistic (emanând o gravitate discretă) și simplitatea construcției contribuie la mai buna "împământare" a romanului eliadesc.

Revenind asupra punctelor comune, este de observat și aici ceea ce Nicolae Manolescu identifica, în general, ca fiind una dintre trăsăturile specifice ale romanelor ionice (cu precădere la Holban), și anume faptul că relațiile de iubire se înfiripă între protagoniști cu preocupări intelectuale. Mai mult, în fiecare dintre cele trei romane ale lui Holban personajele masculine erau scriitori. Este și cazul bărbaților din *Nuntă în cer* și *Acolo și stelele ard...*

La fel ca în *Ioana*, unde, așa cum constata marele critic, iubirea se hrănește și din substanța artificială, dar unică a afinităților și experiențelor culturale împărtășite, în romanul lui Horia, atmosfera primei întâlniri dintre viitorii iubiți este animată de un viu (deși lapidar) schimb de referințe artistice la Michelangelo, da Vinci și, în cele din urmă, la cartea lui Valentin, pe care Ana-Maria o cunoștea. De altfel, cea mai mare parte a acțiunii se petrece în Italia (fie în Perugia, la Florența sau în împrejurimi, fie la Roma), unul dintre spațiile-fetiș ale autorului, în care istoria se suprapune esteticului - prilej de numeroase reflecții erudite. Ponderea polilor pe axa București-Florența (sau Roma) se inversează în *Nuntă în cer*, unde meleagurile italiene (Veneția) sunt prezente într-o proporție mult mai mică decât cele autohtone.

Interesantă este și similitudinea dintre gestul Anei-Maria (des întâlnit în literatura de dragoste) și cel al unui alt personaj feminin din romanele lui Eliade, Maitreyi, care se dăruiește, din disperare, unui bărbat pe care nu îl iubește, în speranța că, în acest fel, își va putea salva adevărata iubire. În ambele cazuri, sacrificiul este zadarnic.

Deși diferite ca temperament, Ana-Maria Gane, femeia emancipată din *Acolo și stelele ard...* și Lena (Ileana), a cărei discreție o apropie – așa cum observă Eugen Simion - de personajele lui Turgheniev, întruchipează două ipostaze aparent distincte ale aceluiași arhetip feminin primordial. Această zonă de “inaccesibilitate”, de inaderență completă a transcendentului la real, face ca, din motive diferite și independent de propria lor voință, prezența acestor femei în viețile bărbaților iubiți să fie, în cele din urmă, fulgurantă, insuficientă, cu neputință de fixat în timpul linear “al vieții comune”.

## 5. Concluzii

Apărut la 4 ani distanță de *Nuntă în cer, Acolo și stelele ard...*, romanul de debut al lui Vintilă Horia (scris și publicat în limba română) ar putea constitui, prin similitudinile tematice și de structură, o lectură paralelă interesantă la cartea lui Eliade, fără ca acest lucru să îi știrbească unicitatea. Dincolo de faptul că *uniunea mistică, cuplul etern sau triumphiul amoros* sunt teme recurente în epocă, cele două romane se întâlnesc, de asemenea, atât la nivel narativ (povestirea în ramă), cât și al construcției spațio-temporale: acțiunile au loc când la București, când pe meleagurile încărcate de istorie și romantism ale Italiei (Veneția, Perugia, Roma), acolo unde doi bărbați iubesc aceeași femeie, în diacronie sau în sincronie, în trecut sau în prezent. Pe de altă parte, asimetriile sunt și ele multiple și contribuie la menținerea specificității fiecăreia dintre cărți: trecutul amoros al Lenei (Ilenei) este reconstituit, pe rând, din fragmentele de memorie ale celor doi bărbați care au iubit-o și pe care i-a iubit în perioade diferite ale vieții, în timp ce marea poveste de dragoste a Anei-Maria se scrie atât la trecut, cât mai ales în prezent, decurgând din relația tensionată cu personajele masculine, dintre care doar unul este cel ales. Pe cât de covârșitoare este prezența fiecăreia dintre protagoniste în viața bărbaților iubiți sau care o iubesc, pe atât de radical și irevocabil le va fi ea retrasă. Prezență/absență - acest raport mereu oscilant între realitate și rememorare reprezintă un atribut al arhetipului feminin primordial, pe care cele două personaje par să îl întruchipeze. De aici și sentimentul fatidicului (mult mai pregnant în romanul lui Horia, unde prezentul este, de fapt, o repunere în scenă a unei vieți trecute) și al inaccesibilului, al aceluia tip de feminitate imposibil de arestat în convenție.

Dacă, din punct de vedere al metodei narative și al construcției spațio-temporale, romanele se comportă ca două vase comunicante, la nivel stilistic ele rămân intranzitive, fiecare fiind ermetic închis în universul distinct al autorului său.

## BIBLIOGRAPHY

- Damrosch, David, *What is World Literature?*, Princeton University Press, 2003.
- Eliade, Mircea, *Nuntă în cer*, Editura Tana, 2007.
- Florescu, Nicolae, *Vintilă Horia între “ieșirea din a exista și intrarea în a fi”*, Editura Jurnalul Literar, 2014.
- Horia, Vintilă, *Acolo și stelele ard...*, Editura Vreamea, 2021.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, 2008.
- Mihaescu, Gib, *Rusoaica*, Editura Publisol, 2021.
- Rebreanu, Liviu, *Adam și Eva*, Editura Bestseller, ebook.
- Simion, Eugen, *Mircea Eliade, romancier*, Editions Oxus, 2004.

# MAITREYI, THE NOVEL OF AN EROTIC TENSION AND DRAMA

Ancuța Ionescu

Lecturer, PhD, University of Pitești

*Abstract: Thematically integrating the novel Maitreyi into the erotic myth, Perpessicius, claimed that Mircea Eliade added one more to the series of erotic myths of humanity. Maitreyi is one of those books destined to be a miracle in the career of a writer and even a generation. Thematically, it can stand alongside Manon Lescaut and Paul and Virginie, as well as the medieval love story Tristan and Isolde. Eliade's work is one of the most valuable erotic novels in Romanian literature, along with the notable works of other Romanian novelists such as Camil Petrescu and George Călinescu. Maitreyi is at the same time an autobiographical novel, since the author becomes the central character represented by the young European engineer Allan, who, benefiting from a scholarship offered by an Indian prince, makes a study trip to Calcutta during the interwar period. The novel has the features of a diary, a specific aspect of the youthful period of the novelist Mircea Eliade.*

*Keywords : love, spirituality, emotion, soul, passion*

Apărut în 1933 la editura Cultura Națională, romanul îl face celebru pe Mircea Eliade la numai 26 de ani. Încununat cu un premiu de o comisie care îi avea în componență pe Cezar Petrescu, Perpessicius, Mihai Ralea, George Călinescu și Șerban Cioculescu, romanul MAITREYI cunoaște în același timp și un mare succes public. Confrății și criticii literari îl întâmpină cu elogii binemeritate. Mihail Sebastian își manifestă exaltarea în fața cărții: *dacă ar ajuta cu ceva, v-aș spune că e cea mai frumoasă și mai tristă carte pe care am citit-o, dar mi-aș corecta această confesiune categorică, amintind de alte pagini frumoase, de alte poeme ale lui Baudelaire, de unele versuri ale lui Mallarme, de anumite povești ale lui Turgheniev, de Pan al lui Knut Hamsun, de Le Grand Meaulnes al lui Alain Fournier.*

Integrând tematic romanul în mitul erotic, Perpessicius susținea că *Mircea Eliade a sporit cu unul seria miturilor erotice ale umanității.* Însuși reținutul Pompiliu Constantinescu își corectează afirmațiile anterioare, decretând că *Maitreyi este una din acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații.* Tematic, poate sta alături de **Manon Lescaut**, de **Paul și Virginie**, de medievala poveste de dragoste **Le roman de Tristan și Isolda**. Din aprecierile critice reiese că opera lui Eliade este unul din cele mai valoroase romane erotice din literatura română, alături de **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**, de Camil Petrescu, de **Adela** lui Garabet Ibrăileanu, de **Enigma Otiliei**, capodopera lui Călinescu. Este în același timp și un roman autobiografic, de vreme ce autorul devine personajul central încarnat de tânărul inginer european Allan, care, beneficiind de o bursă oferită de un prinț indian face, în perioada interbelică o călătorie de studii la Calcutta. Găzduit în casa profesorului Dasgupta, vestit sanscritolog, cu care pregătea doctoratul *este amestecat în cele din urmă într-o poveste de iubire imposibilă cu o Crahmani, care este chiar fiica lui Dasgupta* (Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, 1995), poveste transpusă în roman prin cuplul Allan – Maitreyi. Datorită acestui fapt, romanul are trăsăturile unui jurnal, aspect specific perioadei de tinerețe a romancierului Mircea Eliade. Între carte și **Memoriile** autorului există un raport osmotic. Pagini din **Memorii** sunt valorificate în roman pentru a da impresia de maximă autenticitate, de experiența de viață trăită direct. Prin aceasta Mircea Eliade se apropie mult de Camil Petrescu, cel din *Ultima noapte....și patul lui Procust. În chiar sensul trăirist al experienței de viață autosupravegheată cu maximum de luciditate, romanul Maitreyi s-a impus și prin aspectul lui de jurnal sexual erotic la prima vedere șocant chiar.* (Ion Rotaru)

Sudând într-o temă unică mitul iubirii și pe cel al cuplului, Mircea Eliade prezintă o pasionantă poveste de dragoste dintre un tânăr european și Maitreyi, fiica unei mari personalități

inginerești din Calcutta. *Idila între două ființe de rase deosebite, despărțite prin moravuri, unite prin universalitatea dragostei*, e o veche temă romantică, culminantă și în *Atala* de Chateaubriand, dusă la pitorescul erotic de Pierre Loti în *Azade Madame Chrysantheme*, *Le roman d'un Spahi* (G.Călinescu).

*Maitreyi* este un nume feminin, numele eroinei, real și, în același timp, un simbol al frumuseții iubirii. Din perspectiva realității, amintim că Maitreyi era chiar numele fiicei lui Dasgupta, pe care autorul a iubit-o cu o patimă dezlănțuită, iar *Memoriile* susțin că este printre puținele nume păstrate din realitate. Totuși, una din fiicele lui Dasgupta purta numele unei divinități secundare din religia hindusă, astfel încât titlul *Maitreyi* explică mai bine valoarea simbolică a personajului, simbol al sacrului în iubire. Subiectul romanului se structurează în jurul unui cuplu, în jurul acelei povești de iubire, derulându-se în 15 capitole și mai multe subcapitole sau paragrafe. Deși lasă impresia că valorifică pagini din jurnalul lui Mircea Eliade, romanul este o opera de ficțiune: *este destul de greu și, într-un fel de prisos să ne dăm seama câtă realitate și câtă ficțiune conține jurnalul și, ca să zicem așa, jurnalul de jurnal, adnotările la un text presupus mai vechi. Mai curând, cum se întâmplă cu mai toți scriitorii din această categorie, inclusive cu Camil Petrescu, jurnalul nu poate fi strict authentic.* (Ion Rotaru).

În consecință, povestea de dragoste nu se poate reduce la relatarea cursivă, firească a jurnalului, cu întâmplări ce se succed cronologic. Mircea Eliade ne atrage atenția încă de la începutul cărții, confesându-se: *și dacă sufăr oarecum începând această povestire, e tocmai pentru că nu știu cum să evoc figura ei (Maitreyiei) de atunci și nu pot retrăi aievea mirarea mea, nesiguranța și tulburarea celor dintâi întâlniri.*

Autorul își pune, prin urmare, probleme de tehnică, sugerându-ne că romanul se structurează pe două planuri: *unul paralel* cu jurnalul său, real, autentic, obiectiv și *un plan* subiectiv, al trăirilor în amintire, al revocării iubirii, al retrăirii, al mirării, nesiguranței și turburării în fața iubirii. Este planul arheologiei sentimentale, al sondării în memorie, al cercetării straturilor amintirii din care se scot chipuri mult mai nuanțat conturate decât pagina de jurnal. Eliade prozatorul se războiește cu autorul de jurnal, cu însemnările care nu-l satisfac și apelul la memorie apare ca mica soluție salvatoare. Dar memoria aduce o altă imagine a eroinei: *Maitreyi mi s-a părut atunci mult mai frumoasă, în sari de culoarea ceaiului palid, cu papuci albi cusuți în argint, cu șalul asemenea cireșelor galbene, cu buclele ei prea negre, ochii prea mari, buzele ei prea roșii creau parcă o viață mai puțin umană în acest trup înfășurat și totuși transparent, care trăia, s-ar fi spus, prin miracol, nu prin biologie. O priveam cu oarecare curiozitate, căci, nu izbuteam să înțeleg ce taină ascunde făptura aceasta în mișcările ei moi, de mătase, în zâmbetul timid, preliminar de panică și, mai ales, în glasul ei atât de schimbat în fiecare clipă, un glas care parcă ar fi descoperit atunci anumite sunete.*<sup>1</sup>

Abordat dintr-o altă perspectivă, romanul divulgă ambiția lui Eliade de a oferi o imagine de adâncime a Indiei cu civilizația ei, cu morala sa, o Indie reală, dar romanul exotic este ratat și Pompiliu Constantinescu îi reproșează lipsa de culoare descriptivă, reducerea atmosferei locale la câteva duzini de expresii strict necesare pentru a aminti de India. Romanul nu se îndepărtează de acel romantism european standardizat prin gustul tău pentru Orient. Ceea ce i-a reușit este planul erotic, povestea de dragoste, prin intermediul căreia eroul ia contact cu etica dragostei specific indiene. În acest sens, Ion Rotaru găsește formula potrivită: *ceea ce am putea numi erotism erotic al cărții, cu totul și cu totul inedit în contextual unei literatură de înaltă ținută care se produce ape atunci.* Eroul angajează experiențe omenești revelatoare. El poate fi urmărit în fazele arhicunoscute: aprinderea (nașterea), instalarea, creșterea și apoteoza (punctual culminant), urmată de năruirea iubirii sub presiunea unor factori din afara cuplului (deznodământul). Aceste faze ale iubirii implică desigur analiza psihologică. Povestea de dragoste este urmărită în roman într-un crescendo comparabil cu dezvoltarea unei teme musicale, într-o structură de sonata. Elementele care se adăunează imprimă un anumit ritm narațiunii: îmbolnăvirea de malaria a tânărului Allan, internarea lui într-un spital de medicină tropicală, teama că nu se va mai face bine, vizitele la spital

---

<sup>1</sup> Eliade, M., Maitreyi, ed. Cartex, 2000

ale inginerului Narendra Sen, însoțit de Maitreyi. Această parte *pregătitoare* (introdactivă) alunecă printrer pericole și situații jenante, care țin eroul într-o stare de tensiune. În timpul vizitei inginerului și a fiicei sale, Allan trăiește intens pe plan interior: *am avut atunci aceeași dezorientare pe care o am de câte ori trebuie să pun față în față pe un indian pe care îl respect cu tineri sau tinere eurasiene. Fetele au întors curioase capetele către ușă. A intrat cu același zâmbet lărgindu-i gura, Narendra Sen, iar după el, cu ezitări și pași moi, Maitreyi; am simțit cum mi se oprește inima și mi-am dat îndată seama că sunt nebărbierit de o zi, că mă aflu într-o pijama streină, care mă defavorizează, că, în sfârșit sunt ridicul.*<sup>2</sup>

După un moment de respiro, în care autorul se lamentează că notațiile din jurnal sunt nesatisfăcătoare, obligându-l să apeleze la memorie, tempoul acțiunii se precipită, odată cu mutarea lui Allan în casa inginerului Narendra Sen. Deci, eroul este adus în preajma Maitreyiei, fiica inginerului, o adolescentă de 16 ani, Allan purtând *semnele tuturor marilor obsedați de aventură byroniană, de evadare din contemporan și istorie, de refugiu în exotism și reverie, de atracție a eternului feminin* (Pompiliu Constantinescu), își începe o aventură a cunoașterii dintre două elemente ce reprezintă două civilizații: una europeană și alta oriental, hindusă. Urmează o perioadă de tatonări sau, mai potrivit spus, perioada aprinderii iubirii. Allan este intelectual și experimentator, în timp ce, tânăra indiană simte ritualic erosul. De aici, se conturează un plan al *lucidității masculine* (Pompiliu Constantinescu); eroul se scrutează și se autoscrutează pentru a se edifica în privința sufletului Maitreyiei. Circumspect la început, Allan crede că părinții fetei încurajează idila lor. Are strania impresie că în jurul său se țese un complot și, revoltat, Allan manifestă mai mult interes pentru adolescentă. După o discuție cu ea însăși, își dă seama că tânăra este purtătoare unei culture, a unei tradiții și a unei civilizații. Frumusețea intelectuală (spirituală) îi potentează frumusețea fizică și ea este descoperită progresiv. De aceea, iubirea lor trebuie văzută ca o cunoaștere reciprocă, fiecare venind dintr-o lume cu alte prejudecăți privind erosul. Emoția vine dinspre *barbara* de 16 ani, care se poartă ca o eroină dostoievskiană. Instabilitatea de comportament a fetei naște un anume mister și provoacă confuzii în sufletul lui Allan, care o vede *când o făptură de o puritate florală, când o perversă* (Dumitru Micu). Maitreyi trece de la o impresie la alta, e incoerentă, de o ciudățenie uimitoare. Pune întrebări derutante, care conțin aluzii și e contrariată că Allan nu înțelege semnificația lor: *de ce mai e poștă dacă nu primesc scrisori de la oamenii pe care nu-i văd?*<sup>3</sup>

Fără a aștepta răspunsul, vine cu o întrebare aparent măgulitoare: *Tata spune că sunteți foarte inteligent, e adevărat?* Sinceritatea ei dezarmantă e comunicată printr-o apreciere indirectă: *...sunteți foarte frumoși. Și eu aș vrea să fiu alba, nu se poate asta, nu-i așa?* Salturi grațioase de la o atitudine la alta sugerează nu numai instabilitatea adolescentină, ci și farmecul feminin, luminat acum și de imaginea unui spirit de o mare profunzime, pentru că Maitreyi este o ființă cultivată, o poetă apreciată în cercurile intelectuale bengaleze, logodită spiritual de la 13 ani cu *gurul* ei, Robi Thakkur (poetul care a învățat-o arta versurilor). Maitreyi se dedică iubirii spiritual pentru Thakkur, căreia i se adaugă iubirea carnală, a trupului pentru Allan. Ea este Cătălina din *Luceafărul*, sedusă de idealul spiritual al astrului, ea acceptă iubirea trupească. Maitreyi este geniu, iar Allan este pământeanul ce-și dorește iubirea și se teme de înălțimea ei. Din această perspectivă, romanul ilustrează o iubire imposibilă dintre ființe ce vin din lumi diferite. Ion Rotaru constata că *originalitatea romanului stă în aducerea în literatura noastră a motivului iubirii dintre un European și o fată exotica, inexistent încă.*

Încercând să cunoască sufletul indienei, Allan nu ajunge atât de ușor la esență. După prima discuție cu ea, tânărul pare dezamăgit, remarcând primitivismul gândirii ei, cuvântul *primitivism* ducându-ne la gândul fixării în niște tradiții străvechi a atitudinii Maitreyiei. Discuțiile cu Sen încearcă să facă lumină în obiceiurile tinerelor fete indiene, pentru a-și explica comportamentul eroinei. Allan însuși are o purtare sinuoasă, este ezitant și contradictoriu. Când află că Maitreyi scrie versuri, este ușor dezamăgit, superioritatea spirituală a fetei jenându-l într-un anume fel, mai ales că versurile ei sunt apreciate de celebrul Thakkur, iar în familia inginerului Sen, Maitreyi este

---

<sup>2</sup> Eliade, M., op. cit.

<sup>3</sup> idem

considerate un adevărat geniu. Idealizarea eroinei devine supărătoare pentru Allan. Superioritatea ei îl copleșește, creându-i, poate, complexul inferiorității. Orgoliul masculine este, evident, rănit.

Toate aceste obstacole fiind surmontate, se trece de la manifestarea echivocă a iubirii la dezlănțuirea pătimașă a sentimentelor dintre un alb (european) pasionat și o *barbară* (orientală) de un farmec straniu: *aș vrea să mărturisesc de la început și răspicat că niciodată nu m-am gândit la dragoste în cele dintâi luni petrecute în tovărășia Maitreyiei. Mă ispitea mai mult faptul ei, ceea ce era sigilat și fascinant în viața ei. Dacă mă gândeam adesea la Maitreyi, dacă în jurnalul meu din acel timpse găsesc notate o seamă din cuvintele și întâmplările ei, dacă, mai ales, mă tulbura și mă neliniștea, aceasta se datora straniului și neînțeleșului din ochii, din răspunsurile, din râsul ei. Este adevărat că spre fata aceasta mă simțeam atras. Nu știu ce farmec și chemare aveau până și pașii ei.*<sup>4</sup> De aici încolo, povestea merge, implacabil, spre punctual de mare tensiune, spre apogeul iubirii. Cu o tehnică extraordinară, Mircea Eliade surprinde grandoarea emoției. Din prima noapte a dăruirii, Maitreyi devine o amantă desăvârșită. Tandrețe, izbucniri pătimașe, tulburare, luciditate, mister, indiscreții constituie vârtejul pasional al eroilor. Allan, europeanul trecut prin brațele atâtor pasionate ale plăcerii, descoperă că în iubirea pentru Maitreyi coboară parcă mari forțe cosmice. Traectoria delirantă a iubirii urcă, evident, spre punctul culminant. Allan începe să învețe bengaleza cu Maitreyi, iar el, la rândul lui, îi dă lecții de franceză. Pasiunea se proiectează pe discuții pătimașe despre poezie (Swinburne, Valery), sau se sintetizează în dedicații pe cartea lui Lucien Metz. Jocuri în bibliotecă, discuții despre religii și credințe, îmbrățișări pline de emoție. Din tot acest ceremonial erotic, fata pune accentual doar pe sentimentul prieteniei. Simpla atingere a pulpeleor se transformă într-un ritual erotic, parfumul cărnii îl tulbură: *îi luai brațul și-l privii o clipă fascinate, nu mai era brat de femeie acela. Căpătase o transparență și o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată și întreaga voință de victorie alături. Trăia prin sine; nu mai aparținea fetei care îl întinsese pe jăratec ca să-și încerce dragostea. Îl țin în mâinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cvu care palpita și de ciudățenia faptului care trebuia să urmeze. Începui să-l strâng, să-l mângâi, să-l sărut, sigur fiind că îmbrățișez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mângâi, de ea toată mă bucur. Simți cum se pleacă sub voluptate, cum cedează agonizând, simțeam că se deșteaptă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam fața mereu mai palidă, ochii tot mai aprinși, voința tot mai rătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea brațului gol, o chema pe ea. Lunecările degetelor mele către umeri se îndreptau spre ea, toată. Și o ghicii atunci cum se clatină și se reazemă mereu tot mai mult de mine, până ce și – a încolăcit celălalt braț de umerii mei și a –nceput să mă strângă, lăcrimând fără suflare*<sup>5</sup>.

Se observă clar o dedublare a eroinei în momentul culminant al iubirii. Este o detașare între carnal și teama de a întina pasiunea. Parfumul cărnii duce la spiritualizare, la eterizarea ființei iubite: *cât de complicat îi era sufletul! Înțelegeam încă o dată că simpli, naivi și clari suntem noi, civilizații. Că oamenii aceștia pe care îi iubeam atât de mult, încât aș fi voit să ajung unul din ei, ascund fiecare o istorie și o mitologie peste puțină de străbătut, că ei sunt stufoși și adânci, complicați și neînțeleși.* Febra iubirii nu are nimic impur. Suferințele dragostei se traduc în lacrimi, jurăminte sfâșietoare, fiori ce străbat coloana vertebrală. Se trece dintr-o cameră în alta, se fac legăminte pe o scară interioară, mascându-și iubirea de ochi ce-i spionează.

După depășirea stadiului idilic al aventurii erotice, din provocatoare, Maitreyi devine rezistentă, dar nu se știe din ce considerente. Cand Allan îi declară dragostea, ea pare dezamăgită: *văd, îi zice, că n-ai înțeles iubirea mea. Te iubesc ca pe un prieten, foarte scump prieten. Altfel nu pot, altceva nu vreau.* Este de neînțeles de ce a adus iubirea până în acest punct. Scenele pătimașe continuă și după această remarcă, iubirea cu gleznele, prin atingerea pulpelor pe sub masă o dezechilibrează în continuare. Se poate ca să se lase în stăpânirea unui impuls care e dincolo de voința ei, care vine din fundul lumii, ca o putere demonică. Derutat de atitudinea îngăduitoare a familiei Sen, Allan se gândește să o ceară pe Maitreyi în căsătorie. Eroina este însă sigură că cerea nu va fi acceptată și astfel asistăm la reeditarea ideii incompatibilității din *Romeo și Julieta* sau din

<sup>4</sup> Eliade, M. Maitreyi, ed. Cartex, 2000

<sup>5</sup> Eliade, M. Maitreyi, ed. Cartex, 2000

**Manon Lescaut.** Dăruirea i-a restituit, prin transcendere, ritmului cosmic original și împreunarea lor devine ceremonial mistic, nuntă în cer. (Dumitru Micu)

Maitreyi se hotărăște să-i devină lui Allan soție, dar nu reală, ci încorporată unor ritualuri anume. Ea se logodește cu europeanul în taină, într-un parc, la Lacuri, printr-un soi de ritual naturist, vorbind apelor, cerului, stelelor, pământului și legându-se față de ele că nu va mai cunoaște altă iubire. Farmecul romanului vine din surpriza acelor reacții neobișnuite și sortite să-l fascineze pe narator. Descoperirea sufletului feminin indian, o adevărată terra incognita pentru un european, se aliază cu observația lucidă și realistă a asprimii raporturilor familiale și sociale din jur. (Ov.S.Crohmaniceanu). Clipa de o mare solemnitate dobândește caracterul vechilor rituri, potențate și de expresia artistică ce pare a descinde din incantațiile marilor poeme hinduse. Mircea Eliade creează aici pagini antologice, amintind parcă de iubirea din celebra piesă *Sakuntala* de Kalidasa: *Mă leg pe tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepti tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupra-mi, căci eu l-am ales. Tu mă auzi, mamă pământ, tu nu mă minți, maica mea...* Această ceremonie dă de înțeles că fata concepe iubirea ca pe o participare la mișcările complicate ale existenței, la viața naturii și a strămoșilor, la sacru: *baiaderă sfântă, Maitreyi oficializează slujba cu solemnitate.* (Dumitru Micu) Pentru Maitreyi, ca și pentru sora ei Chabu, natura are un suflet. În această viziune cuprinzător animistă, pomii le devin prieteni și iubiți. Maitreyi a fost îndrăgostită de un copac înalt și mândru, dar atât de gingaș, atât de mângâietor...nu mă puteam desprinde de el (își amintește). *Stam ziua întreagă îmbrățișați și vorbeam, îl sărutam, plângeam...fugeam noaptea din odaie, goală și mă urcam în pomul meu; nu puteam dărui singură, Plângeam, sus între frunze, până se apropia ziua și începeam să tremur...* Acest moment de un lirism copleșitor, uneori cu elemente rău prevestitoare, este urmat de clipe dramatice, marcându-se năruirea dragostei. Părinții fetei, care păreau a încuraja idila, fac totul acum ca să-i pună capăt. Iubirea se apără cu forța pasiunii tinerești. Sufletul Maitreyei încearcă, prin acel moment ritualic, să-și dezvăluie pliurile cele mai ascunse, să-și dezvăluie pasiunea, rămânând mai departe totuși învăluit în mister. Ce să-i facă, probabil, depărțirea mai ușoară, Maitreyi încearcă să-i trezească lui Allan gelozia și nemulțumirea, mărturisându-i că a iubit întâi un pom, din aceia pe care noi îl numim șapte frunze, căruia i se dăruia cu toată patima de care era capabilă. Era o frunză a contopirii omului cu natura, cu elementele cosmice, greu de pătruns pentru un european cu o altă filosofie a vieții.

Somat să părăsească locuința iubitei sale, fără a mai putea suporta viața din Calcutta, lipsit de vești de la Maitreyi, Allan părăsește locurile ce respirau atâta eroticism, pleacă de la Delhi, apoi la Simba, trece prin Naini-Tal și se izolează în Himalaya, unde își plânge dragostea. Asaltat de regret, trăiește deopotrivă remușcarea pentru că se despărțea de ființa ce-i dăruise cea mai pură iubire, dar și pentru ingratitudinea manifestată față de familia inginerului Narendra Sen. Idila este retrăită are aceeași intensitate în plan spiritual, iar experiența erotica avută cu Jeni Isaac, o sudafricană rătăcită, aflată în căutarea absolutului, nu face decât să sporească misterul iubirii pentru Maitreyi. Noua experiență este una de rutină, fără aura spirituală a iubirii trecute ale cărei mecanisme îl obsedează, dorind să-i descifreze enigma: *mă surprindeam întrebându-mă cu spaimă ce am să fac eu tot restul vieții dacă mă voi repeat povestea lui Abelard și a Heloisei.* Pasionalul, prin detașare de ființa iubită, este pus sub lupa lucidității, a rațiunii. În timp ce romanul derulează obsesiile eroului, Maitreyi trăiește o drama. Pentru a se elibera de constrângerile unor prejudecăți, se dăruiește unui vânzător de fructe și, rămasă însărcinată, este izgonită de ai săi. Perspectiva nebuniei încheie tragic un destin feminine, dar vestea ce-i parvine lui Allan nu are efectul scontat. Pasionatul a fost învins de lucidul Allan. Este evident că i se poate reproșa –așa cum s-a și făcut- acest final cam artificial, cam facil, pentru un roman cu afița încărcătură emoțională, care face din Mircea Eliade un scriitor antiliric cerebral, tocmai autorul unui roman liric dintre cele mai fascinante (Dumitru Micu), o întrupare a gidismului în literatura noastră (George Călinescu), deși Mircea Eliade însuși recunoaște că l-a descoperit pe Gide mai târziu, spre vârsta de treizeci de ani.

Finalul, ca și o mare parte a romanului, este pură ficțiune, devine povestea de dragoste pentru Maitreyi spre *minciuni nerușinate*, cum le califica însăși fiica profesorului Dasgupta, autoarea unui roman replică *Dragostea nu moare*, caz unic în literatură universală. Cartea este o pledoarie în favoarea adevărului, în favoarea unei iubiri care a dăinuit, conștient sau subconștient, toată viața, în ciuda faptului că eroina a avut o căsnicie fericită, un soț cumsecade și copii plini de iubire. Dincolo de caracterul romanțios al acestui roman – replică deslușim valoarea lui de document. El scoate și mai bine în relief procesul creativ la scriitorul român, argumentând că și *jurnalul* este o *metodă* în ficțiunea literară. De asemenea, valoarea documentară sporește prin faptul că arată cum autoarea a încercat, în mai multe rânduri, să se întâlnească cu Mircea Eliade, dar scriitorul român a evitat cu consecvență asemenea momente. De ce? Este greu de răspuns la această întrebare, așa cum este dificil sau poate chiar imposibil de oferit răspunsurile la zecile de întrebări pe care le ridică însuși romanul *Maitreyi*.

## BIBLIOGRAPHY

- Călinescu, George, *Istoria literaturii romane de la origini până în prezent*, ed. Semne, 2003  
Cioculescu, Serban, *Maitreyi*, *Adevarul*, 29 aprilie, 1933  
Constantinescu, Pompiliu, *Mircea Eliade: Maitreyi*, *Vremea*, 21 mai, 1933  
Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ed. Minerva, 1974  
Dumitru Micu, *În căutarea autenticității*, Ed. Minerva, 1992  
Sebastian, Mihail, *Mircea Eliade: Maitreyi*, *Romania literară*, 6 mai, 1933  
Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe*, cap. *Jocurile Maitreyiei*, Ed. Cartea Românească Educațional, 2018



# MOTIF GEOMETRY IN ELIF SHAFAK'S NOVELS

Lucreția-Dorina Loghin

Lecturer, PhD, "Babeș-Bolyai" University of Cluj-Napoca

*Abstract: A literary text is strongly conditioned by the presence of motifs and, further on, by the interaction between them. Like the tiny wheels in a clock mechanism, they ensure its specific functioning. Each fulfills a well-defined role and has a precise function within the text's economy and their recurrence sustains its structure. It also creates semantic nuclei that will subsequently generate a more or less independent context. One of the elements Elif Shafak employs in her novels is the circle motif, as the representation, among several others, of the perfect unity of ideas. Themes and other symbols gravitate around this constructional element, reinforcing and perfecting it with every text. With equal respect for and thorough information in both art and science, Shafak conceives and organizes her writing according to the laws of geometry that she employs in order to blend the two areas of human representation. This article proposes to investigate some of the topic areas indicative of the circle motif in Shafak's novels.*

*Keywords: geometry, circle motif, identity, time, superstitions, ethnicity, semantic nuclei*

## Introduction

The twenty-first century is, indeed, a century that has been witnessing a bounty of text productions of various types and addressing equally many consumers.

This need to acquire and spread information grows, as it always has, with progress in all sectors of knowledge, probably more evident with the progress of sciences. Indeed, progress in science is more evident, but it is the art that reflects physics' conservation law the most, with its 'recycling' mechanism and its metamorphoses. Whatever way we may look at the two, knowledge and creativity are their keynotes. Human ingenuity is practically inexhaustible and is always on the point of bursting out with ever-surprising products.

The artistic production abounds in forms and ideas that are, if not all new, at least placed high on the scale of modernity due to their power to surprise and enchant. One may say that art is all about stories and their telling. About storytelling. Irrespective of our origin, we have all been defined by and in this way in close relationship with the world of stories. Our own stories accompany, define and express us. We are nurtured by the stories told by the nature that contains us. From that substance, we come to eventually weave the story of our own identity. In this way, we create legacies and thus ensure our continuity, our permanence. It is due to and via stories that we are born, survive, and evolve.

The practically infinite possibilities of discovery offered by science are encoded in the stories generated by every area of investigation. These stories are then collected and synthesized in theories that contain formulae, equations, calculations, measurements, and scales. They are science's 'narratives' that are undoubtedly as fascinating as the artistic manifestations that have been part of our evolution as species since time immemorial. From a narratological structuralist perspective, "recurrent elements, themes, and patterns yield a set of universals that determine the makeup of a story. The ultimate goal of such analysis is to move from a taxonomy of elements to an understanding of how these elements are arranged in actual narratives, fictional and non-fictional."<sup>1</sup> When reading Elif Shafak's books or listening to her lectures, we discover and rediscover her as a citizen of two worlds, one real and one fictional. The time she spends in both is fructified in an equally valuable way, benefitting reader and listener alike. Whatever way she chooses to do it, we distinguish her 'portrait of the artist' clearly, unmistakably. Her scientific self blends harmoniously

---

<sup>1</sup> Gordon Pradl, "Narratology. The Study of Story Structure," <https://www.ericdigests.org/pre-921/story.htm> (accessed November 2022)

with her artistic self and thus identity is created. Her own. For Shafak, with the talent of an experimented alchemist, makes the possible impossible and reversely, frees the *impossible* from its confinement and places it in the explainable, comprehensible manifestation that, according to our nature, we are both *able* and *willing* to accept. In one of her interviews, she confesses: “It varies all the time, but usually I have one book of fiction and one nonfiction by my bed at the same time. I like to switch back and forth, I like it when they talk to each other.”<sup>2</sup>

Elif Shafak’s texts are analytical, thoroughly documented, and totally unbiased from a cultural, religious, gender-related, or racial point of view. She is liberal, ‘universal,’ we could say, in each of her thematic approaches. Her writings often depict her equal admiration for and a keen interest in both science and art, from which she gets inspiration for her own approaches to life, art and society. Shafak permanently highlights the fact that the Ottoman culture draws its sap from many cultures, ones that the Turks have been in contact with throughout their eventful history. All, she sees, are tellers of stories that are both immortal and similar.

“[...] first and foremost I saw myself as a teller of tales. Once upon a time, people like me shared their stories around a campfire, under a sky so wide you could never be sure where it ended, if it ever did. (*Black Milk*, p. viii) “ I breathed letters, drank words and lived stories, confident that I could twist and twirl language in a passionate tango. (*Black Milk*, p.xv)

We, readers, approach a book strongly influenced by our ‘horizon of expectations,’ Therefore, “a work is interpreted as answering questions posed by this horizon of expectations, and a reader of the 1990s approaches Hamlet with expectations different from those of a contemporary of Shakespeare’s.” (Culler, p. 63) Shafak’s texts are somehow meant to exceed these limits and offer the reader the pleasure *per se*, the pleasure, and the surprise for that matter, of discovering that customs and mentalities of old are present almost intact in modern society and that people still pay a great deal of attention to them now as they did before. And those customs and mentalities, the cultural heritage of mankind, is in a continuous migration from territory to territory, from nation to nation, lending and borrowing patterns and interpretations, and ultimately melting in a common substance. It is that that practically defines us as a specie with creating potential and force of expression.

Literary criticism has been constantly trying to find the best definition and explanation for literary production, we should contend that, even though one or other theme, subject matter, and motif is claimed to be “important” perhaps more than others, there are the major ones that are consensually accepted as “perennial.” Also, “truly literary” is defined as “that which transcends the social and political spheres.” (Castle, 2007, p.8) Yet, the last two concepts are, along with others, intrinsic coordinates in Shafak’s stories. Her texts could perhaps be thus regarded as ‘quasi-literary,’ in the sense that these coordinates participate in the construction of her messages. For her, literature cannot be separated from the other approach areas as it is the space – a *possible* world – where the social and the cultural, the political and science are all brought together and are each allotted a precise functional place in the economy of her novels. Her writing is not mimetic but rather interpretative, processing and transforming basic themes and motifs to adapt them to the entire novelistic structure.

#### ***A few hints at motif treatment in the literary text***

There are many classifications of motifs into categories and subcategories, static, dynamic, concrete or abstract, physical or psychological, and so on. Authors select the type or types of motifs according to the global configuration and semantics of their texts. Shafak’s choice of motifs is varied, as are varied the types of her narratives. Of the many, the one that may be ranked among ‘object’ motifs (Pavel, 1985) is the circle motif, even though by extension, this motif ‘migrates’ to other areas of categorization and adapts itself to the environment where it is employed, taking on

---

<sup>2</sup> Jillian Tamaki, “The Turkish Novelist Elif Shafak Wants You to Read More Women,” <https://www.nytimes.com/2019/12/26/books/review/elif-shafak-by-the-book-interview.html>, Dec.26, 2019 (accessed November 2022).

original, often surprising values and connotations. “Objects, finally, are non-convertible affectums<sup>3</sup>. The semantic subcategorization of motifs divides them into physical motifs, predicating physical states or events, mental motifs, private motifs and social motifs.” Each is meant to “shape a compositional outline.” (Pavel, p.97, 110) Shafak’s texts may be deemed to rely on elements included in this categorization scope.

The undeniable effect of intertextuality is noticeable also in Shafak’s work. She ‘adapts’ the artistic patterns of her own culture, motifs, in this case, to those of other cultures and vice versa, she adopts and reformulates the ‘guest’ patterns to fit those of her nation. Her writing is a ‘process of adaptation’ in which local and external influences are made to fit together, to blend, and eventually to convert into new ones with renewed universal value.

Apart from their associative function, namely several motifs correlate to form a theme (Veselovskij (1894), Tomashevski (1925, 1928), Propp (1928), also highlights the fact that motifs can assume alternative forms to suit one context or another, which actually only reinforces the idea that they are theme-sensitive. Thus, in Shafak’s case, the circle motif is met as loop, ring, surrounding or delimiting cordon, or sphere, each fulfilling initially-set purposes: to represent the idea of perfect enclosure whether it is presented as a close circuit covered during a lifespan, the inexorable and identical recurrence of time, the sphere of identity.

### **Stories and their circles**

#### ***Circles of identity***

Just like scientific information, that of artistic-spiritual nature is processed by the mind to yield, along with the former, indispensable evolutionarily results. The circular patterns, spheres, spirals, or circles, have always stirred the interest of both scientists and artists. According to the field of interest, they have been studied, interpreted and explained in a variety of ways, each with its precise attributions and targeting a specific purpose.

Culturally speaking, a nation builds itself around multiple ‘patterns’ that are representative of its specificity and that ultimately come to define it.

The Turkish culture, like so many others around the world, is a mosaic of cultural influences that in time have blended and metamorphosed and eventually yielded the nation’s distinct identity. Among its many artistic patterns, one is dominant: the circle. The circular shapes, the round or rounded geometries, appear in most artistic representations, whether those that one notices right away as elements of ornamentation that characterize a place or object, such as the edificial architecture and ending with fabric and pottery patterns, to the aspects that are ‘embedded’ in spiritual manifestations and are therefore not *seen* with the eye but *felt* with the heart. Turkish art is very much defined by the Dervish swirl, or swirling, when the semazens ‘meditate’ in the hope that they will thus attain *dharmā*, or perfection. Circularity is an omnipresent manner to express a way of life, a creed, a philosophy. It is in everything that relates to the Sufi tradition: in their ever-rotating dance and in the roundness of their overall appearance: robes, the cylindrical *sikke*, the turban wrapped around their head. In this way, they draw circles of faith and love, and life. Circles of identity. The Sufi rotating circle is symbolic of the rotation of spheres in the universe, with God at its center. “With this, Shams picked up a dead branch and drew a large circle around the oak tree. When he was done, he raised his arms toward the sky, as if wishing to be pulled up by an invisible rope, and uttered the ninety-nine names of God. At the same time, he began to whirl inside the circle, first slowly and tenderly but then accelerating steadily, like a late-afternoon breeze. Soon he was whirling with the speed and might of gusty winds. So captivating was his frenzy that I couldn’t help but feel as if the whole universe – the earth, the stars, and the moon – spun with him. I watched this most unusual dance, letting the energy it radiated envelop my soul and body.” (*The Forty Rules of Love. A Novel of Rumi*, p.138)

It is fascinating but not puzzling that in terms of representation, Shafak’s architectural structures rest on a geometry predominantly defined, perhaps more than by any other shape, by the circle. It may be that due to their closed shape, circles are more easily associated with security, with

---

<sup>3</sup> “affectants’ and ‘affectums’ are terms Pavel uses in reference to certain categories of motifs. (Thomas Pavel “Literary Narratives,” p. 97)

protection against external harm. On the other hand, though, obeying the universal rule of duality, they are also repositories of wickedness, which, like in the case of goodness. Good and bad alike are both generated and attracted during rituals.

Shafak has always heeded the existence of such rituals, those her grandmother passed on to her, or which she came to later discover while journeying throughout the world, and integrated so masterly them into her novels fitting them carefully to each of the newly created contexts.

### ***Circles of faith and destiny***

Life is perceived in many ways: as a linear continuum that starts, unfolds and ends sometime and someplace, or as a succession of loops, each containing, like the segments of the linear path, sequences of existence, momentary experiences that contribute to the construction of an entire 'edifice' of a person that is *circumscribed* to a given space and time. As long as we live, we move drawing either circles or straight lines, depending on the circumstance, and try to make sense of what we experience. Satisfactions and disappointments occur in alternating circles, at intervals that are accounted for only by chance.

In the circle, the expression of perfection, the beginning and the end are merged into a single, infinite continuum, generator and container of universes, mechanism of divine nature. "Under the eaves, right outside Leila's window, dangled an empty wasp's nest – round, papery mysterious. A hidden universe. Now and then she felt an urge to touch the nest, to break it open and reveal its perfect architecture, but each time she told herself that she had no right to disturb what nature had intended to remain intact, complete." (*10 Minutes 38 Seconds in This Strange World*, p.28)

By enclosing them, circles can also annihilate identities. "[...] beware of the power of circles." From her [Shafak's maternal grandmother] I learned, among other things, one crucial lesson: If you want to destroy something, be it a blemish, acne or the human soul, all you need to do is to surround it with walls. It will dry up." (*Black Milk*, p.124)

The circle is the motif-symbol that speaks of the identity of the Ottoman Palace of Suleiman the Magnificent's grandson Murad III. "The palace was a maze of rooms within rooms and paths that drew circles, a serpent swallowing its tail." (*The Architect's Apprentice*, p.21) The Ouroboros.

In moments ridden by dilemmas and denials, of continuous and strenuous searchings for answers or even for one's identity, the image of a unique transcendental Creator takes one shape from the unification of the many forms of representation. God is a sphere that, unlike concrete representations, is not defined by limits. God is the only provider of peace and understanding. "[...] Peri was determined to find a way. For she had come to believe through some twisted logic of her own that if she were to bring together her mother's Creator and her father's Creator, she might be able to restore harmony between her parents. With some kind of agreement as to what God was or was not, there would be less tension in the Nalbantoğlu household, even across the world. God was a maze without a map, a circle without a centre; the pieces of a jigsaw puzzle that never seemed to fit together. If only she could solve this mystery, she could bring meaning to senselessness, reason to madness, order to chaos, and perhaps, too, she could learn to be happy." (*Three Daughters of Eve*, pp. 40-41)

When approaching topics relative to divinity, the 'ritual' involves the circle geometry. In that particular course, the students are invited to arrange their chairs in circle, "that being the most suitable shape for talking about God." (idem, p.214) And the 'talking with God,' too, in prayers, like that in the Dervish swirl, follows the same pattern: "Another call to prayer from another mosque joined in. The prayers multiplied in echoes, as if drawing circles within circles." (*The Bastard of Istanbul*, p.6)

### ***Time circles***

People live inside the circle of their personal time, but also inside the time of their community and inside the time of their historicity. Each of these time circles is governed by its own laws, ones that may differ from the laws that apply in the others. As a result of the overlapping and the intersection of all these unequal circles, a unique, unrepeatable, and perfect identity is created. We all have our own past, our own present and our own future, each with its well-established role

and significance in our life. All three loops matter, all are represented in terms of life experiences and each should occupy a well-defined position in our chronology. Sometimes, however, rewinding the clock turns out to be detrimental. “Don’t you see that the past is a vicious circle? It is a loop. It sucks us in and makes us run like a hamster on a wheel. Then we start to repeat ourselves, again and again.” The same immobility as that depicted in the 1993 movie *The Groundhog Day*, And that means repetition, stagnation, and not evolution.

In storytelling, things are different. Indeed, stories render time as a circular trajectory, for in stories all moves round and round, repeating itself. But magic is there and magic makes everything different with each occurrence, and with each ‘ring’ it brings the surprise of novelty to those who read or listen to a story. “Once there was; once there wasn’t. A long, long time ago, in a land not so far away, when the sieve was inside the straw, the donkey was the town crier, and the camel was the barber ... when I was older than my father so that I rocked his cradle upon hearing his cry ... when the world was upside down and time was a cycle that turned around and around so that the future was older than the past and the past was as pristine as newly sowed fields ...” (*The Bastard of Istanbul*, p.353)

Subject to time, life is deemed to be either linear or circular. The idea is not new and it has been sustained by many scientists but also by non-scientists alike. Progress, the necessary condition of our becoming and also survival, is only possible in the former case. “The real question [...] concerns the very difference between a line and a circle. If you believe this life you are living is a line, you might just as well presume you’ll triumph over the past, reach the future.” The second option is unappealing, even nightmarish, for we may find ourselves trapped in permanent samsāra. Without the promise of progress, there is no motivation to live. So, in this sense, the circle could be interpreted as a ‘punishment to sameness’ for one doesn’t seem to have the freedom to change anything about their condition. The change would be to break the circle and stretch it in a line, which offers the perspective of evolution, of change. “That’s the fundamental issue. A man like Machiavelli can’t be at peace with recurrence because that requires acceptance of the sullen fact that the life you live now, you’ll live again and again, that tomorrow won’t be any different than today – exactly the same question as Nietzsche asked of Rousseau. Only “[...] Those who can put up with Fortuna’s whims will never go mad. [...] To endure life, a man like Machiavelli has to cut the circle somewhere and transform it into a line. Only then can the idea of progress surface, and along with it, the notion of individualism.” (*The Flea Palace*, p.251)

People’s inability to evolve is often blamed on the implacability of the toxic time-destiny juxtaposition. For them, the circle is closed. “Don’t you see that the past is a vicious circle? It is a loop. It sucks us in and makes us run like a hamster on a wheel. Then we start to repeat ourselves, again and again.” (*The Bastard of Istanbul*, p.179)

Time marks nature in many ways, not only in terms of its destructive effects made by its inexorable passing but also by inscribing information in the elements that belong to it. Age is read in the rings of trees but also their various afflictions or marks of aggression inflicted onto them. “[...] a tree’s rings do not only reveal its age, but also the traumas it has endured, including wildfires, and thus, carved deep in each circle, is a near-death experience, an unhealed scar.” (*The Island of the Missing Trees*, p.45)

### ***Circles of superstitious practice***

#### ***While preparing for motherhood***

Having children giving birth is sacred. A mother does everything to keep her baby out of harm’s way. If she cannot resort to magic rituals to annihilate the adverse attacks, she takes minute care to avoid any practice or gesture that may bring them about. “She had not touched a single peach so the baby wouldn’t be covered in fuzz; she had not used any spices or herbs in her cooking so the baby wouldn’t have freckles or moles; she had not smelled roses so the baby wouldn’t have port-wine birthmarks. Not even once had she cut her hair lest their luck also be cut short. She had refrained from hammering nails into the wall in case she mistakenly hit a sleeping ghoul on the head. After dark, knowing too well that the djinn held their weddings around toilets, she had stayed in her room, making do with a chamber pot. Rabbits, rats, cats, vultures, porcupines, stray dogs –

she had managed to avoid looking at them all. Even when a roving musician had appeared on their street with a dancing bear in tow, and all the locals had flocked outside to watch the spectacle, she had refused to join them, fearing her baby would emerge covered in hair. And whenever she had run into a beggar or a leper, or seen a hearse, she had turned around and scurried off in the opposite direction. Every morning she had eaten a whole quince to give the baby dimples, and every night she had slept with a knife under her pillow to ward off evil spirits. And secretly, after every sunset, she had collected hairs from Suzan's hairbrush and burned them in the fireplace so as to reduce the power of her husband's first wife. (*10 Minutes 38 Seconds in this Strange World*, p.9)

Motherhood unites women, it makes the similar, it includes them in its sacred circle. Inside that circle, national differences melt and merge into each other, they blend to paint one image, that of the mother holding her child in her arms. "Nothing brings the island's women closer than pregnancy. On this issue, there are no borders. I have always believed they are another nation altogether, pregnant women of the world. They follow the same unwritten rules, and at night, when they go to bed, similar worries and fears spool in their minds. During those nine months both Greek Cypriot and Turkish Cypriot women will not hand a knife to another person or leave a pair of scissors open on the table; they will not glance at hairy animals or those deemed ugly, or yawn open-mouthed lest a spirit sneaks in. When their babies are born, they will abstain from trimming their fingernails or cutting their hair for months. And when after forty days they show their babies to friends and relatives, the same women will secretly pinch them to make them cry – a precaution against the evil eye." (*The Island of the Missing Trees*, p.128)

Like practically anyone in the community, they are most weary about vexing the invisible spirits, or djinn, that co-exist with humans. Interestingly, within the same family, not all members believed in superstitions, least of all did they favour the occult practice. "By now she knew too well that being a member of the Kazanci family meant, among other things, professing the alchemy of absurdity, continually converting nonsense into some sort of logic with which you could convince everyone, and with a little push, even yourself." Undisturbed by the skepticism of the rest of the family, the 'occultist' remains firm in their position. "I am the one who is supposed to predict and portend in this house, not you." Auntie Banu winked. [...] Sometimes she chatted passionately with her shoulders whereupon, she claimed, sat two invisible djinn, dangling their feet. The good one on the right shoulder and the bad one on the left shoulder. Though she knew the name of each, in order not to utter them aloud, she simply called them Mrs. Sweet and Mr. Bitter, respectively. "If there is a bad djinni on your left shoulder, why don't you throw him down?" Asya asked. (*The Bastard of Istanbul*, pp.66-69)

#### *Of relationships and demeanor*

An intimate, indispensable and defining element of personality is behaviour, which, although intended as normative for global welfare, is nonetheless personal and indicative of our distinctiveness. It speaks for and about us and includes us in or excludes us from one circle of people or another. Behaviour circumscribes, it draws circles of inclusion or of exclusion. "Alegre's relation with *tods las tijas* Piyu construed, was reminiscent of a yin-yang shape, only this time the black half was to be named "You are not like *them*, you should have a better future" instead of yin, and the white half" You are not like *them*, don't forget you are one of us, don't forget your roots" instead of yang. Alegre's double seclusion, in turn, could be likened to the small balls of opposite color inside each half of the overall circle. As such, half of the time she struggled to convince *las tijas* she couldn't be expected to be like *them* for she was essentially different and the rest of the time she struggled to convince them she shouldn't be expected to be so different for she was essentially like *them*." (*The Saint of Incipient Insanities*, pp. 165-166)

People behave in unexpected ways, affectionately, understandingly, curious to learn secrets, but often unsympathetically, ruthlessly. Cruelty comes from ignorance, from the refusal to accept others who are different. "In an old issue of *Hayat* magazine that she secretly borrowed from Sabotage Sinan, she had seen a blonde woman clad in a black swimsuit and black stilettos, happily swirling a plastic ring. A caption underneath the picture read, 'In Denver, American model Fay Shott spins a hula hoop around her slender waist.' [...] Leila was drawn to the ring itself. Her mind

wandered back to the spring when she was ten years old. On the way to the bazaar with Mother, she had seen a group of boys chasing an old man. When they caught up with him, the boys, shouting and laughing, had drawn a circle around him with a piece of chalk. ‘He is a Yazidi,’ Mother had said, upon seeing Leila’s surprise. ‘He can’t get out of there on his own. Someone must erase that circle for him.’ [...] Years later now, when Leila saw the circle around the waist of the blonde woman, she remembered that incident. How could the same shape that separated and trapped one human being become a symbol of ultimate freedom and sheer bliss for someone else?” (*The Island of the Missing Trees*, pp.61-62)

When reality is felt as being too much of a puzzle, man resorts to magic to get answers. They look for signs, for portents, to interpret the messages we get from outside and from within us. The drive to look for clues to elucidate our quandaries is intrinsic, and, at the same time, motivating and stimulating. We fear what we cannot explain, especially what harms us, but we feel we have to find an explanation and a solution to the injurious situation. “I have always wondered if this is why islanders, just like sailors in olden times, are strangely prone to superstitions. We haven’t healed from the last storm, that time when the skies came crashing down and the world drained of all colour, we haven’t forgotten the charred and tangled wreckage floating around, and we carry within us a primeval fear that the next storm might not be far off.” (*The Island of the Missing Trees*, p.128)

Fearful of the circle of repeated misfortunes, people turn to nature and its elements for help. “This is why, with amulets and herbs, susurrations and salts, we try to appease the gods or the wandering spirits, impossibly capricious though they are. Cypriots, women and men, young and old, of the north and of the south, equally dread the evil eye, whether they call it *moti* or *nazar*. They string blue glass beads on necklaces and bracelets, hang them at the entrance of their homes, stick them to the dashboards of their cars, tie them to the cradles of their newborns, even secretly pin them to their underwear, and, still not satisfied, they spit in the air, summoning all the protection they can get. Cypriots also spit when they see a healthy baby or a happy couple; take a better job or earn extra cash; they do so when ecstatic, distraught or bewildered. On our island, members of either community convinced that destiny is fickle and no joy is here to last, will keep spitting into the breeze without ever thinking that in that very moment, people on the other side, the opposite tribe, might be doing the same thing for exactly the same reason.” (*The Island of the Missing Trees*, p.128)

Reverence is common practice in Islamic nations. Reverence for traditions with all it implies, is held sacred. It is passed on from generation to generation and each time it is fulfilled with the same unadulterated ardour. “Both Turkish and Greek children are taught to show respect if they see a piece of bread on the pavement. It is sacred, every crumb. Muslim kids pick it up and touch it to their foreheads with the same reverence they would kiss the hands of their elders on the holy days of Eid. Christian kids take the slice and make the sign of the cross, putting their hands over their hearts, treating it like it was the Communion bread made from pure wheat flour and of two layers, one for heaven, one for earth. Gestures, too, mirror each other, as though reflected in a dark pool of water.

While religions clash to have the final say, and nationalisms teach a sense of superiority and exclusiveness, superstitions on either side of the border coexist in rare harmony. (*The Island of the Missing Trees*, pp.129-130)

### ***Circles of memory***

Characters’ thoughts and feelings are carriers of the authorial message contained in the discourse. They can be both sources and preservers of the message and are perceived as independent from the auctorial presentation of events, contributing supplementary explanations to what is depicted in the central/main storyline. These sequences of ideas, are texts within texts and are meant to enrich the discourse with additional explanations easing the understanding of the text. They could be regarded as embedded narratives. “A key tool for the study of fictional minds is Marie-Laure Ryan’s notion of embedded narratives, which I am extending by using it to mean the whole of a character’s mind in action: the total perceptual and cognitive viewpoint, ideological worldview, memories of the past and the set of beliefs, desires, intentions, motives and plans for the

future of each character in the story as presented in the discourse. The term embedded narratives is intended to convey the point that the reader has a wide range of information available with which to make and then revise judgments about characters' minds. The relationship between the continuing consciousness frame and the notion of embedded narratives is this: the former is the means by which we are able to construct fictional minds; the latter is the result of that construction. Embedded narratives are the product of the application of the continuing consciousness frame to the discourse." (Palmer, 2005)

From a structural point of view, Shafak resorts to narrational circles: the events are presented inside loops. They start from one temporal stage in the present and move round the central idea until, for clarification, the circle widens to incorporate another circle of narrative. "Leila's room was on the second floor, the first on the right. 'The best location in the house,' everyone said. [...] It was a privileged room in many ways, one that revealed Leila's status." [...] "Leila was seventeen years old when she had been brought to this street – sold to the first brothel by a man and a woman, a couple of hustlers well known to the police. That was about three years ago, though it felt like another life already." (*10 Minutes, 38 Seconds in This Strange World*, pp.31-32)

### **Conclusion**

Motif, the repeated symbol, pattern or idea, in its multifarious representations, sustains and potentiates the artistic act. Inspired by fairytales, which abound in motifemic patterns, the geometric elements being just one of them, Shafak re-creates them under original forms, ones that fit perfectly the semantic configuration of her own 'tales.' The circle as motif in art offers probably one of the most generous spaces of interpretation and dialogue. Many cultures include it in the forms in which they communicate with us, inhabitants of this multi-faceted world.

The ways in which Elif Shafak chooses to resort to architectural elements in support of her endeavor to set up the edifice of her novels are, as expected, unique in terms of originality, vibrancy and diversity.

In practically all her novels we find references to geometry, the circle being merely one of the elements that the writer has chosen to employ as space to fill with her ingenious artistic representations and as motif to create the distinct reverberation of her visions relative to the world and its significance. Her circular patterns include references to customs, mindsets, or any other forms of behavior whether social or personal, to time and space, to history as recipient of collective memory.

The circle motif, engaging probably the longest-surviving artistic, philosophical or even scientific patterns and symbols, sustains and, at the same time, elucidates writerly endeavours to offer the reader clues they can use further on as keys to open for them the doors of other fictional or, why not, scientific worlds.

The thorough and quality documentation that underlie, reinforce all of Shafak's writings and which she has carefully extracted from multiple fields of art and science is yet another element that stirs curiosity invites the reader to pay heed to her offers for mind and heart and to enter other fictional spaces, always new and similarly challenging through doors she continues to open so generously for everybody.

### **BIBLIOGRAPHY**

Castle, Gregory. (2007). *The Blackwell Guide to Literary Theory*, Blackwell Publishing, USA.

Culler, Jonathan. (1997), *Literary Theory. A very Short Introduction*, Oxford University Press, NY.

Palmer, Alan. (2005). "The Lydgate Storyworld" in *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Ed. Jan Christoph Meisner with Tom Kind and Wilhelm Schernus, Walter de Gruyter, Berlin, New York, p. 174.



Pavel, Thomas, G.. (1985). "Literary Narratives." in *Discourse and Literature. Critical Theory. Interdisciplinary Approaches to Language, Discourse and Ideology*. Volume 3, Teun A. van Dijk (ed.).

Propp, Vladimir. (1968). *Morphology of the Folktale*, University of Texas Press, Austin (pp.12-13)

Shafak, Elif. (2004). *The Saint of Incipient Insanities*, Farrar, Straus and Giroux, New York.

Shafak, Elif. (2007). *Black Milk*, Penguin Books, Penguin Random House, UK.

Shafak, Elif. (2007). *The Flea Palace*, Penguin Books, Penguin Random House, UK.

Shafak, Elif, (2008). *Bastard of Istanbul*, Penguin Books, Penguin Random House, UK.

Shafak, Elif, (2010). *The Forty Rules of Love. A Novel of Rumi*, Penguin Books, Penguin Random House, UK.

Shafak, Elif, (2017). *Three Daughters of Eve*, Penguin Random House. South Africa.

Shafak, Elif. (2019). *10 Minutes, 38 Seconds in This Strange World*, Penguin Books, Penguin Random House, UK.

Shafak, Elif, (2021). *The Island of the Missing Trees. A Novel*, Bloomsbury Publishing, NY.

*Web citations*

Gordon Pradl, "Narratology. The Study of Story Structure," <https://www.ericdigests.org/pre-921/story.htm> (last accessed November 2022)

Jillian Tamaki, "The Turkish Novelist Elif Shafak Wants You to Read More Women," <https://www.nytimes.com/2019/12/26/books/review/elif-shafak-by-the-book-interview.html>, Dec.26, 2019 (last accessed November 2022).

# MYTHS AND SYMBOLS IN THE STORY OF HARAP-ALB, BY ION CREANGĂ

Iudit Călinescu

Lecturer, PhD, University of Seghedin, Ungaria

*Abstract: Ion Creangă's stories, either old-style short stories or fabulous narratives, are developments of a millennial moral observation. „The Story of Harap-Alb” is, first of all, a way to prove that a good kind of man shows himself in any situation and at any age. The subject is based on the universal struggle between good and evil, on the antithesis between these two symbolic forces, which, however, remains within the sphere of normality of existence. The megatheme of the fairy tale is the theme of the road, which appears in close connection with that of initiation. The journey that the hero undertakes is an initiatory act, a process of formation of the young man through which he passes from the state of profane to the state of initiate and that is why „The Story of Harap-Alb” is considered a true fabulous bildungsroman. The fairy tale can also be deciphered in a mythological code, there are many sacred symbols and mythological characters in it, such as the labyrinth, the forest, the bridge, the pact with the devil, fire and water as fundamental elements, the paradise island, the totemic animal, and so on.*

*Keywords: myths, symbols, fairy tales, fantastic characters, bildungsroman*

Înainte de a intra într-o analiză a basmului lui Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*, realizată în special din perspectivă mitologică, este necesar un recurs bibliografic prin care să se poată realiza o punere în context a surselor de inspirație ale autorului, cât și a temelor, motivelor, simbolurilor și, nu în ultimul rând, a valorilor morale care stau în spatele textului. Vorbind despre sevele, rădăcinile operei lui Creangă, Garabet Ibrăileanu afirma că „autorul profund, demiurgos, al operei lui Creangă e poporul; concepțiile lui Creangă sunt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naștere”<sup>1</sup>. Iar în opinia lui Vladimir Streinu, prin manifestările adânc semnificative de viață și artă, Ion Creangă aparține tipului popular și rapsodic<sup>2</sup>.

George Călinescu observă că în plin fabulos apar scene de un „realism poznaș”<sup>3</sup>, sau, după cum afirmă, în *Viața și opera lui Ion Creangă*, „de un realism bufon”<sup>4</sup>: Gerilă, Ochilă și ceilalți se ceartă în casa de fier înroșită a împăratului Roș „ca dascălii în gazdă la ciobotarul din Fălticeni”<sup>5</sup>. Iar vorbirea împăratului Roșu e de o grasă vulgaritate: „pișcat de pureci, măria-sa drăcuie”<sup>6</sup>. Amestecul de realism și de fabulos este mai bător la ochi și mai neașteptat în *Povestea lui Harap-Alb*, în care ar trebui să domine miraculosul și irealitatea<sup>7</sup>. Călinescu vorbește astfel despre un „scriitor popular”, în sensul că acesta a dramatizat realist basmul<sup>8</sup>, Creangă aducând în scrierile lui mult lexic țăranesc, dar mai ales proverbe și zicători, scoțând din erudiția lui „un răs nestins”<sup>9</sup>. Călinescu susține că în poveștile lui Creangă apare mult umor „dialogic”, multă jovialitate și umor al contrastelor. El are plăcerea cuvintelor și a zicerilor, eroii lui nu trăiesc din mișcare, ci din „cuvânt”, observația nu e psihologică, ci etnografică<sup>10</sup>.

Poveștile lui Creangă, fie nuvele de tip vechi, fie narațiuni fabuloase, sunt, în opinia lui Călinescu, dezvoltări ale unei observații morale milenare. Astfel, *Povestea lui Harap-Alb* „e un chip

<sup>1</sup> Garabet Ibrăileanu, *Scriitorii români*, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002, p. 258.

<sup>2</sup> Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 186.

<sup>3</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, Craiova, Editura Vlad&Vlad, 1993, p. 174.

<sup>4</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2001, p. 248.

<sup>5</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 174.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, ed. cit., p. 247.

<sup>8</sup> George Călinescu, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, ed. cit., p. 175.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 176.

<sup>10</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, ed. cit., p. 251.

de a dovedi că omul de soi bun se vedește sub orice strai și la orice vârstă”<sup>11</sup>. Subiectul se bazează pe universală luptă dintre bine și rău, pe antiteza dintre aceste două forțe simbol, ce se menține însă în sfera normalității existenței. Până la un punct, *Povestea lui Harap-Alb* respectă tiparul narativ al basmului popular. În realitate el este un veritabil basm cult, având un font de roman. Titlul neobișnuit al basmului este un oximorom. Cuvântul „Harap” înseamnă slugă, rob, iar cuvântul „alb” sugerează un suflet în care încă nu s-au scris semnele sacerdotale ale inițierii.

*Povestea lui Creangă* este un tablou antropologic și etnografic desăvârșit, el folosind „culoare locală și precizie realistă”<sup>12</sup>. Privind povestea lui Creangă ca folclor, se pune întrebarea în ce constă realismul acestuia, Călinescu afirmând că „e de natură schematică”: dacă înlocuim cuvântul „schemă” cu „simbol fantastic”, acest simbol cuprinzând în sine o observație milenară, fiind dinainte constituit<sup>13</sup>. George Călinescu, pornind de la ideea că basmele au la baza lor câteva situații-șabloane, care se desfășoară urmărind un țel final, afirmă că *Povestea lui Harap-Alb* poate fi considerată un basm autentic, cu șabloane de o circulație euro-asiatică largă<sup>14</sup>.

Putem afirma astfel că în acest basm apar mai multe motive literare, șabloane, întâlnite și în basmul popular. Ele ar putea fi sistematizate astfel:

1. *Motivul căutării norocului*: un crai din vremea veche avea trei feciori; fratele lui, împăratul Verde avea numai fete; ultimul îl cheamă pe unul dintre nepoți, spre a-i deveni succesor; doi dintre fiii craiului se întorc din drum; mezinul, sfătuit de Sfânta Duminică, își pregătește armele și calul tatălui său din tinerețe; craiul îl povățuiește să se ferească de omul spân și de cel roș; mezinul pleacă să-și caute norocul;

2. *Motivul pactului cu diavolul*: fiul de crai ajunge într-o pădure-labirint; un om spân se oferă, de trei ori, să-i fie slugă; la a treia întâlnire, mezinul craiului se înduplecă; atras de Spânul-diavol într-o cursă, tânărul acceptă inversarea rolurilor; în ipostaza de slugă, el va primi numele de Harap-Alb;

3. *Motivul probelor depășite*: ajungând la Verde-împărat, Spânul plănuiește să-l ucidă pe Harap-Alb; tânărul este supus la trei probe (aducerea salăților din Grădina Ursului, uciderea Cerbului împodobit cu pietre scumpe, aducerea fetei împăratului Roș); ajutat de calul năzdrăvan, de Sfânta Duminică și de cei cinci „prietenii” bizari, Harap-Alb depășește toate probele;

4. *Motivul întoarcerii la condiția inițială*: fata împăratului Roș află povestea lui Harap-Alb; ea dezvăluie identitatea Spânului în fața lui Verde-împărat; mâniat, Spânul îi taie capul lui Harap-Alb; calul năzdrăvan îl ucide pe Spân; înviat cu ajutorul magiei, Harap-Alb își redobândește condiția adevărată; nunta lui cu fata împăratului Roș constituie finalul compensator.

Trebuie amintit și faptul că „geografia” lui Creangă este vastă: tatăl lui Harap-Alb stă la o margine a pământului, fratele său la cealaltă, iar Sfânta Duminică locuiește într-un ostrov, ca într-un fel de insulă polineziană<sup>15</sup>, iar spațiul dintre ele devine pentru erou un adevărat **labirint**. Megatema basmului este **tema drumului**, care apare în strânsă legătură cu cea a **inițierii**. Călătoria pe care o întreprinde eroul este un act inițiativ, un proces de formare a tânărului prin care acesta trece de la starea de profan la starea de inițiat și de aceea *Povestea lui Harap-Alb* poate fi considerată un veritabil bildungsroman fabulos.

Călătoria lui Harap-Alb poate fi considerată o călătorie de inițiere în maturitate. Craiul, mare inițiat, dar și inițiator, își supune fiii la o probă fundamentală: proba curajului, probă esențială în procesul de inițiere. **Podul**, locul unde se desfășoară această probă, leagă sfârșitul împărăției Craiului de începutul unui spațiu enigmatic, nesfârșit, amenințător, plin de păduri și drumuri întortocheate, ce sugerează în cod mitologic obstacolele și **labirintul**. **Pădurea** este văzută de Creangă ca un labirint, ca o încrucișare de drumuri, dintre care unele sunt fără ieșire și constituie fundături, prin mijlocul cărora trebuie să descoperi drumul ce duce în centrul acestei ciudate pânze

<sup>11</sup> Ibidem, p. 235-236.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 287.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 287-288.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 288.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 289.

de păianjen. Pădurea trebuie să îngăduie accesul la centru printr-un fel de călătorie inițiată și să-l interzică celor care nu sunt calificați pentru aceasta.

Simbolul **labirintului** apare încă din mitologia greacă (labirintul regelui cretan Dedal, din Knosos). Simbolul acestui mit ar fi în căile întortocheate care duc, prin chinuri, spre ultimul loc al inițierii totale<sup>16</sup>. Labirintul domină o adevărată constelație de arhetipuri. Poate cea mai veche semnificație a labirintului, datând din neolitic, este cea a pântecului regenerativ al pământului-mamă. Dar această încrucișare de drumuri din care cele mai multe nu au nici o ieșire, în conștiința culturală a omenirii a fost asociată căutării pline de primejdii a luminii, a unui centru, a unei soluții salvatoare în lumea dezordinii și a obscurității. Pe plan psihologic, labirintul reprezintă căutarea centrului spiritual, a credinței, această căutare fiind legată de rătăcirii și pericole. Ieșirea din labirint reprezintă simbolul unei învieri spirituale<sup>17</sup>. Acesta poate fi și simbolul morții și învierii eroului, din finalul basmului, simbolizând renașterea într-o nouă viață, a maturității.

În *Povestea lui Harap-Alb*, întruchiparea răului absolut nu e zmeul, nu e balaurul sau alt animal fabulos, ci un om. Împăratul îl sfătuiește pe mezin să se ferească de **omul spân** și de **omul roș**. Părul roșu, ca și calviția, reprezintă o deficiență fiziologică, înăsprind caracterul, deci având valențe malefice în mentalitatea populară, Spânul fiind frecvent întâlnit și în basmele balcanice<sup>18</sup>. **Spânul** este un stigmatizat, tipul impostorului crud și mișel, care vrea să parvină prin orice mijloace. Povestea lui Creangă sugerează ideea că fazele prin care trece relația Harap-Alb - Spânul par similare cu fazele prin care trece relația Om – Păcat de-a lungul vieții: fiul craiului ajunge slugă la spân pentru că a încălcat porunca părintească, lucru grav pedepsit în mentalitatea românească tradițională. De asemenea, putem spune că **Împăratul Roș** reprezintă o persoană inițiată, dar și malefică, culoarea ce-i dă numele fiind cea a științei, a cunoașterii ezoterice, interzisă neinițiatilor precum Harap-Alb, dar și a focului, care poate avea valențe malefice, distructive.

**Focul** este unul din elementele fundamentale în toate sistemele cosmogonice și filosofice naturiste, manifestat sub formă de flacără, căldură sau lumină. Simbolizează viața, puterea creatoare, pasiunea, dragostea, purificarea, dar și puterea distructivă. Focul a rămas un zeu, temut și ambivalent, venerat sub forma focului și a luminii Soarelui, a focului vetrei casei sau focului intern, izvorât din adâncurile ființei umane<sup>19</sup>. Aproape cvasiuniversală este identificarea focului cu dragostea, a energiei sexuale cu stihia piroică: „Drept a avut cin-a zis, / Că dragostea-i foc nestins / Și nime n-o poate stinge, / Numai badea, când mă strânge, / Și inima mea, când plânge”<sup>20</sup>. Conotații simbolice negative sunt proprii mai ales focului subteran, al Infernului, dat în stăpânirea unor demoni răi. În mitologia română, focul este conceput în trei moduri: ca stihie cosmică, ca putere sacră și ca făptură mitică<sup>21</sup>.

O altă apariție a focului în acest basm, este sub forma **jăriticului**, ca probă pentru descoperirea adevăratului cal din tinerețe al tatălui său. Cărbunile arzând în foc mocnit nu poate fi digerat decât de un cal ce capătă puteri magice. Rolul focului în această ipostază este de diferențiere și selecție. Găsirea calului ține deci de metamorfoza sub semnul focului care reînnoiește, reînvie, trezește energii, redă conținutul lucrurilor inițiale.

**Calul** este văzut, în mai toate miturile antice, ca singurul prieten adevărat al omului, călăuză sigură și sfetnic devotat al eroului. Alegerea calului se dovedește a fi întotdeauna, în basme, un lucru extrem de dificil, aproape imposibil, în absența unui sprijin din partea unor personaje ajutătoare. În *Povestea lui Harap-Alb* alegerea calului năzdrăvan devine o probă inițiată, pe care eroul n-ar fi trecut-o dacă n-ar fi beneficiat de sfatul batrânei cerșetoare. Harap-Alb e sfătuit să aleagă dintre toți caii pe acela care va veni să mănânce jăritic. Respectând întocmai sfaturile **Sfintei Duminici**, eroul îi cere tatălui său „calul, armele și hainele cu care a fost el mire”<sup>22</sup> și alege, în cele

<sup>16</sup> Victor Kernbach, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1978, p. 350.

<sup>17</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994, p. 84.

<sup>18</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, ed. cit., p. 289.

<sup>19</sup> Ivan Evseev, op. cit., p. 63-64.

<sup>20</sup> Alexiu Viciu, *Flori de câmp. Doine, strigături, bocete, balade*, p. 58, apud Ivan Evseev, op. cit., p. 64.

<sup>21</sup> Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București, Editura Academiei RSR, 1987, p. 380.

<sup>22</sup> Ion Creangă, *Amintiri din copilărie*, Chișinău – București, Editura Litera Internațional, 2002, p. 89.

din urmă, „o răpciugă de cal, grebănos, dupuros și slab, de-i numărăi coastele”<sup>23</sup>. După metamorfoza care se face urmând un procedeu ritualic (proba jăratecului), calul devine tânăr, puternic, frumos. Acestui cal nazdravn îi va reveni misiunea de a-l purta pe Harap-Alb în lungul drum spre împărăția unchiului său și de a-l răzbuna, în final, ridicându-l pe Spân în înaltul cerului, și aruncându-l de acolo, pentru a face dreptate. **Calul năzdrăvan** este, în mitologia românească, cel mai înzestrat cu virtuți magico-mitice dintre caii solari, folosit de Făt-Frumos în basmele populare, în incursiunile lui în văzduh. El este curierul înaripat, inteligent, care își sfătuiește stăpânul, scăpându-l de multe primejdii<sup>24</sup>.

Eroul, Harap Alb, are o însușire morală cu care suplinește alte deficiențe: nu e mai viteaz ca alții, dar e **milos**. Conceptul de vitejie, cel mai important concept din basmele populare, apare aici ca un concept fără substanță. Vitejia e înlocuită cu destoinicia, cu vrednicia și cu bunătatea sufletească. Singur n-ar izbândi nimic, dar prin bunătate, își face ajutoare care îl scot din impas. Iar cel mai important ajutor și prieten al eroului, calul năzdrăvan, nu e doar un mijloc de locomoție, ci este și de o inteligență desăvârșită, la fel ca și caii eroului grec Ahile<sup>25</sup>. Prin aceste trăsături se realizează umanizarea eroului, care este schimbat radical față de modelul lui Făt-Frumos din basmele populare românești, personaj care, conform lui Romulus Vulcănescu, este o ipostază antropomorfa a Sfântului Soare, el având și o emblematică solară: calul năzdrăvan, paloșul de aur, fluierul vrăjit și șoimul<sup>26</sup>.

Momentul fântânii este un moment fundamental, care schimbă cursul destinului personajului. Fiul de crai își încheie la fântână un mod de existență și începe altul, cu altă identitate. Spânul îl invită pe naivul tânăr să coboare într-o fântână ciudată, fără cumpănă și fără roată, pentru a se răcori; imediat însă trânteste capacul și îl silește pe captiv să accepte inversarea rolurilor. **Fântâna**, izvorul, havuzul sunt asociate **apei vii**, ce țâșnea de lângă rădăcinile pomului vieții din Paradis. În toate basmele lumii se vorbește despre o fântână miraculoasă, vindecătoare, întremătoare a trupului și întăritoare a spiritului. Ea unește lumea diurnă cu adâncurile pământului și, totodată, poate fi un „ochi” deschis spre cer<sup>27</sup>. La români, săparea unei fântâni este un rit de curățare a păcatelor și una dintre cele mai importante binefaceri: „Dacă faci o fântână, atunci până la al noulea neam ai pomană”<sup>28</sup>. Numeroase practici premaritale, maritale, ceremonii de fecunditate, ca și obiceiurile legate de săparea unei fântâni sau de întreținerea ei atestă sacralitatea fântânii în cultura tradițională românească<sup>29</sup>. În plan simbolic, fântâna din basmul lui Creangă, poate fi o veritabilă cristelniță în care fiul e botezat cu forța. Spânul îl deposedează de identitatea sa crăiască, din clipa aceasta el pierzând cartea, armele ca simboluri ale puterii, hainele, devenind slugă și primind un nou nume, o nouă formă de identitate. Iar Spânul își însușește originea nobilă și destinul de mire al lui Harap-Alb.

Cele trei încercări la care eroul este supus reprezintă **trei trepte de inițiere** diferite, fiecare fiind superioară celei anterioare. și având ca țintă forme ale absolutului vegetal, mineral și uman: salățile, nestematele cerbului fermecat și fata împăratului Roș. Harap-Alb reușește să treacă de primele două probe datorită ajutorului Sfintei Duminici, care cunoaște anumite taine și dă sfaturi fiului de crai. Aceasta locuiește pe o insulă izolată de lume, un spațiu sacru în care eroul e dus de către cal. În cadrul mirific al insulei, Harap-Alb descoperă o valoare existențială importantă, aceea că puterea milostiveniei și bunătatea ajută omul să reușească în viață. În creația mitopoetică a lumii e prezentă mai ales imaginea **insulei** ca întruchipare a speranței și a paradisiului pierdut. Vechii greci au crezut în existența Insulei Fericiților, unde pleacă sufletele eroilor după moarte și unde există o vară veșnică<sup>30</sup>.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>24</sup> Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 389.

<sup>25</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, ed. cit., p. 288-289.

<sup>26</sup> Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 388.

<sup>27</sup> Ivan Evseev, op. cit., p.59.

<sup>28</sup> Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, Iași, Editura Polirom, 1998. p. 890.

<sup>29</sup> Ivan Evseev, op. cit., p.59.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 78.

**Ostrovul** e asociat naturii primare, paradisiace, neîntinate de mâna omului plin de păcate. Orice insulă simbolică e utopie și ucronie — sustragere de la legile implacabile ale timpului și de la dramele istorice. Dacă apa, în majoritatea culturilor e asociată haosului, insula va simboliza, dimpotrivă, manifestarea, creațiunea, centrul de la care pornește cosmicizarea. Loc de refugiu, de păstrare a inocenței și a vieții paradisiace, insula, totodată, conform legii generale a ambivalenței oricărui simbol și arhetip, este asociată ideii izolării, alienării, frustrației, abandonului și pedepsei<sup>31</sup>. Mitologia populară românească a păstrat ambivalența simbolului, deoarece textele legendelor, bocetelor și ale colindelor vorbesc de „Ostroavele Albe” (unde trăiesc rohmanii sau blajinii) și „Ostroavele Negre”, ce par a se îneca mereu într-o apă tulbure<sup>32</sup>.

Pentru ca Harap-Alb să poată culege sălățile din Grădina Ursului, Sfânta Duminică prepară o licoare magică care îi aduce acestuia somnul lung, Andrei Oișteanu considerând că adormirea ursului în basm este de fapt simbolul îmbunării lui, obținerii hatârului său, transformării sale într-un duh păzitor, benefic. Aruncarea blănii de urs este o taină necesară trecerii acestei probe știută doar de Bătrână: „Dar la toată întâmplarea, de-i vedea și-i vedea că s-a trezit ursul și năvălește la tine, zvârle-i pielea cea de urs și apoi fugi încoace spre mine cât îi putea.”<sup>33</sup>. Omorârea cerbului, animal solar, vestitorul luminii se face după un anumit ritual în care fața se ascunde, prin anihilarea Ursului și apoi a Cerbului, Harap-Alb preluând de la învinși atributele războinicului.

Animal totemic sau strămoș mitic al unor popoare din emisfera nordică, prezent în unele rituri de întemeiere și de trecere, **cerbul** simbolizează renovarea ciclică, lumina, mesagerul divin, animalul psihopomp. Cerbul este și un simbol al regenerărilor și renovărilor din natură. Coarnele sale sunt folosite ca talismane sau ca material pentru prepararea unor droguri ale longevității<sup>34</sup>. Basmele, legendele, colindele, credințele, ca și prezența constantă a cerbului în jocurile de măști reprezintă argumente întemeiate în favoarea recunoașterii caracterului totemic al acestui animal în spațiul carpatodanubian<sup>35</sup>. În orațiile de nuntă, ca și în colindele cu un conținut marital, cerbul simbolizează mirele și, mai mult decât atât, el este „imaginea forței generatoare de viață a zeității care asigură fertilitatea naturii”<sup>36</sup>.

Datorită faptului că hibernează în bârlogul său, **ursul** apare în religiile vechi drept întruchipare a divinității naturii care moare și renaște în fiecare an. În multe tradiții, ursul se prezintă ca erou civilizator, strămoș totemic, stăpân al lumii de jos, geamăn zoomorf al omului, ocupând un loc intermediar între animalitate și umanitate. La multe popoare ale emisferei nordice, ca și la români, este răspândită credința că ursul fusese, inițial, om prefăcut apoi în animal: „El e din om, a greșit nu știu de ce și Dumnezeu l-a trimis în pădure să fie urs”<sup>37</sup>, „ursul e om, că demult și oamenii erau ca urșii” (Ilinca Cozma, Roșă)<sup>38</sup>.

A treia probă este ultima treaptă a inițierii eroului, un adevărat basm în basm, cea mai grea încercare la care acesta este supus, deoarece Împăratul Roș este semnul răului de care tatăl îi spusese să se ferească, simbolul cruzimii și al răzbunării. Megatema întregii sale călătorii rămâne și aici bunătatea, care apare ca *modus vivendi*, în stare pură. Harap-Alb ajută ființe aparent neînsemnate, furnicile și albinele, generozitatea lui manifestându-se în plan spiritual. A face bine este starea lui firească, naturală, el face bine necondiționat, fiind răsplătit pentru faptele sale bune.

Supunerea fetei Împăratului Roș în fața eroului, deși era puternică, șireată, independentă, prefăcută, este necesară atât formării personajului cât și întemeierii unei căsnicii prin care eroul va dobândi condiția de mire, de inițiat. **Fata Împăratului Roș** e considerată de George Călinescu „farmazoană”, iar „muncile” la care îl supune Împăratul Roș sunt întâlnite în numeroase basme populare ale lumii, inclusiv în unele istorii egiptene, împărații în general, mai ales când au de a face

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> Romulus Vulcănescu, op. cit., p. 454.

<sup>33</sup> Ion Creangă, op. cit., p. 103.

<sup>34</sup> Ivan Evseev, op. cit., p. 35.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>36</sup> Mihai Coman, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980, p. 127.

<sup>37</sup> Elena Niculiță Voronca, op. cit., p. 314.

<sup>38</sup> Ibidem.

cu eroi dintr-o clasă inferioară, dând dovadă de prepotență și perversitate și impunând eroului munci grele din voluptatea de a porunci și de a exaspera<sup>39</sup>.

Aceste munci nu s-ar fi îndeplinit însă fără ajutoarele eroului: Gerilă, Setilă, Flămânzilă, Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă. Acești monștri simpatici apar și în basmele italienești de început de secol XVII (Giambattista Basile), dar și la francezi, la germani sau la ruși (Pantagruel al lui Rabelais se poate traduce cu Setilă)<sup>40</sup>. Vladimir Streinu remarcă faptul că Flămânzilă, Setilă, Ochilă sunt luați din imaginația poporului și descriși cu o forță verbală potrivită parcă anume pentru spiritul *Odiseii*. Păsări-Lăți-Lungilă este însă în întregime creația lui Creangă, înfățișarea și isprăvile lui dându-ne ideea cea mai exactă de viziune homerică a autorului<sup>41</sup>.

Pe fiecare îl întâlnește în plenitudinea manifestărilor specifice. Cei cinci trăiesc într-o deplină singurătate, fiind respinși din zona umanului. Toți formează parcă un întreg, bazat pe solidaritate și comunicare, în existența lor sugerându-se civilizația arhaică, rurală, marcată de cuvinte ca „plug”, „brazdă” sau „moară”. Fiecărui Harap-Alb îi face câte un portret în care se îmbină caricatura, hazul, grotescul, fabulosul cu realul. Portretele lor sunt hiperbolizate, cele cinci apariții bizare putând reprezenta întruchipări ale forței cosmice: gerul, foamea, setea, ciclopul din epopeea homerică, iar Păsări-Lăți-Lungilă putând fi un Săgetător coborât pe Pământ. Cei cinci se înscriu în sfera umanului, reprezentând un portret grotesc, caricatural, în care o trăsătură dominantă este îngroșată până la limita absurdului și capătă dimensiuni fantastice. Gerilă este „o dihanie de om”<sup>42</sup>, Flămânzilă „o namilă de om”<sup>43</sup>, iar Păsări-Lăți-Lungilă e „o pocitanie de om”<sup>44</sup>.

Făpturile acestea miraculoase existau în folclorul românesc, conformația spiritului popular având dimensiuni eroice care îl alătură viziunii homerice. Apar și elemente de reminescentă mitologică, cum ar fi Ochilă, care poate avea la bază Uriașul, având un ochi în frunte<sup>45</sup>. **Uriașul** este un personaj din mituri, legende și basme, depășind cu mult statura unui om și forțele fizice ale acestuia. În folclorul românesc, unii uriași se numesc și căpcăuni, sau jidovi. Amintirea acestor uriași legendari s-a păstrat în toponimia românească (Jidovina, Cetatea Jidovilor, Valea Jidovilor, etc)<sup>46</sup>.

În final, Împăratul Roș cedează, el își dăruiește fiica celui care trecuse prin toate tainele inițierii. Fata propune o probă a auxiliilor, ce constă în aducerea unor elemente magice ale căror valoare e cunoscută doar de ea: **mărul** - simbolul iubirii, **apa vie și apa moartă** - ce semnifică renașterea. În aparență, calul - simbolul puterii și al fidelității și turturica - simbolul singurătății în iubire se întrec, în realitate ei sunt complici. **Turturica** este un simbol al fidelității conjugale, dar și al tristeții. În lirica românească e răspândit motivul „Amărâta turturica”, circulând sub formă de doină în multe regiuni ale țării, cuprinsă în culegerile lui Anton Pann sau Vasile Alecsandri<sup>47</sup>.

În mitologia universală, **apa** este un simbol polivalent, figurând între cele 4 elemente cosmogonice fundamentale: foc, aer, apă, pământ. Simbol arhetipal, **apa vie** figurează, de regulă, în relație de complementaritate cu **apa moartă**. Ambele simboluri posedă proprietăți terapeutice miraculoase. Eroul de basm, rănit sau ucis de zmeu, își redobândește integritatea corporală, inclusiv viața, cu ajutorul apei vii și al apei moarte.

**Mărul** ocupă unul dintre cele mai importante locuri în simbolistica multor popoare. Înainte de a deveni simbol feminin, mărul a fost una dintre cele mai importante embleme ale Marelui Zeu al pământului<sup>48</sup>. Așa cum arată George Coșbuc, într-un remarcabil studiu despre simbolismurile

<sup>39</sup> George Călinescu, *Viața și opera lui Ion Creangă*, ed. cit., p. 290.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 290.

<sup>41</sup> Vladimir Streinu, op. cit., p. 170.

<sup>42</sup> Ion Creangă, op. cit., p. 115.

<sup>43</sup> Ibidem, p. 116.

<sup>44</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>45</sup> Vladimir Streinu, op. cit., p. 171.

<sup>46</sup> Ivan Evseev, op. cit., p. 194.

<sup>47</sup> Ibidem, p.190.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 251.

erotice la români, mărul e un străvechi simbol al iubirii<sup>49</sup>. Acest simbolism se întâlnește în lirica de dragoste, dar și în basmele românilor. În colindele românești și în obiceiurile populare, pomul sau ramura de măr sunt încărcate de sacralitate, atestând faptul că, în cultura noastră tradițională, mărul e „pomul vieții” și un „arbore cosmic” (Axis Mundi)<sup>50</sup>.

În *Povestea lui Harap-Alb*, fata împăratului Roș „repune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apa moartă să steie sângele și să se prindă pielea, apoi îl stropește cu apă vie, și atunci Harap-Alb îndată învie”<sup>51</sup>. **Moartea și învierea** eroului nu reprezintă în basmul lui Creangă un scop în sine, un simplu detaliu formal. În esență, e vorba de ceva mult mai profund. Murind, Harap-Alb se eliberează de povara jurământului de credință și de supunere față de Spân. Învind, el își redobândește potențialitatea inițială, fiind acum o ființă liberă și, pe deasupra, un inițiat, ceea ce-l îndreptățește să devină stăpânul împărăției unchiului său.

Fata împăratului Roș simbolizează absolutul uman, frumusețea supremă. Are puterea de a se metamorfoza, stăpânește atât teluricul, cât și cosmicul. Puternică, hotărâtă, sigură pe sine, ea îl respinge pe Spân, pe cel cu care în plan mitologic este absolut incompatibilă și îl acceptă pe cel care trecuse de probele tatălui său, nu cu sabia, ci prin virtuțile pe care le dezvoltă bunătatea, prin firescul existenței. Având un foarte puternic sentiment al dreptății, fata dezvăluie adevărata identitate a lui Harap-Alb.

Spânul este pedepsit de calul năzdrăvan printr-un zbor care purifică și armonizează. Dealtfel Spânul știa că Harap-Alb se poate elibera din robie numai prin efectuarea ritualurilor de purificare și inițiere. El îi mărturisește fiului de crai : ”Și atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri și iar îi învia”<sup>52</sup>. Astfel prezentat, Spânul apare ca un personaj cu un important rol în formarea tânărului. Pentru ca Harap-Alb să devină om, Spânul trebuie să fie rău. El va dispărea doar când rostul i se va fi împlinit. Prin moarte Harap-Alb își încheie existența în curs de inițiere și renaște mire, inițiat. După moarte numele lui de slugă devine renume.

După ce îl readuce la viață, fata îi dă paloșul de mire și împărat, simbol sarcedotal al puterii. **Paloșul** este simbolul dreptății, puterii, onoarei, curajului, credinței jurate, dar și al amenințării, al războiului și al morții. Această armă, în accepțiunea ei simbolică, figurează un principiu masculin, activ și transformator: taie tot ce e nedemn, infructuos, steril, dar apără viața, onoarea și credința. Paloșul împreună cu garda figurează crucea, fiind folosită la depunerea jurământului sacru<sup>53</sup>. De aceea, jurământul făcut de Harap-Alb pe paloș nu putea fi încălcat. Este și un simbol al legăturii și permanenței tradiției: această armă se transmite și se moștenește de la tată la fiu<sup>54</sup>. De aceea, în basme, eroul ia armele tatălui său din tinerețe, pentru a continua tradiția eroică a tatălui.

Finalul basmului aduce atât binecuvântarea părintească cât și pe cea cosmică, nuntirea făcându-se sub semnul cosmicului, din timpul sacru al basmului trecându-se în timpul profan, revenindu-se la vocea narativă specific humuleșteană. În final se pot trage câteva concluzii importante legate de felul în care Ion Creangă a reușit să transpună cele mai importante valori morale și formele de inițiere în maturitate specifice lumii satului într-un basm fantastic. În opinia lui Ovidiu Bârlea, *Povestea lui Harap-Alb* „este fără îndoială cel mai frumos basm al lui Creangă și din întreaga noastră literatură”<sup>55</sup>. Episoadele basmului se înlănțuiesc în chip armonios, realizând un tot unitar, cu schemă compozițională clară, firească și completă<sup>56</sup>. Există variante folclorice ale basmului lui Creangă, din toate provinciile țării și de la aromânii din Pind, însă multe îi sunt ulterioare. În secolul al XIV-lea apare, într-un basm din Scandinavia, motivul central al tipului,

---

<sup>49</sup> George Coșbuc, *Simboluri erotice în creațiunea poporului român*, în Epoca, III, 1897, nr. 630-634, apud Ivan Evseev, op. cit., p. 251.

<sup>50</sup> Ivan Evseev, op. cit., p. 252.

<sup>51</sup> Ion Creangă, op. cit., p. 134.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>53</sup> Ivan Evseev, op. cit., p. 127.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> Ovidiu Bârlea, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura Pentru literatură, 1967, p. 64.

<sup>56</sup> Ibidem, p. 65.



înlocuirea fiului de împărat de către servitorul necredincios<sup>57</sup>. Locul în care eroul este silit de impostor să schimbe rolurile este, în aproape toate variantele, o fântână săpată în adâncime, unde accesul la apă se face coborând scările, și având un capac care se poate încuia. Acest fapt ne poate duce cu gândul la țările nisipoase din Orientul Apropiat<sup>58</sup>. Frecvența remarcabilă a basmului în Balcani și detaliile etnografice semnalate cimentează presupunerea că basmul a venit la noi din Orientul Apropiat, prin țările din sudul Dunării<sup>59</sup>. Trebuie amintită și opinia lui George Munteanu, care consideră acest basm ca fiind „un veritabil Bildungsroman al epicii noastre”<sup>60</sup>. E momentul de sinteză, prin excelență, a singularelor daruri de „băsmuitor modern” cu care fusese înzestrat naratorul. În el se îmbină registrul hazliu cu cel grav, dar este străbătut și de „o pânză subterană de lirism” care-l străbate dintr-un capăt în altul<sup>61</sup>. Și totul învelit în atmosfera magică a satului moldovenesc, pentru că, după cum susține și Dumitru Micu, „Creangă humuleștenizează universul, inclusiv tărâmurile de dincolo”<sup>62</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- Bârlea, Ovidiu, *Poveștile lui Creangă*, București, Editura Pentru literatură, 1967.
- Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, București, Editura Cartea Românească, 1980.
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române, de la origini până în prezent*, Craiova, Editura Vlad & Vlad, 1993.
- Călinescu, George, *Viața și opera lui Ion Creangă*, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2001.
- Evseev, Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, Timișoara, Editura Amarcord, 1994.
- Ibrăileanu, Garabet, *Scriitorii români*, București – Chișinău, Editura Litera Internațional, 2002.
- Kernbach, Victor, *Miturile esențiale*, București, Editura Științifică și enciclopedică, 1978.
- Micu, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii*, București, Editura Iriana, 1994.
- Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, București, Editura Minerva, 1976.
- Niculiță-Voronca, Elena, *Datinile și credințele poporului român*, vol. I și II, Iași, Editura Polirom, 1998.
- Streinu, Vladimir, *Clasicii noștri*, București, Editura Tineretului, 1968.
- Vulcănescu, Romulus, *Mitologie română*, București, Editura Academiei RSR, 1987.

---

<sup>57</sup> Ibidem, p. 79.

<sup>58</sup> Ibidem.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 80.

<sup>60</sup> George Munteanu, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, București, Editura Minerva, 1976, p. 119.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>62</sup> Dumitru Micu, *Scurtă istorie a literaturii*, București, Editura Iriana, 1994, p. 261.

# METAPHORS AND METAMORPHOSES IN THE DIARY OF RADU PETRESCU

Lucia Ispas

Lecturer, PhD, „Petroleum-Gas” University of Ploiești

*Abstract: A large number of theorists, including Elizabeth Podniecks, Felicity Nussbaum, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Judy Simons, Philippe Lejeune or Michel Braud dedicated their work to the investigation of the many facets of diary writing. With its porous borders, this particular piece of narrative work represents an intriguing reading, a safe way to access the most intimate aspects of an individual's existence, an exploratory itinerary aiming at discovering the most hidden facets of one's personality. Notwithstanding the fact that the diary represents a very personal, private way of perceiving and translating the reality data, the reader can paradoxically notice a number of repeated common patterns, regardless of the period the diary was written, its author or the type of diary. My paper aims at tackling exactly these constants, metaphors and metamorphoses encapsulated in the diaristic work of Radu Petrescu.*

*Keywords: diary, metamorphoses, metaphors of the author, metaphors of writing*

## **Farmecul indiscret al autoreferențialității. Obsesia narcisistă**

Este binecunoscută aplecarea liderului incontestabil al grupării literare numită generic „Școala de la Târgoviște” către scriitura intimă, care ocupă cea mai mare și, probabil, cea mai importantă parte a creației lui Radu Petrescu. Vorbim despre peste trei mii de pagini de jurnal, care acoperă aproape fiecare etapă a existenței autorului, trădând apetența evidentă a scriitorului pentru acest gen al autobiograficului, în care distanța dintre timpul trăirii și timpul mărturisirii este redusă la minim. După cum consemnează istoria literară, numai două dintre volumele sale autobiografice sunt publicate în timpul vieții lui Radu Petrescu: *Oceanul întors* și *Părul Berenicei*, restul apărând postum, fapt ce va impacta asupra conținutului acestora din urmă, în sensul că, aparent nepregătite pentru întâlnirea cu publicul, scapă de nenumăratele prelucrări impuse de către autor, părând a respecta în cea mai mare măsură clauza sincerității (principiu moral) și pe aceea a autenticității (principiu estetic). În realitate însă, Radu Petrescu nu a scris niciodată jurnalul numai pentru sine, întrucât a fost permanent situat sub teroarea unui lector indiscret, el însuși, mereu pregătit să cenzureze, să ceară prefaceri ale textului, care să corespundă principiilor sale estetice și etice.

Cronologia jurnalelor ar fi cel puțin derutantă, dacă n-am beneficia de ajutorul dat de scriitorul însuși în *Părul Berenicei*: perioada 1946-1951 și 1954-1956 este reflectată în *Catalogul mișcărilor mele zilnice* apărut, ca prim volum dintr-o amplă încercare de restituire, abia în anul 1999. *Catalogul* este reluat în 1954 și continuat până în 1956, cu mențiunea că o perioadă a acestui ultim an se regăsește într-un alt jurnal intitulat, straniu, tot *Oceanul întors*. *Didactica nova*, o autobiografie ficționalizată, care acoperă perioada copilăriei și adolescenței scriitorului, este inclusă în volumul *Proze* din 1971, care mai conține, pe lângă două narațiuni, *Sinuciderea din Grădina Botanică* și *În Efes* și un *Jurnal*, ale cărui pagini vor deschide volumul autobiografic prim, *Oceanul întors*, tipărit în 1977, dar care acoperă perioada 1951-1953. Anii 1957-1960 sunt prinși între paginile lucrării publicate postum în 1984, *A treia dimensiune*, pe când perioada 1961-1964 este reflectată în *Părul Berenicei*, jurnal apărut în 1981, pe care autorul îl revede, revizuiindu-l și căruia îi adaugă observații în 1979, care fac corp comun cu textul inițial, înscriindu-se în același ritm, în aceeași „respirație”, cum îi plăcea lui Radu Petrescu să spună. Cele mai recent apărute jurnale (prin grija și efortul neobosit al soției scriitorului târgoviștean) sunt *Prizonier al provizoratului* (2002), o scriere generoasă care umple golul dintre anii 1964-1970, dar restituie și date privitoare la anul 1957, *Pentru buna întrebuințare a timpului* (2009), care acoperă perioada 1971-1976, și *Prezent și în același timp străin* (2011), ce transcrie ultimii ani ai autorului, din 1977

până în 1982, când a plecat dintre noi. Cea din urmă notă este datată 30 ianuarie și încheie un parcurs autobiografic impresionant, început în anul 1946.

Dacă ne-am aventura să identificăm liniile tematice care ar traversa narațiunea diaristică petresciană precum un fir roșu, ne-am putea ghida fie după oferta lui Eugen Simion, cel care identifică patru mari direcții (prima, legată de ideea dificultății de a scrie, iar a doua, ca o prelungire a celei dintâi, concentrată pe încercarea de a crea un nou tip de personaj într-un roman care să funcționeze după o nouă metodă, în conexiune cu o a treia, care are în centru continua căutare a identității a autorului<sup>1</sup>, formând ceea ce se numește jurnal de creație și detalii exterioare (*le dehors*), fie după propunerea lui Ion Bogdan Lefter, care merge și mai departe, ajungând la nu mai puțin de zece sugestii, lista rămânând deschisă<sup>2</sup> (el, ea, natura, lecturile, confrății, proiectele literare etc.).

Oricât ar fi de originale, pentru că ineditul notațiilor personale reprezintă însăși cheia de boltă a jurnalului (complexul Proteus), paginile de diaristică, mai ales acelea aparținând categoriei aparte a scriitorilor pot dezvălui, la o lectură atentă, prezența unor constante care au în centru figura autorului, pe de o parte, și actul scrisului, pe de altă parte. Eugen Simion<sup>3</sup> constată existența în scriitura diaristică a unor mituri fondatoare, în timp ce Mircea Mihăieș<sup>4</sup> le consideră complexe. Apar și în scriitura radupetresciană simboluri ale metamorfozei și incertitudinii (mitul lui Proteus și al lui Circe), iar, legat de reflectarea autorului în propria scriere, mitul lui Narcis (un Narcis bicefal), mitul oglinzii (Complexul Mașterei) și, corelat cu acesta, mitul Celuilalt (pornind de la rimbaldianul dicton *Eu este Altul*). Efortul continuu și fără o finalitate precisă este regăsit în cunoscutul mit al lui Sisif, iar mitul creatorului (complexul Michelangelo sau Manole) îl are în centru pe autor, cel care (se) scrie, însingurat, bolnav, înadaptat, exilat, marginalizat, nefericit, pentru care *il mestiere di vivere*, prea solicitant, se sublimează în acel *mestiere di scrivere*: „E oribil să fii ce ești într-o lume care este ce este.” (*Prizonier*, p. 448) „Disperarea de a fi amputat, de a trăi o existență absurdă, negare însăși a existenței. [...] pentru că, bine, rău, ai fost făcut doar pentru a scrie, pentru a trăi doar în ce scrii. Lucrul nu este greu de înțeles, dar nici ușor de suportat.” (*Prizonier*, p. 79)<sup>5</sup>. De asemenea, nu putem ignora prezența frapantă a altor mituri și complexe precum Faust ori Callipso sau fantasmă ale scriiturii: Frankenstein, Ianus, Dedal.

### Metafore ale scriitorului

Jurnalele lui Radu Petrescu nu au fost niciodată concepute exclusiv pentru sine și nu au conținut doar notații referitoare la eul scriptor („Jurnalul nu înșiră evenimente exterioare, dar fără cele interioare nu se mișcă din loc”) (*Pentru...*, p. 254), traversând granița dintre autobiografic și ficțiune, așa cum ne avertiza autorul însuși: „Pentru că jurnalul însuși, așa cum am spus de la început, este o elaborare, nu-i de spus spontană, căci, iarăși, și acesta este un termen abuziv, ci o elaborare, să zicem așa, a spiritului pus în condiția de a elabora, și jurnalul aparține ficțiunii...”<sup>6</sup> Deși s-a ferit, cel puțin în prima parte a creației diaristice, să redea, fie măcar și fugitiv, ecouri ale epocii în care a trăit, paginile sale nu se concentrează doar asupra interiorității (vorbim aici despre miopia/ mușenia jurnalului, care, însă, nu este totală). Destinatarul este cunoscut și mereu avut în vedere, fie acesta diaristul însuși, cel mai aspru critic al operei proprii, ori publicul cititor sau posteritatea. Fragmentele de puzzle sunt selectate cu grijă, pentru a compune imaginea unei personalități torturate de scris, operațiune care constă mai mult decât rațiune de a fi, devenind viața însăși. În mii de pagini respiră o ființă eterică, incapabilă a vieții în altă parte. Timpul este dușman feroce, dar și prieten de nădejde, iar sinceritatea și autenticitatea jaloane obligatorii, dar mimate, de cele mai multe ori.

O problemă fundamentală pe care o ridică analiza acestui tip de proză la Radu Petrescu este tocmai relația volatilă, fragilă, autor-eu, aceea care generează alunecarea dinspre autobiografie către

<sup>1</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 283-284.

<sup>2</sup> Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: „Școala de la Târgoviște”*, Paralela 45, Pitești, 2003, p. 94.

<sup>3</sup> în *Ficțiunea jurnalului intim*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

<sup>4</sup> în *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.

<sup>5</sup> Din rațiuni care țin de evitarea redundanței, întrucât vom apela la multiple citări din jurnalele lui Radu Petrescu, vom utiliza prescurtarea titlurilor.

<sup>6</sup> Radu Petrescu, *Locul revelației*, Paralela 45, Pitești, 2000, p. 95.

ficțiune, permițând, din această perspectivă plurivalența interpretărilor. „Ca literatură, abia ca literatură, jurnalul intim acceptă orice definiție. Acceptă și oricâte interpretări, pentru că oferă nesfârșite posibilități de explorare a părții sale nevăzute. Ca mitologie a autenticității, ca oglindire a eului, ca depozitar a neexprimabilului, ca text potențial, ca *écriture livrée* au hazard, ca modalitate de exprimare paralelă, ca alternativă existențială, ca gen al incertitudinii, ca memorial al absenței, ca falsificare, ca lipsă de imaginație, ca procedeu literar, ca revanșă psihologică, mărturie maniacală, diversiune teoretică, în fine, răstălmăcire, reavoință, tăgăduire, efemeridă, capriciu, unicitate, document, autoreferențialitate, meditație, transparentă, modă, strategie, tehnică, metodă, slăbiciune, eșec, autodenunț... toate, măști ale acestor *oameni interiori*, ale acestor *oameni de interior*, acceptând, poate orgolios, și o altă definiție, un alt pact, chiar dacă inconștient, chiar dacă nemărturisit, scris și secret, dintre un Eu și un Timp.”<sup>7</sup> Întrebat de Emil Brumar, într-un interviu apărut în „Echinox”, despre ce înseamnă lecturile pentru el, pornind de la însemnările din *Oceanul întors*, Radu Petrescu a răspuns: „Textul la care vă referiți este ficțiunea. Eu știu ce este lectura pentru personajul de acolo?”. Despre primejdia jurnalului ne avertizează în acest fel: „Pericolul jurnalului. Autorul inventează un personaj, apoi începe să semene cu acel personaj. Este foarte explicabil de ce. Însă artistul ca om se confundă cu opera, ori nu mai are de ce face artă. Să facem, deci, jurnal însă distrugându-l mereu, pe toate căile, instalând printre altele, peste tot, oglinzi ca aceea de la Operă. Personajul se ivește mereu și trebuie șters de fiecare dată cu acizi, astfel încât să nu depășească nivelul cărții. Eu voi scăpa de pericol și fără precauții, pentru că nu am timp să mă ocup de scumpa mea existență nici atât cât să trag cu ochiul la eroul care se formează, dacă se formează! în aceste caiete și să-l copiez pentru a-l purta prin lume.” (*Părul*, pp. 24-25) Există, fără doar și poate un personaj, un alt eu în paginile jurnalului, iar de aici este numai un pas până la acceptarea unei alte ficțiuni: aceea a personajului pe care autorul jurnalului nu-l acceptă ca personaj<sup>8</sup>.

Ideea că jurnalul este „o confesiune a sinelui către sine, fără teamă de implicarea unei autorități publice”, așa cum considera Felicity Nussbaum<sup>9</sup> este numai o iluzie. Simion observă că jurnalul este „un contract al autorului cu sine însuși, un contract sau un pact de confidențialitate care, dacă nu este distrus la timp, devine public și forțează porțile literaturii”<sup>10</sup>. Pornind de la pactul autoreferențialității, nu putem ignora faptul că, la Radu Petrescu există în jurnal două personaje (complexul Ianus), așa cum el însăși declara în deschiderea *Oceanului întors*, care obligă la un soi de malapropism cu totul particular, așa cum distinge Rizia Begum Laskar<sup>11</sup>: „În realitate însă nimic nu mi-e mai nesuferit și am a face încă o dată cu supărătoarea dualitate a firii mele: e în mine un personaj gata de gravitație și de poză, locuind cu capul în Liră (constelația) și un altul, mai scund și mai uscat, plin de un bun simț, foarte pedant însă, oricum, mai apropiat. M-am decis să las celui din urmă triumful.” (*Oceanul*, p.1). „Un jurnal este și el o carte ca oricare alta și personajul din el e tot atât de fictiv ca și Grandet din romanul lui Balzac. Dar trebuie înțeleasă convenția.” (*Catalogul*, p. 54) Este modul în care diaristica radupetresciană înțelege să depășească aceea graniță dintre eu și Celălalt, bazată pe *bona fide*.

Autorul-Narcis aruncă o privire încrucișată asupra datelor realității, pe care o transcrie în jurnal. Ochiul se oprește, în primul rând, asupra propriei ființe, căci privirea înăuntru este obligatorie. Din această necesitate interioară se naște chiar scriitura diaristică, întrucât jurnalul răspunde la îndemnul *Nosce te ipsum*. La Radu Petrescu ființa de carne nu poate fi dezlipită de ființa de litere și, din acest motiv, Narcis privește în același timp către sinele comun și către cel creator (complexul Ianus). Rareori se întâmplă ca această privire să fie una binevoitoare sau satisfăcută. Impresia generală, totuși, este muțumitoare, din moment ce autorul nu încetează să se

<sup>7</sup> Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, ed. cit., p. 255.

<sup>8</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, ed. cit., p. 278.

<sup>9</sup> Felicity A. Nussbaum, *Towards Conceptualising Diary in Autobiography*, Trev Lynn Broughton ed., vol. IV, Routledge, London and New York, 2007, p. 9.

<sup>10</sup> Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I, ed. cit., p. 18.

<sup>11</sup> Rizia Begum Laskar, *The Voice in the Diary: Moni Mohsin's Butterfly Diaries*, <https://journals.openedition.org/angles/5519>, ultima accesare 2.11.2022.

destăinuie, ba, mai mult, o face cu gândul de a se prezenta, cu toate ale lui, publicului, într-o formă secretă de exhibiționism<sup>12</sup>, așa cum o considera Judy Simons: „Pentru o viață atât de simplă ca a mea poate că jurnalul a început să fie prea lung. [...] Scriu jurnalul unei astfel de existențe care are cel puțin meritul că eu mi-am ales-o, atât cât putem alege, dar și pe acela că mi-aș putea-o duce în public, pe o tribună într-o piață, fără nicio jenă.” (*A treia*, p. 307). Privirea lui Narcis se poate opri și asupra lucrurilor care compun lumea autorului, care dau sens vieții sale, atâta vreme cât ele îi pot oglindi chipul. Între munca de birou plictisitoare și lucrul la cărțile sale, autorul se măsoară în modul în care știe să se raporteze la insucces, eșec, inadaptare, disperare.

Mitul oglinzii se referă, în primul rând, la persoana autorului, care se reflectă permanent în paginile propriei scriituri, dar și la aceea a cititorului, beneficiarul unei oglinziri aparte: „Ce fantastică întâmplare! În locul chipului tău, oglinda îți întinde mereu fotografia în mărime naturală a altcuiva, a unui cretin sâsâit în rolul căruia vrea să te facă să intri.” (*Oceanul*, p. 122) Receptorul, fie acesta autorul însuși, într-o primă instanță, ori publicul, nu are acces la imaginea fidelă a omului din paginile jurnalului, ci la una sublimată, filtrată. Scriitura diaristică este un ocean întors spre sine, care oferă imaginea speculară (complexul Mașterei din *Albă ca Zăpada*), o reflexie paralelă, un construct, un act de auto-ospitalitate: „jurnalul este doar pentru mine, o oglindă montată între celelalte foi ale mele” (*Părul*, p. 9). În paginile lui, autorul îi poate acorda dreptul la replică acelui „tată care nu s-a plimbat niciodată pe stradă cu băiatul lui, de frică să nu spună lumea: Uite, piticul ăsta sfrijit și prost îmbrăcat a reușit să facă un copil” (*Prezent...*, p. 39).

Legat în mod obligatoriu de mitul oglinzii, mitul Celuilalt este o constantă a scriiturii diaristice. Eul care se confesează trebuie să coexiste cu eul care nu se poate recunoaște în propriile notații. În jurnal, există o sciziune între eul real și eul mărturisit (așa cum o înțelege și Marsico), acel non-Eu, *Celălalt*, care sălășluiește în interioritate, „interlocutorul constant al Sinelui”<sup>13</sup>, un „artificiu narativ privilegiind o prezență sau o identitate care nu există în afara limbajului.”<sup>14</sup> *Eu* devine *altcineva* pe nesimțite, iar jurnalul se transformă dintr-o scriere exclusiv despre sine într-o scriere despre un eu pe alocuri identificabil cu autorul: „Vin de departe. Am înaintat mult timp în spatele scutului. El m-a apărut și mi-a întărit brațul. Vorbind cu vocea altora (acesta a fost scutul meu) și crezând în ea, nu am avut timp să mă înfricoșez și am avut timp să îmi aflu vocea proprie. Duplicitate profund iubitoare.” (*Părul*, p. 206). Alteritatea reprezintă, pe cale de consecință, cheia de boltă: „A auzi pronunțându-se cuvântul *eu*, pe stradă, și a-l întâlni într-un text: totul pornește de aici” (*Părul*, p. 55) Radu Petrescu notează distinct că jurnalul este produsul ființei de aer, care conviețuiește cu aceea de carne. Până la un punct, cele două se contopesc. Numai că aceea din urmă trăiește mai mult, mai intens și mai variază decât prima, obișnuită să-și ducă existența numai în paginile cărții. Privirea autorului pare a veni dinăuntru, disecând interioritatea, asemenea unei intervenții endoscopice. În fapt, această privire se poziționează, în mod paradoxal, deasupra, detașat, mergând spre obiectivare.

Imaginea lui Sisif este, probabil, fantasma cea mai prezentă în jurnalele lui Radu Petrescu: „Mi s-a părut că tot ce fac e profund greșit, că semăn celui ce se extermină vorbind neștiind că din gură nu-i iese niciun sunet, sau celui care a cărat toată viața în spate, pe schele, pietre, crezând a clădi, și la un moment dat, cam spre urmă, vede că dusesse în spate cu atâta caznă nu pietre, ci închipuiri.” (*Pentru...*, p. 78) Autorul trudește în fiecare zi pentru a se contura pe sine și opera sa, iar procesul de creație este unul organic, fiziologic : „E o presiune extraordinară, epuizantă, senzația de a fi sub strânsoarea unei coroane prea scunde, prea strâmte, de a avea în torace un incendiu care se aprinde pe diafragmă și se ridică masiv până în gât; de-aș deschide gura, flăcările mi-ar fâșni printre buze” (*Oceanul*, p. 146). Fiecare zi îi poate aduce ori satisfacția că timpul nu a trecut în zadar, ori

<sup>12</sup> “[...] a secret form of exhibitionism”, Judy Simons, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, MacMillan, 1990, p. 1.

<sup>13</sup> “The inner Other, that we create within ourselves, *non-Me*, as the constant interlocutor to the self, *i. e. Me*.”, Giuseppina Marsico, *Interobjectivity as a border: the fluid dynamics of “betweenness”*, in *Understanding the Self and the Others. Explorations in intersubjectivity and interobjectivity*, Routledge, London and New York, 2013, p. 61.

<sup>14</sup> “The autobiographical text becomes a narrative artifice, privileging a presence or identity that does not exist outside language.”, Sidonie Smith, *A Poetics of Women’s Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 5.

certitudinea futilității scrisului, dar și teama că mâine începe o nouă zi: „Sunt îngrozit că punând capăt rândurilor de aici [...] nimic nu se va schimba în univers!” (*Părul*, p. 10). Simbolicul bolovan cărat în vârf este propria sa exigență față de actul scrisului. Bătălia autorului comun de jurnale se duce cu timpul, cu care se află într-o bizară legătură de amicitie și aversiune. La *târgoviștean*, această luptă se duce și cu sine, dar, mai ales, cu fraza, căci lucrul cu vocabulele este istovitor și nu se sfârșește nicicând. Rândurile scapă de sub control, frazele nu se lasă modelate, iar jurnalul nu este niciodată gata pentru întâlnirea hotărâtoare cu publicul.

### Metafore ale scriiturii

Oscilând între dezvăluire a sinelui și obscurare a acestuia, în spatele unei *persona*, jurnalul este un gen al autobiograficului care presupune, mai mult decât celelalte, schimbarea, metamorfoza (complexul Proteus). El își modifică fizionomia în funcție de umorile autorului și nicio pagină nu seamănă cu cealaltă, ceea ce face din narațiunea de tip diariu un spațiu textual extrem de generos și primitiv. Eul care se destăinuie este mereu altul, pentru că și ziua în care o face (respectând clauza calendarității a lui Blanchot) este mereu alta. La Radu Petrescu, jurnalele seamănă între ele, până la un punct, dat fiind faptul certificat că au fost concepute ca parte integrantă a operei sale, alături de romane, cu care, de altfel, păstrează numeroase legături. Cu toate acestea, fiecare vorbește despre o altă etapă în existența autorului, despre alte proiecte literare, despre un alt Radu Petrescu, devenind piese de puzzle indispensabile pentru conturarea imaginii complete a scriitorului.

Dintre toate miturile fondatoare, cel mai profitabil pentru jurnalul însuși este mitul creatorului, un mit pozitiv, profund și complex, având în centru autorul care se zidește pe sine în construcția pe care o clădește cu fiecare notație, destăinuire (mitul Meșterului Manole). Treptat, el începe să existe doar între pietrele acesteia, devenind, treptat, creația însuși. „Viața de artist? Să stai zile, luni, ani închis în casă pentru a lucra, să fii sărac [...], obosit, trist din cauză că singura ta existență reală, pe care o resimți ca atare, este în momentele când scrii.” (*Pentru...*, p. 67) Existența, în toată *irealitatea* ei (*Pentru...*, p. 78) nu mai are sens decât dacă este cuprinsă în paginile jurnalului și astfel, cel care trăiește scriind va ajunge să fie scris și, în ultimă instanță, trăit, de către personajul narațiunii diaristice: „Senzația de a fi închis într-un sac. În sacul, în spațiul închis al textului.” (*Părul*, p. 55), „în cușca unei cărți” (*Oceanul*, p. 345).

Creatorul se află permanent la o răspântie, într-un labirint, într-o eternă nehotărâre, trăind sentimentul rotirii în cerc, este un Tezeu în luptă cu amenințarea propriului Minotaur (mitul labirintului), iar Icar/Dedal se poate desprinde doar prin creație: „Prizonier al întunericului” (*Pentru...*, p. 11), nu poate spera decât că opera îl va ajuta să transgreseze barierele pământești. Jurnalul, creația, ar putea funcționa precum traista cu firimituri din povești, firul Ariadnei, care împiedică rătăcirea: „La mijlocul vieții, mă aflu într-o pădure întunecoasă, sălbatică, fioroasă.” (*Părul*, p. 364); „Aceste rânduri sunt capacul de scândură sub care, spânzurat de păr, atâră în întuneric.” (*Părul*, p. 378). Poate nu este deloc o înămplare faptul că ultima sa notație, din data de 30 aprilie 1982, care încheie miile de pagini de jurnal, sună așa: „O zi frumoasă ca de aprilie. Ultima dată la Policlinica Titan. Doctorița [...] nu primește banii, dar exemplarul din *Ce se vede* pare să-i facă plăcere.” (*Prezent...*, p. 421)

Atâta vreme cât jurnalul, care, acaparându-și, prin scris, autorul, poate ține loc de existență chiar (complexul Callipso), finalitatea narațiunii diaristice depășește lista concepută de Lejeune și Bogaert, care prevedea drept funcții pe aceea de arhivă, supraviețuire (complexul mesajului în sticlă al naufragiatului), confident, deliberare, cunoaștere de sine, reziliență<sup>15</sup> etc.: „În fiecare zi, prin situațiile contradictorii în care mă aflu [...] sunt silit să-mi amintesc inexistența mea practică” (*Părul*, p. 79). La scriitorul târgovișean devine „formă a cunoașterii limitelor” (*Părul*, p. 16), *aide-mémoire* „pentru a reține fizionomia” zilelor, care, neconsemnată, ar însemna ca „din câteva epave rămase cine știe cum” să reconstituie „un întreg iremediabil șters din memorie” (*Părul*, p. 31), „ca să știu cum am trăit, să recitesc notele de aici” (*Pentru...*, p. 168), poligon de tragere: „a scrie ca să

<sup>15</sup> ” [...] archive, survival (‘a message in a bottle’), confident, deliberation (‘following up on a decision made’), knowing the self (‘the diary is the construction site for a positive image’), resistance”, Philippe Lejeune and Catherine Bogaert, *The Practice of Writing a Diary in The Diary. The Epic of Everyday Life*, ed. Batsheva Ben-Amos, Dan Ben-Amos, Indiana University Press, 2020, pp. 30-31 passim.

ai ce transcrie (*Pentru...*, p. 14), „un fel de debara în care nu intră decât cei care au plăcerea de a răscoli prin multe lucruri anodine până să ajungă la micul obiect prețios”, „o machetă a universului” (*Părul*, p. 135), „aripi” care să îl „smulgă din noroi” (*Prizonier*, p. 227).

Legat de mitul lui Proteus, există în jurnal un alt simbol al incertitudinii și metamorfozei (mitul lui Circe), care vizează sentimentul insecurității și schimbarea reversibilă. Sentimentul de nesiguranță se manifestă pe două paliere, atât pe cel al autorului, cât și pe cel al receptorului: „Falimentul visurilor mele de artă îngropate sub hohote de râs” (*Pentru...*, p. 332). Eul constructor de jurnal se simte, de cele mai multe ori, singur în raport cu ceilalți („pierdut pentru mine și pentru toată lumea”) (*Ibidem*) Caietele intime îi conferă senzația că îl ajută să se schimbe, ca sub efectul unei vrăji. Modificarea este numai superficială; în realitate, Eul profund rămâne același individ nesigur. La polul receptării, teama autorului crește. Cum s-ar putea explica altfel manevrele de rescriere a discursului intim pe care le practică Radu Petrescu asupra jurnalelor pregătite pentru întâlnirea hotărâtoare cu cititorii?

Pactul faustic pe care îl încheie autorul cu sine și cu scriitura intimă este unul care îi permite obținerea existenței perpetue întru și prin creație. Acesta îi lasă clipei răgaz, o face să mai zăbovească, o dilată pentru a cuprinde în ea o existență. Relația cu timpul este una specială: trecerea zilelor este exasperantă, accentuând sentimentul inutilității propriului demers și chiar a propriei vieți, dar aduce după sine și material pentru carnația jurnalului. Acesta devine o promisiune a perpetuării, și, de ce nu, a imortalității. „Între atâtea bariere, dintre care cea decisivă e că stările noastre de suflet sunt aparate optice defectate imediat după întrebuințare, este greu să încerci imposibilul. Timpul nu poate fi regăsit. Ce obții la un moment dat, după destul de complicate operații este timbrul, timbrul său, acea unitate ritmică pe care se desfășoară imaginile noastre despre noi înșine căreia în glumă i-am zis odată ritm luminos și pentru a cărei captare aici, în cușca de sticlă a cărții, îmi pot permite orice și chiar, când este nevoie, să uit teoria de până acum.” (*Didactica*, p. 19)

Autorul de jurnal speră să învingă limitările impuse de moarte prin notațiile sale. Materia brută o constituie cuvintele, utilizate, aproape până la epuizare, în atâtea alte scopuri. „Sentimentul de vinovăție pe care-l are adevăratul poet constă [...] în aducerea în lume a urâtului, și este abia compensat de bucuria că, prin poezie, urâtului i se ia mirosul demonic, e neutralizat sau făcut chiar să miroasă frumos.” (*Prezent...*, p. 208) Sunt deja uzate, devitalizate, dar conectate într-un mod diferit și insuflăte cu energia creatorului, acestea se pot anima (complexul Frankenstein) și pot constitui hrană sufletească pentru degustătorii *gourmet*: „Poate că un tânăr foarte receptiv, foarte cultivat și foarte inteligent, un poet încă nimănui cunoscut, a înțeles. Dacă acest tânăr există, [...] publicarea cărților mele nu numai că se justifică, dar este necesară, adică obligatorie.” (*Pentru...*, p. 101) De cele mai multe ori, produsul finit este hidos, greu de privit: „Judecând după ce simt uneori, s-ar putea mai degrabă să aibă dreptate și toate cărțile mele să fie niște eșecuri.” (*Pentru...*, p. 319) Autorul își ferește ochii de imaginea distorsionată pe care pare să i-o ofere notațiile zilnice: „De exemplu, aceste note sunt false pentru că în ele nu este vizibil nimic” (*Pentru...*, p. 310) sau „Am de exemplu senzația omorâtoare că notele acestea zilnice nu mai spun, de mult, nimic, dar nu pot ajunge să le fac să spună ceva” (*Pentru...*, p. 148), de insul care îl cercetează dinăuntru („Gândit la mine, așa cum probabil sunt văzut de ceilalți [...] și cum eu însumi mă văd uneori, și îmi vine să vărs.”) (*Părul*, p. 155), dar jurnalul continuă să trăiască însă, creându-se pe sine continuu.

Laborator de creație, diaristica lui Radu Petrescu vorbește despre rezultatele muncii de scriitor: „Dacă îmi scutur bine cărțile [...] o să se strângă o grămadă de fraze frumoase și atâta tot. Agrafe, inele, brelocuri.” (*Pentru...*, p. 226). Rareori mulțumit, nu atât de efortul creator și de roadele acestuia („*Ce se vede* este într-adevăr un roman fantastic”) (*Prezent...*, p. 202) („Cred că în istoria romanului, *Matei Iliescu* al meu înscrie un moment la fel de important ca momentele Balzac, Flaubert, Joyce”) (*Pentru...*, p. 121), deși, nu de puține ori, își contabilizează eșecurile (constată că „*Matei* are defecte foarte mari” ori e tentat să bage pe foc *Ce se vede*) (*Prizonier*, p. 226), cât de primirea operelor, autorul își punctează permanent deziluzia (complexul crucificatului): „Sunt tratat în mod nedemn, ridiculizat prin modul cum se publică articolele și cărțile mele. Nu mă înțelege nimeni, trăiesc ca într-un coșmar - și îl notez ca atare.” (*Prezent...*, p. 9); „această ură care vrea să

mă ridiculizeze” (*Prezent...*, p.11), „Mă împresoară un zid de răutate dementă. Nu se propie de mine decât Iuda, în infinite exemplare. Vor să-mi aranjeze o figură pocită. toți martorii mei sunt mincinoși, calomniatori. Îmi fac scandal în public, ca țigăncile.” (*Prezent...*, p. 297); „lumea mă înlătură, mă ridiculizează, mă interzice” (*Prezent...*, p.15). Neîncrezător în capacitatea contemporaneității, „care admiră laturile secundare ale scriitorului” (*Prezent...*, p. 225), de a-l înțelege, pentru că îl agresează cu ignoranța („Aștepți să ți se citească intențiile și nu ți se citește calumea nici măcar gramatica. [...] Fiare sălbatică mă amușină.”) (*Prezent...*, p. 352), își pune toate speranțele în posteritate: „Vor avea în secolul viitor, cărțile mele, cititorul pe care Goethe, Boccaccio, Torquato Tasso și Flaubert l-au avut în mine? Spiritul lui Caragiale va fi prieten spiritului meu, când mă voi fi cărat dintre aparențe?” (*Prezent...*, p. 270). Alteori, decepționat, scrie profetic: „Am avut viziunea soartei rezervate caietelor mele. Un coș de nuiele într-o pivniță igrasioasă, un coș cu rufe murdare, pantofi rupți, vase de bucătărie sparte în fund, cărțile cu foile lipite de umezeală, în fine un coș umplut cu tot ce nu trebuie într-o casă, dar pe care totuși nu te înduri (sau nu te-ai gândit încă) să-l arunci la gunoi. Pe fundul lui, caietele mele, pătate de mucegai brun și verde, bărboase de mușiță, cu foile lipite între ele, ca de o urină, foșfogăind de insecte, deformat, puțind a pivniță și a toate ororile în compania cărora au fost depozitate de cine știe ce rudă care nu are timp să se ocupe cu literatura. Ori un fund de sertar al unui birou jupuit dintr-un dormitor cu aspect de bucătărie [...]. Țasta e tot, tot viitorul! Dar tocmai pentru asta e o plăcere să scriu și existența mea merită să fie trăită! 20 ianuarie 1956. [Aici de ce îmi vin lacrimi? 8 octombrie 1974]” (*Catalogul*, p. 389-390).

Cu toate acestea, își respectă misiunea de credință și nu abandonează: „Nu știu ce importanță are, dar în caietele acestea sunt dator să dau socoteală despre mine și să consemn ceea ce mi se pare mie că se întâmplă în spațiul care îmi poartă numele.” (*Prizonier*, p. 25) Deși notează că „Necesitățile vieții te aruncă dintr-un colț, într-alt colț de lume, dar asta nu-i același lucru cu faptul de a fi smuls din locul tău și transportat ca o vită, pentru un rol de vită, într-o sălbăticie.” (*A treia*, p. 239), se declară „bolnav de viața de muncă imensă pe care nu izbutesc s-o realizez, sunt bolnav de toate cărțile necitite, de toate cărțile nescrise.” (*A treia*, p. 208) Scârbit, plictisit, de un public care „nu este luminat” (*Oceanul*, p. 118), nici nu se mai poate scandaliza: „Uneori mă întreb cum pot să mă apăr de prostie și răutate și nu găsesc niciun răspuns. Mă aflu, într-adevăr, într-o groapă și văd, de acolo, cum se toarnă pământ peste mine cu lopețile.” (*Prezent...*, p. 403). „Mizantropia mea e și postumă, disprețuiesc pe cel căruia mă adresez aici, din fundul timpului meu” (*Catalogul*, p. 189). Mai scrie doar pentru o posteritate în care vor fi supraviețuit numai piatra și crustaceul, „dat fiind că lira are puțința de a însufleți pietrele” (*Pentru...*, p. 382): „A scrie înseamnă să-ți pui ureche pe pieptul imaginilor, să le ascuți, să le accepți și înțelepciunea și absurditatea.” (*Oceanul*, p. 148).

Născut dintr-o necesitate de ordin interior, căci „tocul rezervor și cerneala lăptoasă” îi iau sânge, așa cum se exprima autorul (*Prezent...*, p. 386), jurnalul, cu toate complexele și metamorfozele sale, a polarizat întreaga atenție a artistului până la sfârșitul vieții sale: „Asta înseamnă să fim coerenti, inteligibili și problema e de a ne menține coerența, nu să ne menținem pe frânghia pe care am fost împinși. Că pe frânghie faci doi pași sau o sută, contează doar să-i faci. [...] Sari în fiecare zi de pe trambulină, cu capul în jos, într-un bazin gol. Într-o zi, bazinul se va umple totuși cu sângele tău, și atunci vei avea și în ce să înoți.” (*Oceanul*, p. 288). Parte integrantă a operei sale literare, paginile de narațiune diristică sunt dictate de nevoia manifestată fiziologic de a se nota: „Contabilitatea strictă a gesturilor zilnice s-a făcut o adevărată obsesie și mă doare ca un cântec, absurd ce nu-ți iese din cap” (*Catalogul*, p. 137). „Pasionat până la manie și, în același timp, temeinic informat, Radu Petrescu este un caz și, dacă vrei să afli ceva despre posibilitățile literare ale acestui gen pus de atâtea ori în discuție [...] poți consulta jurnalul lui care este, în mare măsură și un metajurnal, un jurnal despre jurnal, o reflecție continuă despre ceea ce poate și nu poate jurnalul.”<sup>16</sup> Analizate dintr-o dublă perspectivă, atât ca material documentar, mărturie a existenței pământeste a omului chinuit de lipsuri materiale, umilințe, îndoială și dezamăgire, dar și ca operă literară originală, creație ficțională, bildungsroman, în care personajul principal, surprins în

---

<sup>16</sup> Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. III, ed. cit., p. 321.



evoluția sa de scriitor, deschizător de drumuri în postmodernismul românesc, este supus autoscopiei, scrierile trec proba timpului: „Teama de a fi uitat? A, ipocritule! Știi bine că ți-ai și vârât un deget în eternitate” (*Oceanul*, p. 1).

## BIBLIOGRAPHY

### Primary bibliography

- Petrescu, Radu, *Proze*, Editura Eminescu, București, 1971.  
Petrescu, Radu, *Ce se vede*, Editura Eminescu, București, 1979.  
Petrescu, Radu, *Părul Berenicei*, Editura Cartea Românească, București, 1981.  
Petrescu, Radu, *A treia dimensiune*, Editura Cartea Românească, București, 1984.  
Petrescu, Radu, *Oceanul întors*, Editura Allfa Paideia, București, 1996.  
Petrescu, Radu, *Catalogul mișcărilor mele zilnice*, Editura Humanitas, București, 1999.  
Petrescu, Radu, *Prizonier al provizoratului. Jurnal 1957-1970*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.  
Petrescu, Radu, *Pentru buna întrebuințare a timpului. Jurnal 1971-1976*, Editura Paralela 45, Pitești, 2009.  
Petrescu, Radu, *Prezent și în același timp străin. Jurnal 1977-1982*, Editura Paralela 45, Pitești, 2011.

### Secondary bibliography

- Bețea, Mircea, *Farmecul discret al autoreflexivității*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1998.  
Lefter, Ion Bogdan, *Primii postmoderni: Școala de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.  
Lejeune, Philippe, Bogaert, Catherine, *The Practice of Writing a Diary în The Diary. The Epic of Everyday Life*, ed. by Batsheva Ben-Amos and Dan Ben-Amos, Indiana University Press, 2020.  
Marsico, Giuseppina & all, *Interobjectivity as a border: the fluid dynamics of "betweenness"*, in *Understanding the Self and the Others. Explorations in intersubjectivity and interobjectivity*, Routledge, London and New York, 2013.  
Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995.  
Nussbaum, Felicity A., *Towards Conceptualising Diary in Autobiography*, Trev Lynn Broughton ed., vol. IV, Routledge, London and New York, 2007.  
Simion, Eugen, *Întoarcerea autorului*, Editura Cartea Românească, București, 1981.  
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi, IV*, Editura Cartea Românească, București, 1989.  
Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim, I-III*, Editura Univers, București, 2001.  
Simons, Judy, *Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*, MacMillan, 1990.  
Smith, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

### Webography

- Laskar, Rizia Begum, *The Voice in the Diary: Moni Mohsin's "Butterfly Diaries"*, <https://journals.openedition.org/angles/5519>.

# THE IDEA OF COMMERCE IN UTOPIAS FROM ITALIAN RENAISSANCE

Roxana Mihalache

Lecturer, PhD, „Ion Ionescu de la Brad” University of Iași

*Abstract: The idea of commerce in the utopian writings has always been an issue for the authors, as they have tried to protect these societies from the bad influence of other states.*

*The present study has in view the contrastive analysis of utopian Italian works and the way in which the writers view this trade. We grouped the references to commerce in six categories, according to the similarities of ideas: 1) the autarchic system (Doni and Zuccolo in Belluzzi); 2) presence of commerce at city gates (Patrizi and Zuccolo in Evandria); 3) imports, with three subcategories: a) no imports (Doni and Zuccolo in Evandria); b) reduced imports (Agostini, Campanella and Zuccolo's Evandria); c) free imports (Patrizi); 4) exports, also with three subcategories: a) no export (Doni and Campanella); b) medium (Patrizi); c) intense (Agostini and Zuccolo in Evandria); 5) existence of money (Patrizi, Agostini, Campanella and Zuccolo); 6. States that stamp coins (Campanella and Zuccolo in Evandria).*

*Keywords: Italian utopias, commerce, Italian Renaissance, Campanella, Zuccolo*

The commerce has always been a difficult issue to tackle by the utopian writers. Their opinions have been very different and sometimes even contrary/ opposite.

In this study we will present the commerce as it was envisioned by the utopian writers of Italian Renaissance.

## **1. Introduction**

The appearance of utopian writing was part of the renaissance trend of revitalizing the writings from antiquity and, at the same time, an answer to the problems of their time. The Council of Trento and the Peace from Cateau Cambresis had important effects over Italy and offered a new course for philosophical thought and political speculations. Very old issues, present in the works of Plato were brought to light due to the new problems that the Italian society had to face: bad social and economic state, low morality.

New radical projects for a better society that could contrast to the one of that time were needed. They had to be in contrast to the style of society and happy life after death offered by the church.

## **2. The utopian Renaissance utopias and the commerce**

The starting point of Renaissance utopian writing can be found in England Thomas More being undeniably the father of this genre. Although it spread to the entire western Europe, the utopias found the conditions to truly flourish in Italy. Besides the Inquisition, the rebirth of ancient writing and the discovery of the New World, the specific political situation of Italian states were the triggering factors for the appearance of utopian writings.

Also, the fact that Anton Francesco Doni was the one that in 1548 tended the work of Thomas More for being published could be considered a fortune for the Italians, who could have direct access to More's work.

### **2.1. Commerce in *Il mondo savio e pazzo* (1552)**

Unlike More, his direct source of inspiration, Anton Francesco Doni is generally interested in the internal commerce. The plan of his city has in view the fact that all merchants had to be found in a confined area. All the bakers should have their shops on only one street. The same rule was imposed to the doctors, shoe makers, tailors and so on. Even the taverns and hospitals followed the same pattern:

*“aveva la città in ogni strada due arte, come dire da un canto tutti sarti, dall’altro tutte le botteghe di panno”* (p. 164).....*”eranvi due strade e tre d’osterie, e quello che cucinava l’una, cucinava l’altra, e davano tanto mangiare all’uno quanto all’altro”*. (p. 164)

This is an autarchic type of commerce, a closed national economy, where everything is to be shared, the money does not exist and everything is made for the benefit of all social classes. These, in fact, do not exist as *“quivi non era più l’uno che l’altro ricco, tanto mangiava e vestiva l’uno e aveva casa fornita, come l’altro”*. (p. 165)

The international commerce does not exist. No foreigners come or go from this city. It seems suspended in place and time. No goods can be exchanged. It is a self-sufficient society, enclosed in its rules and laws.

## 2.2. Commerce in *Città felice* (1553)

Francesco Patrizi has a totally different approach towards commerce in comparison with Doni. His vision of an ideal city includes the presence of individuals that are dedicated to the activity of business and private merchandizing.

*“ci sien delle persone che si diano all’èsercizion del traficcare e del mercantare per il privato.”*(p. 135)

Their importance seems to be quite valued by the author; the merchants have special places where to exchange goods, such as piazzas, stands and shops. The city is specially designed to be on the coast to boost the flourishing of trades.

*“Laonde, a maggior commodità de’nostril mercanti, porremo la nostra città sulla marina; dentro la quale saranno disposti, in parte opportune, luoghi de’mercatanti, come solo piazza, mercati, banchi, fondachi e botteghe. Le quali cose non solamente sono necessarie, ma porgono ancora molta d’ornamento alla città.”*(p. 135)

The trade seems to have no boundaries imposed by the state; the merchants can come and go whenever they want and the goods can be of any kind. Commerce, in fact is considered to contribute a great deal to the design of the city.

Patrizi, nevertheless, considers that the merchants, besides the rural workers and artisans, will not be able to acquire the state of beatitude, because of their hard work and wandering on dangerous seas. These three groups are of lower rank, unlike the warriors, governors and priests. The reason is the fact that, because of their jobs, they “lack the virtues”. (Roth, p. 97)

The author, in fact, divides the superior and inferior classes not according to the duties towards the state, but just with the purpose of attaining happiness.

## 2.3. Commerce in *La repubblica immaginaria* (1585)

Ludovico Agostini’s utopian work is one of the most realist of all utopian writings of Italian Renaissance. His *Repubblica immaginaria* is in fact part of the Second book of his dialogues called *L’infinito* (1585-1590).

His ideal state comes to life from the dialogue between *L’Infinito* (standing for divine knowledge) and *Finito* (i.e. human rationality, the limited mind). Much to our interest, Agostini puts considerable importance to commerce and the economic life.

First of all, the question of wealth is brought to discussion. The wealth should belong to the state, there should not be a personal one. Agostini makes the difference between the beggar and the poor. His citizens are nor poor, nor rich. The medium way is the best, considering that there should be a limit in using the wealth and encourages the distribution of goods among the citizens. But, unlike Campanella and More, he disagrees with communism (Mihalache, p. 136).

He considers that the richness of the imaginary country can have three sources: agriculture, commerce and industry.

*“e per dar principio alle leggi della ricchezza, la quale consiste in ampiezza di campagne, in traficchi mercantile e in diverse industrie di scienze e d’arti, la prima destinata al nobile, la seconda al Cittadino non senator e la terza per scienza a tutti e per arte al plebeo meccanico.”* (Agostini, p. 112, 1957 – Torino)

Thus, there is a special class of people for each type of labour; the citizens, that is the “agitated burgeois” (Firpo, Bari, 1957, p. 295) who does not show talent neither towards weapons, nor letters are encouraged to become merchants.

As in most utopias, the arrangement of the city is very carefully chosen: it should be a vast area with good soil. Most of the products needed should be provided by their own land, so there is much interest in agrarian sciences.

Their products, being of the highest quality can be commercialized abroad. There are, nevertheless, some restrictions when it comes to this foreign trade: all the commerce has to be done by appropriate persons for “the benefit of their republic”. In fact, only a part of the profit will be given to the state, otherwise “people would have no interest” (L. Firpo, p. 295). Agostini thought even further, so the merchandise was insured against all kind of losses. The insurance contracts were made in every city where their products were present, except in their state:

*“si è introdotto il modo di assicurare ogni sorte di merce.[...] Ordineremo che le assicurazioni si contrattino in Anversa, in Leone, in Aleppo, al Cairo e in Venezia e, insomma in ogni altro luogo che nello stato della nostra repubblica...”* (p.115)

As we can notice, Agostini’s state has certain reserves regarding the merchants. It takes all the measures needed in order not to be defrauded. This is the reason why all insurances are made abroad. Even more, the merchants who are found to have been dishonest are exiled for life.

*“ponendo in perpetuo esilio coloro che saranno giudicati[...] ostinato danneggiatori dell’altrui.* (p. 118)

Agostini not only deals with exports, but he also has rules for the imported goods. His utopian government does not allow to be brought commodities that can be produced within the city, thus protecting the local products. (M. Eliav-Feldon, 1982, p. 100)

*“ordineremo che mercantare solo si debbiano nella città quelle cose che essa città e’l suo territorio non produce o che abbastanza non raccoglie, di cui gli ordinary prezzi siano dal pubblico giudicati.”* (Agostini, 1957, p. 114)

As for foreign merchants, they are welcomed to trade goods, they are treated with great politeness and hospitality, but they are not allowed to become citizens or to buy land.

#### 2.4. **Commerce in *La città del sole***

Tommaso Campanella, in his well-known *City of the Sun*, also tackles the idea of commerce, but in a much reduced form, unlike Agostini. The Solarians are much appraised for the hardest labour; they all have knowledge of warfare, agriculture and animal husbandry, in order to have all the commodities needed for their society. They opposed increased trade for fear the foreigners might cast the seeds of bad behaviour.

*“non vogliono che [...] forasteri infettino la città di mali costumi”.*

(Campanella, p. 106)

Their utopian state is among the few to have mentioned the stamping of coins, for their ambassadors to have the needed currency to buy the food they cannot carry with them in their voyages.

The export is not encouraged. The foreign merchants are the ones that come to their port and barter commodities that are not found in the City for stuff the Solarians no longer need.

Since the communion of goods is a fundamental principle in Campanella’s society, money is not used when trading with foreigners, so the exchange of goods is made in a primitive manner. Like his predecessor, Thomas More, Campanella “advocate austerity and abolish internal trade.” (Sadeq, *Major Themes in Ren. Utopias*, 2011, p. 138)

*“fanno venire d’ogni parte del mondo mercantia loro per smaltir le cose sorvechie, e non vogliono danari, se non merci di quelle cose che essi non hanno.”* (Campanella, p. 104)

Even though the Solarians are quite reticent of meeting foreigners, when the latter come to their city, they are well-treated for three days, being fed, washed and shown the surroundings and the Council. Nevertheless, there are persons especially appointed to guard them. Only under special circumstances and after a determined period of time they are made citizens with a special ceremony.

Sailing has always been known to be connected with commerce. The Solarians, however, use it only for travelling to encounter new civilizations, to exchange ideas and to promote their society.

### 2.5. Zuccolo's utopias and trade

Ludovico Zuccolo is also a representative of the utopian trend during Renaissance. There are several texts regarding various utopian worlds, all comprised in his *Dialogues* (1625). The most analysed is *The Republic of Evandria*, where he presents an imaginary world, which is placed very closely to More's Utopia, geographically speaking.

Just like the other utopian writers, the trade keeps the need for isolation of the inhabitants, thus, the trade with foreign merchants can be done only in the port.

Their money is important only because it represents the wealth of the state, as they are made of gold and silver. The Evandrians are not interested in having plates of jewels made of precious metal as they consider more important to have their wealth invested in coins, which keep their value in time and space:

*“nondimeno né oro né argento può, chiunque sia, portare intorno, né ridurlo in saliere, in coppe, o in piatti od in alter supplettili di casa; [...] Le monete loro si battono tutte d'un solo conio, ma però altre piu`grandi, altre piu`piccolo, e quale d'oro, quale d'argento o di rame, tutte belle e traboccanti”*  
(Zuccolo. L. Op.cit., p. 52)

Like his predecessor, T. Campanella, Zuccolo considers important for his utopians to have their coins stamped, thus they can trade their commodities with foreigners. The merchants cannot leave with money resulted from their business; it must all be reinvested in goods bought from the Evandrians. So, it can be considered an incipient kind of trade, better than the Solarians' barter.

*“I mercanti forastieri, de' quali gran numero traffica nella Provincia, solamente però, ne' luoghi di marina, perche` non possono riportare indietro danari delle robe vendute, se non in poca quantita`, gli impiegano in altre mercanzie; onde la moneta non si estrae, e il commercio camina con maggiore emolumento degli Evandrii. (Zuccolo.L. Op cit., p. 52-53)*

In *Belluzzi o vero Della Città Felice*, Zuccolo becomes even more drastic; people have some money of their own, not much, just for their daily shopping. They all live in great poverty, but this seems to be the right way to become honest. As they are not allowed to be wealthy, thus the temptation is removed and the rulers or any other person is not tempted to become greedy or rapacious.

*“il pubblico maneggia poco danaro, non si veggono; ministri rapaci e ingordi. Dove I cittadini sono comodi, non mai può mancare la moneta al pubblico per le spese necessarie. [...] tutti siano assolutamente poveri, ma tuttavia comodi la piu`parte rispetto alla simplicita` del viver nostro.”* (p.85. Belluzzi)

This state is autarchic, it has cut off all connections with neighbouring countries and with the rest of the world. *“qui non vengono forasteri a corrompere I nostril costume, non mercanti ad introdurre delizie, non bancheri a distruggerci co`cambi, non artefici vani a farci innamorare di frascherie, non ciarlatani a vuotarne le borse.”*

The external commerce is forbidden as they are considered to corrupt the citizens.

### 3. Contrastive analysis of utopias

The idea of commerce is present in all Italian Renaissance utopias, to a greater or lesser extent.

After reviewing the literary resources, we could arrange all the references to commerce in six categories: 1. the autarchic system; 2. presence of commerce at city gates; 3. import (with three subcategories: a. no import; b. reduced imports; c. free, no restrictions); 4. export (also with three

categories: a. no export; b. medium export; c. intense export); 5. existence of money; 6. states that stamp coins.

Table 1

Presence of Ideas Connected to Commerce in Italian Renaissance Utopias

Nr.	Types of commerce	Doni	Patrizi	Agostini	Campanella	Zuccolo	
						Evandria	Belluzzi
1.	Autarchic system	X					X
2.	Commerce at gates		X			X	
3.	Import:						
	a. No import	X					X
	b. reduced import			X	X	X	
	c. free, no restrictions		X				
4.	Export						
	a. no export	X			X		X
	b. medium export		X				
	c. intense export			X		X	

Doni and Zuccolo in his Belluzzi present the idea of autarchic system, which tends to create a national closed economy, isolated by the economy of other states. This idea is enforced by the total lack of imports and exports.

The commerce at the gates of the city is accepted in the works of Patrizi and Zuccolo in Evandria, but the type of commerce is different: the citizens of the Happy City (*La città felice*) have free access to import and the merchants can do medium export of their merchandise. For the people of Evandria, it is the other way around: the imports are reduced, while they heavily export everything they have in excess, and the same is for the citizens of *Reppublica immaginaria* (Agostini).

The idea of reduced imports is present at Campanella and Agostini too, while the exports are forbidden in the City of the Sun.

Table 2

The Presence of Money in the Utopian Cities

Nr. crt.	Types of commerce	Doni	Patrizi	Agostini	Campanella	Zuccolo	
						Evandria	Belluzzi
	existence of money						
	states that stamp coins						

As we can see in Table 2, money is present in almost all utopian Italian Renaissance states: Città felice, Città immaginaria, Città del Sole, Evandria and Belluzzi. Thus, the authors could not deny the importance of goods exchange and money, in any kind of society, and the ones that took a step forward were Campanella and Zuccolo, by mentioning the stamping of coins.

### Conclusions

Commerce is an integrated part of the utopian world and the Italian Renaissance writers came to the conclusion that no city can live in total isolation. Trade is the very thing that makes the connection to the outerworld.

When it comes to tackling this subject, similarities could be found in Doni's and Zuccolo's works who present the autarchic systems, in Agostini's and Campanella's, who were reluctant to imports (only what is needed is accepted), and Patrizi's and Zuccolo's (Evandria), who accept trading goods at the city gates.

Almost all Italian Renaissance utopian writers (except Doni) come to accept the necessity of money to a greater or lesser extent.

As for the differences, the authors imposed their personal thinking and varied on the theme of commerce: Doni was totally against it, while Patrizi agreed for free imports. As regards Agostini and Zuccolo (*Evandria*), they both agreed for intensive exports.

## **BIBLIOGRAPHY**

Agostini, L. (1957). *La Repubblica immaginaria*. Edizioni Ramella Torino.

Donato, A., (2019). *Italian Renaissance Utopias: Doni, Patrizi, and Zuccolo*. Palgrave MacMillan

Eliav-Feldon, M. (1982). *Realistic Utopias. The Ideal Imaginary Societies of the Renaissance 1515-1530*. Clarendon Press, Oxford.

Pasqualetto, G. (2015). *Pazzi, patrizi ed api. Dalla rilettura dell'utopia platonica al totalitarismo controriformista. Un percorso nel pensiero politico italiano fra Cinquecento e Seicento*. [www.giulianopasqualetto.it](http://www.giulianopasqualetto.it)

Roth, M. (2008). *La città felice di Francesco Patrizi da Cherso e le utopie del Cinquecento e del Seicento*. Tesi di dottorato, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Facoltà di Lettere. [http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/7512/1/2008\\_roth\\_marton.pdf](http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/7512/1/2008_roth_marton.pdf)

Zuccolo, L. (1944). *La Repubblica d'Evandria e altri dialoghi politici*, Colombo Editore.

# IL PARADISO DI DANTE ALIGHIERI- DESCRIVERE L'INDESCRIVIBILE

Victor-Andrei Cărcăle

Lecturer, PhD, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: If, from the spatial and geographical point of view, Dante's Paradise makes history in its own right, Dante is also faced with new challenges in terms of his human and literary mission: indeed, it is up to him to describe, in the most suitable style and manner, the supreme experience for a Christian, making it intelligible to those who would have this privilege only after death in the grace of God. Expressing the immaterial and the transcendent with the tools of the poetic word is then the task that awaits the pilgrim in the fulfillment of his itinerary toward God; therefore, there are many doctrinal parentheses and points in the heavenly cantos where the poet's discourse rises to touch on exquisitely philosophical-moral issues, often securing the fundamental support not only of Beatrice, symbol of Faith, but also of the blessed ones gradually encountered along the way.*

*Keywords: Dante Alighieri, Il Paradiso, Divina Commedia, Dio, l'indescrivibile*

Delle tre parti della *Divina Commedia*, il *Paradiso* è la meno studiata dagli studenti romeni del grande poeta italiano. Ha la reputazione di essere la parte più difficile da capire dell'intero poema. Chi tenta di leggerlo è dissuaso dalle allegorie e dalle metafore che, frequentemente utilizzate in tutta l'opera, ricorrono in quasi tutti i versi del *Paradiso* - dalla disposizione delle sfere celesti<sup>1</sup> secondo l'ormai superato sistema tolemaico e, soprattutto, dalle esposizioni teologiche e filosofiche che, bisogna ammetterlo, non sono del tutto esenti dallo scolasticismo prevalente nei secoli XIII e XIV. Questi sembrano essere parte dei motivi per cui il *Paradiso*, considerato dalla critica italiana la più grande opera della mente di Dante, è così poco apprezzato dagli stranieri.

Lo scopo di questo saggio è quello di cercare di rimuovere alcune delle difficoltà incontrate nello studio del *Paradiso* e, se possibile, di dare accenni all'allegoria nascosta nel poema, conducendo così il lettore alle sue tante bellezze.

Va quindi ricordato che, nelle varie parabole, le due principali interpretazioni del *Paradiso* dantesco sono:

1. Politica - o, come Dante stesso la chiama, storica; ed è, in verità, una narrazione autobiografica degli eventi storici dell'età di Dante (1265-1321), principalmente quelli della sua patria, ma che abbraccia anche altre nazioni, nella misura in cui erano collegate all'Italia, con continue allusioni alla storia antica e a quella del Medioevo fino ai suoi tempi. Questa è la prima questione che la poesia presenta al lettore.

2. Morale- l'*Inferno* e il *Purgatorio* erano intesi dal poeta come rappresentazioni della vita attiva dell'uomo. Per ripercorrere l'allegoria fin dall'inizio, Dante, cioè l'uomo o l'essere umano, dotato di facoltà di ragionamento, di capacità mentali e fisiche di sentire e di libertà di scelta, smarritosi nella selva delle passioni umane, cerca vanamente di uscirne e di scalare il ripido colle della virtù, ma è ostacolato soprattutto da tre vizi: l'invidia, l'avarizia e la superbia.<sup>2</sup>

I suoi tentativi vengono ripetutamente sventati, tanto che sta per abbandonare l'impresa in preda alla disperazione, quando gli appare Virgilio, che rappresenta la filosofia morale. Virgilio salva Dante dal bosco e lo porta nell'Abisso dell'*Inferno*, dove gli indica la punizione certa che colpisce ogni crimine. Questo è il simbolo della ragione umana che dirige la libertà della volontà e indica la rovina che deriverebbe dall'appagamento degli appetiti e delle passioni naturali.

Nella seconda cantica, il *Purgatorio*, Virgilio conduce Dante lungo un'ascesa difficile, dolorosa, più dura all'inizio, ma via via più facile fino a terminare nel *Paradiso* terrestre, alla

<sup>1</sup> R. Guardini in *La gerarchia celeste, Studi su Dante*, Brescia, Morcelliana, 1967, pp. 93-95.

<sup>2</sup> Per ulteriori informazioni si veda *Enciclopedia dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1978.



sommità. La filosofia morale o la ragione, quindi, esercita la sua influenza sulla mente dell'uomo in un altro modo, cioè mediante il desiderio del bene, mostrandogli che, per ottenere questo bene, deve frenare le sue cattive tendenze e correggere i suoi difetti; difficile e doloroso all'inizio, ma gradualmente diventa più facile, finché alla fine scopre che "le sue vie sono vie di piacere, e tutti i suoi sentieri sono di pace". Come l'*Inferno* e il Purgatorio sono rappresentazioni allegoriche della vita attiva dell'uomo, così il Paradiso rappresenta la vita contemplativa, in Dio l'anima deve trovare riposo - per riprendere la bella espressione di Dante<sup>3</sup>. - "Nel vero in che si queta ogn' intelletto"<sup>4</sup>. La guida di Dante nel *Paradiso* è Beatrice, la donna che aveva tanto amato in vita, e per la memoria della quale fu scritta la *Divina Commedia* perché, come dice lui stesso, "spero di dicer di lei quello che mai non fue detto d'alcuna."<sup>5</sup>. Per renderle il giusto onore, la fa diventare la rappresentazione allegorica della "Scienza Divina" o della teologia.

Come la filosofia morale applicata alla mente umana non può andare oltre un certo punto, ma deve lasciare il posto a una conoscenza superiore - ossia la teologia<sup>6</sup> - Virgilio, quindi, non può accompagnare Dante oltre le prime due tappe del suo viaggio, ma deve rinunciare al suo ruolo di guida per Beatrice, per adattare la mente di Dante a un giusto apprezzamento della gloria del Paradiso.

Con tutta la penetrazione e la sottigliezza di un'illustre mente italiana, Dante percepì che solo per gradi avrebbe potuto scandagliare, in senso figurato, le profondità del male o raggiungere l'apice della perfezione.

Così, con la stessa abilità, scese passo dopo passo attraverso i peggiori peccati dell'uomo fino ai luoghi di punizione loro assegnati, fino a raggiungere l'autore in fondo all'abisso, purificando così la sua mente da ogni corruzione materiale, con l'anima dotata di poteri attivi e contemplativi, e usando la scienza come scala e la teologia come guida, passa da un regno del cielo all'altro fino a raggiungere il culmine della perfezione, la "bellezza di quella santità" in cui, con tutto il fervore di una mente profondamente religiosa, desidera adorare lo spettacolo della gloria divina.

Nel *Paradiso* gli aspetti religiosi della poesia prevalgono sugli aspetti politici o storici, ma è impossibile, anzi sbagliato, cercare di definire troppo chiaramente dove finisce l'uno e comincia l'altro perché sono così intrecciati che spesso si fondono del tutto insieme. Tuttavia, con l'eccezione di tre canti scritti da Dante sulla storia del suo antenato Cacciaguida, e uno o due altri episodi, il *Paradiso* rimane fedele all'allegoria che intende trasmettere, contenente per lo più aspetti teologici e filosofici.

È pensato per menti più contemplative che non hanno bisogno dell'emozionante trama dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, e dell'interesse storico ad essi associato, dichiara lo stesso Dante all'inizio del poema nel linguaggio figurato che ama usare, avendo prima avvertito il lettore disattento e superficiale di non tentare di comprendere questa parte della *Divina Commedia*:

*O voi che siete in piccioletta barca,  
desiderosi d'ascoltar, seguiti  
dietro al mio legno che cantando varca,  
tornate a riveder li vostri liti:  
non vi mettete in pelago, ché forse,  
perdendo me, rimarreste smarriti.  
Voi altri pochi che drizzaste il collo  
per tempo al pan de li angeli, del quale  
vivesi qui ma non sen vien satollo,  
metter potete ben per l'alto sale  
vostro navigio, servando mio solco*

---

<sup>3</sup> *Paradiso*, XXVIII, 108.

<sup>4</sup> Si veda il capitolo "Un esempio di poesia dantesca (Il canto XXVIII del Paradiso)" - Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 191-217.

<sup>5</sup> *Vita nuova*, cap. XLII.

<sup>6</sup> Si veda anche E. Ardissino, *Etica e teologia nella Commedia di Dante*, Hoepli, Milano, 2009.

*dinanzi a l'acqua che ritorna eguale.*<sup>7</sup>

Soprattutto per coloro che considerano la filosofia e la teologia come due diversi approcci alla stessa conclusione, due diversi percorsi verso la stessa meta, il *Paradiso* fornirà sempre fili meditativi di altissimo livello. La rara moderazione mostrata dall'autore nel limitarsi nel quadro delle capacità umane merita qui una menzione speciale. Rispettando la natura profonda dei suoi soggetti, non cerca di penetrare questioni nascoste o di capire ciò che è deliberatamente nascosto ai nostri occhi.

Egli è tuttavia deciso a far sì che il suo poema contenga tutte le scienze dell'epoca, e lo fonda quindi su tre sistemi, di cui intende essere l'esposizione: la filosofia, la teologia e l'astronomia. Per quanto riguarda filosofia, sia naturale sia morale, solo quella di Aristotele si studiava solo nelle scuole dell'epoca. Dante fu istruito per la prima volta dal suo maestro, Brunetto Latini<sup>8</sup>. Successivamente, continuò gli studi presso la scuola bolognese, e non cessò mai di aggiungersi durante i lunghi anni di esilio dal suo paese. Il frutto della sua vasta ricerca appare nella *Divina Commedia*, ma soprattutto nelle prime due parti. Nel *Paradiso*, invece, la filosofia svanisce, o meglio si estende alla teologia, come naturale conseguenza del suo insegnamento. Dante espone le grandi verità del cristianesimo: la creazione, la caduta dell'uomo, l'incarnazione, la redenzione, il compimento e la risurrezione.

Forse, per certi aspetti, questo può essere considerato il tratto più distintivo del poema, visti i tempi in cui visse l'autore. Quanto alle altre scienze, con l'aiuto delle scuole, Dante poté scavare nelle loro più intime profondità e riprodurle con chiarezza e semplicità in uno dei più sublimi poemi che siano mai stati scritti. Ma la teologia è diversa. Sebbene fosse insegnata nelle scuole insieme ad altre scienze, all'epoca era politica della Chiesa romana mantenere le persone in uno stato di estrema ignoranza. Ogni tentativo di ragionamento è fatale per molte delle sue affermazioni, ed è presto costretto a sacrificare la giustizia e l'umanità. Nel suo sordido amore per il guadagno, persino l'esposizione dei dogmi fondamentali della religione che professava di insegnare fu trascurata.

*Per questo l'Evangelio e i dottor magni  
son derelitti, e solo ai Decretali  
si studia, sì che pare a' lor vivagni.  
A questo intende il papa e' cardinali;  
non vanno i lor pensieri a Nazarette,  
là dove Gabriello aperse l'ali.*<sup>9</sup>

Stando così le cose, non solo la conoscenza approfondita della Bibbia da parte di Dante è fonte di perpetua meraviglia per il lettore delle sue opere, ma anche il fatto che egli abbia avuto il discernimento e il coraggio di mettere il dito sulla vera causa dei difetti della Chiesa romana. Con una mente filosofica e ragionante, capì allora che l'esercizio del potere spirituale era stato paralizzato e ostacolato da motivi mondani connessi con oggetti mondani che avevano ucciso la fonte di vita della Chiesa e l'avevano avvelenata.

Astronomia rappresenta l'ultimo dei tre sistemi che costituiscono la base del poema. Qui, Dante segue sempre il suo sistema di spiegare l'invisibile con il visibile, cercando di riprodurre alla nostra mente il mondo invisibile della Beatitudine attraverso il paradiso materiale. Forse di tutte le favole e le metafore che sono state usate per tenere le nostre menti fuori dal mondo e di farle intravedere le cose celesti, l'elaborato componimento del poeta italiano, se studiato con attenzione, è il più riuscito.

La bella scelta del linguaggio, le metafore accuratamente selezionate, le vivide immagini suggerite da una brillante immaginazione, tutto questo all'inizio sorprende le nostre menti nel credere alla meravigliosa concezione che viene loro presentata, e l'illusione una volta formata viene preservata con arte consumata.

---

<sup>7</sup> *Paradiso*, Canto II, 1-15.

<sup>8</sup> Sull'uomo e l'opera di Brunetto Latini si veda anche Bianca Ceva, *Brunetto Latini. L'uomo e l'opera*, Ricciardi, Milano e Napoli, 1965, pp. 214-219; Antonio Carrannante, "Implicazioni dantesche: Brunetto Latini (*Inf.* XV)", *L'Alighieri*, 1995, 1, pp.79-102.

<sup>9</sup> *Paradiso*, Canto IX, 133-138.

Tutta la scienza di cui il mondo era capace all'epoca è stata introdotta per convincere la nostra ragione e creare una solida base su cui erigere la fantasiosa e meravigliosa concezione. Anche il metodo di avanzamento attraverso le sfere celesti è adattato per rafforzare, allo stesso tempo, l'allegoria e l'illusione.

Beatrice viene trascinata verso l'alto, gli occhi fissi prima sul sole, e poi, continuando il suo cammino verso l'alto, li solleva sempre più in alto fino al trono di Dio. Dante, guardandola negli occhi mentre sembravano brillare sempre di più ad ogni tappa del loro viaggio, ne fu "catturato".

Dante si meraviglia della loro rapidità di volo, che gli viene spiegata da Beatrice nel seguente passo di rilievo:

*Le cose tutte quante  
hanno ordine tra loro, e questo è forma  
che l'universo a Dio fa simigliante.  
Qui veggion l'alte creature l'orma  
de l'eterno valore, il qual è fine  
al quale è fatta la toccata norma.  
Ne l'ordine ch'io dico sono accline  
tutte nature, per diverse sorti,  
più al principio loro e men vicine;  
onde si muovono a diversi porti  
per lo gran mar de l'essere, e ciascuna  
con istinto a lei dato che la porti<sup>10</sup>.*

Ossia, tutto ciò che è creato è destinato ad avere uno scopo definito e, gradualmente, tende a questo scopo. Per l'uomo, questa destinazione è il Paradiso. Così, l'esito naturale è come l'elevarsi del fumo, una volta liberato da tutti gli ostacoli come il peccato e gli ingombri materiali che costringono il corpo alla terra, il suo spirito sale a Dio che gli ha dato la vita.

Per molti anni Dante si è preoccupato della contemplazione del mondo spirituale - un mondo creato da lui stesso - eppure, poiché la sua grande saggezza si concentrava sull' "invisibile" piuttosto che sul "visibile", le sue parole, di fronte al mondo invisibile, se non possono essere accettati come autorità assoluta, hanno ancora un certo potere e un certo senso di sicurezza. Il tema dell'intero poema, in poche parole, è lo stato dell'anima dopo la morte, perché su di essa si basa l'intero poema.

Per tornare all'aspetto astronomico del *Paradiso* è appena il caso di osservare che il sistema astronomico tolemaico era l'unico conosciuto all'epoca di Dante. Il *Paradiso* è, quindi, fatto corrispondere esattamente con quella disposizione dei corpi celesti.

La Terra si trova in basso, al centro dell'universo, attorno al quale i pianeti ruotano in cerchi sempre più grandi e più stretti: la Luna, Mercurio, Venere, Sole, Marte, Giove e Saturno. Oltre a questi pone la sfera stellata, o sfera stellare; poi quella cristallina, detta anche "il primo mobile", essendo la causa primaria del moto degli altri pianeti; e, infine, l'Empireo, che, nelle strofe iniziali del *Paradiso*, Dante ci dice che partecipa in misura maggiore della luce della presenza immediata di Dio, ed è chiamato "cielo quieto", o "sfera immutabile".

Data la conoscenza limitata all'epoca, con il suo imperfetto sistema di astronomia, era impossibile formarsi un'idea dei cieli più grandiosa di quella che Dante ci svela. La sua perfetta simmetria diventa più evidente se consideriamo il suo significato allegorico e scientifico. Procedendo dal centro verso la circonferenza, e aumentando gradualmente in larghezza e in altezza, le sfere rotanti rappresentano i vari stadi della beatitudine celeste, mostrando le gradazioni attraverso le quali si può ottenere il massimo. Ed è interessante che questa metafora sia stata usata dal Padre Segneri<sup>11</sup>- Padre gesuita nel XVII secolo. Nel suo celeberrimo "Quaresimale"<sup>12</sup>, il

---

<sup>10</sup> *Paradiso*, Canto I, 103-114.

<sup>11</sup> Ulteriori informazioni si possono trovare in Mario Scotti, *Paolo Segneri*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, 1999, pp. 153-155.

<sup>12</sup>[https://books.google.ro/books?id=WtIQAQAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ro/books?id=WtIQAQAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), sito consultato il 02.11.2022.

sermone sul testo "Domine bonum est nos hic esse", tratta delle gioie del cielo: "Al cielo, al cielo, fedeli miei devotissimo, al cielo, al cielo" sono le parole iniziali. E poi, dopo aver indicato ai suoi fedeli il "curioso viaggio che avete da fare nello spazio minore d'un'ora", adotta esattamente la disposizione dantesca delle sfere.

La potente mente e la fertile immaginazione di Dante non si accontentarono di questa interpretazione del suo soggetto. Egli fa corrispondere gli stadi del bene, con cui saliamo alla perfezione nelle sfere celesti, alle varie scienze che utilizziamo come tappe per l'acquisizione della saggezza. Così i sette primi cieli rispondono al *Trivio* e al *Quadrivio*, le sette scienze insegnate nelle scuole dell'epoca. La grammatica alla sfera lunare, la logica al pianeta Mercurio, la retorica al pianeta Venere, l'aritmetica al Sole, la musica al pianeta Marte, la geometria al pianeta Giove, l'astrologia al pianeta Saturno. Ci sono tre analogie tra i pianeti e la scienza:

1. Entrambi ruotano intorno a un centro immobile. Ciascuna delle sfere mobili ruota sul proprio asse, che rimane fisso, e ogni scienza presuppone un soggetto che sia il centro del suo apprendimento e della sua ricerca.

2. La seconda somiglianza sta nella luce proiettata dall'una e dall'altra. Ogni sfera illumina le cose visibili, e ogni scienza getta ulteriore luce sulle cose intelligibili.

3. Entrambi conducono alla perfezione finale delle cose. Tutti i filosofi concordano nel ritenere che i corpi celesti conducano alla perfezione nella generazione delle cose materiali. Allo stesso modo, è con l'aiuto della scienza che siamo in grado di penetrare così tanto nella verità speculativa, nel cui raggiungimento risiede la nostra perfezione ultima.

Mentre passiamo da una scienza all'altra nella ricerca della conoscenza, i dubbi e le incertezze che anebbian le nostre menti evaporano come nuvole scure al sole. Dante usa le metafore più sottili e trasparenti per descrivere il graduale dispiegarsi della nostra mente verso la verità, per mostrare la bellezza dell'espressione e del sorriso della sua guida Beatrice mentre vola da una sfera all'altra. La luce nei suoi occhi è la luce della saggezza proiettata sull'anima, e il suo sorriso luminoso è la persuasione della saggezza, che mostra la soddisfazione interiore e la soddisfazione ottenute dall'acquisizione della conoscenza. Inoltre, ciò ha una duplice applicazione se consideriamo Beatrice come l'incarnazione della teologia. La metafora che lo rappresenta mentre cresce nella sua bellezza e perfezione e continua a volare verso l'essere divino, vuole trasmettere l'idea che quanto più ci avviciniamo all'ineffabile oggetto della nostra contemplazione attraverso gli studi teologici, tanto più grande diventa il nostro senso di pace che si diffonde dall'anima.

La concezione che Dante stesso ha dell'azione dell'energia di Dio nell'universo è in accordo con le dottrine scolastiche del suo tempo e, a grandi linee, è questa: nel cielo della Pace divina, cioè, come si può dire, nell'insondabile mente di Dio, il primo cielo girevole (all'interno del quale ruotano tutte le sfere minori) vibra di energia divina; e questa energia, diretta e alterata dal mezzo attraverso il quale passa, procede verso le sfere interne, colpendo le più vicine e le più remote secondo la loro lontananza, e colpendo anche tutte le cose contenute in quelle sfere secondo le loro diverse nature. Questa energia è spirituale- è come se tutto l'universo fosse tenuto tra le braccia di Dio e ricevesse le pulsazioni del suo cuore infinito. In questo modo, tutte le parti dell'universo, qualunque sia la loro forma o la loro materia, ricevono questa energia divina e la trasmettono; così che, sebbene la fonte di tutta l'energia, meccanica, vitale, mentale, spirituale, sia una sola, l'energia si manifesta in modi diversi (*Par. II*).

Durante tutto il viaggio, sia da Beatrice che dalle anime che incontrano, Dante impara il funzionamento delle leggi di Dio. Forse la lezione più grande di tutte la riceve nel più basso dei dieci cieli, la sfera della Luna. Qui incontra l'anima di Piccarda, una signora fiorentina, che in vita per costrizione, ha infranto il suo voto di monaca e si è sposata, e questa infedeltà ha lasciato un segno perenne. Dante le chiede se non desidera essere in un cielo più alto, in un luogo di maggior gloria, dove sarebbe stata più vicina a Dio. Piccarda sorride, radiosa come se fosse in preda all'estasi del primo amore, e risponde:

*Frate, la nostra volontà quieta  
virtù di carità, che fa volerne  
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.*

*Se disiassimo esser più superne,  
foran discordi li nostri disiri  
dal voler di colui che qui ne cerne;  
che vedrai non capere in questi giri,  
s'essere in carità è qui necesse,  
e se la sua natura ben rimiri.  
Anzi è formale ad esto beato esse  
tenersi dentro a la divina voglia,  
per ch'una fansi nostre voglie stesse;  
sì che, come noi sem di soglia in soglia  
per questo regno, a tutto il regno piace  
com'a lo re che 'n suo voler ne 'nvoglia.  
E 'n la sua volontade è nostra pace:  
ell'è quel mare al qual tutto si move  
ciò ch'ella crià o che natura face<sup>13</sup>*

Ciò significa che la contentezza è un elemento essenziale del Paradiso, anche se non c'era bisogno di uno spirito tornato dai regni dei morti per dircelo; e, allo stesso modo, le altre sfere indicano altre parti costitutive della perfetta beatitudine. Nella sfera di Mercurio, Dante incontra l'imperatore Giustiniano, che inculca, come idea appropriata a quella sfera, l'assenza di ambizioni mondane. Nella sfera di Venere Dante impara che, anche se contaminato da un elemento terreno, il vero amore porta con sé un tocco di Paradiso. Nel successivo (quello del Sole), San Tommaso d'Aquino, attraverso la storia di San Francesco d'Assisi e di Madonna Povertà, insegna che l'anima, prima di poter entrare in Paradiso, deve essere completamente libera dalle preoccupazioni materiali; e San Bonaventura, attraverso la storia di San Domenico, che dobbiamo avere fede, una fede in un fine, qualunque esso sia, una fede che giustifichi e consacri il più completo sacrificio di sé. Nel cielo di Marte, l'antenato di Dante, Cacciaguida, implica che l'eroismo deve temere l'anima; e in quello di Giove, gli spiriti dei re giusti simboleggiano uno stato di pace, ordine e giustizia nell'anima che desidera stabilire in sé il regno di Dio.

Dante nel *Paradiso* utilizza un approccio diverso nel suo modo di scrivere. È riuscito a descrivere l'indescrivibile presentando le idee come un'arte che si basa su immagini e simboli. Questo rivela che stava lottando per esprimere una visione che all'inizio era priva di immaginazione. In questa parte della *Divina Commedia*, Dante voleva che solo i buoni lettori e i meritevoli potessero comprenderla veramente.

Secondo Dante, il destino è che siamo destinati a trovarci in un certo momento del nostro tempo, come ad esempio l'incontro con la persona con la quale siamo destinati a stare, mentre il libero arbitrio è ciò che scegliamo di fare in una certa situazione. In generale, queste due idee possono coesistere perché il destino è un messaggio che proviene dal divino, mentre il libero arbitrio è la nostra scelta su ciò che faremo con quel messaggio.

Dio ci ha creati con il bisogno di amare e di essere amati, e solo Lui può soddisfare il desiderio più profondo di ogni anima umana di amore totale e di comprensione completa. Dante ha capito nel *Paradiso* che tutto è motivato dall'amore e che ogni sfera del cielo racchiude un amore più profondo per Dio. Egli definì l'amore come avere la propria anima allineata con l'amore di Dio.

Nel corso del viaggio di Dante, egli si rese conto che tutto era racchiuso dall'amore che viene da Dio e che noi, in cambio, dovremmo amarlo a nostra volta ed essergli fedeli. L'amore deve essere proiettato esclusivamente su Dio e il resto della felicità va al suo posto. Come dice il versetto, tutto concorre al bene per coloro che amano Dio - che lo amano veramente e gli sono fedeli.

La visione che Dante ha di Dio è un lampo di intuizione che non può essere espresso a parole. Vide movimenti e immagini dell'Amore visibili in cielo. Ci si aspettava che nessuno potesse vedere Dio. La Bibbia dice che Abramo riuscì a vedere Dio faccia a faccia, ma non menziona la

---

<sup>13</sup> *Paradiso*, Canto III, 87-70.

figura esatta. Ciò che Dante vide fu più che altro la figura dell'amore di Dio. Questa idea prova l'incarnazione - che Gesù si è fatto carne e ha assunto una natura umana e dopo la sua morte è tornato in cielo per essere divino.

In questa ultima parte del *Paradiso*, Dante, con gli occhi dotati di una forza sovrumana per sopportare la vista, si trova davanti alla Rosa mistica, i cui petali sono le anime trionfanti che circondano Dio. Qui Beatrice chiama San Bernardo e affida Dante alla sua guida. San Bernardo è il simbolo della contemplazione mistica.

La mente, lottando per raggiungere il trascendentale, fissa lo sguardo su qualche simbolo dello spirito, come gli occhi corporei fissano la pietra di berillo, e ha visioni inesistenti nello stato normale. Questo anelito soprannaturale dell'anima sembra rompere i legami del senso e sfuggire alle limitazioni dell'umanità. L'ultimo mezzo è la preghiera. San Bernardo prega la Vergine Maria affinché Dante possa vedere Dio faccia a faccia.

La Vergine Maria è l'incarnazione, o il simbolo, di quelle manifestazioni di Dio che suscitano in noi sentimenti spirituali che, anche nel nostro stato decaduto, si collocano accanto ai primitivi impulsi animali e, quando il processo purgatorio è iniziato nella nostra anima, trionfano con leggerezza su tutti gli istinti. Come Vergine, richiede l'ammirazione romantica per l'amore e la riverenza cavalleresca per la purezza, come quella che provò il giovane Dante quando incontrò Beatrice per le strade di Firenze; come Madonna, rappresenta la compassione, la tenera comprensione, l'abnegazione e l'adorazione della madre per il bambino, che a sua volta è il simbolo di una vita superiore a venire. A lei prega San Bernardo (Par. XXXIII):

*Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio,  
tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura.  
Nel ventre tuo si raccese l'amore,  
per lo cui caldo ne l'eterna pace  
così è germinato questo fiore.  
Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giusto, intra ' mortali,  
se' di speranza fontana vivace.  
Donna, se' tanto grande e tanto vali,  
che qual vuol grazia e a te non ricorre,  
sua disianza vuol volar sanz'ali.  
La tua benignità non pur soccorre  
a chi domanda, ma molte fiate  
liberamente al dimandar precorre.<sup>14</sup>*

Ma la visione della Bellezza, della Verità, dell'Amore, vista nella contemplazione estatica, non può essere raccontata; la memoria ne conserva poca, e la nostra parola non può trasmettere quel poco che si ricorda:

*Omai sarò più corta mia favella,  
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante  
che bagna ancor la lingua a la mammella.<sup>15</sup>*

E la grande visione si conclude con la reiterazione del dogma fondamentale della fede vivente, ovvero che la forza che muove l'universo è meglio interpretata dall'amore:

*L'amor che move il sole e l'altre stelle<sup>16</sup>*

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>14</sup> *Paradiso*, XXXIII, 1-18.

<sup>15</sup> *Idem*, 106-108.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 145.

\*\*\* Enciclopedia dantesca, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1978.

Alighieri, Dante, *Tutte le opere*, a cura di Fallani G., Maggi N., Zennaro S., Newton Compton, 2008.

Ardissino, E., *Etica e teologia nella Commedia di Dante*, Hoepli, Milano, 2009.

Carrannante, Antonio, *Implicazioni dantesche: Brunetto Latini (Inf. XV)*, "L'Alighieri", 1995.

Ceva, Bianca, *Brunetto Latini. L'uomo e l'opera*, Ricciardi, Milano e Napoli, 1965.

Contini, Gianfranco, *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Einaudi, Torino, 2001.

Scotti, Mario, *Paolo Segneri*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, IV, Torino, 1999.

Guardini, Romano, in *La gerarchia celeste, Studi su Dante*, Morcelliana, Brescia, 1967.

Websites:

[https://books.google.ro/books?id=WtIQAQAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.ro/books?id=WtIQAQAIAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_atb&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false), sito consultato il 02.11.2022.

# I.L. CARAGIALE – THE ONE-DIMENSIONAL CHARACTER AND THE MASKED CHARACTER

Antonia Pâncotan

Lecturer, PhD, Partium Christian University, Oradea

*Abstract: In this paper, we aim to analyze the limits of the classicist imaginary in Caragiale's comedies, from the perspective of character construction. The perception of Caragiale's characters as one-dimensional characters is still a common place today, but we aim to demonstrate that the author rejects the monovalence of the one-dimensional character by cultivating an open work. With the opening of the work, the character also opens, it escapes from the narrow perimeter of the type and begins to develop multilaterally. The masked character, with a dual nature, is a first attempt to provide complexity to the character and at the same time an endeavor to elevate character construction.*

*Keywords: classicism, open work, one-dimensional character, masked character, carnival.*

Se știe că arta și literatura au avut, până pe la jumătatea secolului al XVIII-lea, o pronunțată miză pragmatică, pentru că se urmărea educarea și cultivarea publicului, ajutându-l să adere la normele sociale și insuflându-i un gust pentru frumos și moralitate. Literatura, deci, nu viza esteticul pur, ci avea un pronunțat rol social, asumându-și responsabilitatea de a oferi pilde de comportament și exemple de urmat pentru membrii societății.

Acest mod de a concepe literatura a dat naștere nu doar la formarea unor genuri și specii literare tipice, ci și la conturarea unui anumit tip de personaj, conducând totodată la stabilizarea unui anumit model de lume ficțională, care avea să fie exploatat de către autorii perioadei.

Practicarea literaturii de acest tip a dus la consolidarea unei anumite percepții asupra esteticului, care nu putea fi disociat de componenta etică și morală, ba chiar avea poziția ingrătă de a fi pus în slujba lor. Stabilizarea acestui raport de forțe, printr-o întreagă tradiție literară, a dus la închegarea unei serii de prejudecăți cu privire la funcția și statutul esteticului. Abia mai târziu reușește esteticul să se desprindă din această asocieră și să își afirme independența.

## **Identitatea personaj-idee**

Autorul clasicist sacrifică personajul tocmai pentru a asigura triumful principiilor pe care își impune să le promoveze. Astfel, deducem că funcția primordială a personajului este purtarea ideii până la limitele textuale și apoi propulsarea ei dincolo de ele. Personajul, prin urmare, tinde să se reducă la o simplă formă pe care o îmbracă ideea; este personificarea acesteia, neavând vreo altă funcție esențială, de aceea în momentul în care ideea depășește textul, ajungând la destinație, adică la receptor, existența textuală a personajului-purtător ia sfârșit, de foarte multe ori printr-o moarte simbolică.

Monovalența personajului este dată, printre altele, și de finalul moralizator, închis, care are, în plus, funcția estetică de a aduce la același numitor percepția asupra unuia și aceluiași personaj, în sensul că personajele își asumă rolul așa cum le-a fost distribuit, personajele negative își asumă consecințele acțiunilor întreprinse, iar personajele pozitive sunt reabilitate și recompensate pentru faptele săvârșite. Această aducere la același numitor a percepției și perspectiva unilaterală asupra personajului a dus la perceperea personajelor clasice ca tipuri. Personajele clasice se dezvoltă într-o singură direcție, fiind structural lipsite de complexitate. Vom vedea că personajele lui Caragiale nu se încadrează în această structură (cu câteva excepții notabile!), lipsind finalul moralizator, care are și rolul de a închide perspectivele asupra personajului.

## **Clasicismul și promovarea personajului ca structură închisă**

Caracterul univoc al personajului este determinat în mod direct atât de mersul unidirecțional al acțiunii, cât și de componenta etică, așa cum am arătat. Dar unilateralitatea personajului credem



că este, în același timp, impusă prin tradiție. De aceea, credem că originea, arhetipul personajului-tip, sunt zeitățile din clasicismul greco-latin, care exhibă aceeași monovalență, fiecare reprezentând doar o trăsătură de caracter. Pe acestea Hegel le numește în *Fenomenologia spiritului* „spirite etice”<sup>1</sup>.

Însă personajul va începe să se deschidă progresiv, chiar dacă acest proces va fi unul de lungă durată. Începând cu perioada Renașterii, observă Edgar Papu, odată cu introducerea elementului afectiv în arta și literatura clasică se produce o breșă, fapt care duce la *relativizarea clasicismului* (Edgar Papu), în raport cu clasicismul greco-latin, care este absolut.<sup>2</sup>

Odată cu aceste încercări de deschidere, desigur că și structura personajului va cunoaște mutații, de aceea credem că *masca*<sup>3</sup> și asumarea ei de către personaj este prima formă simbolică prin care este anulat caracterul univoc al personajului clasicist. Astfel ne explicăm și asumarea măștilor de către personaje în cadrul tradiției carnavalești, care are manifestării vizibile, așa cum vom vedea, după fiecare perioadă în care domină estetica clasică. Acest lucru este atât o încercare de a-i oferi complexitate personajului prin dedublarea sa simbolică, cât și o primă deschidere și o ambiguitate a acestuia.

Odată cu deschiderea operei se deschide și personajul, acesta evadează din perimetrul strâmt al tipului/tipologiei și începe să se dezvolte multilateral. Abia dincolo de clasicism personajul capătă o psihologie individuală, până atunci psihologia personajului era psihologia tipului.

### **Personajul tip și personajul cu mască**

Împărțirea personajelor caragialiene în tipologii este de mult timp un loc comun în percepția personajelor caragialiene. Privite din exterior, aceste personaje sunt, într-adevăr, încadrabile într-o categorie, conform lui Pompiliu Constantinescu, care stabilește zece tipologii de personaje în comediile caragialiene: tipul încornoratului (Pampon, Crăcănel, Jupân Dumitrache, Trahanache), tipul primului-amorez și al don-juanului (Nae Girimea, Chiriac, Rică Venturiano, Tipătescu), tipul cochetei și al adulterinei (Didina Mazu, Mița Baston, Veta, Zița, Zoe), tipul politic și al demagogului (Rică Venturiano, Tipătescu, Cațavencu, Farfuridi, Brânzovenescu, Trahanache, Dandanache), același tip în devenire (Ionescu, Popescu din *O scrisoare*, Chiriac, Ipingescu, Jupân Dumitrache, Spiridon din *O noapte furtunoasă*), tipul cetățeanului (Catindatul, Ipingescu, Jupân Dumitrache, Conul Leonida, Cetățeanul turmentat), Tipul funcționarului (Ipistatul, Ipingescu, Pristanda), tipul confidentului (Iordache, Spiridon, Chiriac, Ipingescu, Coana Efimița, Pristanda, Tipătescu, Brânzovenescu), tipul raisonneur-ului (Spiridon, Pristanda), tipul servitorului (un chelner, Spiridon, Safta).<sup>4</sup>

Noi nu credem într-o asemenea perspectivă reductivă asupra personajelor din teatrul lui Caragiale. Pare că, în ceea ce privește catalogarea personajelor caragialiene ca tipuri, critica specializată așază personajele într-un pat procustian și retează părțile care ies din tipar. În cazul comediilor de factură clasică putem vorbi despre tipologii de personaje pentru că, deși ele pretind a fi ceea ce nu sunt, la sfârșit, inevitabil și invariabil măștile cad, iar percepția asupra personajului devine unanimă, atât pentru spectator, care știa deja adevărul, dar mai ales pentru celelalte personaje, păcălite de aparențele înșelătoare ale „măștilor” care camuflează adevărul.

În cazul pieselor lui Caragiale însă, situația nu este la fel, pentru că personajele își păstrează măștile (uneori și la propriu, și la figurat), așa că, în această lumină, datele problemei se modifică. Unilateralizarea perspectivelor asupra personajelor nu este realizată niciodată de către autor. Caragiale însuși nu își reduce personajele la tip, prin neasumarea perspectivei moralizatoare, impusă

<sup>1</sup> Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Traducere de Virgil Bogdan, București, Editura IRI, 1995, p. 405.

<sup>2</sup> Edgar Papu, *Apolo sau ontologia clasicismului*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 16.

<sup>3</sup> Ne referim aici la asumarea măștii de către personaj, nu de către actor. Aici funcția măștii este deturnată de la simbolistica sa originală, din cadrul procesiunilor dionisiace, unde avea rolul de a camufla identitatea actorului și de a-l ajuta să își asume rolul atribuit. În cadrul acelor procesiuni, masca avea valența simbolică de transfigurare a actorului în personaj. Însă, simbolistica măștii s-a modificat în timp, încercându-se cu noi sensuri. În tradiția literară carnavalească, masca pe care și-o asumă personajul reprezintă simbolic dedublarea acestuia. Iar dacă privim acest fenomen în raport cu clasicismul, îl putem interpreta ca pe o formă de sfidare asumată și îndreptată către personajul de factură clasică.

<sup>4</sup> Pompiliu Constantinescu, *Scrieri 2*, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Aurel Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, pp. 131-132.

de o veche tradiție literară, și prin finalurile deschise.

La Caragiale purtarea unor măști de către personaje și susținerea acestora de către mersul acțiunii este o primă încercare de a oferi complexitate personajului și în același timp o depășire a construcției personajului-tip. Din perspectiva finalului, ne dăm seama că această perspectivă duală asupra personajului este întreținută de felul în care este constituită lumea ficțională, prin urmare nu putem reduce noi personajul caragialian la tipologie din moment ce însăși lumea din care face parte îi susține dualitatea.

Astfel, în *O noapte furtunoasă* Veta nu este doar soția adulterină, ci și femeia sfioasă în ochii soțului, precum și amanta îndrăgostită pentru Chiriac. Chiriac nu este doar amantul gelos, ci și prietenul și confidentul fidel, pentru Jupân Dumitrache etc. Personajul caragialian tinde spre complexitate, iar această structură duală a sa este un prim pas către atingerea ei. La fel cum universul ficțional caragialian aspiră să-și extindă granițele textuale până la iluzia realistă a topirii lor în real, tot așa personajul-tip este dislocat între două perspective diferite impuse de finalul deschis.

La fel sunt construite și personajele din celelalte comedii ale autorului. De pildă în *O scrisoare pierdută* Zoe nu este doar soția, a cărei probitate morală și fidelitate este dincolo de orice bănuială pentru Trahanache, ci este și amanta lui Tipătescu, conducând din umbră toate jocurile politice, Tipătescu este și prietenul devotat al lui Trahanache, „*De opt ani trăim ca frații, și nici un minut n-am găsit la omul ăsta măcar atâtica rău*”<sup>5</sup>, precum și amantul Zoei. Cațavencu are pretenții de onorabilitate, dar nu se dă în lături de la șantaj pentru a-și realiza ambițiile politice. Iar după ce șantajul eșuează, este capabil a-l acuza pe Trahanache de trădare.

Așa cum, în cazul unora dintre personaje, bidimensionalitatea se construiește cu preponderență la nivel comportamental (Veta, Chiriac, Zoe, Tipătescu, Cațavencu), în cazul altora dualitatea se conturează mai ales la nivelul discursului. Astfel ne explicăm „*curat murdar*”-ul lui Ghiță Pristanda, apelativele „soro” și „domnule”, aplicate „viceversa” de către Efimița și Leonida, discursul despre trădare și trădători al lui Farfuridi: „*iubesc trădarea (...), dar urăsc pe trădători*”; „*trădare să fie (...) dacă o cer interesele partidului, dar s-o știm și noi*”<sup>6</sup>, Dandanache, precum Cațavencu, recurge la șantaj pentru a se propulsa în politică, dar la nivel discursiv se făleşte cu „*familia mea de la patuzsopi*”<sup>7</sup>.

În comedii caragialiene și quid pro quo-urile devin modalități estetice prin care se realizează dedublarea personajelor. În piesa *D-ale carnavalului* identitățile personajelor se construiesc, în mare parte, în acest fel. Aici toate personajele își cultivă și își susțin natura duală, iar măștile pe care le poartă în timpul balului sunt proiecții simbolice ale acestei binarități. Călătoria în care pornește Pampon în căutarea „Bibicului” generează un adevărat vortex ficțional, care înghite toate celelalte personaje și culminează cu balul mascat. Întreaga piesă se construiește pe erori de identificare a personajelor. Pampon crede că Crăcănel este „Bibicul” și îl ia la palme. Identitatea lui Crăcănel se construiește între „Bibicul” și „mangafaua”, la fel cum a lui Rică Venturiano oscilează între „bagabontul” și „patriotul” în *O noapte furtunoasă*; identitatea Miței Baston se confundă cu a Didinei Mazu când acestea schimbă măștile, la fel cum a Ziței se topește în a Verei, când Rică îi face declarația de amor; iar identitatea lui Nae se amestecă cu a Catindatului când aceștia decid să își schimbe costumele între ei.

Personajul clasicist suferă mutații în lumea pe dos caragialiană. Teza clasicistă a personajului-tip, a personajului univoc este dezavuată în teatrul caragialian. Autorul desființează univocitatea personajului clasicist, propunând, inspirat fiind de carnaval, *personajul cu mască*, personajul dual, încercare în care vedem o primă tentativă de a conferi complexitate personajului. În *D-ale carnavalului* avem de-a face cu un adevărat spectacol al măștilor. Balul mascat la care participă personajele reprezintă un simbol totalizator al artei autorului. Măștile asumate de către personaje se confundă ușor cu realitatea lor. De fapt, confuzia este atât de generalizată, încât devine

<sup>5</sup> I.L. Caragiale, *Opere 1. Teatru*, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvan Iosifescu, Editura de stat pentru literatură și artă, București, 1959, p. 138.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 199.

imposibilă desprinderea adevăratei identități a personajelor de masca pe care și-o asumă.

La antipodul personajului cu mască, în opera caragialiană, este personajul-tip, de factură clasică, purtător al valorilor universului ficțional clasicist. Vom oferi două exemple reprezentative: Jupân Dumitrache și Trahanache. Caragiale însă, plasează aceste personaje printre celelalte și într-un context ficțional care nu le confirmă valorile sau ideile.

Conform lui G. Călinescu „eroii cei mai mistici”<sup>8</sup> sunt Jupân Dumitrache și Trahanache datorită credinței lor nestrămutate în adevăr, bine și frumos.<sup>9</sup> Atât Cetățeanul turmentat, cât și cei doi au cultul femeii. Trahanache crede în bine și în valoarea prieteniei, iar din acest motiv „evidența pentru el este o infamă plastografie”<sup>10</sup>, Jupân Dumitrache are și el un suflet *sublim*. Pentru el gelozia, continuă criticul, nu este un semn al vinovăției Vetei, pe care o crede intangibilă, ci temerea lui este ca nu cumva vreun *bagabont* să „zdruncine dogma lor morală în opinia altora”<sup>11</sup>. Codul onoarei este foarte important pentru aceste personaje. De aceea Jupân Dumitrache ține atât la „onoarea de familist”, iar Trahanache și el se teme să nu piardă faima morală, indignat de „mişeli” și „infami”.<sup>12</sup>

Pe aceeași linie interpretativă își conduce și Nicolae Steinhardt analiza din eseu *Secretul „Scrisorii pierdute”*, publicat în revista *Ethos* de la Paris cu ajutorul lui Virgil Ierunca, eseu care mai târziu apare într-o ediție alcătuită de Ion Vartic, *Cartea împărtășirii*. Nicolae Steinhardt oferă perspectiva unui Caragiale creștin, care propune o lume ficțională în care dominantă este blândețea.

Atât observațiile lui G. Călinescu, cât și cele ale lui Nicolae Steinhardt sunt întemeiate, însă nu ne putem opri aici cu interpretarea. Trebuie analizat și contextul în care plasează Caragiale aceste personaje, precum și efectul pe care autorul dorește să îl producă. Într-un univers clasicist tipic valorile personajului sunt în perfectă armonie cu cele ale lumii, astfel că personajele de acest tip sunt demne și onorabile, însă aici, în universul textual caragialian, lumea ficțională nu susține valorile personajului, astfel că cei doi devin, în acest context, ridicoli, iar trăsăturile lor, odată pozitive, se transformă în trăsături negative. Valorile clasiciste sunt aici denunțate, iar tocmai bunătatea și inocența acestor personaje îi pierd în această nouă lume ficțională.

Toate acestea sunt consecințele estetice ale finalurilor deschise caragialiene. De aceea, în piesa *O noapte furtunoasă* relația extraconjugală a Vetei cu Chiriac rămâne nedescoperită de soț, această problemă rămânând suspendată în finalul piesei, la fel, în *O scrisoare pierdută*, amanții rămân nedescoperiți, iar în *D’ale carnavalului* Nae rezolvă totul cu „diplomație”. Astfel, eroii caragialieni nu sunt „pedepsiți” de către autor în final, nu sunt demascați, dimpotrivă anormalitatea/amoralitatea persistă, iar personajele par să nici nu aibă noțiunea de moralitate. Piesele lui Caragiale nu respectă acest *pattern*. Lumea aceasta continuă să existe neschimbată, finalurile pieselor nu modifică nimic. Lumea din piese rămâne o lume în sine, separată, consecventă sieși, limitată de propriile lacune, funcționând după propriile mecanisme. Nu este o întâmplare nici faptul că autorul alege să deconstruiască universul textual clasicist din perspectiva finalului. În acest fel, Caragiale creează un univers de așteptare deceptiv, iar schimbarea perspectivei, indusă de final, are un impact mult mai mare.

Și în schița caragialiană sunt regășibile ambele tipuri de personaje: personajul tip (monovalent) și personajul cu mască (bivalent), dar acolo Caragiale merge mai departe în vederea (de)construirii personajului. Personajul cu mască va face loc *personajului-virtualitate* (plurivalent), un nou tip de personaj prezent în numeroase schițe. Despre personajul gol, personajul-fanțoșă etc. s-a scris foarte mult în exegeza specializată, punându-se accent pe desubstanțializarea acestuia, pe lipsa sa de conținut moral, pe pierderea valorilor etc. În mod compensator, merită explorată paleta de virtualități deschisă de acest tip de protagonist. Un astfel de personaj se autocaracterizează în instantaneul într-un act, *Începem*:

<sup>8</sup> G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefață și bibliografie de Doina Rodica Hanu, *Domina bona*, București, Editura Albatros, 1990, p. 138.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 139-140.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 140.

„DOAMNA: Cine sunt ce vă pasă. Mulțumiți-vă a ști ce sunt. (...) Sunt o ființă foarte complexă! Caprițioasă și statornică; Impresionabilă ca un copil incult, blazată ca un filosof istovit, mahalagioaică și aristocrată; aci primitivă, aci ultra-rafinată, iau în glumă împrejurările cele mai grave, și sunt gravă față de cine știe ce nimicuri. (...) Pedanții mă nesocotesc fiindcă le par ușuratecă, șarlatanii mă curtează, crezându-mă naivă; oamenii de merit mă respectă, știind că adesea judec foarte just. Modeștii mă lasă indiferentă, îndrăzneții mă fascinează, bravii mă cuceresc. Am uneori momente de adâncă și limpede conștiință, alteleori îmi lipsește cel mai elementar bun-simț...”<sup>13</sup> Se conturează în acest text un personaj-ghicitoare, iar ca cititori, nu putem să nu ne întrebăm cu privire la identitatea acestuia.

În cazul personajului gol caragialian nu avem a face cu o desubstanțializare absolută, ci autorul realizează, în acest spațiu ficțional, întoarcerea la virtual. Identitatea personajului devine un construct, o ficțiune posibilă sau o serie de posibilități deschise de un autor generos. În schița *Identitate*, naratorul se regăsește în imposibilitatea de a-și demonstra identitatea. La modul simbolic, naratorul își rățăcește actele în două rânduri. Dacă prima dată el și le recuperează, găsind o rezolvare conformistă din punct de vedere social, a doua oară el, aflându-se în imposibilitatea de a raționa cu un sistem social de o inflexibilitate care frizează absurdul, recurge la o identitate de împrumut. Muscalul cu care călătorește îi oferă un pașaport, din multitudinea de pașapoarte pe care le deține. Naratorul își asumă o mască din cauză că este forțat de împrejurările sociale să o facă. Răspunsul personajului din această schiță la presiunea exercitată de sistem conduce ficțiunea înspre zona farsei, nicidecum înspre „răsturnarea societății actuale, mai ales prin mijloace violente...”<sup>14</sup>. Însă ușurința cu care personajele jonglează cu identitățile, dincolo de nevoia de adaptare la presiunea socială, trădează faptul că identitatea aici nu este un dat social imuabil, ci mai degrabă o paletă de posibilități. Este limpede că nu există o relație de consubstanțialitate între personaj și propria identitate, iar acest lucru ține în general de ontologia personajului caragialian.

În același spirit de farsă se încheie și schița *Triumful talentului*. Niță Ghițescu încearcă în nenumărate rânduri să obțină un post de copist, recomandându-l caligrafia sa impecabilă, fără a reuși însă a obține postul dorit. Renunțând la speranța de a ieși învingător în fața unei ordini sociale corupte, își asumă o identitate de împrumut, nu pentru a obține postul, ci ca răspuns dat sistemului administrativ. Maska asumată de personaj are o dublă funcție aici: de a-l ajuta să câștige formal concursul (sub identitatea de împrumut) și de a se răzbuna pe sistem.

Presiunea sistemului este acut resimțită în *Inspekțiune* sau *Cănuță om-sucit*. Însă disponibilitatea personajului pentru farsă dispare și tonul din jucăuș devine sumbru. Atât Anghelache, cât și Cănuță poartă câte o mască. Însă, în cazul lor, masca e tot ce se vede în exterior, adevărata lor identitate rămâne un mister. Suceția lui Cănuță este doar o etichetă, care are puțin a face cu realitatea, precum în cazul lui Jupân Dumitrache porecla Titircă Inimă-Rea. Aici masca se formează tot ca răspuns la presiunea din exterior, la fel ca în celelalte schițe, însă reacția personajului și răspunsul său la stimuli sunt diferite.

În aceste schițe miezul dramatic, existent în mod latent în întreg universul schițelor, devine aparent. Personajul caragialian din schițe fie își confecționează singur măști, fie i se aplică; fie se știe detașat de ele, fie le acceptă. Reacțiile sale împotriva sistemului sunt de asemenea diferite: personajul fie joacă renghiuri sistemului, fie cedează sub presiunea identității impuse din exterior. Cert este că personajul caragialian reacționează mereu împotriva unei transcendențe, care poate lua diverse forme: a canonului epocii, a sistemului jurnalistic, a celui administrativ sau a celui birocratic.

Asemeni personajului din schițe, care luptă împotriva unui sistem social represiv, confecționându-și propriul sistem de reacții, Caragiale însuși, prin alcătuirea lumii sale ficționale, sfidează o transcendență estetică impusă prin tradiție. Personajul cu mască și personajul-virtualitate reprezintă soluții estetice - propuse de autor, pentru a reinventa personajul, pentru a-i crea profunzime și complexitate - și de asemenea modalități de distanțare față de ficțiunea clasicistă închisă, cu al său personaj tip.

<sup>13</sup> I.L. Caragiale, *Opere 1. Teatru*, p. 402.

<sup>14</sup> I. L. Caragiale, *Opere 2. Momente, schițe, notițe critice*, p. 282.

## BIBLIOGRAPHY

Caragiale, I.L., *Opere*, I-IV, Ediție critică de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin, cu o introducere de Silvian Iosifescu, București, Editura Pentru Literatură și Artă, 1959, 1960, 1962, 1965.

Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, 2, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Aurel Felea, București, Editura Pentru Literatură, 1967.

Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Traducere și prefață de Cornel Mihai Ionescu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005.

G. Călinescu, *Pagini de estetică*, Antologie, prefață și bibliografie de Doina Rodica Hanu, *Domina bona*, București, Editura Albatros, 1990.

Hegel, G.W.F, *Fenomenologia spiritului*, Traducere de Virgil Bogdan, București, Editura IRI, 1995.

Papu, Edgar, *Apolo sau ontologia clasicismului*, București, Editura Eminescu, 1985.

Stoichiță, Victor Ieronim, Coderch, Anna Maria, *Ultimul carnaval. Goya, Sade și lumea răsturnată*, Traducere din engleză de Delia Răzdolescu, București, Editura Humanitas, 2007.

XXX, *Clasicismul*, Studiu introductiv de Matei Călinescu, București, Editura Tineretului, 1969.

XXX, *Conceptul de realism în literatura română. Idei și atitudini literare*, București, Editura Eminescu, 1974.

# FROM DEFOE TO PAMUK: PANDEMICS, QUARANTINE AND SOCIAL POLARIZATION IN LITERATURE AND BEYOND

Claudiu Margan

Lecturer, PhD., „Aurel Vlaicu” University of Arad

*Abstract: It has been three years since the outbreak of the Covid-19 pandemic and many questions are yet to be answered. Government policies, vaccination, coercive measures and individual choices, misinformation and disinformation shaped some sort of collective confusion that will probably require decades to dispel. Turning to literature to find the means to tackle this issue might prove beneficial for the inquisitive mind. Though one cannot expect to get ready-made answers for all questions, the diversity of the literary material will provide genuine lessons into the pandemic ‘management’, ranging from individual to social, political, psychological or philosophical implications, from anxiety, fear and hatred to solidarity and self-sacrifice, from civil responsibility to mass hysteria. Certainly, this study has no ambition to exhaustively address the matter, focusing instead on some titles that will challenge the mind of the reader with their different perspectives, implications and solutions.*

*Keywords: pandemic, Covid-19, quarantine, social polarization, literature*

When asked if there were similarities between the Covid-19 pandemic and the historical outbreaks of plague and cholera, Orhan Pamuk, the 2006 Nobel Prize winner replied: ‘There is an overabundance of similarities. Throughout human and literary history what makes pandemics alike is not mere commonality of germs and viruses but that our initial responses were always the same. The initial response to the outbreak of a pandemic has always been denial. National and local governments have always been late to respond and have distorted facts and manipulated figures to deny the existence of the outbreak.’<sup>1</sup> Further responses to a pandemic crisis consisted in the propagation of misinformation and disinformation in order to block a clear overview of the phenomenon by the population concerned: ‘People have always responded to epidemics by spreading rumor and false information, and portraying the disease as foreign and brought in with malicious intent.’<sup>2</sup> ‘Through initial responses to the recent pandemic people became philosophical, inquisitive, and interrogatory; this can also mean “stoical” and accepting the grim situation. In order to clear the confusion, scientists, littérateurs, poets, chroniclers and historians are trying to address local situations and at the same time possess a “desire to identify universal truths about how societies respond to contagious disease”<sup>3</sup>

From the medieval plague to cholera, from the Spanish flu to AIDS, from Ebola to the avian flu, and to the recent SARS and COVID-19, pandemics represent a constant threat to the wellbeing and security of the human race. This invisible enemy has always been around the corner and people had to learn how to live with it. As Cummings writes, ‘From the earliest days of recorded history,

---

<sup>1</sup> Pamuk, Orhan (2020). ‘What the Great Pandemic Novels Teach Us’ in *The New York Times*, 23 April, retrieved from [www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhanpamuk.html](http://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhanpamuk.html).

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Jones, D. (2020). ‘History in a Crisis – Lessons for Covid-19’ in *The New England Journal of Medicine*, 12 March 2020,

[https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMp2004361?fbclid=IwAR2tt8b7\\_JdRGrAVWOWcJdhPHPrhOWTWKhTpz3rUTC6-IE0nrW3eAzzIA84#.XqrtrYkhAlo](https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMp2004361?fbclid=IwAR2tt8b7_JdRGrAVWOWcJdhPHPrhOWTWKhTpz3rUTC6-IE0nrW3eAzzIA84#.XqrtrYkhAlo).facebook quoted in Sen, Nandini (2020) ‘Pandemics, COVID-19 and literary studies: past and present’, 11 June, University of Edinburgh, <https://blogs.ed.ac.uk/covid19perspectives/2020/06/11/pandemics-covid-19-and-literary-studies-past-and-present-by-nandini-sen/>

bacteria and viruses have stalked humans. Lurking in dirty corners and sewage-filled streets, stowing away on ships and aeroplanes, they waited for their chance to attack.<sup>4</sup>

Certainly, in ancient times, the confrontation with terrible diseases must have been frequent and the chances of survival were rather slim in comparison with modern times. Lack of medical healthcare provided that the only solution to survive was to not get infected; that is why people were instructed to avoid contact with the virus or bacteria.

The Western civilization has usually associated the pandemics with some Eastern evil. This could be explained by the spread of contagious diseases by the sea men travelling back from the East. Or, in other cases, it was the 'alien' within the community that was suspected to have been the origin of the pandemic. This was usually a question of finding a scape goat, since blame exploits existing social divisions of religion, race, ethnicity, class, political or gender identity.<sup>5</sup> There is also a common perspective that supports the divine origin of plagues or pestilences, according to which the disease is part of God's plan, a sort of punishment for the sins of a smaller or larger community, if not of the entire humanity. Repentance is mandatory from this point of view and most often redemption is possible.

Pandemics and literature have been interconnected for centuries, as authors from different literary periods found this topic extremely complex because of the political, social, medical, moral and psychological implications. Inasmuch as we can talk about such a thing as the 'literature of pandemics', we can acknowledge that the purposes of this particular type of literature are, as L.G. More explains, 'to explore the meaning of painful experiences through reading, reflection and storytelling, shaping our experiences of health, disease, and illness and providing us with insights into how our ancestors internalized pain and anguish from pandemics. Pandemic literature has always proved to be a window on societies inflicted with plagues and pestilences, thereby offering a close picture of semblances and differences, from minor to major, from social, political, health-related, and economic problems encountered by them.'<sup>6</sup>

Furthermore, there are a number of common features in the pandemic narratives: 'Firstly, the source and spread of the virus remain the mystery, and no tenable proof is available to make a definitive assessment. Secondly, the responses by government officials and the common public were haphazard, leading to cataclysmic losses and situations spiralling out of control. Thirdly, healthcare facilities were in shambles from the unavailability of medicines, human power and morgue and funeral rites of the victims. Lastly, the texts highlight the psychological trauma, deaths and devastation, the spread of fake information, pandemic induced prejudice or the religious divide, and finally, the covetousness of the affluent class in using crises for material gains.'<sup>7</sup>

Daniel Defoe's *A Journal of the Plague Year*, is probably one of the most important novels ever written on the effects of pandemics on society and human behaviour. The book tells us how in 1664, 'local authorities in some London neighborhoods tried to make the number of plague deaths appear lower than it was by registering other, invented diseases as the recorded cause of death'... 'Defoe's novel shows us that behind the endless remonstrances and boundless rage there also lies an anger against fate, against a divine will that witnesses and perhaps even condones all this death and human suffering, and a rage against the institutions of organized religion that seem unsure how to deal with any of it.'<sup>8</sup>

For the first time in literature, Defoe writes about people avoiding contact with each other as a means of prevention, or observing social distance indoor and even on the streets in order to contain the spread of the pandemic. As an interesting fact, people are curious and want to find out news about the spread of the pandemic, about the situation of the community they live in. This sounds so familiar to the 21<sup>st</sup> century reader who lived through the Covid-19 pandemic, using and

---

<sup>4</sup> Cummings, Judy D. (2018). *Epidemics and Pandemics: Real Tales of Deadly Diseases*. Nomad P.

<sup>5</sup> Jones, D. *op. cit.*

<sup>6</sup> More, L. G. (2021). 'Representations Of Plagues And Pandemics In Literature: A Critical Study' in *Elementary Education Online*, Vol 20 (Issue 1), retrieved from <https://www.ilkogretim-online.org/fulltext/218-1639050162.pdf>.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Pamuk, Orhan. *op. cit.*

abusing the 'social media platforms to exchange and record their sadness, grief, nostalgia, difficulties related to medical processes, missing attending to loved ones' health crises including mental distraught, missing funerals, cancellation of marriages, big events, online, virtual or home-alone religious, literary and art festivals, online shopping slots, own creativities in different media'<sup>9</sup>

There is a striking similarity between the *Journal of the Plague Year* and the Covid-19 pandemic, apparent in the premeditated undercounting of deaths, as the author puts it from the beginning: 'The next bill was from the 23rd of May to the 30th, when the number of the plague was seventeen. But the burials in St Giles's were fifty-three – a frightful number! – of whom they set down but nine of the plague; but on an examination more strictly by the justices of peace, and at the Lord Mayor's request, it was found there were twenty more who were really dead of the plague in that parish, but had been set down of the spotted-fever or other distempers, besides others concealed.'<sup>10</sup>

The many-faceted reality of the terrible plague is vividly portrayed and reminds the modern reader the current Covid-19 pandemic. The narrator, H.F, 'tells the story of the plague, which bears semblance to the current crisis in many ways: flouting of quarantine rules laid out by the administration, thousands of people succumbing to death due to the lack of cure and care, descriptions of sick and dying people are nerve-racking, the disease attacking doctors and nurses, people leaving cities for towns in fear of the contagion, leading to rumours and fake news, intensifying the atmosphere full of hatred and contempt against particular groups in the society.'<sup>11</sup>

Jack London's *The Scarlet Plague* is somehow different from all previous writings on pandemics due to its conspicuous scientific approach to the matter; the author is well aware of the 19<sup>th</sup> century developments in the field of microbiology, the study of pathogens, the discoveries related to the mechanisms of disease transmission and the preventive measures to be taken in order to contain the epidemic. The American author 'investigated many traditional issues of the literary topos of plague, ranging from a reflection on morality and justice to the contagion and clinical features of the disease. In particular, the author focused his attention on behavioral responses to a pandemic, showing the emergence of fear, irrationality, and selfishness in a previously civilized and modern society.'<sup>12</sup>

From the beginning of the epidemic of Scarlet Death, the optimism and trust of a 21<sup>st</sup> century society in the capabilities of science to overcome the disease set the novel apart from earlier pandemic narratives, as people 'were sure that the bacteriologists would find a way to overcome this new germ, just as they had overcome other germs in the past' However, the people were soon frightened by 'the astonishing quickness with which this germ destroyed human beings, and [by] the fact that it inevitably killed any human body it entered. ... From the moment of the first signs of it, a man would be dead in an hour. Some lasted for several hours. Many died within ten or fifteen minutes of the appearance of the first signs.'<sup>13</sup> The author adds even more details to give a gruesome description of the plague: 'The heart began to beat faster and the heat of the body to increase. Then came the scarlet rash, spreading like wildfire over the face and body. Most persons never noticed the increase in heat and heart-beat, and the first they knew was when the scarlet rash came out. Usually, they had convulsions at the time of the appearance of the rash. But these convulsions did not last long and were not very severe. (...) The heels became numb first, then the legs, and hips, and when the numbness reached as high as his heart he died.'<sup>14</sup>

The disease spreads so quickly that the scientists simply don't have enough time to find a cure and save the human populace. As a matter of fact, by the time they find a vaccine or a serum, it is too late for the pandemic to be contained. Science and medicine are thus defeated by the

---

<sup>9</sup> San, Nandini. *op. cit.*

<sup>10</sup> Defoe, Daniel (2001). *A Journal of the Plague Year*, Random House, p. 12.

<sup>11</sup> More, L.G. *op. cit.*

<sup>12</sup> Riva, M.A., Benedetti, M., Cesana, G. (2014). 'Pandemic Fear and Literature: Observations from Jack London's *The Scarlet Plague*' in *Emerging Infectious Diseases*, October, Vol. 20(10).

<sup>13</sup> London, Jack (2010). *The Scarlet Plague*. London, Bibliolis.

<sup>14</sup> London, Jack. *op. cit.*



pandemic and the population returns to the ancestral fear of diseases and plagues, as the narrator tells his grandchildren, some 60 years after the pandemic: 'Thursday night the panic outrush for the country began. Imagine, my grandsons, people, thicker than the salmon-run you have seen on the Sacramento river, pouring out of the cities by millions, madly over the country, in vain attempt to escape the ubiquitous death. You see, they carried the germs with them. Even the airships of the rich, fleeing for mountain and desert fastnesses, carried the germs.'<sup>15</sup>

The human race seems condemned, as nothing can stop the pandemic. People react differently to the panic of the inescapable end: the majority fled from the cities to avoid contagion, while others behaved like the end of the world was coming and started committing all imaginable crimes. The social disintegration is paralleled by fires that swallow the entire landscape: 'The smoke of the burning filled the heavens, so that the midday was as a gloomy twilight, and, in the shifts of wind, sometimes the sun shone through dimly, a dull red orb. (...) it was like the last days of the end of the world'<sup>16</sup>

After such an apocalyptic scenario, civilization falls apart, and the remains of the human race are scattered along a geography of primitivism and desolation. By ending his novel so, London raises 'a harsh critique against the society that is seen as the ultimate cause of the world's destruction. In particular, in London's opinion, capitalism led to the rise in population and to overcrowding, and overcrowding led to plague. Consequently, capitalism is presented as the ultimate cause of the pandemic and thus harshly criticized. (...)'<sup>17</sup>

Like many authors before<sup>18</sup>, Jose Saramago uses in *Blindness* the pandemic as an allegory for the human race, man's role in the universe and the futility of the human condition. Life becomes a mere fight for survival as people are incapacitated by a contagious form of blindness. The story seems rather straightforward: a city is hit by an epidemic of 'white blindness' that spares no one. As the disease turns out to be contagious, the authorities confine the blind to an empty mental hospital, in an oppressing quarantine. The human condition is greatly diminished by the author since people are held captive there, food rations are stolen and women are assaulted.

It all starts bizarrely with a man in his car unexpectedly losing sight or, more precisely, starting to see a clear white brightness. He goes blind that very instant and turns to a stranger's compassion to be able to find his way back home. A first sign of corruption of the human nature appears from the beginning, as the dishonorable volunteer steals the blind man's car. And it must be, indeed, the blindness of our 'hearts' that we are dealing with, if we consider the words of the character: 'I don't think we did go blind, I think we are blind, Blind but seeing, Blind people who can see, but do not see.'<sup>19</sup>

The contagion spreads quickly and raises the question of effective containment for the authorities as those who came in contact with the first cases have to be put in quarantine. Though highly allegorical, the common reader will certainly feel the distress of the degrading living conditions set against an increasing infected population, and the lack of organization, decent healthcare or even hygiene will voice the reader's darkest fears.

The solution to this allegorical pandemic is the reinstatement of human solidarity and compassion. The doctor's wife is the only character in the hospital who miraculously is still able to see, so she makes it her mission to take care of her husband and a group of patients who became her new family. As the quarantine conditions are getting worse and worse, the patients start a riot, only to find out that the hospital had been abandoned by the army and they are free to leave. Understanding that what happened to them during their long quarantine was only a part of a wider picture, a detail in the huge landscape, the group led by the doctor's wife start their journey through a desolate city in search of water, food and clothes, and a way to survive in that hostile world.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Riva, M.A., Benedetti, M., Cesana, G. *op. cit.*

<sup>18</sup> See Camus's *The Plague* or Poe's *The Masque of the Red Death*.

<sup>19</sup> Saramago, Jose (2013). *Blindness*. London, New York, Harper Collins.

Orhan Pamuk's *Nights of Plague* is 'a historical novel set in 1901 during what is known as the third plague pandemic, an outbreak of bubonic plague that killed millions of people in Asia but not very many in Europe'<sup>20</sup>

So basically, Pamuk started writing his novel four years before the outbreak of the Covid-19 pandemic, and 'then viral reality caught up with fiction, and Pamuk was suddenly writing a plague novel officially set in 1901 which was really a pandemic novel pointing to 2020. As a result, Pamuk's story effortlessly generates a set of resonances that the novelist could hardly have predicted when he started the book.'<sup>21</sup>

The pandemic set on the fictional island of Mingheria has certainly many common features with the coronavirus pandemic: the 'government clerks spray vast quantities of Lysol into the air' although they know such measures are ineffective, while there is a 'chronic breaching of lockdown: though citizens on Mingheria are not allowed to leave the island once quarantine is imposed, they do so anyway, under cover of darkness.'<sup>22</sup> As a matter of fact, the necessity to enforce quarantine measures causes general panic and revolt. The reader is puzzled to find out that those who have opinions might end up being poisoned. Even the language of the novel is awkwardly familiar: 'spray pumps, disinfection of corpses, escalating death tolls, incineration of contaminated effects. People are isolated in the Maiden's tower or thrown into the Arkaz castle prison without evidence of plague infection and denied their rights. Most die from mistreatment if not the plague. Such injustices are hardly fictional, given the historical era.'<sup>23</sup>

The disinformation and the control of information are reminiscent of the Chinese social media censorship, while the polarization between Greeks and Turks is a convenient tool for those who want to manipulate the masses. Quite often during the Covid-19, the authorities and (social) media favoured a climate that allowed the segregation of the population according to their background, vaccination or personal beliefs. And 'ultimately and perhaps predictably the much-feared Quarantine Brigade is brought in to shoot anyone who breaks curfew'.<sup>24</sup> That was probably for those who could not make sense of the Australian police using tear gas and rubber bullets to stop the increasing population rioting against Covid-19 restrictions or the Canadian serene declaration of what sounded like the 'martial law' in a similar situation.

The analysis of the aforementioned literary texts on pandemics and contagion draws a gloomy picture of the populations concerned: the response of the authorities came rather late and lacked the expected professionalism, denial in the first stages led to unnecessary deaths and fueled the hostility of the population towards the authorities: 'the history and literature of plagues show that the intensity of the suffering, of the fear of death, of the metaphysical dread, and of the sense of the uncanny experienced by the stricken populace will also determine the depth of their anger and political discontent.'<sup>25</sup>

## BIBLIOGRAPHY

CUMMINGS, J.D. (2018). *Epidemics and Pandemics: Real Tales of Deadly Diseases*. Nomad P.

DEFOE, Daniel (2001). *A Journal of the Plague Year*. Random House.

GOLDSMITH, J.T. (2022). 'Curfews, quarantine, fake news, insurrection: Orhan Pamuk's *Nights of Plague* feels eerily prescient' in *The Conversation*. October 18, <https://theconversation.com/curfews-quarantine-fake-news-insurrection-orhan-pamuks-nights-of-plague-feels-eerily-prescient-192607>

---

<sup>20</sup> as the author himself elicits in the quoted *New York Times* article.

<sup>21</sup> Wood, James (2022). Outbreaks and Uprisings in Orhan Pamuk's *Nights of Plague* in *The New Yorker*. October 31

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Goldsmith, J.T. (2022). Curfews, quarantine, fake news, insurrection: Orhan Pamuk's *Nights of Plague* feels eerily prescient in *The Conversation*. October 18.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> *In op. cit.*

JONES, D. (2020). 'History in a Crisis: Lessons for Covid-19' in *The New England Journal of Medicine*, 12 March, [https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMp2004361?fbclid=IwAR2tt8b7\\_JdRGrAVWO WcJdhPHPrhowTWKhTpz3rUTC6-IE0nrW3eAzxIA84#.XqrtrYkhAlo.facebook](https://www.nejm.org/doi/full/10.1056/NEJMp2004361?fbclid=IwAR2tt8b7_JdRGrAVWO WcJdhPHPrhowTWKhTpz3rUTC6-IE0nrW3eAzxIA84#.XqrtrYkhAlo.facebook).

LONDON, Jack (2010). *The Scarlet Plague*. London, Bibliolis.

MORE, L. G. (2021). 'Representations of Plagues and Pandemics in Literature: A Critical Study' in *Elementary Education Online*. Vol. 20 (Issue 1), pp. 3849-3859, <https://www.ilkogretim-online.org/fulltext/218-1639050162.pdf>.

PAMUK, Orhan (2020). 'What the Great Pandemic Novels Teach Us' in *The New York Times*. 23 April, retrieved from [www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhanpamuk.html](http://www.nytimes.com/2020/04/23/opinion/sunday/coronavirus-orhanpamuk.html).

RIVA, M.A., BENEDETTI, M., CESANA, G. (2014). 'Pandemic Fear and Literature: Observations from Jack London's *The Scarlet Plague*' in *Emerging Infectious Diseases*. October, Vol. 20(10), pp. 1753–1757, <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4193163/#R5>.

SARAMAGO, Jose (2013). *Blindness*. London, New York, Harper Collins.

SEN, Nandini (2020) 'Pandemics, COVID-19 and literary studies: past and present'. 11 June, University of Edinburgh, <https://blogs.ed.ac.uk/covid19perspectives/2020/06/11/pandemics-covid-19-and-literary-studies-past-and-present-by-nandini-sen>.

WOOD, James (2022). 'Outbreaks and Uprisings in Orhan Pamuk's *Nights of Plague*' in *The New Yorker*. October 31, retrieved from <https://www.newyorker.com/magazine/2022/10/31/outbreaks-and-uprisings-in-orhan-pamuks-nights-of-plague>

# HISTORIES REWRITTEN AT THE GATES OF THE ORIENT – THE HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION IN IOAN GROȘAN'S NOVEL, ONE HUNDRED YEARS AT THE GATES OF THE ORIENT

Violeta-Teodora Lungeanu

Assist. Prof., PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: Postmodernist fictional writing establishes a special relationship with History. Taking into account the Romanian context in which the writers are hounded by censorship and overlook the present by not shedding light on what they could write about now and here, they begin to explore the history in search for convenient moments and topics. In this respect, Ioan Groșan's novel, One Hundred Years at the Gates of the Orient is set in an uncertain Moldova of the 17th century, a territory suitable for a historiographical metafiction. On the one hand, the text creates the illusion of the historical fiction, maintained by the appeal to the well-established literary models. On the other hand, it destroys it through discursive strategies related to the postmodern deconstruction of the canon – ranging from the insertion of short histories to the explosion of anachronisms. The outcome is a representative book belonging to the Romanian postmodernism, which fully exploits a literary form as well.*

*Keywords: postmodernism, historiographical fiction, deconstruction, intertextuality, history*

Când sunt siliți de cenzură să întoarcă spatele prezentului și să pună într-un con de umbră ceea ce s-ar fi putut scrie, postmoderniștii încep să sondeze istoria în căutare de momente și subiecte convenabile. Astfel, unii prozatori se decid să pătrundă pe terenul mai puțin minat al ficțiunii istorice, mărturisindu-și, de la bun început, în notele de subsol sau în postfețe, lipsa de experiență în acest domeniu. De altfel, în programul lor nu figurează scrierea documentară, ci scoaterea operei din realitate, ficționalizarea ei. Tendința aceasta vine din dreptul pe care și-l rezervă ficțiunea – de a pune între paranteze istoria oficială și de a propune o istorie alternativă, neatinsă încă de ideologie. Partidul confecționase deja o istorie care inducea în conștiința indivizilor ideea de popor blând, răbdător, neagresiv, cârmuit de domnitori care își aplecau întotdeauna urechea la ofurile poporului. Astfel de momente centrale ale istoriei nu puteau fi contestate în mod deschis de către prozatori, așa că ele sunt contrazise tacit, prin ignorare deliberată.

Încercarea de a deconstrui identitatea națională confecționată de mitografia partidului poartă în subsidiar mesajul că istoria nu poate fi decât un construct, un text despre alte texte, deci un metatext. O dată cu demonstrația lui Hayden White<sup>1</sup> că istoria nu poate fi decât metaistorie, postmoderniștii au început să aibă o viziune sceptică și asupra acesteia. White arată că scrierea istoriei urmează un proces similar cu scrierea oricărei narațiuni, fiind amplu grevată de ideologia celui care o scrie. Pe lângă caracterul ficțional al discursului istoric, psihologia martorului merge și ea spre aceeași lipsă de credibilitate. Nici psihologia maselor nu oferă garanții, pentru că numărul martorilor nu reprezintă o certificare a veridicității evenimentelor. Pe un astfel de teren alunecos, postmoderniștii pot retrograda istoria la nivelul ficțiunii, începând să o completeze cu mici istorii, istorii alternative sau istorii marginale. Nu e de mirare că, atunci când fac apelul la ficțiunea istorică, scriitorii preferă epocile obscure, puțin documentate, ale trecutului național. Nu scenele grandioase pe fundalul cărora se profilează imaginea lui Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, sunt preferate, ci momentele considerate nereprezentative și, implicit, lipsite de fundament istoric. Într-un mod implicit polemic și contestatar, prozatorii postmoderni (cu precădere optzeciștii) își îndreaptă atenția spre perioadele neguroase ale trecutului. Perioada în care Oltenia s-a aflat sub

---

<sup>1</sup> Conform Hayden White, *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

stăpânirea austriacă reprezintă fundalul pe care se desfășoară povestea lui *Tobit* al lui Ștefan Agopian, iar acțiunea din *Tache de catifea* se întinde între începutul secolului al XIX-lea și anul revoluției – epoca fanariotă. Alți prozatori, Mircea Cărtărescu în *REM* și *Travesti*, Stelian Tănase în *Luxul memoriei* sau Mircea Nedelciu în *Crizantemele din tundră*, încearcă să schițeze adevărata față a anilor 1950-1960, dincolo de „masa subtil retușată pentru uzul unui comunism cu față umană, recondiționată sub numele de « obsedantul deceniu »”<sup>2</sup>.

O altă mutație specifică postmodernismului este aceea prin care Istoria colectivității, majoră și omogenizată este ramplasată cu istoria minoră și eterogenă a indivizilor din umbră. Romanul *Femeia în roșu* realizează această modificare a perspectivei prin mai multe căi. Aici, autorul permite unui personaj precum Ana Cumpănaș să-și facă auzită vocea. Marginală și minoritară, ea își poate povesti în decursul romanului propria istorie. Vocea sa nu mai este supusă corecției auctoriale, iar posibilele erori nu sunt corectate pentru că însăși idea de eroare intră în criză. „Calitatea” acestei voci minore nu se mai măsoară după nivelul de informare sau gradul de obiectivitate, ci este dată de marginalitatea sa în scena socială.

Plecând de la idea că nu se poate scrie despre trecut fără a avea în vedere cunoașterea ulterioară a evenimentelor, prezența anacronismelor în narațiunile istoriografice fac posibilă (doar în ficțiune) transgresarea graniței dintre prezent și trecut, întărind ideea că trecutul poate rămâne deschis ochilor cititorului, poate fi vizitat. Anacronismele compromit programatic închegarea iluziei realiste și semnaleză permanent cititorului că textul pe care îl citește nu prezintă realitatea, ci este un construct, un artefact al prezentului.

Romanul lui Ioan Groșan, *O sută de ani de zile La Porțile Orientului* (1992), pare să pună la lucru toate aceste strategii, pregătite de episoade epice pe care autorul le orchestrase în texte anterioare (*Insula, Marea amărăciune*). Subintitulat „roman istoric foileton”, textul se situează la granița dintre roman și proza scurtă. De altfel, structura cărții fusese influențată și de apariția în presa săptămânală: fiecare episod tinde să devină independent, iar această fragmentare a epicului mută accentul dinspre narativ spre dimensiunea parodică și metatextuală a romanului.

Întâmplările sunt numeroase, dar puțin semnificative, în esență. Proiectate în secolul al XVII-lea, „pe la 1600 și ceva”, într-o Moldovă pe jumătate inventată, pe jumătate reconstituită, în vremea improbabilelor domnii ale lui Barzovie-Vodă și Sima-Vodă cel Bătrân, elementele fabulei gravitează între faptul anodin și cel banal, deși se suprapun peste cazurile de mazilire a domnilor. Îndreptarea atenției spre o epocă atât de obscură, insuficient documentată, demonstrează înscrierea romanului în programul postmodernist de rescriere a istoriei într-o variantă care să submineze istoria oficială scrisă de marii ideologi ai partidului. Însă prima care se cere rescrisă aici este literatura – într-un melanj al intertextului parodic, paginile cărții conțin trimiteri implicite sau explicite către întreaga tradiție literară.

Astfel, la granița Moldovei nu se putea trece oricum, trebuia să dovedești că știi parola, versuri din testamentul ciobănașului mioritic, și apoi să-ți declari identitatea. Intrarea călugărilor Metodiu și Iovănuț în Moldova echivalează cu o incursiune în literatura românească, discursul groșanian mixând aici stiluri și citate de la Dimitrie Cantemir (*Descriptio Moldaviae*), Nicolae Bălcescu (*Ardealul*) și Ion Creangă (*Amintiri din copilărie*) până la Rebreanu sau Preda. Eroii nu fac decât să reia, cot la cot cu naratorul, sintagme, fraze celebre, nume de personaje, plasându-le în contexte dintre cele mai inedite. Ține de rețeta acestei cărți ca totul să fie considerat procedeu literar, să fie înscris într-un registru, considerat vetust, și prin urmare discreditat:

„–Hârlău? - făcu surprinsă huiduma. A' cui ești din Hârlău?

– Sunt de-a' lu' Pipirig.

– De-a' lu' Pipirig? Ăla ce ținea capre-n curte? De-a' cui ești de-a' lu' Pipirig?

– De-a Vasilicăi a' lu' Porojan.

– Ce vorbești, dom' le?! - făcu ochii mari zdrahonul. Vasilica lu' Porojan , ce-a trăit cu cu Stafidiade, ce ținea casa aia verde?

– Așa e! - zise uimit Metodiu. Da' de unde știi?

---

<sup>2</sup> Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat. Limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive*, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p.13.

- Păi, și eu sunt din Hârlău! - răspunse voinicul.
- A' cui ești din Hârlău? -A' Glanetașului.
- A' Glanetașului? Ala care și-a vândut salcâmu'?
- Ăla, preacuvioase! Da' matale de unde știi? L-ai cunoscut pe tătuca?
- De cunoscut, nu l-am cunoscut, dar îmi povestea mama, că-mi era bunic de tată.
- Păi, cum îi zicea mamei dumitale?
- Cum să-i zică? Vitoria!
- Cum Vitoria? Vitoria a fost soția lui tata!
- Păi, cum îl chema pe tatăl dumitale?
- Petre!
- Petre și mai cum?
- Petre Petre!”<sup>3</sup>

Întrebat de un reporter cum l-au influențat scrierile sadoveniene în *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, Ioan Groșan răspunde: „M-au influențat în bine, sper... Am mai spus-o și altădată: îl consider pe Sadoveanu unul din marii scriitori ai secolului XX și m-a enervat și mă enervează faptul că din cauza pârdaľnicului nostru idiom, nu poate fi tradus cum ar merita, decât cu mari pierderi. În *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* am preluat – evident, cu o țintă omagial-parodică la adresa lui – o serie de toposuri, de construcții sadoveniene, inclusiv la nivelul stilisticii și personajelor specifice autorului *Hanului Ancuței*, pe care le-am grefat, aluziv, pe o serie de realități din vremea dictaturii.”<sup>4</sup>

Astfel, structura romanului-povestire, brevetată de Sadoveanu, suferă mari prefaceri, ea fiind cu precădere victima contorsionărilor livrești ale autorului. Autoreferențialitatea, aluzia parodică devin artificii obligatorii. Hanul nu mai este, ca la Sadoveanu, un spațiu securizant, propice adăstării, care dezleagă limba, ci un topos al manifestării anxietăților scriitoricești (al insensibilei Stăniloiaia). Povestitorii pe care cei doi călugări îi întâlnesc aici se plâng că nu mai au ce povesti și scot la lumină problema povestitorilor postmoderni: „nu omu', frate, ne doare pe noi, ci cum îl povestim”<sup>5</sup>. Povestirile naive, cu inserții de mit, din *Hanu Ancuței*, sunt parodiate de cele două povești ale lui Parnasie și Cancioc prin uzul exagerat al mecanismelor verosimilității, prin anacronisme și discreditarea discursului personajelor. Într-una din povești, sfinții ajunși pe pământ au probleme cu localizarea: „Oare unde dracu am nimeritără noi? Iar celălalt zise:/- Stai puțin să aflu coordonatele.”<sup>6</sup>, iar pe băcița din povestea lui Cancioc o cheamă Mădălina.

În căutarea unei pricini a mazelirii sale, Barzovie -Vodă și cei doi însoțitori ai săi pătrund într-un Stambul la fel de postmodern ca și Moldova. În episodul care ar fi trebuit să constituie un preambul descriptiv al faimoasei cetăți, descrierea nu mai are funcția de a detalia lumea ficțională (una de hârtie, simplu teren al demonstrației virtuozității scriiturii). Descrierea demarează firesc, până când un cuvânt declanșează dintr-o dată o hemoragie de alte cuvinte. Într-o frază încheiată intertextual, intenția ludică iese la iveală imediat: „La începutul secolului al XVII-lea , pe ulițele și-n piețele, în șandramalele albicioase și cocoțate vraiște unele peste altele ale păgânilor, pe țărmurile Bosforului înșesate de barcații, de iaurgii, de lactagii, de halvagii, de geangii, de cheflii, de scandalagii și reclamagii hazlii, sultanul părea să aibă răbdare cu oamenii.”<sup>7</sup> Odată procedul descoperit, este reluat în paragraful următor, naratorul inspirându-se parcă din lista etimoanelor turcești din limba română. Dacă ne gândim la perioada în care a fost scris romanul, dincolo de efectul comic căutat, aceste înșiriri de cuvinte par a exprima nostalgia unei lumi neierarhizate, ale cărei elemente există într-o pură juxtapunere democratică, căci în această lume, obiectele sunt orânduite doar după arbitrarul foneticului.

Episoadele ce înfățișează traiul de la curtea sultanului, abundă în anacronisme, având ca efect destrămarea constantă a pânzei mimetice și la efectul comic de rigoare. Astfel se face că

<sup>3</sup> Groșan, Ioan, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2007, pp. 29-30

<sup>4</sup> Vezi Bogdan Crețu, „Trei răspunsuri de la Ioan Groșan”, în *Suplimentul de cultură*, nr. 155 / 24- 30 nov. 2007.

<sup>5</sup> Groșan, Ioan, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, ediția a III-a, Iași, Ed. Polirom, 2007, p.33

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.45

sultanul face flotări în „Sala de forță”, iar după terminarea programului sportiv urmează relaxarea prin masaj sau ... vernisaj. Nici identitatea sultanului nu este scutită de anacronisme, fiind redată într-un discurs istoric discreditat: „Beşiktaş Mehmet Hamza s-a născut la 10 noiembrie 1582 în satul Galatasaray, pe coastele Anatoliei, într-o familie de turci pașnici, nevoiași (anul acesta se împlinesc 400 de ani de la nașterea lui). De mic ia cunoștință cu vicisitudinile vieții, fiind silit, datorită firavei sale constituții, să urmeze școala primară. Este pasionat de istorie și numismatică, în 1601, în urma bătăliei de la Szeghedin, primește o bursă de studii la Viena. [...] în vremea lui, deși Imperiul Otoman n-a cunoscut mari extinderi cantitative, este de subliniat faptul că s-a îmbunătățit mult calitativ. S-au înființat numeroase ateliere meșteșugărești, unde săbiile de Toledo erau obținute printr-un procedeu turcesc. Oglizile de Murano erau fabricate la Plevna, iar icrele de Manciuira erau pescuite din Dardanele. A crescut longevitatea turcului mediu, a sporit numărul de soții. Pe bună dreptate, Beşiktaş Mehmet Hamza a fost supranumit «Sultanul de treabă».”<sup>8</sup>

Așa cum cadâna îi oferea sultanului un masaj sau un vernisaj, țigăncușa Cosette, descoperită la crâșma lui Kir Hacıaturian, îi explică lui Broanteș că „un popor care nu-și poate controla senzațiile într-un perimetru istoric este un popor migrator”. Este evident că termenii subliniați nu puteau aparține personajelor în cauză. Prin gura acestor personaje vorbește naratorul, fără a face niciun efort de a-și acorda limbajul la capacitățile personajelor. Astfel este dovedită încă o dată fluiditatea personajelor, existența lor doar ca niște citate, fără nicio consecvență psihologică. Ineditul scrierii nu rezultă aici doar din numeroasele anacronisme, ci și din țesătura epică care umple scheletul istoric sau din limbajul viu colorat.

Mulțimea acestor inadvertențe ludice la textul istoric a reușit să camufleze de ochii cenzurii aluziile la realitățile României sub totalitarism: mazilirea preventivă a lui Barzovie-Vodă amintește de tacticile comuniste, susceptibilitatea vizirului în fața șnițelului vienez și a hamburgerilor sugerează xenofobia geniului de la Scornicești, iar procedura turcirii forțate face aluzie la modalitatea intrării în partid: „Stăteam cu foaia pe care trebuia să arăt de ce vreau să mă turcesc în față și nu știam ce să scriu. În mintea mea nu votam, dar în sinea mea mi-era frică. Văzând turcul ăla că nu scriam nici una nimic, ne-a dictat el de ce vrem să ne turcim.”<sup>9</sup>

Metoda subversivă de a rescrie istoria contemporană în hainele trecutului apare într-o punere în abis, în scena în care țigăncușa Cosette, ajunsă Șeherezada sultanului, rămasă fără povești, începe să povestească „de-ale noastre, că le știam de mică, schimbând doar numele și locurile”, înlocuind-o pe Măria Putunoia, femeia-oștean care a ucis numeroși turci, cu neînfricată Esmere. Această punere în abis trebuie pusă în relație cu mărturisirile unuia dintre naratorii groșanieni, aceea că romanul este construit având la bază „perspectiva noastră contemporană asupra istoriei, perspectivă în care conceptul valorificării critice a moștenirii trecutului dobândește mereu valori noi”<sup>10</sup>. Această formulare esopică spune, de fapt, că nu trecutul e valorificat critic, ci judecata critică asupra prezentului este drapată în faldurile trecutului.

Celălalt plan al romanului pare a-i aduce pe Metodi și Iovănuț la finele secretei lor misii la Roma. Ei ajung acum într-un Iași multiculturalizat („poreclit de tătari *Târgul de foc* din cauza deselor incendii, de cazaci *Târgul celor o mie de cărări* din cauza excelentului vin alb, de turci *Târgul suspinelor* din cauza deselor maziliri, și de moldovenii înșiși *Dulcele târg* din cauza deselor giupânese văduvite de o amară istorie...”<sup>11</sup>) pentru a se întâlni cu noul domnitor, Sima -Vodă, al cărui portret merge în dialog ironic cu portretul cronicăresc, atingând hilarul și caricaturalul: „Sima-Vodă era un om nu mare la stat, însă era un om mare de stat. Era foarte bătrân, avea peste 80 de primăveri, plus câteva ierni petrecute în Buceag, ca ostatic al tătarilor. [...] Dinți nu mai avea, în schimb avea niște buze senzuale care nici chiar acum, în culmea senectuții, nu-și pierduseră de tot farmecul. O paralizie parțială a piciorului stâng îi făcea piciorul drept foarte vioi și, unde nu te gândea, acolo îl aflai, țopăind cu bastonul lui în formă de buzdugan. Era un călăreț neîntrecut: puțini cai îi

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.84

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 10

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.98

supraviețuiseră. Uneori, vorbind, uita ce vrea să spună, dar se găseau întotdeauna doi-trei vornici care îl readuceau discret la locul de unde pierduse șirul vorbelor.<sup>12</sup>

Cu un domn care tânjește după posteritate și are ca sfătuitor de taină un papagal trebuia să negocieze Metodiou păstrarea poziției defensive împotriva turcilor. Odată obținută dezlegarea de a merge mai departe în negocierile cu Papa, personajele pot participa la un ospăț, nou prilej pentru narator de a-și scoate instrumentele la vedere. Numindu-se sugestiv „în care povestitorul, folosind tehnica romanului doric, arată unele gânduri ale personajelor”, episodul 87 intră în dialog cu *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu. Cu lecturile critice la zi, Groșan împrumută de la Manolescu metalimbajul, instrumentarul de lucru și lectura demonstrativă. De altfel, ambele cărți pot fi tratate ca metaficțiuni, cultivând mai degrabă plăcerea lecturii decât exercițiul critic.

Dacă prin episoadele gotice, romanul lui Ioan Groșan aplică unul din principiile literaturii postmoderne, acela al eliminării distincției dintre marea cultură și cultura populară, episoadele dedicate boierului Radu Stoenescu - Balcăzu par să oglindească un episod din mitologia minoră, în detrimentul mării mitologii. Peste episoadele dedicate lui Radu Stoenescu-Balcăzu (I, II, III) domnește un aer de basm, doar că frumusețea neasemuită a celui ce trebuia să fie un Făt-Frumos este uzurpată parodic de autor prin urâtenia personajului, o urâtenie „uluitoare, fascinantă”, care îngrozise și nobilimea și prostimea deopotrivă. Demersul prinde contur în final, când i se explică cititorului, pe un ton legendar, că Radu Stoenescu-Balcăzu este cel care a adus tubercului în Moldova, iar țărani, hâtri cum sunt, „gândindu-se și la chipul celui ce-o adusesse, porecliră noua legumă barabulă”<sup>13</sup>. Acestui boier îi cere ajutor mazilitul Barzovie-Vodă, explicându-i printr-o aluzie la cenzura practică de regimul castrator că pentru încercarea de a face bibliotecă la Curte și de a-l pune pe Broanteș bibliotecar, unul a rămas fără scaun, iar celălalt fără limbă. Câțiva saci de barabule și un bucătar abil l-ar scoate, cu siguranță, pe Barzovie - Vodă din ingrata situație.

Romanul lui Iona Groșan reprezintă cu succes o anume formulă de roman. Plasarea acțiunii într-un spațiu ambiguu, în care au fost încrustate două mentalități diferite în două paradigme istorice diferite, oglindește condiția generației de dinainte de Revoluție, care a făcut din aceste circumstanțe neprielnice surse ale creativității lor. Pe lângă funcția de (re)scriere a istoriei, acest tip de scriitură a avut în comunism și o funcție specifică – cea de protejare a discursului. Sub scutul protector al trecutului, scriitorul poate presăra și o serie de referiri la prezent, fără ca acestea să fie resimțite ca niște aluzii politice. Ele chiar au reușit să amuze cenzura comunistă (*Măritul Cetitor*), ascunzând cu abilitate elementele de satiră dură la adresa regimului.

## BIBLIOGRAPHY

Groșan, Ioan, **O sută de ani de zile la Porțile Orientului**, ediția a III-a, Iași, Editura Polirom, 2007

Groșan, Ioan, *O singură prejudecată, realitatea!*, în Gheorghe Crăciun, **Competiția continuă. Genrația 80 în texte teoretice**, Ed. Paralela 45, Craiova, 1999,

Cărtărescu, Mircea, **Postmodernismul românesc**, postfață de Paul Cornea Ed. Humanitas, București, 1999.

Cliveț, Nicoleta, **Ioan Groșan. Monografie, antologie comentată, receptare critică**, Ed. Aula, Brașov, 2001

Crețu, Bogdan, „Trei răspunsuri de la Ioan Groșan”, în *Suplimentul de cultură*, nr. 155 / 24-30 nov. 2007

Mușat, Carmen, **Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească**, postfață de Mircea Martin, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002.

Negrici, Eugen, **Literatura română sub comunism. Proza**. Ed. Cartea Românească, București, 2006.

Oțoiu, Adrian, **Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive**, I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 254

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 177



Oțoiu , Adrian, **Ochiul bifurcat. Limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive**, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003.

White, Hayden, **Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe**, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

# THE TYPE OF NOSTALGIC AFTER COMMUNISM IN CONTEMPORARY ROMANIAN PROSE

Galina Anițoi

Scientific Researcher, PhD, „Bogdan Petriceicu-Hasdeu” Institute of Romanian Philology, Chișinău, Republic of Moldova

*Abstract: One of the transition paradoxes from totalitarianism to democracy is nostalgia for the communist past that persists in society and 30 years after the fall of the totalitarian regime. This phenomenon represents, according to the specialists in the field, the expression of the revolt against the socio-political and economic transformations of the transition. Nostalgia becomes a place of refuge for those who do not find themselves in today's society. In the actual work will be analyzed the novels "Heaven of the Hens" and "I am a communist woman!" by Dan Lungu, "Slaughter in Georgia" and "People from Chisinau" by Dumitru Crudu, "Sasha Kozak's Land" by Iulian Ciocan which configures the literary typology of the nostalgic character after communism.*

*Keywords: transition, paradox, postcommunism, Romanian literature, character, nostalgia, change*

În literatura de specialitate, fenomenul social-politic al tranziției postcomuniste este abordat în strânsă legătură cu dilema continuitate – discontinuitate. „Continuitatea constă în moștenirea regimului comunist, a mentalității formate în condițiile societății totalitariste, dar și a patrimoniului tradițional, în general, iar discontinuitatea se referă la efortul deliberat de reorganizare a vechiului sistem de valorificare a experienței sale” (Capcelea, 2012, p. 112).

Această dilemă a generat, susțin cercetătorii tranziției (cf. Capcelea, 2012, p. 135-142; Saca, Tataru, 2016, p. 77-78), mai multe paradoxuri în ceea ce privește mentalitatea și comportamentul actorilor sociali în perioada de tranziție a societății de la un regim totalitar la democrație, paradoxuri care „pe parcurs (...) s-au modificat căpătând noi nuanțe” (Saca, Tataru, 2016, p. 78). Unul dintre ele ar fi „fantoma comunismului” care bântuie încă societățile postcomuniste și la 30 de ani după căderea regimurilor totalitare comuniste (cf. Anton, 2020, p. 6) sau, altfel spus, coexistența – în cazul României, dar mai cu seamă al Republicii Moldova, unde tranziția pare a fi interminabilă, (acestea constituind arealul nostru de cercetare) – a unor „elemente incompatibile, democratice și totalitare” (Saca, Tataru, p. 77).

La începuturile sale, se știe, tranziția postcomunistă promitea reforme sociale radicale, transformări benefice majore în toate sferele vieții, a căror finalitate era, în sens larg, libertatea și prosperitatea tuturor, precum și instaurarea valorilor și principiilor democrației. Realitatea însă a fost departe de așteptările și entuziasmul mării majorități a populației care aspira la o îmbunătățire rapidă a nivelului de trai, unul „asemănător cu cel din Occident” (Cerna, 2014), tranziția dovedindu-se a fi „dificilă și plină de capcane” (Anton, 2020, p. 7). Transformările înnoitoare s-au lăsat cu multe „costuri sociale” și efecte negative (chiar dacă, unele dintre ele, pe termen scurt), generând în sânul societății o stare de incertitudine și neîncredere în valorile democrației. În aceste condiții, o mare parte dintre oameni („victime ale tranziției”), mai inertă și lipsită de capacitatea de adaptare, nu s-a putut regăsi în noua societate. În consecință, aceștia au început să se raporteze cu multă nostalgie la timpurile de odinioară, la trecutul comunist, pe care îl asociau cu stabilitatea, siguranța, bunăstarea, existența fericită, fără griji, contrapunându-l tranziției confuze.

E necesar să menționăm că fenomenul nostalgiei comuniste a devenit subiect de interes pentru specialiști din mai multe domenii: sociologie, istorie, antropologie, politologie, filozofie etc. Ceea ce consemnează/constată, aproape unanim, multitudinea de studii consacrate acestui fenomen e faptul că referințele la perioada comunistă nu vizează componenta ideologică și nu se nasc din dorul după ordinea politică de altădată. Acest tip de nostalgie reprezintă, cum bine observă Mioara

Anton, „expresia dezamăgirilor prezentului” (*ibidem*, p. 7), aflat în tranziție spre beneficiile capitaliste, a unei revolte împotriva noului și necunoscutului, a unui „mecanism de apărare în fața ritmurilor accelerate ale schimbărilor și răsturnărilor istoriei” (Boym, 2001, p. XV).

Problematica tranziției și, legat de aceasta, paradoxul nostalgiei comuniste au pătruns și în câmpul ficțiunii literare. În continuare, ne vom referi la romanele *Raiul găinilor* (2004) și *Sunt o babă comunistă!* (2007) de Dan Lungu, *Măcel în Georgia* (2008) și *Oameni din Chișinău* (2011) de Dumitru Crudu, *Tărâmul lui Sașa Kozak* (2011) de Iulian Ciocan, care configurează tipologia literară a personajului nostalgic după comunism. Scriitorii își recrutează prototipurile din mediul obișnuit: pensionari dezamăgiți, muncitori ajunși șomeri, tineri debusolați etc., care întruchipează mentalități și comportamente ale unei societăți în plină primenire și redefinire.

În *Raiul găinilor*, roman care „presupune, pe lângă plăcere estetică, reflecție” (Matei, 2007, p. 201), Dan Lungu ne oferă cea mai sugestivă metaforă a tranziției: un „tunel”, unul „luuung de ți se acrește” (Lungu, 2007, p. 85), vorba personajului nea Mitu. Nu există aici un protagonist, în centrul atenției se află personajul colectiv – comunitatea mică, mahalaua, mai exact, locuitorii de pe *Strada Salcânilor*.

Aparent insignifiante, lipsindu-le o structură complexă, aceste personaje de la periferia unui oraș, neantrenate în nicio activitate, își trăiesc existența anostă povestind istorii de viață, proprii sau ale altora, sau rememorându-și trecutul comunist, oftând, o parte din ele, că „înainte era mai bine”. Din poveștile și comportamentul lor deducem că acest „înainte era mai bine” transpune melancolia comunității după vremurile de până la tranziție, deși în roman identificăm și o altă perspectivă asupra comunismului. Relu Covalciuc, bunăoară, este vocea celor care suspină că „nimic nu mai este ca înainte!” (*ibidem*, p. 113), acest „ca înainte” fiind expresia perioadei de până la 1989, când toți aveau un loc de muncă și „se puteau fura în voie tot felul de materiale” (*ibidem*, p. 109) care prindeau bine în gospodărie: „Doar gardurile, confecționate din sârmă scoasă din fabrică, drese cu scânduri sau pătrate de tablă și zugrăvite cu vopsea din proprietatea statului, doar aleile dintre dependințe, construite cu bolțari și cărămizi furate din gară, ori șoproanele și magaziiile, acoperite cu carton și smoală sustrate din întreprindere, le mai aminteau de vechiul loc de muncă. Și pensia «de să te caci în ea», îi dădu dreptate, în gând, lui Titi Burduja, fostul său coleg de serviciu” (*ibidem*, p. 112). În drum spre „Tractorul șifonat”, crâșma străzii, unde bărbații se adună ca într-o „mică-mare familie” (Vakulovski, 2007, p. 205), Relu Covalciuc răscolește amintirile din anii comunismului despre viața percepută de el (și mulți alții ca el) frumoasă și îndestulată: „Nimic nu mai era ca înainte, constată pentru sine Relu Covalciuc, scuturându-și din nou o pietricică din șlapi. E-he, pe vremuri dom’ Petrică era pictor. (...) Statul îi răsplătea talentul și munca. Cu banii câștigați o ducea destul de bine. Chiar dacă în magazin nu era cine știe ce marfă, găseai să cumperi în altă parte. Totul era să fii harnic, să cauți. Acum intri în magazin, te zgâiești la galantare și la rafturile ticsite, înghiți în sec și te întorci acasă. (...) Înainte nu se găsea nimic, dar congelatoarele erau pline. Trebuia să te descurci. Toată lumea se descurca! (...) Dom’ Petrică era ditamai pictorul! (...) Era cineva! Era pictor la I.L.F., Întreprinderea de Legume și Fructe! Acum? (...) Ce se întâmplă acum cu talentul lui dom’ Petrică? Exact ce se întâmplă cu sute și sute de maiștri, pricepuți și specializați, care stau pe prispă acasă sau pe vreun butuc de salcâm la un Ticu Zidaru” (Lungu, 2007, p. 113).

O altă voce care se aude mereu în incinta „Tractorului șifonat” e cea a lui nea Mitu. Acesta spune bancuri despre Ceaușescu, dar și alte povești de viață, din care desprindem atât o ușoară nostalgie după vechea orânduire, cât și atitudinea sa față de realitatea de după revoluția din 1989. Despre viața în comunism nea Mitu relatează cu mult haz, fapt ce ne dă temei să credem că acest personaj care, deși nu e încântat de tranziție, considerându-se „pârlitul tranziției” (*ibidem*, p. 77), „calicul tranziției” (*ibidem*, p. 79), „fraier al tranziției” (*ibidem*, p. 81), realizează, fie și într-o mică măsură, că „pe timpul lui Ceașcă” (Ceaușescu – n. n.), chiar dacă avea „mai mult mălai” (*ibidem*, p. 77), „ceva parale” (*ibidem*, p. 79), „ca sculer-matrișter te mai învărteai de-un bacșiș” (*ibidem*, p. 88), nu mai trăia Partidul Comunist exclusiv cu grija poporului, căci și membrii de partid „erau oameni, le ghiorăiau și lor mațele de foame, aveau și ei copii la facultate. Furau (...) pe ruptelea, că doar aveau de unde” (*ibidem*, p. 29-39).

Există și alte voci în roman care susțin că bunăstarea de altădată a fost una înșelătoare. Disputele pe tema dacă pe vremea comuniștilor s-a trăit mai bine sau mai rău vorbesc de la sine: „«Și ce, bă, era rău când era comuniștii?» «Ba era bine, cum nu? Mie și-acu' mi-i dor de-o coadă la carne de să n-am butelie să-mi fac un ceai.» «Degeaba spui, de foame nu s-a murit.» «Io zic că mai degrabă de sete nu s-a murit. Că era rachiu pe toate drumurile, să-l iei cu polonicu'.» «Iar când intrai în serviciu, îți dădea casă... Acu' ce-ți dă? Un rahat îți dă.» «Ce să zic, că dădea din buzunarul lui...» «Chiar așa, nu tot noi ăștia cu palmele crăpate le făceam?» (...) «Și ce, era rău?» «Da' la tine-n casă n-ai vărui tot din cauza lui Ceaușescu? Ții doliu după el? (...) Dacă înainte se văruia, nu-nseamnă, frate, că era mai bine, asta vreau să zic. (...) poate eu n-aveam chef să văruiesc. (...) Nu puteai! Vrând-nevrând, hai la vărui, tovarăși! (...) Și dacă nu mergeai cu tovarășii la vărui... Atâta îți trebuia. Erai huligan, legionar, poponar, aveai tu ceva.» «Așa le trebuie puturoșilor! Chiar mai rău!» «Mâncare n-avem, tovarăși, dar, hai, luați bidineaua și dați un var, să fie frumos, c-așa-i în comunism, totul trebuie să fie ca nou când vine șefu'. Și punem și-un pic de muzică, să nu se-audă mațele ghiorăind»”(ibidem, p. 174-175).

Personajul colectiv din *Raiul găinilor* îl reprezintă foștii meseriași care au ținut pe umărul lor industria țării și care s-au pomenit acum, în prezentul tranziției spre o viață mai bună, aruncați la periferie. Existența lor insipidă, aparent fără rost, se consumă în întâlnirile zilnice ale bărbaților la crâșma „Tractorul șifonat” (unde se bea mult, se povestesc bancuri despre Ceaușescu, se ironizează, se rememorează viața din perioada comunistă), în vizionarea telenovelelor, în comentarea zvonurilor, întâmplărilor etc., disimulând, de fapt, drama ființei umane „atrofiată chiar în esența ei” (Diaconu, 2007, p. 202). Este drama celor profund marcați de „tarele totalitarismului” (ibidem, p. 202), povară de care nu mai pot scăpa. Din cauza unui soi de inerție în gândire, conduită, manifestări etc. care se hrănește din refrenul „înainte era mai bine”, această umanitate se dovedește incapabilă, neputincioasă în a-și căuta și găsi reperele în noua realitate provocată de schimbarea regimurilor.

Tema nostalgiei paradoxale după comunism este reluată, cu mai multă pregnanță, în romanul *Sunt o babă comunistă!*, fapt pe care autorul însuși îl declară într-un interviu: totul „a pornit de la sesizarea unui paradox care m-a intrigat: cum se poate ca mulți, chiar foarte mulți oameni care au trăit într-un regim totalitar, inuman, fără sa se fi bucurat de privilegiu și favoruri, acum să fie capabili de nostalgie? Prin intermediul unei bătrâne, care, la persoana întâi, își relatează propria viață, încerc să demontez mecanismele nostalgiei și să dezleg enigma psihologică” (Crețu, 2007). Titlul romanului este o replică a personajului principal, Emilia (Mica) Apostoae, pensionară, care și-a trăit o bună parte din viață în anii comunismului românesc. Ea întruchipează prototipul omului „care regretă din răunchi comunismul” (ibidem) și a cărui nostalgie după vechea orânduire e de o îndărătnicie greu de înțeles și acceptat. Ca și Relu Covalciuc (dar și alte personaje) din *Raiul găinilor* a cărui „filosofie” de viață din tranziție se sprijină pe convingerea că „înainte era mai bine”, și Emilia Apostoae își idealizează trecutul, considerând că a trăit mult mai bine în vechiul sistem decât acum: „Doamne, ce bine am dus-o pe timpul comunismului!” (Lungu, 2010, p. 85).

Discuția la telefon – din care vom cita *in extenso* – cu fiica ei, Alice, stabilită în Canada, despre viitoarele alegeri și opțiunile lor electorale îi dezvoltă atașamentul pentru valorile unui timp revoluționar și îi pune în evidență condiția de nostalgică incorrigibilă după fostul regim:

„– Ia spune-mi, mamă, cu cine votezi duminică? Și de asta te-am sunat.

– De asta nu dormiți voi în Canada? Că nu știți cu cine votez eu?

– Nu e încă o problemă de interes internațional (...), dar eu aș vrea să știu... Ia zi!

– Dar tu votezi?

– Sigur, la ambasadă... Ia zi!

– Ă-hă-hăăă, până duminică mai e o grămadă... am timp să mă gândesc și să mă răzgândesc de o sută de ori...

– Ufff, mă duci cu vorba. Stai să-ți explic. Eu aici fac parte dintr-o asociație românească... și ne-am propus să facem și noi ceva pentru alegerile din România... așa că fiecare trebuie să-i vorbească unei persoane, două, trei, câte cunoaște, și să le convingă să voteze pentru democrație...

– Adică faceți campanie electorală, nu?

– Păi, nu chiar... Ideea e nu să voteze cu cutare sau cutare partid, ci să nu voteze cu foștii comuniști.

– Daaa? Dar atunci cu cine să voteze, cu Papa Pius?

– Hai, mamă, eu vorbesc serios...

– Dar ce, eu glumesc? Pentru mine, lucrurile sunt simple: înainte de revoluție o duceam muuult mai bine decât acum. Tu cu cine ai vota în locul meu?

– Cred că exagerezi cu «mult mai bine», mamă. Îți amintești ce cozi erau la carne? Făceau înconjurul blocului...

– E drept, erau cozi pe atunci, dar acum intri în magazin, admiri cotletele, înghiți în sec și ieși frumușel afară, că nu ai cu ce le cumpăra. Eventual te uiți la un proaspăt îmbogățit cum ia două kile de mușchi. Nu știu, zău, când era mai bine... Acum am văzut la televizor oameni care mor de foame, familii cu copii care dorm în stradă... Pe vremea comunismului nu se întâmpla asta.

– O să se regleze și astea... Deocamdată suntem în tranziție... dar eu sunt optimistă.

– Cum nu, e ușor să fii optimist când trăiești în Canada, în Franța sau în America... Mai greu este să fii aici și să o trăiești... Să vezi atunci optimism! Cu bigudiuri!

– Hai, mamă, că știu foarte bine care e situația...

– Haida-de! Și eu știu care e situația patronului care a furat prin privatizare cutare fabrică, dar nu avem același meniu la masă.

– Dar libertatea, mamă? Asta nu se compară cu nimic. Atunci ne era frică și de umbra noastră... Faptul că acum poți să spui ce vrei și să scrii ce vrei, să călătorești și să strigi «Jos guvernul!»...

– Știi ce, călătoresc tot îmbogățită, cei care au furat ce-am muncit noi. Cât de strigat, acum strigi până nu mai poți, că oricum nu te ascultă nimeni... Dacă ar fi după mine, eu și mâine aș vrea să se întoarcă comunismul.

– Vai, mamă, eu ziceam că te faci, dar tu ești mai comunistă decât credeam!

– Uite că mi-am dat arama pe față. Sunt o babă comunistă, dacă nu știai. Asta sunt” (*ibidem*, p. 61-63).

Lucrurile nu se consumă odată cu încheierea discuției. Dimpotrivă, această convorbire telefonică în urma căreia Emilia Apostoae conștientizează incompatibilitatea de viziune și simțire între ea și fiica sa îi declanșează amintirile despre existența, din punctul ei de vedere frumoasă și îndestulată, pe care a dus-o în anii de glorie ai comunismului, generând totodată și conflictul interior al personajului. Femeia, fostă muncitoare la o fabrică de construcții metalice, își rememorează viața din perspectiva beneficiilor de care a avut parte atunci: „În primul și în primul rând, pe mine comunismul m-a făcut orășeancă. (...) Dacă nu se făceau fabrici, drumuri, apartamente... dar fabrici în special... noi două, Emilia și Alice, la ora asta călcam tezic de ne ieșeau ochii, undeva într-un sat ascuns între gloduri. (...) După un loc de muncă, comunismul mi-a dat apartament și butelie... Gratis, reține” (*ibidem*, p. 63-64). Drama personajului vine din faptul că nu se poate adapta acestui prezent postdecembrist, care propune cu totul alte valori și convingeri decât cele pe care le împărtășește ea. Își construiește propriul univers, compus din amintiri, care îi oferă sentimentul de siguranță și pe care îl opune realității sociale în care trăiește și cu care este în dezacord. Mai mult, în naivitatea ei de nostalgică, îi trece prin minte ideea de a reface ceva din trecut, de a redeschide atelierul de confecții metalice, dar nu este susținută nici de sora sa, Sanda, nici de foștii ei colegi. Drama femeii se amplifică când constată atitudinea negativă a celor din anturajul ei față de regimul de altădată, când realizează că nimeni nu mai rezonază cu „ideea raiului comunist”: „(...) Cum să fie prost un sistem în care eu am dus-o bine?” (*ibidem*, p. 209). Cu toate că disputa cu Alice, istoria de viață a doamnei Rozalia – care, spre deosebire de ea, a avut de suferit de pe urma regimului totalitar – și discuțiile cu fostele colege o deconcertează, făcând-o să trăiască și (scurte) momente de îndoială și reflecție, „baba comunistă” rămâne neclintită în nostalgia și „credința în perfecțiunea acelor vremuri după care tânjea” (Nica, 2013, p. 95), devenind, la nivel de personaj literar, „vocea colectivă a tuturor nostalgicilor” (Anton, 2020, p. 16).

Dincolo de faptul că personajele lui Dan Lungu întrunesc caracteristici ale unei tipologii umane cu mentalitate și comportament „comuniste”, paradoxale în contextul zilei de azi, acestea

sunt simpatice și memorabile. Savoarea lor vine din umorul, hazul și maniera specifică prin care le prezintă autorul.

În cazul prozatorilor basarabeni vom remarca tușele grotești care predomină în modalitatea de reprezentare a nostalgicilor. Situația își găsește explicarea în contextul social-politic specific al Republicii Moldova în care „pe unul dintre primele planuri în perioada tranziției s-au impus atât problemele democratizării, cât și cele ale identității naționale” (Saca, 2001, p. 43). Pe lângă dificultățile impuse de tranziție (sărăcie, corupție, șomaj, emigrație etc.), societatea basarabeană e nevoită să înfrunte și divergențele nesfârșite dintre comuniști și democrați. Căci în Republica Moldova – spațiul (ex-sovietic) în care ai impresia că mersul lucrurilor s-a oprit în loc, în care trăiești sentimentul de „încremenire în tranziție” –, la trei decenii de la căderea regimului totalitar, Partidul Comunist există pe bune, reunind indivizi conservatori, refractari la tot ce înseamnă înnoire, modernizare și valori democratice, europene. Cu ascendențe în „homo sovieticus”, o mare parte a pro-comuniștilor din Basarabia o constituie nostalgia după URSS. Acest fapt de realitate contradictorie, paradoxală este foarte bine surprinsă în prozele lui Dumitru Crudu și Iulian Ciocan.

*Măcel în Georgia* (2008) este romanul care aduce în prim-planul narațiunii atmosfera încinsă, tensionată a anilor '90 (din Georgia și din R. Moldova). E perioada care marchează sfârșitul Uniunii Sovietice, nu și a „răului imens pe care l-a făcut popoarelor pe care le-a stăpânit” (Alexe, p. 2012, p. 125), așa cum bine observă Maria Alexe, căci „mentalitățile au supraviețuit” (*ibidem*). URSS-ul dispare, dar nu toți se bucură de acest fapt. Dacă personajele lui Dan Lungu regretă comunismul lui Ceaușescu, cele ale lui Dumitru Crudu deplâng comunismul sovietic. Este important să subliniem faptul că nucleul narațiunilor lui Crudu îl constituie dilemele identitare și conflictele interetnice din spațiul tranziției basarabene, unde disensiunile dintre indivizi/grupări cu viziuni diametral opuse continuă decenii la rând. Personajele sale participă la manifestări stradale și greve care niciodată nu se soldează cu rezultatul scontat, acestea degenerând în acte de violență și dezordine. Bătăliile și turbulențele sociale indică asupra războiului ideologic care se poartă de câteva decenii în acest ținut, asupra luptei pentru identitatea națională. Deși în mare parte conștienți de inutilitatea protestelor, din cauza politicului defectuos care alimentează opoziția dintre comuniști și democrați, „cei cu inima română” se solidarizează, se adună în piață, pe străzi, cu steaguri tricolore, protestează, chiar dacă ulterior sunt snopiți în bătaie, cu o cruzime greu de imaginat: „(...) vedeam cum militarii se aruncă asupra mulțimii cu bastoanele ridicate deasupra capului, lovindu-i pe toți cei care le stăteau în cale. (...) câțiva soldați au doborât la pământ un domn în vârstă și au tăbărât cu picioarele asupra lui, umplându-l de sânge” (Crudu, 2008, p. 197).

Dumitru Crudu scoate în evidență mentalitatea bântuită de nostalgia după un imperiu destrămat a conaționaliilor noștri. Mulți dintre ei nu se pot detașa nicidecum de trecutul sovietic și toate însemnele acestuia, manifestând ostilitate față de tot ce-i românesc. Edificatoare este, în acest sens, scena în care Angelo, protagonistul romanului, aflându-se la discotecă în satul bunicilor săi, arborează tricolorul deasupra ușii clubului. Tânărul scapă ca prin urechea acului de o bătaie soră cu moartea: „Scandalul s-a declanșat după ce am scos din geantă un steag tricolor și l-am arborat deasupra cozorocului ușii. Nu știu cine a observat primul acest lucru, dar, când flăcării din sat au ieșit în curte, și-au ridicat privirile și au văzut tricolorul românesc, și-au ieșit din pepeni. Discoteca s-a spart pe loc. Fetele au spălat putina, iar flăcării s-au îngrămădit ciucure în jurul meu.

– Șini o făcut câcatu' ista? au început să se grozăvească ei.

Da, bineînțeles, am recunoscut că era opera mea.

– A ta? a urlat Cașu, (...) dă-l jos mai răpidi (...)!

Dar eu n-am vrut să-l dau jos și Cașu se rățoi și mai avan la mine, că de ce dracului am înlocuit drapelul roșu de pe club, drapelul Uniunii Sovietice, cu cârpa asta românească (...).

Un flăcău mai bătrâior a urcat pe acoperiș și a coborât cu tricolorul în brațe, iar băieții au prins să-l calce în picioare. Un alt flăcău tomnatic s-a întors de acasă cu un steag roșu și l-a înfipt pe acoperiș. Dar Cașu tot nu se liniștea și spumega de furie, învârtindu-se nervos în jurul meu” (*ibidem*, p. 145).

Oricât ar părea de paradoxal și absurd, există persoane care idolatrizează defunctul imperiu, sugerează autorul. Nedumerirea eroului principal sporește pe măsură ce realizează că cei care

iubeau pătimaș un sistem dictatorial care i-a privat de libertate, drepturi și privilegii sunt chiar semenii săi, cei cu care a copilărit: „(...) îi știam pe fiecare în parte. Cu toții erau fii de țărani, o duceau greu, nici unul dintre ei nu avea blugi, adidași sau o geantă cu curea, nici unul nu avea schiuri sau magnetofon și eu îi priveam încurcat și nu înțelegeam de ce acești adolescenți de 16 ani sau acești flăcăi de 21 sau 22 de ani iubesc Uniunea Sovietică, odată ce Uniunea Sovietică nu le-a dat aproape nimic în această viață. Dar ei o iubeau. O iubeau cu patimă. O iubeau aproape ca pe o femeie. O iubeau fără a se gândi de ce o iubesc și fără a face vreo legătură între părinții lor, care smulgeau de dimineață până seara târziu frunze de tutun pe câmpiile accidentate din jurul satului. (...) Dar tinerii care se zborșeau la mine nu vedeau nici o legătură între faptul că încă din clasa întâi căraseră și ei în spate grămezi de frunze de tutun și acest drapel roșu care flutura deasupra cozorocului ușii. Ei iubeau la nebunie tot ceea ce ținea de Uniunea Sovietică, cu toate că părinții lor nu ajunseseră mai departe de Ungheni; nici măcar Chișinăul sau Bălțiul nu îl văzuseră, nu văzuseră nici o singură țară străină; nu fuseseră niciodată la mare sau într-o stațiune; nu știau cum arată o salată de crabi și nu mâncaseră niciodată măslina. Ei iubeau patria sovietică.” (*ibidem*, p. 146-147).

Există în roman încă un personaj care se înscrie perfect în galeria literară a nostalgicilor după comunism: Nadejda Filipovna Ostroumnaia. Situată în proximitatea Emiliei Apostoae, „baba comunistă” a lui Dan Lungu, prin obstinația cu care susține și apără comunismul sovietic, Nadejda Filipovna, această bătrână „fleșcăită”, speră că sovieticii se vor întoarce. Mai mult chiar, fiind convinsă că se vor întoarce, ea urcă pe vârful unui munte cu un steag roșu în geantă: „Da, Nadejda Filipovna mergea pe brânci. Cu cât suișul era mai greu, cu atât mai mare era îndârjirea Nadejdei Filipovna de-a se vedea urcată pe cel mai înalt pisc și când, în cele din urmă, a pus piciorul ei zaharisit pe creasta muntelui, am observat că satisfacția Nadejdei Filipovna nu mai avea margini: se simțea învingătoare; câștigase pariul cu muntele îndărătnic. (...) a scos din tașcă medaliile tovarășului Ostroumnaia și le-a agățat de reverul bluzei ei decoltate. Tot din geantă a scos și chipiul de militar al soțului ei, pe care l-a afundat pe cap. (...), după care a pornit-o spre crângul revenos din apropiere, examinând cu multă migală crengile copacilor, iar după ce a ales un ram lung, subțire și drept, a scos bărdița din tașcă. L-a tăiat și l-a strujit cu mare grijă și s-a reîntors în punctul cel mai înalt al piscului. A deschis din nou geanta, a scos un ac, o ață și o flamură roșie, pe care a înfășurat-o în jurul bățului și a cusut-o. Apoi a ridicat steagul deasupra capului, nu înainte însă de a-l pupa îndelung și cui poftă. Era drapelul Uniunii Sovietice, pe care erau imprimate chipul lui Lenin și stema țării sovietelor, secera și ciocanul. Bătrâna aia dichisită și fleșcăită îl înălța, cu semeție, spre cer. Îl agita nervoasă deasupra capului ei grizonant, făcând cercuri tot mai largi pe piscul prăpăstios. Nadejda Filipovna alerga fericită, cu drapelul Uniunii Sovietice deasupra capului, pe creștetul chel și posomorât al muntelui” (*ibidem*, p. 332-333).

Același atașament irațional, „patologic” față de tot ce înseamnă comunism și comuniști îl manifestă și bătrâna rusoaică Valentina Pavlovna, unul dintre personajele romanului *Oameni din Chișinău*, roman al cărui „centru de greutate” îl constituie „febra socială generată de evenimentele din 7 aprilie 2009” (Corcinschi, 2013, p. 42). „Hoașca” trecută de șaptezeci de ani ajunge în piața din fața Guvernului, unde aveau loc protestele împotriva fraudării alegerilor și, pită după un copac, spiona pe cei care scandau împotriva președintelui comunist pe care ea îl adora. Sentimentul de ură pe care-l trăiește în raport cu protestatarii care mărșăluiesc împotriva președintelui atinge cote paroxistice: „(...) știam ce boală avea pe oamenii care răcneau contra președintelui pe care ea atât de mult îl iubea. Îi detesta cu o forță egală celei cu care îl admira pe președinte. Treaba asta i se citea pe față. Era de-a dreptul stacojie, de parcă se pregătea să se arunce asupra mulțimii adunate în piață. Nici măcar nu încerca să-și ascundă mânia care o cuprinsese, fiind gata să-i frece oricui ridică sub nas sau să-și scoată cuțitul din teacă” (Crudu, 2011, p. 64).

Conflictele interetnice afectează și alterează grav raporturile interumane. Ostilitățile dintre cei cu viziuni diferite se trăiesc intens, prinzându-i în tentaculele lor pe tineri și bătrâni deopotrivă. De exemplu, în salonul unui troleibuz se confruntă în mod tacit două personaje: un tânăr citind ziarul românesc *Timpul* și aceeași Valentina Pavlovna, citind ziarul *Comunist*. E o scenă simbolică, dezvoltând o adevărată dramă a locului în care liniștea nu vrea să domnească: „Oarecum altieră, scoase (Valentina Pavlovna – n. n.) din poșetă ziarul *Comunist* și începu să-l citească plescăind din

buze, ignorându-mă cu totul. (...) Cu toate că majoritatea scaunelor erau goale, tânărul acela cu câteva vânătași sub ochi și cu buzele însângerate se furișă pe lângă mine și se așeză lângă Valentina Pavlovna. Nu aș putea spune că lucrul ăsta i-a plăcut, dar a înghițit șopârta. Tânărul și-a deschis geanta, de unde a scos iute un ziar. Era *Timpul*, pe care-l desfăcu ostentativ, jenând-o într-un fel pe vecina sa, care-și suci nasul spre el și, când văzu ce ziar citea, mai că-i căzu proteza din gură. Totuși, își reveni fulgerător și-l fixă cu niște ochi înghețați, vrând să-l intimideze. Tânărul, însă, se dădu și mai aproape de bătrână și desfăcu și mai larg ziarul în fața sa, astfel încât bătrâna să poată vedea limpede ce articole apăruseră astăzi în *Timpul*. Văzând că impertinența vecinului său nu mai avea limite, Valentina Pavlovna i-a întors spatele și s-a pitit după paginile ziarului *Comunist*” (*ibidem*, p. 29).

În aceeași ordine de idei, consemnăm că există foarte multă forfotă în narațiunile lui Dumitru Crudu. Mulțimile, separate în tabere ostile, fluturând steaguri tricolore sau drapele roșii, invadează străzile Chișinăului, blochează circulația troleibuzelor, se agită, scandează, se întrec în altercații, înjură, se încaieră etc. În vremuri de tranziție nebuloasă toate se încurcă, se amestecă, „oameni și evenimente”, „sugerând confuzia din viața publică și din sufletul oamenilor din Chișinău” (Alexe, 2012, p. 169) și nu numai.

Pensionarul Oleg Olegovici Liulin din romanul *Tărâmul lui Sașa Kozak* al lui Iulian Ciocan completează tipologia nostalgicului după timpurile comunismului sovietic. Afectat de nepăsarea oamenilor care ignorau tomberonul și aruncau gunoiul în mijlocul curții – semn al „hidoșeniei” tranziției interminabile –, acesta „regreta dispariția Uniunii Sovietice, a țării în care era ordine” (Ciocan, 2011, p. 7). Conștientiza însă faptul că e neputincios în fața timpurilor noi. Nu-i rămâne decât să se resemneze cu cotidianul sordid al tranziției, așa cum s-a întâmplat cu mulți alții ca el.

Concluzionând, putem afirma că nostalgiile lui Dan Lungu, Dumitru Crudu, Iulian Ciocan indică asupra remanențelor unei mentalități deformată de sistemul totalitar fals și alienant. Pe de altă parte, prin vocea acestor personaje autorii denunță defectele tranziției postcomuniste.

## BIBLIOGRAPHY

- ALEXE, Maria. *Ineditul prozei postmoderne în Balcani*. Timișoara: Brumar, 2012.
- ANTON, Mioara. Comunismul în postcomunism. Nostalgiile și nostalgici. În: *Polis*. 2020, nr. 3, p. 5-33.
- BOYM Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.
- CAPCELEA, Valeriu. *Tranziția moldovenească: fazele, elementele structurale, dimensiunile, paradoxurile, eșecurile și avatarurile ei*. Chișinău: Arc, 2012.
- CERNA, Silviu. Un sfert de veac de tranziție. În: *Economistul*, nr. 49-50, 15 decembrie 2014 [online]. Disponibil: <file:///C:/Users/Admin/AppData/Local/Temp/UNSFERTDEVEAC.pdf> [vizitat 13.05.2022]
- CIOCAN, Iulian. *Tărâmul lui Sașa Kozak*. București: Tracus Arte, 2011.
- CORCINSCHI, Nina. *Soarele și păunul*. Chișinău: S. C. Profesional Service SRL, 2013.
- CREȚU, Bogdan. Ascensiunea și declinul omului nou. În: *Observator cultural*, nr. 363, 15.03.2007 [online]. Disponibil: <https://www.observatorcultural.ro/articol/ascensiunea-si-declinul-omului-nou-2/> [vizitat 15.05.2022]
- CRUDU, Dumitru. *Măcel în Georgia*. Iași: Polirom, 2008.
- CRUDU, Dumitru. *Oameni din Chișinău*. Iași: Polirom, 2011.
- DIACONU, Mircea A. Referințe critice. În: Lungu, Dan. *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*. Iași: Polirom, 2007.
- LUNGU, Dan. *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*. Iași: Polirom, 2007.
- LUNGU, Dan. *Sunt o babă comunistă!* Iași: Polirom, 2010.
- MATEI, Alexandru. Referințe critice. În: Lungu, Dan. *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*. Iași: Polirom, 2007.
- NICA, Marius. Personaje feminine și melancolia comunistă în romanele lui Dan Lungu, p. 95. În: *The Proceedings of the EUROPEAN INTEGRATION-BETWEEN TRADITION*



*AND MODERNITY Congress*. Târgu-Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, 2013. Volume Number 5, p. 89-96 [online]. Disponibil: [http://old.upm.ro/facultati\\_departamente/stiinte\\_litere/conferinte/situl\\_integrare\\_europeana/Lucrari\\_5/IETM5\\_Part12.pdf](http://old.upm.ro/facultati_departamente/stiinte_litere/conferinte/situl_integrare_europeana/Lucrari_5/IETM5_Part12.pdf)

SACA, Victor. *Interese politice și relații politice: dimensiuni tranzitorii*. Chișinău: CE USM, 2001.

SACA, Victor, TATARU, Valeriu. Impactul mentalității asupra calității democrației în societățile de tranziție a Federației Ruse, Ucrainei și Republicii Moldova. În: *Revista de Filozofie, Sociologie și Științe Politice*, 2016, nr. 3, p. 65-80.

VAKULOVSKI, Mihai. Referințe critice. În: Lungu, Dan. *Raiul găinilor: fals roman de zvonuri și mistere*. Iași: Polirom, 2007.

# GABRIEL LIICEANU – A QUEST FOR THE ESTHETIQUE

Ioana-Mihaela Vultur  
PhD, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: Gabriel Liiceanu observes that the situation in which the concept of tragic can be found is that of the Platonic dialogues of youth, in which Socrates' interlocutors cannot account for all the words and the concepts that are invoked at every step in their linguistic practice. This confused state was the basis of a research that aims to give an answer to the question What is the tragic? Any theoretical approach is the result of a dissatisfaction with the state of a concept or the stage in which the knowledge of a reality is. The common man or the tragedian operates in current experience with a concept of the tragic which, when asked, they are not able to define with satisfactory rigor. This concept is circulated in the order of a diffuse meaning and an empirical consensus and that, although it is invoked at every step, we do not actually know what the tragic is. As a result, the writer believes that the first problem that appears in his research is related to the method, how to proceed to find out what the tragic is?*

*Keywords: tragic, Platonic dialogues, method, nature, the human being, the divine*

## 1. DATE BIOGRAFICE

Gabriel Liiceanu s-a născut la 23 mai 1942, Râmnicu Vâlcea. Filozof și scriitor român, este absolvent al Facultății de Filozofie, absolvită în anul 1965 și al Facultății de Limbi Clasice (1973) din București. În 1976 obține doctoratul în filozofie cu teza *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*. Tânăr cercetător la Institutul de filozofie în anii '70, începe să frecventeze alături de Andrei Pleșu "Școala de la Păltiniș"- stațiune de munte în care filozoful Constantin Noica își desfășura prin seminarii private, împreună cu câțiva discipoli, proiectul cultural de reclusiune formativă voluntară în fața realității regimului comunist - ca elev preferat al lui Noica. Volumele *Jurnalul de la Păltiniș* și *Epistolar*, mărturiile ale acestui parcurs formativ, au în epocă un ecou important în rândul publicului cultivat.

Prin ideile valorizate și comentate cu precădere în operă - alienarea, contingenta, libertatea, aporia morală, facticitatea - tematica gândirii sale poate fi definită ca existențialistă și agnostică („Unei probleme reale nu-i poate corespunde o cunoaștere reală”, cf. *Ușa interzisă*). Ideile sale și-au primit influența cu predilecție din idealismul platonician, Kant, Schelling, Husserl și ontofenomenologia heideggeriană. În lucrarea *Despre limită* schițează o fenomenologie existențială definită de ideea transcenderii determinărilor generale și a necesității istorice, înspre o responsabilitate individuală obținută prin alegere, proiect și hotărâre. În prezent este membru al Societății Române de Fenomenologie și conduce editura Humanitas, proiect cultural formulat în anii Școlii de la Păltiniș.

## 2. TRAGICUL ȘI TRAGEDIA LA GABRIEL LIICEANU

E cunoscut faptul că în cultura europeană, de la Aristotel și până la Schiller sau Croce, discuțiile despre tragic au pornit mereu de la specia literară a tragediei. Cu toate acestea, lucrarea lui Gabriel Liiceanu, intitulată *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii* se vrea a fi o cercetare a fenomenului tragic așa cum îl găsim în viața reală, ipoteză adusă la cunoștința cititorului încă din titlu prin intermediul cuvântului *fenomenologie*. Această carte a avut un rol important în devenirea filozofică a lui Gabriel Liiceanu, ea anunțând viitoarea *peratologie*, micul tratat *Despre limită* scris douăzeci de ani mai târziu.

Pentru a găsi specificul tragicului în sfera vastă și nediferențiată a nenorocirii umane, autorul recurge la felul în care individul uman își experimentează finitudinea ca limită supremă, drept care tragicul e determinat ca întâlnire a unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită. Limita, care în elină înseamnă *peras*, stă în centrul acestei fenomenologii a tragicului. Mai

mult, în contextul unei epoci dominate de ideologia marxistă, a scris o fenomenologie care are în centrul ei moartea, limita și depășirea a reprezentat, cu certitudine, un act cultural insolit. Nu e astfel de mirare că, în forma apărută în 1975, ea a fost respinsă ca lucrare de doctorat pe motive de inoportunitate ideologică.

Gabriel Liiceanu observă că situația în care se află conceptul de tragic este aceea din dialogurile platonice de tinerețe, în care interlocutorii lui Socrate nu pot da seamă de cuvinte și concepte invocate la tot pasul în practica lor lingvistică. Această stare confuză a stat la baza unei cercetări care-și propune să dea un răspuns la întrebarea *Ce este tragicul?* Orice demers teoretic este urmarea unei insatisfacții față de starea unui concept sau de stadiul în care se află cunoașterea unei realități. Omul obișnuit sau tragediograful operează în experiența curentă cu un concept al tragicului despre care, întrebați fiind, nu sunt capabili să-l definească cu o rigoare satisfăcătoare. Acest concept este vehiculat în ordinea unui sens difuz și a unui consens empiric și că, deși e invocat la tot pasul, nu știm de fapt ce este tragicul. Drept urmare, scriitorul e de părere că prima problemă care apare în cercetarea sa este legată de metodă, cum să procedăm pentru a afla ce este tragicul?

Astfel, Gabriel Liiceanu pornește de la premisa că acest concept a luat naștere pe baza experienței umane, el fiind invocat numai în legătură cu realitatea omului. Cei mai mulți dintre aceștia se folosesc de el ca de un bun comun despre care, la fel ca în cazul *dreptății, virtuții, frumosului*, nimeni nu poate spune ceva riguros. Rezultă din aceasta că metoda unei anchete individuale sau a unei asamblări inductive a opiniilor despre tragic nu poate să ofere niciun rezultat pozitiv; dimpotrivă, un astfel de rezultat ar întruchipa starea confuză în care se află conceptul. Starea de risc și de arbitrar în care se pune cel care nu este mulțumit de stadiul cunoașterii unui obiect este determinată în acest caz de insatisfacția resimțită în fața rezultatului obținut ca o notă comună a opiniilor potrivit căreia tragicul este o calamitate.

Concepția neelaborată despre ceea ce este tragic are tendința de a lărgi sfera conceptului până la limitele la care orice diferență de specie se pierde. Lărgirea înseamnă în acest caz aplicarea nediscriminată a termenului la situații atât de variate, încât prin abstragere inductivă se obține conceptul vacuu de nenorocire, calamitate, rău mare etc. Gabriel Liiceanu va demonstra că explicația plauzibilă a acestei suprasolicitări e deținută de ideea conform căreia, tragicul are accente sublimе: *evocarea și invocarea lui la tot pasul provine în mare măsură din dorința vorbitorului de a se plasa într-o zonă elevată a existenței sau de a face măcar dovada sesizării și înțelgerii ei.*<sup>1</sup>

Tendinței de lărgire abuzivă a conceptului de tragic, caracteristică unei stări a vorbirii, dar și unei bune părți din cultură, conștiința teoretică va trebui să-i opună un model restrictiv care să instaureze nuanța și ierarhia în zona compozită a conceptelor de *nenorocire și suferință*. Acest concept nu poate fi abandonat uzului unei vorbiri improprii și excesive, iar asta se datorează faptului că tragicul pune în joc ființa omului prinsă în cele mai grave raporturi ontologice și implicații spirituale.

Deși tragedia nu poate să contribuie la elaborarea conceptului de tragic, totuși ea nu poate fi ignorată de teorie, cel puțin din trei motive: pentru valoarea sa retroactivă în raport cu teoria deja constituită, pentru rolul pe care îl joacă în receptarea fenomenului tragic și ca reprezentare a gestului de convertire a tragicului în sublim. Ideea că nicio vorbire despre tragic nu are sens în afara istoriei tragediei s-a născut din observația că noțiunea de tragic e un derivat adjectival al unui gen literar – tragedia – și că ideea de tragic nu e bazată pe o experiență umană comună, precum aceea a sacralului, de pildă, ci pe o formă a literaturii. În legătură cu această credință, Gabriel Liiceanu e de părere că poate exista o experiență comună a tragicului care să nu fie conștientizată și exprimată lingvistic decât o dată cu prilejul ei cultural. Dar tragedia reprezintă tocmai prilejul cultural datorită căruia experiența tragică dobândește conștiința de sine, tragedia fiind experiența tragică conștientizată într-o formă artistică.

În continuare, scriitorul atrage atenția asupra faptului că cel mai tragic poet este cel mai bun poet dar nu și cel mai adevărat, deoarece adevărul poeziei, al tragediei mai ales, este artistic și nu unul teoretic. Fiind o reflectare artistică a unor fenomene considerate tragice în ordinea unui sens

---

<sup>1</sup> Gabriel Liiceanu, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Humanitas, București, 2005, p. 18.

difuz, tragedia nu poate oferi sensul însuși al fenomenului tragic sau premisele pentru o cunoaștere riguroasă a lui. Autorul de tragedie reflectă tragicul într-o ordine artistică; el pune în joc aceeași cunoaștere aproximativă și intuitivă care îi ghidează pe oameni în general în evaluarea fenomenului tragic. (Platon în *Ion: Iliada* este o epopee a războiului; cine trebuie consultat pentru a afla ce este războiul sau cum trebuie procedat în caz de război: Homer sau strategul?)

Pornind deci de la corpusul eterogen al tragediilor, se poate obține o definiție a tragediei din care însă cunoașterea tragicului ca atare este absentă. Prin aproximare, tragicul este o nenorocire, ceva grav de ordinul negativului, punând în joc destine și vieți și declanșând mari suferințe. Tragicul nici nu poate fi întemeiat într-un sistem de explicații de tip teoretic; el pune în joc o mitologie. Mitologia este ideologia tragicului, și nu știința lui. S-a vorbit mult despre conectivile existente între tragedie și mitologie și s-a făcut observația că tragedia nu poate supraviețui morții acestui sistem de credinți, convenții și mentalități care este mitologia.

În continuare, Gabriel Liiceanu analizează problema obținerii conceptului de tragic plecând de la demersurile proprii discursului filozofic și constată că filozofia este principial inoperantă, în ordine metodologică, în raport cu o cunoaștere pozitivă a fenomenului tragic. Pe de o parte demersurile ei sunt de alt tip decât cele pe care le pune în joc exigența unei științe a tragicului. Ea nu poate elabora o teorie rece a tragicului, nu poate face radiografia unei valori – așa cum binele nu poate constitui obiectul unei cercetări dincolo de bine și rău – fără ca să-și dezmințe esența și modurile de a proceda. Pe de altă parte, cunoașterea fenomenului de care are totuși nevoie pentru a dezvolta o teorie a semnificației lui și pentru a opera integrarea tragicului în asamblul existenței umane, este insuficientă în raport cu exigențele cunoașterii teoretice și ea pune în discuție însăși teoria semnificației care are în spatele ei o cunoaștere aproximativă a fenomenului. Tocmai pentru că pune în joc toate pătimirile spiritului, tragicul nu poate fi studiat doar ca o simplă realitate din care spiritul implicat se retrage în rigiditate logică și dezafectare metodică.

### 3. TORIA TRAGICULUI CA PERATOLOGIE

Peratologia (*péras*=limită) este o teorie a limitei considerată în raportul ei cu conștiința. În măsura în care tragicul va fi definit ca un fenomen care se naște în zona raportului dintre conștiință și limită, peratologia devine în acest context o analitică a fenomenului tragic. Întreaga teorie a tragicului nu este posibilă fără răspunsul la întrebarea a cărei zone a ființei îi aparține tragicul și de ce anume doar ei. Discursul despre tragic trebuie să înceapă cu descrierea configurației umane în ordinea reală și posibilă a ființei, cu o geografie a ființei în vederea unei topografii a tragicului.

Gabriel Liiceanu distinge trei registre ale ființei. Primul e dat de ordinea naturală a ființei (natura) și este ființa în inconștiența ei determinată ca pură corporalitate, natură neatinsă de distincția subiect-obiect. Ea poate fi deopotrivă haosul tuturor goniilor primitive sau universul astrofizicii noastre, după cum poate fi mineralul, vegetalul și animalul ca specii ale naturii intrate în cosmicitate. Acestei porțiuni a ființei îi este proprie necesitatea pură: nu există niciun element care să poată institui în sistem o lege proprie doar lui. Pe de altă parte, în cazul animalității, legea interiorizată la nivelul speciei și devenită limită nu e cunoscută ca limită și nu este deci contestată sau tentată în sensul depășirii ei.

A doua ordine este cea umană a ființei (omul) și este o ambiguitate ontologică, este porțiunea hibridă a ființei, supusă deopotrivă codului cauzalității naturale și celui divin, al libertății spirituale. Omul este natura care se eliberează în conștiință, este limita și depășirea limitei în planul ireal al gândirii limitei și în cel al gândirii nelimitate. De aceea libertatea lui e pe de o parte libertatea celui îngrădit și limitat, aceea care, punând în joc proiectul, dorința, aspirația etc., ține cont de necesitate și limită ca de corelatul necesar al împlinirii lor reale. Pe de altă parte, libertatea gândului este absolută și ea se vedește ca atare în simpla proiecție gratuită, în fantezia infinită, în fantezia fără hotar. Dar ca o atare libertate ea cunoaște, în năzuința împlinirii ei reale, impedimentul condiției finite a corporalității și a cauzalității naturale.

Ordinea transcendentă a ființei (divinul) este cea de a treia și ultima. Deoarece este spiritul infinit, absolvit de tribulațiile corporalității, determinarea lui este libertate pură. Acestui registru al ființei nu-i este proprie limita deoarece, element divin fiind, își dă singur legea. Porțiunea privilegiată a ființei, lipsită de limită și de conștiința limitei și descrisă în termenii geografiei ființei,

este raiul. El este lumea libertăților moarte, de aceea nici nu a putut fi îndeobște descris. *Comicul muritorului ajuns în rai este de a forța la tot pasul uși deschise; în rai toate ușile sunt deschise.*<sup>2</sup>

Scriitorul stabilește 25 de determinări ale tragicului în limitele ființei umane.

- Registrele ființei se determină în raport cu conceptul de limită: animalitatea reprezintă limita care nu se cunoaște pe sine; supra-umanul este conștiința care nu cunoaște limita; omul singur reprezintă simultan limita și conștiința de sine a limitei.

- Cu tragicul ne așezăm într-o zonă a ființei populată de existențe finite și conștiente. Situația tragică nu este compatibilă decât cu ființe conștiente finite confruntate cu limita.

- Dacă tragicul se înscrie în zona dialogului dintre conștiință și limită înseamnă că determinarea lui nu se poate face decât prin determinarea calității limitei. O fenomenologie a limitei poate fi întreprinsă pornind de la o ierarhie fermă a gradelor de posibilitate în depășirea limitei. Gradul maxim de dificultate în depășirea limitei devine, la limită, o limită principal nedepășită.

- Singura limită de nedepășit este finitudinea însăși. Tragicul trebuie căutat în întâlnirea unei ființe conștiente finite cu propria sa finitudine percepută ca limită.

- Așadar limita dă tragicului un conținut specific. Ceea ce distinge tragicul este faptul că el se desfășoară întotdeauna la hotar.

- Conținutul specific al tragicului se referă la faptul că tragicul nu este orice rău, ci răul asumat prin înfruntarea conștientă a limitei. Dar ca atare el poate să genereze tensiunea proprie actului creator în sens larg. Există astfel o deschidere către bine închisă în tensiunea acesta, un orizont al binelui în stăruință; o nouă stare. Creezi o nouă stare prin simpla stăruință.

- Sublimul este convertirea suferinței care, sub tensiunea întâlnirii cu limita, se răstoarnă în opusul ei. El îl aduce pe om la hotarul ființei umane, deci la limita de unde, în geografia ființei, începe tărâmul libertății absolute.

- Tragicul nu apare deci fără tentarea limitei absolute. Conștiința care rămâne în limitele cororalității, a finitudinii și liberatatea care se păstrează în cele ale necesității exclud apariția tragicului. Tragicul nu există în condițiile în care elanurile conștiinței sunt măsurate după finitudinea ființei.

- Dintre elanurile individuale care se frâng de limita condiției ființei finite nu sunt tragice decât cele care pot întruni un consens al umanului – sunt deci universuri reprezentative. Așa fiind, tragici sunt doar cei excelenți, pentru că numai ei ajung până la limita proprie tragicului, numai ei sunt exemplari pentru năzuința și căderea noastră comună. Nebunia este proiectul care tentează limita în forma nesemnificativă a extravaganței. Factorul care suportă efectele acțiunii pe care a declanșat-o ca formă de tentare a limitei poate fi numit pacient tragic. El nu este pacient decât în măsura în care suportă efectele propriei sale acțiuni. Pacientul tragic este elementul principal al scenariului tragic, eroul, pentru că este inițiatorul coliziunii cu limita.

- Agentul tragic este personificarea limitei provocate și înfruntate de pacientul tragic. El este factorul care-l aduce pe pacient la limita tragică și-l transformă pe acesta în agent absolut al depășirii.

- Conflictul dintre conștiință ca pacient tragic și limita personificată ca agent tragic este unul din care nimeni nu iese înfrânt și toată lumea pierde. Ambiguitatea victoriei și a înfrângerii rezidă în situația că limita este implacabilă, în timp ce conștiința este ireductibilă.

- Victoria limitei personificate constă în imuabilitatea ei. Victoria conștiinței pătimitoare constă în actul perseverării ei în poet.

- Moartea reprezintă dreptul la tragic al fiecărui individ, în măsura în care reiterează cu fiecare caz în parte întâlnirea dintre proiectul conștiinței infinite cu limita

---

<sup>2</sup> Ibidem, op. cit., p. 55.

experimentată ca însăși realitate a naturii finite. În termenii geografiei ființei, tragicul existențial poate fi definit ca apetență a divinității în condițiile corporalității, finitudinii.

- Dacă dreptul la tragic al fiecărui individ este moartea, el este însă unul care trebuie câștigat pentru fiecare individ în parte fie prin fapta care are rezonanță socială și relativizează o limită a istoriei, fie prin aceea care are o rezonanță culturală și forțează o limită a naturii- opera.

- Relativizarea oricărei limite atinse se realizează prin integrarea acestei limite în scenariul tragic-existențial al eroului istoriei. În limitele peratologiei, propoziția *Victimele tragice se nasc la granița unei epoci*, vrea să spună că eroul tragic al istoriei tentează o limită care este absolută în raport cu conștiința sa și relativă în raport cu omenirea. Tragicul existențial al eroului istoriei este astfel prețul plătit pentru realizarea tragicului omenirii, pentru înfăptuirea istoriei. Eroul istoriei înfruntă deci ca absolută o limită care, prin fapta sa, devine un element în mulțimea limitelor relative.

- Istoria reprezintă dreptul la tragic al omenirii în asamblul ei, în măsura în care fiecare generație tentează o limită care nu reprezintă decât un element în seria infinită a limitelor provizorii. Istoria este deci tragicul ne-definirii.

- Istoria este la rândul ei un dialog între conștiință și limită în măsura în care omenirea – subiectul istoriei – definită ca mulțime a tuturor conștiințelor individuale reprezintă la rândul ei o conștiință.

- Relația dintre conștiință și limită nu este simetrică în cazul individului și în cel al omenirii deoarece conștiința individuală nu este de ordinul conștiinței omenirii. Din punct de vedere al tragicului, deosebirea dintre conștiința individuală și omenire este deosebirea dintre subiectul morții și cel al istoriei. În primul caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să depășească limita finitudinii, a de-finirii; în cel de-al doilea caz este vorba de tragicul unui subiect care vrea să se de-finească, deci să depășească limita ne-definirii. Limita la care se raportează conștiința individuală nu este echivalentă cu limita la care se raportează omenirea. În timp ce conștiința individuală este tragică în măsura în care își propune să nu aibă limită în condițiile finitudinii, omenirea este tragică în măsura în care își propune să atingă o limită în condițiile unui parcurs infinit de limite provizorii.

- Singurul element comun între cele două structuri tragice este negativitatea parcursului: cel ce nu vrea să atingă o limită o atinge, cel ce vrea să atingă o limită nu o atinge. Tragismul morții nu constă în realizarea ei ci în dorința de a o transfigura; tragismul istoriei nu constă în evitarea limitei, ci în dorința de a o realiza, de a o atinge.

- Actul creator și fapta istorică sunt cele două modalități de angajare a dialogului conștiinței cu limita în interiorul scenariului tragic. Eroul creației îi opune limitei existențiale conștiința sa sub forma operei; eroul istoriei, sub forma faptei.

- Opera este produsul pur al dialogului solitar dintre conștiință și limită. Ea reprezintă tentarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip existențial. Fapta este produsul dialogului dintre conștiință și limită purtat pe scena lumii. Ea reprezintă transfigurarea limitei existențiale în cadrul unui scenariu tragic de tip istoric.

- Pesimismul este starea ființei conștiente finite care convertește iminența întâlnirii cu limita insurmontabilă sau relativizarea permanentă a oricărei limite propuse și atinse într-un fapt negativ. Pesimismul reprezintă incapacitatea conștiinței de a sesiza dialectica răului în sfera tragicului.

- Există două modalități majore de anulare a tragicului descris în limitele peratologiei: prima e relativizarea limitei absolute, care trimite la anularea tragicului existențial prin postularea unui paradis extramundan; absolutizarea limitei relative care trimite la anularea tragicului istoriei prin înghețarea istoriei și postularea unui paradis terestru.

- Orice tentativă de anulare a tragicului reprezintă o formă a desolidarizării ființei conștiente finite de propriul ei statut ontologic, respectiv un refuz al omului de a-și trăi viața și al omenirii, istoria.

○ Tragicul, deci s-ar putea defini: dacă-ți depășești limitele, ești pedepsit; dacă nu ți le depășești nu ești om.

În concepția lui Gabriel Liiceanu, dacă tragicul se naște în sfera dialogului dintre conștiință și limită (finis), atunci el nu poate fi nicăieri mai bine înțeles decât în raportul dintre omul de-finit al naturii și cel ne-definit al societății. Umanitatea este netragică atunci când istoria ei este un apendice la istoria ciclității naturale, un acompaniament tribal la ritmurile anotimpurilor. Umanitatea netragică este o societate de culegători-vânători care se definește prin supunerea benevolă la limita oferită ei de natură; conștiința ei este oglinda fidelă a necesităților naturale. Ea nu caută nimic și nu dorește nimic, nu forțează nicio limită, este deci de-finită asemenea animalului care își realizează vocația supunându-se naturii în liniștea hotarului primit și nedobândit. Umanitatea după care plânge secolul al XVIII-lea francez, exasperat de bilanțul unei istorii care îi apărea ca degenerare a esenței umane, este replica tribală la animalitatea care nu-și caută esența întrucât o are pe aceasta ca dată.

Conștiința netragică simte de aceea natura ca pe un imens adăpost comun, ca pe unul deja primit, ca pe o casă a ființei. În acest sens este omul netragic o ființă naturală; el nu știe să distingă între un afară și un acasă. *Natura este cel mult o ogradă, dacă nu casa însăși. Sentimentul acesta este atât de adânc sădit în om, încât în orice impas al civilizației soluția renaturalizării a fost tradusă ca o recuperare parțială sau totală a adăpostului originar.*<sup>3</sup>

#### 4. TRAGICUL ANULAT

Scriitorul are în vedere în lucrarea sa și modalități de anulare a tragicului, iar prima la care se referă este cea prin estomparea limitei. Descrierea atitudinilor față de limită ar putea începe cu gradul zero al situației, care este ignorarea limitei înseși. Ignorarea limitei absolute reprezintă mai mult decât suspendarea conștiinței limitei, deoarece aceasta din urmă este actul deliberat și voluntar al anulării care rezultă din receptarea conștiinței limitei ca o formă incomodă a conștiinței. Ignorarea limitei este însă ipostaza conștiinței care nici n-a ajuns să facă experiența incomodității conștiinței, deoarece nu are conștiința limitei și a finitudinii ca atare. O altă modalitate este cea a anulării tragicului prin resemnare, potrivit căreia, impresia de tragic dipare și tragicul ca atare este anulat atunci când, în fața limitei, conștiința intră în declin. Esențial pentru înțelegerea tragicului este felul în care conștiința personifică limita. Anularea se mai poate realiza și prin vină, iar referitor la aceasta, Gabriel Liiceanu sublinează meritul lui Hegel de a fi scos problema vinii din minoratul în care o îngropase moralismul tradițional.

Poate cea mai importantă formă de anulare a tragicului este cea a convertirii în sublim. Intersecția tragicului cu sublimul a modificat destinul ambelor teorii, cele a sublimului și celei a tragicului deopotrivă: prin tragic, teoria sublimului anexează lumea omului; prin sublim, teoria tragicului iese din precaritatea defetismului, moralismului și didacticismului. Hegel și apoi Nietzsche readuc conceptele de tragic și sublim în exterioritatea anterioară și sfârșesc în anularea tragicului prin exaltarea sublimului impersonal a logosului istoriei și al naturii. Moartea și suferința, calamitatea socială sau aceea existențială, evenimente teribile ale existenței în general pe care tragicul le pune în joc sunt transfigurate estetic prin intermediul sublimului și devin prilejuri de afirmare și celebrare ale umanului. Numai că sublimul introdus în explicarea tragediei nu se rezumă doar la faptul de a acorda morții și suferinței o conotație artistică: sublimul îi deschidea artei calea de evoluție de la sensibil la rațional, și tragedia, ca teren preferat de exersare a lui, devenea astfel calea pe care arta evolua către antropologie și filozofie.

Introdus în ecuația tragicului, sublimul declanșează metamorfoza formei sensibile în idee și concept. Traducerea artistică a dialecticii umanului, tragedia făcea ca moartea devenită sublimă să dea vieții semnificația eternității. În fond, ea se dovedea a fi piața artistică unde se stabilea cota morții și a nemuririi. Dacă viața nu are o valoare în sine înseamnă că ea nu este decât premisa biologică pentru nemurirea axiologică. Iată de ce, gândit, tragicul trebuia să devină o teorie a nemuririi în marginea morții și a limitei.

#### 5. DESPRE LIMITĂ - CU ALTE CUVINTE

<sup>3</sup> Ibidem, op. cit., p.65.

Așa cum zborul nu e cu putință în afara gravitației, libertatea nu are sens decât în condițiile existenței limitei. Libertatea reală este libertatea gravitațională și ea trebuie distinsă de libertatea idealizată și pură. Într-un spațiu al libertății non-gravitațională se poate întâmpla orice. Dar tocmai pentru că se poate întâmpla orice, într-un asemenea spațiu nu se întâmplă nimic. Nimicul este spațiul libertății non-gravitaționale, este spațiul în care totul este cu putință și în care nu se întâmplă de fapt nimic. Spațiul libertății non-gravitaționale este spațiul preființei.

Prima limită care face cu putință existența libertății este însuși *faptul de a fi*. O dată cu faptul că ceva este în loc să nu fie, apare limita ca o condiție de manifestare a libertății gravitaționale, a libertății care trebuie ca să se poată manifesta, să depindă, să atârne de ceva. Ființa creează cadrul de referință al libertății, ea este însăși condiția ei gravitațională. Ceva ajunge să fie înseamnă: ceva a ieșit din indeterminarea absolută a nimicului, de nelimitarea lui, și a primit limita ființei. Drumul care deschide către libertatea gravitațională începe astfel cu însuși faptul de a fi.

Acomodarea la condițiile libertății gravitaționale constă tocmai în acceptarea faptului că cineva sau nimeni s-a slujit de noi ca ființe libere. Nu putem decide în privința lui cineva sau nimeni; tot ceea ce putem ști e că noi am decis, creând-o în privința libertății noastre.

Existența în noi a unui fond care premerge alegerii noastre, a unui fond care începe cu faptul de a fi și sfârșește cu libertatea însăși care ne-a fost conferită ca un dat natural, ridică din capul locului problema raportului dintre intim și străin. Tot ce a fost hotărât în individ îi apare simultan ca intim și străin: ca intim, pentru că el face parte din zestrea sa, din constituția sa intimă; ca străin pentru că, deși face parte din el, acesta a apărut în el fără participarea și fără știința sa. Așa se face că intimul nostru faptul însuși de a fi, umanitatea noastră, însăși povara libertății, sexul, rasa și celelalte ne este cel mai străin. Suprema acomodare este acomodarea cu noi, fondul nostru intim-străin, cu multele feluri în care s-a decis pentru noi fără să fi fost întrebați.

Conștiința că orice reușită vine din colaborarea cu felul în care s-a fost hotărât, că acest fel nu este un merit al individului, ci este partea care a apărut în el fără participarea sa, creează umilitatea. Umilitatea vine din conștiința faptului că orice hotărâre și orice realizare a proiectului propriu se înalță pe un proiect străin, cu alte cuvinte că în orice reușită a noastră nu suntem decât medii sau, cel mult, părtași. Gândul că nu totul depinde de noi, că noi am hotărât în cele din urmă în privința noastră este temeiul umilității.

Umilitatea este conștiința hotărâului care desparte fondul intim-străin de toate proiectele libertății noastre. Ea este totodată cumpăna între cele două teritorii și singura modalitate de a feri eul de hipertrofia libertății – excesul orgoliului – și de atrofia ei, excesul umilinței; căci ea repudiază deopotrivă orgoliul și umilința. Pe de-o parte, umilința știe că ceea ce este superior nu poate umili.

În esență, oricărei hotărâri îi rezidă o ambiguitate a preluării în proiect, deoarece orice hotărâre în privința a ceva sau a cuiva poate să se manifeste ca o cuprindere care îmbrățișează și sporește sau ca una care înghite anihilând. Ea poate acționa ca limită acceptată sau ca limită impusă; ea poate defini, spori și împlini sau poate mutila, uniformiza și desființa. De aceea, pentru că în orice hotărâre se joacă destinul de ființă al cuiva, pentru că în joc sunt hotarele lucrurilor, orice hotărâre se naște în raza răspunderii și a vinii.

Limita interioară este expresia peratologică a determinărilor psihogenetice (temperamentale) care conferă identitatea și fondul de personalitate proprii fiecărui individ. Limita interioară desemnează natura din noi ca premisă a oricărei existențe umane. Limita de depășit este limita interioară resimțită ca neajuns și introdusă într-un sistem proiectiv, volitiv și paideic (formativ). Fără existența unui proiect, limita interioară nu poate apărea ca obstacol și nu se poate transforma în limită de depășit. Abia când, în economia avansării către un scop, limita interioară se dovedește a fi impediment, punct mort, prilej de târăganare etc., pe scurt moment negativ, ea devine limită de depășit. Limita de atins este locul de închidere al spațiului deschis de limita de depășit. Expresii ca: *armonie superioară, atingerea unui scop suprem, ducerea până la capăt, realizarea destinului etc.*, au în vedere limita într-un înțeles pozitiv, limita ca împlinire. Întrucât limita ca împlinire este dezideratul suprem al oricărui efort dirijat către o reușită de proporții, ea devine, în scenariul dinamic al peratologiei limită de atins. Aceasta este un concept ambiguu. Ea este absolută în măsura în care orice scop este finit, atingerea lui însemnând o împlinire fără echivoc; ea este relativă în



măsura în care perfecțiunea este incompatibilă cu caracterul finit al vieții și în care orice limită, odată atinsă, repune în discuție sensurile împlinirii și redeschide astfel spațiul de depășit-de atins. Existența secvenței de depășit-de atins nu este decât consecința modului ambivalent în care poate fi resimțită limita în spațiul conștiinței: ca neajuns și ca neîmplinire. Insatisfacția în fața limitei resimțite ca neajuns și jubilația în fața celei resimțite ca împlinire reprezintă temeiul afectiv al secvenței de depășit-de atins. Deoarece limita interioară este fondul recurent al unei vieți, ea se reafirmă cu fiecare nou proiect, devine limită de depășit și redeschide astfel scenariul de depășit-de atins.

Așa cum expresia limita interioară este expresia peratologică pentru natura din noi, limita de depășit și limita de atins reprezintă expresia peratologică a libertății, deci a intervenției spiritului asupra naturii din noi. Existența secvenței de depășit-de atins explică de ce omul este singurul animal nedeterminat, singura ființă care se definește fără încetare prin succesiunea limitelor de depășit și de atins care alcătuiesc parcusul unei vieți. Tocmai pentru că identitatea ființei umane nu poate fi obținută prin sistemul de limite constitutiv, limita interioară nu e decât o premisă a existenței, este ceea ce a făcut natura din om. Însă, pentru a putea vorbi despre viață și, mai ales, despre destinul cuiva, trebuie să vezi ce a făcut el din natura sa, cum a prelucrat-o el în chip liber și conștient. Dacă orice definiție este ansamblul limitelor ce conferă o identitate, definiția omului nu poate fi obținută decât prin ansamblul limitelor depășite și atinse de-a lungul unei vieți. Întrucât însă nicio limită atinsă și niciuna depășită nu epuizează sensurile împlinirii, esența omului rămâne in-definitul. Identitatea mobilă pe care o primește viața umană prin ansamblul limitelor depășite și atinse se numește destin. Destinul reprezintă împlinirea vieții în condițiile finitudinii, maxima coerență pe care o poate atinge in-definitul ca definiție a omului. În sensul relativ al finitudinii vieții, destinul este împlinirea ei. Destinul este normalitatea unei biografii, din punct de vedere al libertății, este fapta libertății înțeleasă ca prevalență a secvenței de depășit-de atins asupra limitei interioare.

Vorbind despre maladiile de destin, Gabriel Liiceanu distinge lenea, ratarea și bovarismul. *Ratarea decurge din duelul nefericit cu limita care te desparte pe tine de tine însuși.*<sup>4</sup> Bovarismul se naște pe drumul aparent onorabil al insatisfacției resimțite în fața limitelor proprii.

## BIBLIOGRAPHY

Liiceanu, Gabriel, *Despre limită*, Ed. Humanitas, București, 1997

Liiceanu, Gabriel, *Tragicul. O fenomenologie a limitei și depășirii*, Ed. Humanitas, București, 2005

Mavrodin, Henry, *Însemnări și note la Gabriel Liiceanu (Despre Limită)*, Observator cultural, nr. 525 din 25.05.2010

<http://carmendumitrescu.blogspot.com/2009/12/gabriel-liiceanu-despre-limita.html>

---

<sup>4</sup> Gabriel Liiceanu, *Despre limită*, Ed. Humanitas, București, 1997, p. 79.

# VEGETAL AND PICTORIAL SYMBIOSES IN THE SHORT STORY "AILLEURS" BY LILIANE SCHRAÛWEN

Anca Murar  
PhD

*Abstract: While melting into the fabric of her story oneiric and pictorial fragments, it is to the exploration of an intimate and mysterious space that Liliane SCHRAÛWEN invites us in the short story "Ailleurs" ["Elsewhere"] from the eponymous collection. Exotic and mythical at the same time, this elsewhere serves as a chronotope for the metamorphic transformation of the heroine who, by incorporating herself into the "strange substance", experiences elemental intimacy as a euphoric symbiosis with the vegetal and animal kingdoms. The symbiotic being thus reconnects with its wild self and begins to vibrate to the cosmic rhythm of the primordial universe. And, once the seed of life has been activated within itself, the now hybrid creature becomes the centre and structuring principle of the world it brings out around it. At the scriptural level, the transformational event is given as a field of initiation, through and by which the writer, or the artist, having become a receptacle of revealing moments, creates an interface of rest and liberation to appease a consciousness in search of meaning.*

*Keywords: pictorial, symbiosis, myth, metamorphosis, initiation*

Il n'y a d'ailleurs qu'en nous-mêmes.  
Louis CALAFERTE, *Carnets VIII*

Tout en fondant dans la trame de son récit des fragments oniriques et picturaux, c'est à l'exploration d'espaces intimes et mystérieux que Liliane SCHRAÛWEN nous convie dans la nouvelle « Ailleurs » du recueil éponyme. L'exergue puisé dans l'œuvre de Louis CALAFERTE, avertit le lecteur qu'il participera à une aventure intérieure, cadencée par le rythme du devenir cosmique.

L'ekphrasis picturale, insérée dans le texte grâce à la connivence avec l'œuvre du peintre Charles MUTANGANWA, permet à la fois de saisir un double devenir syncrétique, de l'héroïne et de l'auteure, à travers l'expérience de l'altérité et de concrétiser un métadiscours révélant la capacité de l'art, voire de l'écriture, à manifester l'indicible.

L'interférence entre le quotidien et l'univers du tableau, marquée par la suspension momentanée de la temporalité, indique le passage vers un ailleurs exotique et mythique, à l'image de l'enfance africaine de l'écrivaine belge, fonctionnant comme un « miroir ouvert sur l'inconnu » (A, p. 121) tapi au plus profond de l'artiste :

Un monde est là, informe encore, qui demande à naître. Il sait que l'univers est en attente et que des images lui viendront, des sensations, vivantes déjà mais sans relief ni couleur, vivantes seulement quelque part au fond de lui et réelles cependant, tellement réelles. [...] Tout cela qui tremble au fond de lui veut exister sans qu'il sache bien lui-même ce qui va naître dans l'espace vierge de la toile. (A, p. 120)

C'est comme si l'image existait déjà, quelque part, en lui peut-être ou ailleurs, comme un mirage sur le sable du désert, comme un rêve enfoui dans la nuit, comme un souvenir, miroir ouvert sur l'inconnu qui se donne à voir pour lui, pour lui seul, et voilà qui prépare la toile, mêle l'huile et le pigment, choisit la brosse ou le pinceau, le couteau. (A, p. 123)

Dépassant les limites de la *mimesis*, le peintre se transforme en faiseur de monde, il se met à donner vie à un univers « sans frontières ni rives, sauvage, archaïque et puissant » (A, p. 121), servant de chronotope au devenir métamorphique de l'héroïne, initié lors de la proximité avec l'« étrange substance » :

Quelque chose a changé. La terre sous ses pas n'est plus la même. Il y a comme une blancheur inconnue qui monte du sol, spongieuse et douce, une sorte de nuage peut-être, brume dense, volutes souples qui s'enroulent autour de ses jambes en neige de lait. Tout autour d'elle, la savane continue de brûler cependant que ses pas, à chaque foulée, enfoncent dans l'étrange substance. [C]ela fait presque partie d'elle. Elle ne voit plus le sol, elle ne voit plus que cette masse translucide et opaque à la fois, aux reflets gris et bleutés, avec toujours ces nuages de flagelles vibrionnants. (A, p. 121-122)

C'est par la médiation des éléments aquatique et tellurique que l'incorporation dans la nature se produit, marquant le retour de l'héroïne au giron maternel : « Il n'y a plus que cela : le blanc changeant qui l'accompagne et la remplit, et du brun, partout, comme une boue chaude où l'on aimerait se coucher. » (A, p. 122) C'est que, avant de s'installer dans le règne de l'immuable, l'être doit se dissoudre dans la matière première, afin de s'assurer une renaissance enrichie et la situation sur la voie d'un devenir ascensionnel :

Elle danse dans le vent. Nulle trace en elle de la marche et du long sommeil, nul souvenir de la lutte, de l'angoisse, de la douleur à la fin et du cri de sa chair déchirée. La vie est revenue, claire et lumineuse, facile, joyeuse, bruisante de rêves et de promesses. [...] Éternelle et neuve à chaque matin, elle avance dans la grâce et l'oubli. (A, p. 126, 130)

La coexistence des règnes est atteinte à travers une transsubstantiation entre les éléments végétal et humain, rendue à l'aide d'images symbiotiques témoignant d'une transformation métonymique aboutissant à une consubstantialité des catégories opposées : si l'écorce de l'arbre change de texture et devient « tendre et moelleuse », sa « peau ligneuse » se tendant et se déroulant « toute griffée de traces étranges comme des tatouages, des scarifications dans la chair vivante qui prend racine sous le ciel » (A, p. 125), la femme aux « longs cheveux d'algues » et à la peau « griffé[e] de longues cicatrices » se laisse submerger par « la force immense de l'arbre inconnu ». (A, p. 123)

Tout en incarnant l'image de la protection et de l'abri, l'arbre symbolise la synthèse des éléments chthoniens et célestes, fonctionnant comme le catalyseur du processus transformationnel qui s'opère lors d'une rêverie de repos :

Le sommeil comme une mort fluide et tiède, très longtemps. L'arbre pendant ce temps a construit autour d'elle une enceinte d'écorce et de terre, rugueuse et douce à la fois, opaque et tiède comme le nid d'avant la vie. La femme remue doucement et son souffle se mélange à l'air ocre et liquide qui remplit le ventre de l'arbre. (A, p. 123)

L'expérience de l'intimité élémentaire s'accompagne d'un rite de sublimation dont les valences purificatrices installent l'héroïne au cœur de l'univers primordial :

Elle danse dans le vent. Nulle trace en elle de la marche et du long sommeil, nul souvenir de la lutte, de l'angoisse, de la douleur à la fin et du cri de sa chair déchirée. La vie est revenue, claire et lumineuse, facile, joyeuse, bruissante de rêves et de promesses. Elle est belle et forte, Ève en son jardin, vierge et souveraine. [...] Elle marche et avance d'une foulée longue et souple telle une bête innocente au cœur du monde d'avant l'homme. Pas de mémoire, plus de peur, le plaisir seulement de sentir sous ses pieds la fraîcheur du sol nu. (A, p. 126-127)

Elle ne garde désormais que « ceci qui la ravit, cette couleur si tendre tout là-bas qui l'attire, gorge de pigeon et ocre blond, et le plaisir du fruit juteux qui fond sous la dent, la chanson du vent, les bruissements d'ailes autour d'elle » (A, p. 127), cristallisé dans le bonheur « d'être là, d'exister », de vivre intensément.

L'être symbiotique retrouve ainsi son moi sauvage et se met à vibrer au rythme cosmique : « Au rythme de son cœur bat le cœur du monde dont elle est le centre et le fruit, la promesse et l'amante. » (A, p. 123-124) Et, une fois activée en soi la semence de la vie, la créature désormais hybride devient centre et principe structurant du monde qu'elle fait surgir autour d'elle : « Une femme marche dans la plaine, sous le soleil, forte et vivante, il est le seul sans doute à la voir traverser la toile, mais elle en est le moteur. L'univers se construit autour d'elle. » (A, p. 128) Et, le paysage tout entier se sacralise au contact de cette femme dansante au « vaste regard d'ambre » et à la peau scellée de « marques tribales ou signes royaux, dessins mystérieux que l'on peut [...] lire comme on déchiffre une écriture ancienne » :

Le matin se dilate aux limites d'un rêve ébloui, et le chemin s'ouvre à l'empreinte du dieu. Le chant des oiseaux ruisselle dans sa voix. Du ciel coule de l'or qui s'accroche aux branchages, dans la troublante beauté des choses, des pierres et des cailloux. (A, p. 132)

Au niveau scriptural, l'événement transformationnel se donne comme un champ d'initiation, par lequel l'écrivain et l'artiste, devenus réceptacles d'instant révélateurs, créent une interface de repos et de libération pour apaiser une conscience en quête de liberté et de signification.

Le dynamisme transformationnel transparaît derrière le « motif du germe d'or »<sup>1</sup>, caché au plus secret du peintre qui, tout en activant le ferment lumineux (les « myriades de petites choses qui frétilent » ou les « flagelles vibronnants ») de l'*anima mundi*, édifie tout un univers par l'intermédiaire d'une « cosmogonie orphique »<sup>2</sup>, perçu à travers les synesthésies:

De l'or et du sang lui coulent des doigts. Il y a de la terre brune et chaude, et du cuir comme de la chair qui se tend, griffée de longues cicatrices. (A, p. 120)  
Son regard se perd dans la lumière née du pinceau. Il y a du brun, du vert, un peu de bleu aussi [...], il y a l'épaisseur du sang qui bat dans ses veines, le brun chaud d'une terre inconnue, et toutes ces boursoflures comme des cicatrices anciennes. Il y a le bruit du vent et celui de l'orage, il y a l'odeur

---

<sup>1</sup> Marie-Louise Von Franz, *Les mythes de création*, La Fontaine de Pierre, 2<sup>e</sup> éd., 2004, p. 181.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 178.

de l'humus et celle de la pluie sur le sol rouge, il y a la vie qui surgit, ardente et drue... [...] C'est comme un désir que rien ne peut combler [...]. (A, p. 128)

L'âme du monde s'incarne dans cet enfant blotti au cœur de l'arbre, « goutte d'or au bout du pinceau », synthèse des noces alchimiques (« Il dort et respire, la force énorme venue du fond de la terre monte en lui, et celle captée par les branches, très haut dans le ciel qu'on ne voit pas » (A, p. 127), ce « tout petit fragment de vie » tissant ses racines « profond dans la plaine » :

Il ne sait rien de la femme enfouie ni du monde avec ses couleurs et ses parfums. Il ne sait rien de la peur ni du feu, et la mort pour lui n'existe pas. [I]l tremble, il palpète faiblement, un souffle à peine, mais c'est lui peut-être qui des ténèbres fera jaillir le mouvement de la lune et des étoiles, et la course du soleil. Aveugle et sourd encore, les yeux clos sur son secret, il attend sans savoir. Tout se tait autour de lui, tout espère avec lui. (A, p. 127)

Et, si l'artiste a décidé d'édifier son univers par le travail subtil sur les nuances de quelques teintes de prédilection (« Sur le rouge et le brun dansent des stries plus sombres, lignes fines comme faites au couteau [...]. » A, p. 124), c'est en raison du désir d'aller au-delà de la forme, au profit de la substance, afin de mieux donner à voir la symbiose des règnes, ramenés à « un état d'indifférenciation initiale »<sup>3</sup>. Le double processus mutationnel finit par s'imposer à travers une dimension de l'intensité, trouvant son écho dans l'amplification des sensations :

Quelque chose de tout neuf a surgi, prodigieusement vivant, des taches de lumière et d'ombre, des formes en courbe douces, des lignes sinueuses comme des serpents, de traces noires sur l'ocre chaud d'une peau au parfum inconnu. (A, p. 126)

Finalement, la création picturale n'est qu'une des innombrables métamorphoses de l'éternel processus transformationnel exigé par l'acte de vivification de l'œuvre d'art et, lorsque la pulsion secrète s'empare de nouveau de l'artiste tout est à recommencer :

Est-ce fini ? Il lui semble qu'il manque quelque chose, mais quoi ? Un petit bout de vie encore à greffer sur la chair du tableau, une étincelle de lumière, un mouvement peut-être. Mais tout se tait en lui, toute soif et toute faim taries, le désir comme mort et figé. Demain peut-être. Ou plus tard. Quand l'œuvre aura terminé de se découvrir et se dérouler, elle lui fera signe, il saura ce qui lui manque pour exister vraiment. Le cri et le désir à nouveau prendront possession de lui [...]. (A, p. 126)

Pour l'écrivaine, mue par l'appel d'un ailleurs<sup>4</sup> « inconnu », l'expérience mutationnelle de l'héroïne « légère et libre, désentravée » (A, p. 123), née de l'évocation picturale, fonctionne comme un miroir obsidienne plaçant la narratrice au cœur d'un devenir intérieur, lors d'une rêverie pétrifiante, saisie par la conjugaison des isotopies de l'immobilité et du silence :

Aveugle dans la nuit, muette. Lisse et dure comme un galet poli par le vent au bord d'une eau sans rides. Rien d'autre que le silence. Rien que du gris, partout. [...] (A, p. 120)

Assise dans le coin le plus sombre de l'atelier, la tête un peu penchée, le visage à demi cachée sous le flot de mes cheveux, je me tais. Les bras autour des genoux telle une femme de pierre, j'attends. Le temps coule comme une eau dans le silence. (A, p. 129)

Je n'ai plus rien d'humain. Envie de fermer les yeux, de me laisser aller, de m'enfoncer dans le sommeil et l'absence. (A, p. 131)

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 189.

<sup>4</sup> Joseph DUHAMEL, « Les réalistes magiques », dans *Le Carnet et les Instants*, no 166, 2011, p. 7.

Et, au terme de la métamorphose intérieure, l'écrivaine renaît épanouie, grâce à une altération de la mémoire et du passé, se détache de « l'ombre complice » pour marcher dans la lumière :

Ainsi me suis-je dressée, vivante et souple, ainsi ai-je quitté sans retour l'ombre complice, sans recours, Ainsi ai-je tout effacé pour m'en aller une fois encore, bien droit sous le ciel, sans peur et sans regret. Sans appel. (A, p. 127)

Je me sens bien, comme neuve, paisible et forte. Le temps de l'errance et celui de la peine se dissolvent dans l'oubli. Bientôt je serai prête et je me lèverai, reconstruite. [E]t mon passé glissera transparent dans la poussière. (A, p. 131)

La femme de pierre lentement se réchauffe et sa chair a pris vie peu à peu. Je me lève avec elle, sans bruit. (A, p. 132)

Si l'accomplissement du Soi coïncide avec l'instauration d'une interface paisible et rassurante, par la transfiguration d'un quotidien angoissant, violent et bruyant, c'est que la narratrice est passée par l'expérience obligatoire de l'égarement et de la destruction à valences cathartiques :

Je suis là, perdue dans la foule qui déferle [...]. Ne pas m'arrêter, surtout, malgré l'essoufflement et la douleur qui par moments me déchire. [...] [M]ais je ne peux rien contre la force de ce fleuve humain qui trace son chemin de fuite et d'exode. [I]l y a cette fange sous mes pieds, rougeâtre et poisseuse. Il y a le ciel d'où peut venir la mort, à tout moment. Des rivières de feu se répandent dans la ville, des torrents de boue, des flots de cendre et de lave. (A, p. 131)

Et, contre le désenchantement du monde extérieur dont la vie « s'amenuise jusqu'au vide », contre la malaise des mots, inaptes à exprimer le mystère, transparait, quoique fragile, l'espoir d'une possible resignification de l'existence, à travers l'expérience de cet ailleurs intérieur, enveloppé « du grand silence tout bruissant du murmure de l'eau et de la voix du monde », à peine pressenti aux profondeurs de l'être, moyennant la « lumière d'or qui vibre toujours ».

### **Bibliographie:**

SCHRAÛWEN, Liliane, *Ailleurs*, Éditions M.E.O., 2015.

DUHAMEL, Joseph, « Les réalismes magiques », dans *Le Carnet et les Instants*, no 166, 2011, p. 5-14.

VON FRANZ, Marie-Louise, *Les mythes de création*, La Fontaine de Pierre, 2<sup>e</sup> éd., 2004.

WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Le sacré*, Paris, PUF, 2009.

# MIRCEA ELIADE: THE ESOTERIC SEMANTICISM OF NAMES IN FANTASTIC STORIES

Liliana Floria (Danciu)

PhD, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: In the volume "Romanul din roman" (Ideea Europeană, 2017), a doctoral research exploring the two narrative and symbolic planes (exoteric, realistic, respectively esoteric, mythical) in the novel "The Forbidden Forest", by Mircea Eliade, I dedicated an entire sub-chapter to the phonetic and semantics analysis of the names of the characters. I found that the names mirrored the double identity, profane and sacred, of the individuals, equally transparent and opaque, requiring hermeneutic exercise and archetypal reconstitution. In this study, I propose to expand the stylistic, phonetic and semantic analysis on the names of some characters from Eliade's fantastic short story "Domnișoara Christina", in order to reveal the sacred "role" played by them in specific initiatory or ritualistic scenarios. The Latin "Nomen est omen" refers to a kind of a priori knowledge of the human personality through the imprint of its nominal envelope. In Eliadean fantastic prose, following the mechanism of magical sympathy of the use of power names of deities, knowing the character's name means to unraveling a transcendental mystery concerning his ontological essence. Each name reveals itself as an ontophany.*

*Keywords: Mircea Eliade, name, ontophany, Christina, esoteric semantics.*

## 1. Scurtă punere în temă

În volumul *Romanul din roman* (Ideea Europeană, 2017), cercetare doctorală direcționată pe analiza celor două planuri narative și simbolice (exoteric, realist, respectiv ezoteric, mitic) identificate în *Noaptea de Sânziene*, de Mircea Eliade, am dedicat câte un sub-capitol interpretării fonetico-semantice a numelor personajelor romanului și titlului-hierofanie. Numele oglindeau dubla identitate a indivizilor care le purtau, deopotrivă transparente și opace, lipsite de echivoc sau, dimpotrivă, necesitând exercițiu hermeneutic și reconstituire arhetipală. Nu este vorba despre opoziția, ci de armonizarea contrariilor, câtă vreme *homo modernus* îl conține pe *homo religiosus*, „adormit” (sau, mai degrabă, uitat), în adâncurile inconștientului, iar acesta din urmă iese la iveală prin gesturi și atitudini care ritualizează (implicit, cosmicizează) existența din (i)realul imediat. „Rama” socio-istorică, „trăiristă”, a evenimentelor derulate haotic în timpul istoric, imposibil de controlat și lipsite de sens, constituie doar suprafața care *camuflează* adâncimea „oceanografică” a unei existențe bogate în semnificații și saturată de simbol.

În acest studiu, îmi propun extinderea analizei stilistice și fonetico-semantice asupra numelor personajelor din nuvela fantastică *Domnișoara Christina*, în vederea desprinderii „rolului” sacru jucat inconștient de acestea într-un scenariu inițiativ sau ritualic arhaic. Latinescul „Nomen est omen” trimite la un soi de cunoaștere apriorică a personalității umane prin mijlocirea învelișului ei nominal. Acesta, la rândul său, în calitate de semnificant, trimite la cel puțin două straturi de semnificare mitico-ritualică, aflate în interferență de sensuri și semnificații. Într-un univers creat pentru a funcționa exemplar, în conformitate cu un scenariu inițiativ prestabilit mistagogic, numele ies din sfera arbitrariului semnului lingvistic pentru a se înscrie în regimul cauzalității<sup>1</sup>.

## 2. Pretext livresc și context simbolic

Nicio operă literară eliadescă nu poate fi surprinsă într-o cheie unică de interpretare, dezvăluită la o primă, respectiv singulară lectură. Nuvela *Domnișoara Christina* confirmă această

---

<sup>1</sup> În *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*, Monica Borș mărturisește că a tratat numele personajelor eliadești drept kratofanii, pornind de la interpretarea noiciană a dialogului platonician *Cratylus*, coroborată unor studii de lingvistică și poetică (Monica Borș, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*. Prefață de Radu Vancu, Iași, Editura Institutului European, 2015, pp. 13-14),

axiomă hermeneutică. Putem vorbi de prezența unor elemente fantastice propriu-zise – apariția terifiantă a strigoiului<sup>2</sup>, provocând personajului masculin fascinație erotică și dezgust –, dar, cel mai adesea, de o atmosferă fantastică, țesută cu migală de un specialist în arta cuvântului. Demiurgia creatoare eliadescă nu lasă loc întâmplării în construcția narativă de ansamblu, care trebuie să fie o totalitate, o unitate scenografică și rizozală cu valoare inițiativă.

Cumularea unor repere spațio-temporale devine prilej pentru introducerea unor elemente de lexic cu semnificații simbolice evidente la nivel etimologic. Conacul de la Z., parte a moșiei Bălănoaia, este plasat în inima unei dezolante întinderi campestre care, în vremuri imemorabile, fusese o parte din vasta pădure a Teleormanului. Mai mult, locul este amprentat de o istorie exemplară cu valoare fundamentală, câtă vreme Nazarie, asistentul profesorului Vasile Pârvan, face referire la situl arheologic de la Bălănoaia, unde se descoperiseră vestigiile unei înfloritoare civilizații arhaice precreștine greco-traco-scitice din secolul V î.Hr. Simbolismul ascensional al pădurii interferează cu simbolismul descensional al săpăturilor arheologice (în trecutul colectivității) și cel al pivniței (în trecutul personal al femeilor care trăiesc la conac). Cronotopul exemplar se conturează în punctul de intersecție dintre axa verticală a temporalității (care unește șamanic lumea subpământeană a morților cu lumea celor vii și lumea spirituală, celestă) și a ființării (care facilitează ascensiunea arhetipurilor inconștientului colectiv și întâlnirea Eului cu Sinele) cu axa orizontală a unei spațialități deschise spre dezlinitare, lipsită de repere orientative.

Anularea reperelor și lipsa fragmentarizării perspectivei provoacă Eului rațional sentimentul rătăcirii într-o uniformitate imposibil de înțeles, în absența diferențelor și contrastelor: „un câmp deschis din toate părțile și închis iarăși de roata alburie a marginilor”<sup>3</sup>. Sub aspect semantic, prin înlănțuire copulativă, antonimele deschis/ închis capătă valoare oximoronică, iar locul va sta sub semnul *coincidentiei oppositorum*, deschis spre pretutindeni și nicăieri, în același timp, închis implacabil în propria-i simetrie circulară. Acest „haos” spațial este amplificat de „vraja” pădurilor de odinioară, de unde o certă predispoziție spre iraționalitate și nebunie. Etimologia toponimului Teleorman<sup>4</sup> augmentează amprenta sacrală a locului, conferită de vastitatea incomensurabilă a orizontalei și abisalitatea insondabilă a verticalei.

Pe de altă parte, odată depășită iluzia apercetivă a rătăcirii în neant, intervine profundul sentiment al apartenenței ființei la ceva mult mai mare, sacral. Acest aspect este surprins cu luciditate de arheologul Nazarie: „Cred că nimeni n-a încercat încă să picteze asemenea locuri; și se

---

<sup>2</sup> În mărturisirile sale, Mircea Eliade avertizează că mitul strigoiului este doar un pretext, „După atâția ani de «literatură realistă», mă simțeam din nou atras către fantastic. Mă obseda o poveste al cărei personaj principal era o tânără moartă cu treizeci de ani în urmă. Aparent, ar fi fost vorba de un «strigoi» — dar nu voiam să reiau nici tema folclorică, atât de populară la noi și la vecinii noștri, nici motivul romantic al strigoiului (gen Lenore). În fond, nu mă simțeam atras de acest aspect al problemei. Dar mă fascina drama tristă și fără ieșire a mortului tânăr care nu se poate desprinde de pământ, care se încăpățânează să creadă în posibilitatea comunicațiilor concrete cu cei vii, sperând chiar că poate iubi și fi iubit așa cum iubesc oamenii în modalitatea lor încarnată” (Mircea Eliade, *Memorii (1907-1960)*. Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 1997, p. 319). Recitind-o în 1943, Eliade îi redescoperă valoarea inmtrinsecă, convins că scrierea nu și-a descoperit încă cititorul exemplar, care să-i valorizeze adevăratul mesaj. La împlinirea termenului stabilit, constatând că acel cititor se lasă încă așteptat, într-o pagină de jurnal datată 26 iulie 1965, autorul lămurește anumite aspecte considerate imorale în sistemul valoric al unor critici literari încă din 1936: „Ar fi trebuit, poate, să insist mai mult asupra sensului secret al *Domnișoarei Christina*: un «spirit» care încearcă să-și recupereze condiția carnală, răstoarnă toate legile Firii. De aici oroarea, spaima, imoralitatea pe care o provoacă orice «apariție». Simina, fetiță de 9-10 ani, se comportă ca o femeie sexualicește matură, datorită raporturilor ei «spirituale» cu «spiritul» Domnișoarei Christina. Simina provoacă aceeași «oroare» ca și apariția fantomei care nu voia să se despartă de pământ” (Mircea Handoca, *Jurnalul inedit al lui Mircea Eliade*, Oradea, Editura GrafNet, 2004, p. 97).

<sup>3</sup> Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, în *Integrala prozei fantastice. Vol. I. Domnișoara Christina*. Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1995, p. 33.

<sup>4</sup> Provenit fie din turcescul „deli orman”<sup>4</sup>, „pădure nebună”, în opinia lui Zaharia Stancu, fie din cumană, varianta veche a limbii kumfîcilor de azi – populație venită din Asia Centrală, în Evul Mediu timpuriu, sedentarizată și la nord de Dunăre –, în care sunetul „d-” se pronunță „t-” (Dan Alexe, *Ce este Teleormanul și de unde vine el*, disponibil pe <https://moldova.europalibera.org/a/ce-este-teleormanul-%C8%99i-de-unde-vine-el/29734165.html> (accesat 19.11.2022, ora 17). În articolul *Aspecte privind structura tipologică a oiconimelor din județul Teleorman*, Constantin Țibrian remarcă faptul că antroponimele și toponimele din Teleorman au elemente împrumutate din slavă și turcă, limbi cu care limba română a intrat în legătură (în „Language and Literature – European Landmarks of Identity”, vol. I, nr.1, pp. 99-102).



par la început deznădăjduite, pustii, bătute prea mult de soare și apoi îți dai seama de fecunditatea lor înspăimântătoare, de farmecul lor”<sup>5</sup>. Fraza are, pe de o parte, valoare autoreferențială, conotând cele două niveluri ale scriiturii eliadești – suprafața liniară, a narațiunii exoterice, camuflând revelația profunzimii ezoterice – și, pe de altă parte, camuflarea sacrului în profan, a realității ființiale dincolo de Iluzia Cosmică. Opoziția lumină/ întuneric (umbră), prezentă deopotrivă în nuvela *La țigănci*, camuflează opoziția dintre două moduri de raportare gnoseologică la univers: rațională, empirică, întemeiată pe gândire logică, cealaltă intuitivă, irațională, a sufletului. Fecunditatea și farmecul<sup>6</sup>, atribute ale femininului, sunt relaționate copulativ pentru că se presupun reciproc: fertilitatea, în strânsă legătură cu elanul (pro)creator masculin, iar fascinația, exercitată continuu în imaginarul masculin, prin prezența activă a Animei în inconștientul acestuia.

În mentalul omului arhaic, pădurea și câmpia sunt toposuri infernale, populate de ființe divine<sup>7</sup> și spirite ale naturii ostile omului, ambele sălbatice și periculoase. Pădurea a devenit accesibilă omului-vânător și culegător prin practicarea șamanismului, iar câmpia, prin activități agrare (aratul, semănatul, seceratul) și riturile de fertilitate specifice. Cu toporul care pune la pământ podoaba silvestră a Marii Zeițe<sup>8</sup>, cu plugul de fier care răstoarnă brazda de pământ și secera care-i smulge prinosul de belșug și frumusețe, omul a devenit erou civilizator<sup>9</sup>, convertind haosul în cosmos, natura în cultură, stăpânind iraționalul. Fierul, metalul folosit de eroul masculin în scop (auto)distructiv – prin armele și uneltele agricole ia în posesie pământul și, implicit, femininul cultic –, înlocuiește aurul, metalul prețios, despre care civilizațiile străvechi (precum egiptenii) credeau că reprezintă sângele zeilor. Înarmat cu un drug de fier, Egor va străpunge pământul reavăn al pivniței și trupul imaginar al Christinei, fixând-o pentru totdeauna în materia inertă și lipsită de viață a pământului-mormânt. Fierul simbolizează aici „legea de fier a karmei”<sup>10</sup>, iar tânărul Egor devine un instrument orb al acesteia, menit a reazeza în vechile tipare ființiale ordinea deranjată. Șantierul arheologic de la Bălănoaia dezgroapă dovezile materiale ale existenței unei astfel de civilizații arhaice țărănești, cum menționează Nazarie, și spirituale, cultice, cum insistă fascinată d-na Moscu: „atâția idoli în pământ, atâtea scule de aur...”<sup>11</sup>. Cele două elemente care atrag atenția cititorului sunt idoli de aur și „carnea pentru ospetele” date în cinstea lor, jertfă adusă din toate colțurile aceluși bazin ionian, pe de o parte, reprezentările cultice ale zeităților, iar pe de alta, hrana lor. Plasată în incipitul nuvelei, conversația din timpul cinei devine prilej pentru a strecura întâia dată numele domnișoarei Christina în contextul vestigiilor cultice scoase la iveală din pântecul pământului.

### 1. Simbolism mitico-ritualic

În anumite locuri, atinse de marcaje sacrale puternice, în care axa verticalei se intersectează cu cea a orizontalei, contrariile se unesc și, conform principiului hermetic, ce e sus devine totuna cu ce se află jos. Arhetipurile țâșnesc din adâncul tenebros al inconștientului colectiv interferează în

<sup>5</sup> Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, în, p. 14.

<sup>6</sup> Mai multe pe această temă, vezi Julius Evola, *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2002.

<sup>7</sup> „Dacă te vei afla în fața unei dumbrăvi (*lucus*) cu arbori bătrâni, de o înălțime neobișnuită, unde ramurile dese ce se acoperă unele pe altele te împiedică să vezi cerul, atunci grandoarea acelei păduri, singurătatea locului și sentimentul surprinzător ce se naște din umbra deasă și neîntreruptă într-un loc deschis te va convinge că acolo este un zeu (*numinis faciet*). Dacă o grotă, făcută nu de mână de om, ci adâncită până în străfunduri de elemente ale naturii, ține deasupra-i pe stânci scobite un munte, atunci un sentiment de spaimă religioasă (*religionis suspicione*) îți va lovi spiritul (*animum*)” (Seneca, *Scrisori către Luciliu*. Traducere și note de Gheorghe Guțu. Introducere și tabel cronologic de Dionisie Pîrvuloiu, București, Editura Humanitas, 2020, Cartea a IV-a, Epistola XLI, pp. 136-137).

<sup>8</sup> Vezi episodul tăierii codrilor de cedru, podoaba zeiței Ishtar, în *Epopoea lui Ghilgameș* și acest subiect tratat pe larg în Liliana Danciu, *Arhetipuri, stereotipuri și imagini ale femeii: de la Ghilgameș la Mircea Cărtărescu*, București, Editura Eikon, 2021, pp. 27-33)

<sup>9</sup> Ion, personajul principal din romanul omonim al lui Liviu Rebreanu, este un astfel de erou, o întrupare modernă a zeului Marduk, atât în imaginea de erou solar, urcând dealul cu secera în mână și răsăritul în față, cât și în scena sărutării pământului, văzut ca un monstru zvârcolindu-se neputincios la picioarele sale (Liliana Danciu, *Ibidem*, pp. 205-225).

<sup>10</sup> Vezi Liliana Danciu, *Stazele eului în atingerea alterității la Mircea Eliade*, în „Incursiuni în Imaginar. 8. Imaginar, identitate și alteritate în literatură” (red. responsabil de nr. Gabriela Chiciudean), Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2017, p. 61.

<sup>11</sup> Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, în *Ibidem*, p. 13.

inconștientul personal și invadează conștiința, anihilând rațiunea ordonatoare care separă, categorizează și definește prin fragmentarizare realitatea. Marele Tot echivalent haosului primordial se instalează în interior și în exterior, iar Eul sucombă. Predestinat prin numele dat de scriitorul mistagog și „ales” de Mume, tânărul pictor Egor Pașchievici traversează un rit de trecere, a cărui semnificație îl depășește.

Într-„un început de toamnă care seamănă mai mult cu un miez de vară”<sup>12</sup>, timp-prag între sezonul climaxului vitalist al naturii și cel al decadentei și viitoarei retrageri a viului în mineral, Sanda își invită logodnicul la conacul familiei din localitatea Z. La conac, ea trăiește alături de sora mai mică, Simina, mama lor, d-na Moscu și doica. Musafirii sunt Egor Pașchievici, logodnicul Sandei, Nazarie, istoric și arheolog, și medicul ... Remarcăm inflația de prezențe feminine (cinci personaje feminine, patru din lumea celor vii, una din „lumea de dincolo”, nu mai puțin prezentă în proiecțiile onirice ale lui Egor) și de simboluri ale femininului. Unele simboluri se manifestă prin elemente din spațiul terestru natural (câmpia, pădurea, pivnița) și cultural, cum ar fi tabloul; altele, prin elemente cosmice, luna, cadrul nocturn, luceafărul. Nici nu e de mirare că în acest topos al femininului, Egor își simte anihilată potența creatoare: „nu mă simt bun de nimic deocamdată”<sup>13</sup>. Unicul reper topografic masculin din această geografie feminină este Dunărea, fluviul cu apă dulce care șerpuiește calm pentru a atenua cu vraja lui „bărbătească” groaza și nebunia inspirate oamenilor de vraja malefică a pădurii. În sens simbolic larg, revărsarea Dunării în apa sărată a Mării Negre ar putea sugera irezistibila și fatala atracție exercitată de elementul feminin asupra masculinului, iar din perspectivă psihanalitică, forța anihilantă a Animei, umbra. La rândul său, femininul arhetipal este atras irezistibil de manifestarea logică și ordonată a creativității masculine: prin simțurile d-nei Moscu, aflată într-„o extenuare cronică (...) un fel de moarte oprită pe loc”<sup>14</sup>, o prezență nevăzută, dar intuită de interlocutor (Nazarie) contemplă vrăjită manifestarea logosului.

Câmpia conservă energiile feminine fertile ale pădurii, depozitate în atâtea straturi succesive de vegetație descompusă, pe care le convertește în potențe vitaliste și forță germinativă. Pe de o parte, câmpia și pădurea sunt izomorfisme ale Mamei Pământ, mormânt și pântec, deopotrivă, în interioritatea căreia moartea se transformă în viață, iar pe de altă parte, conform dialogului platonician *Timaios*, o reprezintă pe Geea, „sufletul lumii”, din măreția și prin generozitatea căruia au fost create toate sufletele muritorilor<sup>15</sup>. Aceste atribute ale Zeiței Pământ – mamă, iubită, stihie, suflet al lumii care animă și face să vieze natura –, trebuie coroborate semnificației versurilor din poemul lui Shelley, *Quenn Mab*, folosite ca moto al nuvelei *Domnișoara Christina*: „...it stood/ All beatiful in naked purity/ The perfect semblance of its bodily frame”. Versurile surprind frumusețea absolută a sufletului tinerei Ianthe, nemuritor în mijlocul ruinei corpului adormit, chemat de zâna Mab într-o fascinantă călătorie spirituală, în scopul redobândirii dezmarginirii primordiale de dinaintea întrupării. Preluând analogia moarte-somn, Eliade răstoarnă sensul călătoriei spirituale din poemul romantic sus-menționat pentru a surprinde dorul sufletului Christinei de a se reîntrupa, de a trăi din nou prin mijlocirea senzațiilor și simțurilor corpului. Pentru personajul feminin eliadesc, Geea reprezintă, în același timp, „Sufletul lumii” și Mama Pământ, sursă a sufletului, materie primă a trupului și mormânt. Ea are nevoie de un suport corporal pe care să-l locuiască și de energie de viață pentru a-și susține și menține prezența în lumea aceasta.

Inițial, Egor este chemat de Sanda în acest scop, dar, pe parcurs, opune rezistență și, inevitabil, este ucisă. La rândul său, Egor cedează atracției seducătoare exercitată de Christina și pare să-și accepte dublul „rol” ritualic, de victimă și iubit. În această fază interpretativă, tânărul imită inconștient comportamentul lui Tammuz, arhetipul masculinului sacrificial din marea dramă a vegetației, a cărui moarte și înviere ritualice asigură venirea primăverii, respectiv moartea

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>15</sup> Platon, *Opere VII*. Ediție îngrijită de Petru Creția. Traduceri de (*Philebos*) Andrei Cornea, (*Timaios*) Petru Creția și Cătălin Partenie, (*Critias*) Cătălin Partenie. Interpretări, lămuriri preliminare și note (*Philebos*) Andrei Cornea, (*Timaios*) Petru Creția și Cătălin Partenie, (*Critias*) Cătălin Partenie. Serie îngrijită de Idel Segall. Prezentarea grafică a seriei Val Munteanu, București, Editura Științifică, 1993, pp. 131-215.

vegetației. Asemeni lui Tamuz/ Dumuzi, eternul logodnic sacrificat al zeiței Inanna/ Ishtar<sup>16</sup>, Egor se simte ispitit s-o însoțească în eternitate pe Christina. Ulterior, urmând comportamentul regelui Urukului din *Epopoea lui Ghilgameș*, își asumă rolul de erou solar și luptă împotriva femininului monstruos pentru a restabili echilibrul inițial alterat de intruziunea forțelor malefice. În această ordine de idei, considerăm că în nuvela *Domnișoara Christina*, ficțiune plasată în modernitate, Mircea Eliade codifică trecerea de la arhaicele culte feminine sacrificiale, fascinante și terifiante, la cultele masculine solare, eroice și războinice.

Pivnița<sup>17</sup>, reproducere umană a grotii și peșterii, „arhitecturi” naturale în geografia sacră, reprezintă pragul între lumea subterană a morților și cea a pământenilor. Mai mult, forma săpată a pivniței imită o vatră preistorică<sup>18</sup>, *axis mundi* și altar în cultele arhaice, folosită pentru venerarea zeităților protectoare ale casei (idolii despre care d-na Moscu vorbește fascinată) și avuției, a întemeietorului familiei, devenit geniul ei protector. Protecția era asigurată și răsplătită prin ofrande ritualice constante și sacrificii generoase; oprirea acestora avea consecințe nefaste, întrucât funcția protectoare se convertea în forță distructivă. O astfel de deviere cultică putem identifica în nuvela *Domnișoara Christina*. La intrarea în pivniță așteaptă caleașca domnișoarei Christina, vehicul ambivalent, funcțional între cele două lumi, asemeni mașinii din *Noaptea de Sânziene*, destinată a-i transporta pe cei doi iubiți spre nemurire. Dacă pivnița conectează lumea subterană cu lumea reală, tabloul cu portretul Christinei devine, în egală măsură, fereastră și oglindă, prin care, asemeni Luceafărului eminescian, spiritul femeii coboară în cameră pentru a-și întâlni, la început în vis, alesul.

Astfel am ajuns la elementele spațiului cosmic, amprentate de simbolismul femininului: cadrul nocturn, luna și chiar Luceafărul, dacă facem abstracție de masculinitatea conotată poetic de Eminescu în poemul omonim. În opinia unor cercetători, Luceafărul, asociat de romantici cu demonul Lucifer pentru a conota titanismul eroului masculin, este numele metamorfozat fonetic al Diana Lucifera, zeița romană a vegetației. Christina devine o ipostază a zeiței Lucifera, făcând parte din categoria personajelor feminine eliadești purtătoare de mit, asemeni Ilenei Sideri, din romanul *Noaptea de Sânziene*. Se verifică, astfel, veridicitatea mărturisirilor eliadești, conform cărora Christina e mai mult decât un strigoi în genul legendelor Lenore.

„Poveștile” spuse de localnici despre sexualitatea ei debordantă și, implicit, deviantă în ochii omului obișnuit, pot fi simple proiecții ale arhetipalei spaima resimțite de masculin în raport cu femininul<sup>19</sup>. Rolul acestei istorii orale este acela de a pune în lumină ființa profundă, zeitatea feminină „trezită” din și abisul interiorității, prototipul mitic. Această concepție arhaică – valorificată de Mircea Eliade și în *Șarpele* – se conjugă cu mentalitatea populară românească despre strigoiul viu<sup>20</sup>, care se hrănește cu mana holdelor, fură laptele vitelor și energia vitală a oamenilor. În timpul vieții, Christina se hrănea cu energia sexuală a bărbaților pe care-i consuma ca o adevărată

---

<sup>16</sup> „Până la sfârșitul păgânismului, aceste divinități și-au păstrat competențele multiple (suverane, solare, lunare, telurice, acvatică, sacerdotale etc.), patronând domenii diverse (astrele, fenomenele atmosferice, înălțimile, apele, natura sălbatică și domestică, fertilitatea, fecundația, reproducerea, dragostea, căsătoria, abundența, *Lumea de Dincolo* etc.), reprezentate în ipostaze variate (antropomorfă, hieratică, poate androgină), cu simboluri, accesorii și însemne heraldice bogate (abstracte, vegetale, animale, „tehnice”, antropomorfe ș.a.) (Nelu Zugravu, *Puncte de vedere ale unui clasicist pe marginea unor opinii privitoare la religiile pre- și protoistorice*, în „Cercetări istorice” (serie nouă), XXXII, Iași, 2013, p. 61-94)

<sup>17</sup> Pivnița de la moșia Zinca, locul copilăriei Ilenei Sideri, iubita „pierdută” a lui Ștefan Viziru, este un „loci sacri”, esențial în căutările labirintice ale eroului. El o caută pe Ileana, așa cum Soarele o caută pe sora și mireasa lui, Luna, în vederea unirii și anulării contrariilor (idealul arhaic și ocult al *coincidentia oppositorum*), implicit, refacerea unității primordiale pierdute (vezi Liliana Danciu, „Soarele și luna – o erotică a totalității”, în *Romanul din roman: Noaptea de Sânziene, de Mircea Eliade*. Prefață de Mircea Braga, București, Editura Ideea Europeană, 2017, pp. 325-341).

<sup>18</sup> Vezi Mircea Eliade, *Tratat de istorie a religiilor*. Cu o Prefață de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992. .

<sup>19</sup> Vezi Jean Cournut, *De ce se tem bărbații de femei?* Traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, București, Editura Trei, 2003.

<sup>20</sup> Într-un studiu „clasicizat” deja, Otilia Hedeșan realizează o clasificare a „identităților” din această familie spirituală: strigoi, mproi, pricolici, bosorcoi, vampiri, fiecare cu propriile particularități (Otilia Hedeșan, *Strigoii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011).

zeitate feminină proto-istorică din categoria zețelor partenogenetice<sup>21</sup>. Este o inițiată în practici oculte, care, după o moarte violentă, s-a înstrigoit de la sine, mai ales că trupul ei nu a fost niciodată găsit! Ea a devenit „spiritus loci”, prin care se manifestă voința unei divinități feminine tutelare, cu manifestări deopotrivă celeste și htoniene, al cărei cult e posibil să fi fost celebrat cu prilejul ospetelor fastuoase din bazinul ionian dezgropat la Bălănoaia.

## 2. Semantismul ezoteric al numelor

Grafia inițialei prenumelor feminine, Sanda, Simina, și a toponimului ce indică locația conacului sugerează un puternic simbolism feminin. „S” și „Z” redau imaginea spiralei și trimit la conotația serpentină a spațiului și a femeilor tinere de acolo, blocate sub blestemul unei tranziții neîncetate care consumă „viul”/ *mana* locului fără a putea face trecerea propriu-zisă. Simbolismul yoghin al șarpelui Kundalini, „potența cosmică infuzată în om”<sup>22</sup>, este deviat aici într-o formulă negativă, câtă vreme tinerele femei alimentează cu energia lor pofta nesățioasă de viață a moartei Christina.

Numele fetelor închid semantic și fonologic semnificația rolului jucat în această dramă arhaică consumată în modernitate. În totalitatea lui semantică, „Christina” trimite la femininul substantivului „creștin”, fără ca această titulatură să aibă vreun suport referențial în operă. Prima parte a numelui, însă, grecescul „chriein” înseamnă „a unge”, sugerând caracterul regal și divin al purtătorului său. Numele Christinei<sup>23</sup> acoperă etimologic și semantic simbolismul christic, divinitatea ei și caracterul de Aleasă a unei zeități tutelare a locului. Supranumele ei este Unsa, menită a reinstaura un arhaic cult feminin al Învierii din Morți, în trup și în spirit, deopotrivă.

Numele Christina „rimează” cu Simina, pentru că la 9 ani – vârstă-prag între prima copilărie și deșteptarea feminității –, fetița o venerază cu sinceritatea și dedicația unui neofit autentic. Etimologia numelui ei trimite la numele apostolului Sim(e)on (Petru), întemeietorul Bisericii lui Christos; prin analogie, ea joacă rolul de „întâi apostol”, în variantă feminină, al unei zeități feminine a resurecției.

Sanda este doar un instrument de care zeitatea se folosește pentru a-și întâlni Alesul, mai degrabă o Cassandra, condamnată să nu-i fie crezute premonițiile funeste, cu o mare putere de sacrificiu, decât o Alexandra, cuceritoare și războinică. Mai mult, „Sanda” este un fragment dintr-un întreg. „Alexandra”, format prin sudarea a doi termeni, „alexio”=„a apăra” și „andros” = „bărbat”, înseamnă „apărătoarea bărbatului”. Deși a păstrat caracterul nominal propriu-zis masculin („anda” < „andra”), numele ei a rămas doar un fragment dintr-o unitate lexico-semantică și simbolică: a pierdut forța verbului, a inițiativei și acțiunii propriu-zise, dar s-a alse cu marcajul feminin (static) al spiralei. Această ambivalență nominală îi produce un mare deserviciu și o predispune la reacții contradictorii, mai ales că se află la o vârstă de trecere, pare că ezită să aleagă între contrarii, „femeie” și „bărbat”. Armonizarea contrariilor în ipostaza „bărbată”, sugerată de configurația simbolică a numelui, îi va aduce moartea.

Numele doamnei Moscu deschide perspectiva a unnumeroase speculații interpretative. Sub aspect fonetic, este evidentă opoziția între vocalele deschise din numele Simina Christina, Sanda, sugerând tinerețea (fără bătrânețe, a Christinei, și fără tinerețe, a Siminei și Sandei) și vocalele închise din numele amfitrioanei, evocând sfârșitul. Cele patru personaje feminine de la conac întruchipează vârstele femininului și, implicit, fazele lunii: Christina este cea mai complexă, există, dar nu ființează, spirit fără trup, apare, dar nu e vizibilă, și de aceea corespunde lunii noi; Simina,

<sup>21</sup> Cultul unor zeități feminine dominante, care proceau prin ele însele în absența unui actant masculine exterior, ar fi fost activ în estul Europei proto-istorice (vezi M. Gimbutas, *Cultură și civilizație. Vestigii preistorice în sud-estul european*, traducere de S. Paliga, prefață și note de R. Florescu, București, 1989, pp. 79-82).

<sup>22</sup> Vezi Mircea Eliade, *Biblioteca maharajahului*, București, Editura pentru Turism, 1991, p. 50.

<sup>23</sup> În interpretarea Ilinei Gregori, împărtășită de Monica Borș, numele Christina transformă purtătoarea în „dublul mincinos al lui Hristos”, adevărat Anti-Christ” feminin (Ilina Gregori, *Studii literare*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2002, p. 146 apud Monica Borș, *op. cit.*, p. 96). Ținând cont de finalul tragic al personajelor triadei vieții și a morții – Christina, Egor, Sanda –, s-ar părea că masculinul este sfâșiat între cei doi poli ai femininului: divina (Unsa + sufixul „-ina”, altădată particula inițială a numelui „Ina-nna”), însetata nemiloasă de viață până la anihilarea viului, cealaltă, protectoare, sacrificându-și viața pentru a-și apăra iubitul. „Întruparea” Christinei nu se profilează drept gest blasmemitor sau apocaliptic, ci drept reiterare a unui ritual protoistoric de transscendere a morții.

copila, reprezintă primul pătrar; Sanda, tânăra în plinătatea feminității, este luna plină; d-na Moscu, bătrâna, ultimul pătrar. Toate aceste ipostaze feminine se raportează ritualic și simbolic la elementul masculin, după cum, în plan cosmologic, fazele Lunii se stabilesc în raport cu Soarele. Astfel, cele patru femei sunt imagini ale dublului și complementarului: Sanda și Christina sunt una și aceeași, partea luminoasă și partea întunecată a lunii, astfel încât moartea („întunecarea”) Sandei coincide cu „ieșirea în lumină” a Christinei; Simina și d-na Moscu, copila și bătrâna, promisiunea începutului și crepuscularul existenței, tânărul „apostol” care fondează viitorul, respectiv bătrânul slujitor credincios. Asemeni Lunii care se învâрте în jurul Pământului, cele patru ipostaze feminine se raportează la voia Zeiței Mamă, dar, pentru că aceasta își caută Alesul, Soarele, respectiv eternul logodnic, le luminează sau întunecă destinele, în funcție de complicatele mișcări de revoluție parcurse.

### 3. Nume fondatoare

În opinia noastră, în această nuvelă fantastică, cele două nume fondatoare sunt Christina și Egor Pașchievici. Termenul „nume fondator” l-am construit pornind de la ceea ce Eliade înțelegea prin comportament exemplar întemeietor, care „fundează” o altfel de lume. În rândurile de mai sus, am văzut în ce constă aspectul fondator și semantismul ezoteric al numelui Christina. Acestuia i se adaugă semnificația apelativului „domnișoară”, din care transpare, în plan cultic, caracterul inaccesibil de Durgă, femininul absolut, care, deși se oferă masculinului, nu i se supune niciodată.

Prin anagramare, „Egor” devine popularul „Gore”, respectiv „Ergo”, prescurtare a grecescului „ergon” = „sarcină”, „întreprindere”, „muncă”. Prenumele este o prescurtare a numelui „George”, provenit din grecescul „Georgios” ( „geo” Gee + „,ergon” = „ amunci”), tradus prin „cel ce lucrează pământul”. Din unitatea semantică inițială a antroponimului, personajul masculin a preluat sensul parțial de „energie laborioasă” și, pentru a se reîntregi nominal și ființial, trebuie să-și găsească jumătatea, Gee. În această ordine de idei, coroborând semnificația versurilor lui Shelley cu acțiunile tânărului pictor și semantismul prenumelui său, putem afirma că fiul Geei, refuză oferta Cerului (Lucifera, Luceafărul feminin eliadesc) și posibilitatea de a se desprinde de trupul trecător, îmbrățișând statutul de mort viu. Pe de altă parte, numele Sanda (simbolul spiralei „S” + „anda”) reprezintă tot jumătatea unei unități frânte, astfel încât împreună cu Egor să formeze un alt întreg, o altă totalitate.

Pașchievici este un nume cu rezonanță slavă, format din „pașchie” și terminația „-vici”, al cărui sens trimite la denumirea a două sărbători gemelare de primăvară, dar cu semnificații diferite: Paștele evreiesc (ebr. „pessach”), sărbătoarea libertății sau a azimilor, respectiv Paștile creștin (lat. „pascha”), sărbătoarea Invierii din Morți și a mântuirii lumii din robia păcatului adamic. Ambele sensuri sunt concentrate în numele „fondator” al personajului masculin central al nuvelei: sensul de „trecere” conotat în ambele rituri fondatoare, din tărâmul robiei terestre și al cărnii în cel al libertății și dezlimitării. D-na Moscu face referire la „numele ciudat” al oaspetelui, recunoscându-i rezonanța fonologică „străină”, dar, prin completarea „e român pe de-a-ntregul”, îi circumscrie identitatea profană și sacră în cadrele credințelor și comportamentelor autohtone. El este prezent pentru a reface unitatea primordială a contrariilor, printr-o hierogamie de proporții cosmice, unind verticala și orizontala, adâncul și înaltul, asigurând trecerea cuplului într-o nemurire în trup și în spirit. Devine confuz, întrucât rațiunea și îndoiala specifice omului modern intră în conflict cu fondul intuitiv și imaginația creatoare a omului religios, iar efectele vor fi dezastruoase pentru toți: *spititus loca* este anihilat, Egor și Sanda rămân captivi într-o stază intermediară, o anticameră a morții, captivi pentru eternitate. Pe de altă parte, pentru omul arhaic, unirea contrariilor trebuie preîntâmpinată, căci ea înseamnă întoarcerea la haosul primordial și distrugerea cosmosului<sup>24</sup>.

### 6. Câteva concluzii

În proza fantastică eliadescă, urmând mecanismul simpatetismului magic al utilizării numelor de putere ale zeităților, cunoașterea numelui personajului echivalează cu dezlegarea unui mister transcendental privitor la însăși esența lui ontologică. Fiecare nume se dezvăluie astfel drept o ontofanie. Niște oameni aparținând timpului lor, puternic ancorați în realitatea profană a secolului

<sup>24</sup> Vezi legendele românești ale căror protagoniști sunt Soarele și Luna (*Legendele cosmosului*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Tony Brill, București, Editura „Grai și suflet - cultura națională”, 1994, p. 68)

XX, sunt „recuperați” de către autor dintr-o existență desacralizată prin atribuirea unui model mitic<sup>25</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

Alexe, Dan, *Ce este Teleormanul și de unde vine el*, disponibil pe <https://moldova.europalibera.org/a/ce-este-teleormanul-%C8%99i-de-unde-vine-el/29734165.html> (accesat 19.11.2022, ora 17).

Borș, Monica, *Mitologii nominale în proza lui Mircea Eliade*. Prefață de Radu Vancu, Iași, Editura Institutului European, 2015.

Cournut, Jean, *De ce se tem bărbații de femei?* Traducere din limba franceză de Daniela A. Luca, București, Editura Trei, 2003.

Culianu, Ioan Petru, *Studii românești. II. Soarele și Lina. Otrăvurile admirației*. Traduceri de Maria Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu. Notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, 2009.

Danciu, Liliana, *Stazele eului în atingerea alterității la Mircea Eliade*, în „Incursiuni în Imaginar. 8. Imaginar, identitate și alteritate în literatură” (red. responsabil de nr. Gabriela Chiciudean), Alba Iulia, Editura Aeternitas, 2017, pp. 53-82.

Danciu, Liliana, „Soarele și luna – o erotică a totalității”, în *Romanul din roman: Noaptea de Sânziene, de Mircea Eliade*. Prefață de Mircea Braga, București, Editura Ideea Europeană, 2017.

Danciu, Liliana, *Arhetipuri, stereotipuri și imagini ale femeii: de la Ghilgameș la Mircea Cărtărescu*, București, Editura Eikon, 2021.

Eliade, Mircea, *Biblioteca maharajahului*, București, Editura pentru Turism, 1991.

Eliade, Mircea, *Tratat de istorie a religiilor*. Cu o Prefață de Georges Dumézil și un Cuvânt înainte al autorului. Traducere de Mariana Noica, București, Editura Humanitas, 1992. .

Eliade, Mircea, *Domnișoara Christina*, în *Integrarea prozei fantastice. Vol. I. Domnișoara Christina*. Ediție și postfață de Eugen Simion, Iași, Editura Moldova, 1995.

Eliade, Mircea, *Memorii (1907-1960)*. Ediția a II-a, București, Editura Humanitas, 1997. (Mircea Handoca, Mircea, *Jurnalul inedit al lui Mircea Eliade*, Oradea, Editura GrafNet, 2004.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*. Traducere de Sorin Mărculescu, București, Editura Humanitas, 2002.

Gimbutas, Marija, *Cultură și civilizație. Vestigii preistorice în sud-estul european*, traducere de S. Paliga, prefață și note de R. Florescu, București, 1989.

Hedeșan, Otilia, *Strigoi*, Cluj-Napoca, Editura Dacia XXI, 2011.

*Legende cosmosului*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Tony Brill, București, Editura „Grai și suflet- cultura națională”, 1994.

Platon, *Opere VII*. Ediție îngrijită de Petru Creția. Traduceri de (*Philebos*) Andrei Cornea, (*Timaios*) Petru Creția și Cătălin Partenie, (*Critias*) Cătălin Partenie. Interpretări, lămuriri preliminare și note (*Philebos*) Andrei Cornea, (*Timaios*) Petru Creția și Cătălin Partenie, (*Critias*) Cătălin Partenie. Serie îngrijită de Idel Segall. Prezentarea grafică a seriei Val Munteanu, București, Editura Științifică, 1993.

Seneca, *Scrisori către Luciliu*. Traducere și note de Gheorghe Guțu. Introducere și tabel cronologic de Dionisie Pîrvuloiu, București, Editura Humanitas, 2020, Cartea a IV-a, Epistola XLI, pp. 136-137).

Țibrian, Constantin, *Aspecte privind structura tipologică a oiconimelor din județul Teleorman*, în „Language and Literature – European Landmarks of Identity”, vol. I, nr.1, pp. 99-102).

---

<sup>25</sup> Ioan Petru Culianu, *Studii românești. II. Soarele și Lina. Otrăvurile admirației*. Traduceri de Maria Magdalena Anghelescu, Corina Popescu și Dan Petrescu. Notă asupra ediției de Tereza Culianu-Petrescu, Iași, Polirom, 2009, p. 136.

Zugravu, Nelu, *Puncte de vedere ale unui clasicist pe marginea unor opinii privitoare la religiile pre- și protoistorice*, în „Cercetări istorice” (serie nouă), XXXII, Iași, 2013, p. 61-94.

# CLOAKED IN WHITE: THE MAD WOMAN AND THE VIRGIN MAIDEN IN WILKIE COLLINS' THE WOMAN IN WHITE

Andra-Astrid Belibou

PhD Student, „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: Nineteenth century Gothic fiction and its sensational melodramatic characteristics had earned this literary aesthetic a significant amount of criticism and a reputation for its preference for stereotypical and overly exaggerated and repetitive features. Amongst its recurrent elements, the usage of specific typologies of characters, especially concerning the female figures illustrated by male Gothic writers, had been rather predictable and closer to an early approach to tokenism. Considering these, this paper will briefly explore the presence of the female figures classified as the Mad Woman and the Virginal Maiden in early to contemporary Gothic fiction. The emphasis of this analysis, however, will be on Wilkie Collins' 1859 novel The Woman in White and its mentally disturbed, respectively virginal ladies, as represented by Marian Halcombe, Laura Fairlie and Anne Catherick. Although predominantly an experimental detective story focused on mystery rather than a typical eerie tale, the borrowed female characters from Gothic fiction are representative for the subgenre and essential in the observation of the shaping of women in male-written fiction.*

*Keywords: mad woman, virginal maiden, Wilkie Collins, gothic fiction, 19<sup>th</sup> century*

Nineteenth century in the British space marked an even thicker division between genders. Despite being a century defined by a female ruler i.e., Queen Victoria, for the average people, the alienation turned the two groups into strangers, oblivious to the needs and behaviours of the other, their sole interactions occurring in specific circumstances defined by duty and social protocol. This ideology bore the title of 'Separate Spheres' and it relied on the concept of men and women being defined by natural characteristics – “Women were considered physically weaker yet morally superior to men, which meant that they were best suited to the domestic sphere. Not only was it their job to counterbalance the moral taint of the public sphere in which their husbands laboured all day, they were also preparing the next generation to carry on this way of life. The fact that women had such great influence at home was used as an argument against giving them the vote.”<sup>1</sup>

Such attitudes could easily be identified in literature as well. Not yet allowed in the sphere of writers, or at least not using their gender-revealing birth name, few women managed to pave the way towards proper portrayals of their peers, while the dominant representations came from male writers, whose biased views on the mystical, underestimated and disregarded other sex led to the portrayal of stereotypical, or at least collectively recurring female characters. Few dared to break the norms as the readers were average individuals more focused on the entertainment aspect rather than quality.

The forementioned Victorian Era (1837-1901) also marked a time of prosperity for Gothic literature, though it was slightly perishing in front of the other mainstream oeuvres – the penny dreadful issues being widely spread in Victorian England. Previously, Romantic poets and novelists such as Samuel Taylor Coleridge, John Keats, Percy Bysshe Shelley, Mary Shelley, and Lord Byron had slipped specific Gothic elements in what were supposed to be most Romantic pieces of work as a form of intensified grotesque rebellion against Classicism. Inspired by their predecessors, Victorian authors experimented even further with aspects such as eeriness, settings contemporary to them but influenced by the historical timeline of Gothic, internal and external monstrosity, a rather

---

<sup>1</sup> Kathryn Hughes, “Gender roles in the 19<sup>th</sup> century,” British Library, May 15, 2014, <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>.



new approach on the female characters and more outrageous situations inflicted by the taboo of sinful relationships.

Victorian Gothic is marked primarily by the domestication of Gothic figures, spaces and themes: horrors become explicitly located within the world of the contemporary reader. The romantic Gothic villain is transformed as monks, bandits and threatening aristocratic foreigners give way to criminals, madmen and scientists. The exotic and historical settings that serve to distance the horrors from the world of the reader in earlier Gothic are replaced with something more disturbingly familiar: the bourgeois domestic world or the urban landscape.<sup>2</sup>

At this point, Gothic literature already followed a certain path and pattern. Novels such as Emily Brontë's *Wuthering Heights* (1847), Charlotte Brontë's *Jane Eyre* (1847), Charles Dickens' *Bleak House* (1854) and the American Edgar Allan Poe's stories embraced the character's madness, the conflictual selves, the morbidity and obsession with death, its rituals and anything supernatural related to it, about which the Victorians were very passionate. But in what concerned Gothic female characters illustrated by male writers, the effects of the allegedly rational patriarchy were still dominant. If not portrayed in terms of social roles such as family members orbiting around the male characters, they were illustrated as the irrational other – either by being the unexperienced Virginal Maiden or the Mad Woman devoid of any reason.

Such is the case with Wilkie Collins' *The Woman in White* (1859), where the title reflects the approach to how the writer chose to present the women in his story. However, unlike other authors who opted for the shock factor and recurring archetypes, Wilkins addressed the literary convention through critical lenses against the same patriarchal society as women of higher status were valued for their initial state as maidens, while as married women, prior to 1882, they were often imprisoned and deemed lunatic so that their assets would fully be passed to their male caretakers or husbands, highlighting the victimhood forced upon Victorian women by the unequal social norms.

### 1. THE VIRGIN MAIDEN

The first typology to be addressed is the one of the Virgin Maiden. A fairy tale-like character, she is the epitome of purity and virtue and the embodiment of a good religious woman, closer to figures such as the Virgin Mary and ancient Greek Vestal priestess rather than an ordinary woman. However, the difference between the chaste princess from a fairy tale and the gothic virginal maiden is the substance given to her character. While the early works portrayed the maiden as a victim, closer to the stereotypical damsel in distress figure, the later ones completed her character by giving her not only a set of values, but also her own personality and desires. Conversely, what distinguished between the gothic maiden and Virgin Mary, or vestals is their unavoidable loss of chastity, which is, once again, approached differently in the 18<sup>th</sup> century novels and the latter ones as not a complete loss of their virtue, just a phase in their evolution as women.

In early Gothic literature, three representative early virginal maidens are Matilda from Horace Walpole's *The Castle of Otranto*, Antonia from Matthew Gregory Lewis' *The Monk* and Olivia from Ann Radcliffe's *The Italian*. Matilda is a victim of her family, who not only falls for the subject of her father's hate but becomes a mere object of trade in a depraved exchange of daughters as wives. Similarly, *The Monk*'s Antonia becomes the obsession of Ambrosio, her brother and religious mentor. Despite not being silent and voicing her choice, the man disregards her agency and, after forcibly depriving her of her virginal status, murders her as she had become tainted. Walpole recurred to the same violent outcome in *The Italian*, where the former Countess di Bruno retired in a convent, shedding her identity following the loss of her virginal status and the subsequent murder attempt.

---

<sup>2</sup> David Punter and Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Pub, Malden, 2004, 26

The victim status was gradually replaced or at least no longer written in association with virginity. In the 19<sup>th</sup> century, characters such as Charlotte Brontë's Jane Eyre, Emily Brontë's Cathy Linton and Stoker's Mina Murray were provided more strength and a better shaped personality, their identity no longer being reduced to their lack of experience and innocence. While the antithetic relationship between the villainous representative of the patriarchy and the virginal maiden is still present, their agency and intellect are more important aspects of their journey.

In what concerns Wilkie Collins' novel, the concept of virginal maiden appears under the form of three important characters: Marian Halcombe, Laura Fairlie and Anne Catherick. While Anne Catherick, the woman in white herself, falls more within the category of the mad woman, too little emphasis being put on her existence as a persona, Marian and Laura enjoy from much more narrative focus and insight on their human structure. However, an essential difference must be highlighted between the two Halcombe ladies – the gender role imposed on them. Whereas Laura is the epitome of the virginal maiden, the frail damsel in distress, to compensate for her “insipidity Wilkie Collins gives you her half-sister, the forceful brunette, Marian, forthright, amusing, graceful, but ugly. She is the second heroine and plays opposite to Fosco, the second and heavier leading man.”<sup>3</sup>. Marian Halcombe breaks the boundaries and is coded as strong and rather masculine, the actual hero from the shadows, fact that is also sustained by her lack of passivity and her role as the second major narrator of the events<sup>4</sup>. She shocks at first with her aspect; despite her elegance, attractive body and youth, her face is unfeminine, lacking gentleness and excessing strength and roughness.

I was struck by the rare beauty of her form, and by the unaffected grace of her attitude. Her figure was tall, yet not too tall; comely and well-developed, yet not fat; her head set on her shoulders with an easy, pliant firmness; her waist, perfection in the eyes of a man, for it occupied its natural place, it filled out its natural circle, it was visibly and delightfully undeformed by stays. [...]

The lady's complexion was almost swarthy, and the dark down on her upper lip was almost a moustache. She had a large, firm, masculine mouth and jaw; prominent, piercing, resolute brown eyes; and thick, coal-black hair, growing unusually low down on her forehead. Her expression—bright, frank, and intelligent—appeared, while she was silent, to be altogether wanting in those feminine attractions of gentleness and pliability, without which the beauty of the handsomest woman alive is beauty incomplete.<sup>5</sup>

However, Marian does show displays of femininity and gentleness in the presence of Laura, when smiling and showing strong emotions, “her face glowed and grew beautiful with the pure inner light of her generosity and her pity”<sup>6</sup>, but also considering her care for her clothes not wanting to get dirty in the old rooms of Blackwater Lake and in choosing suitable colours which compliment her skin tone, “that delicate primrose-yellow colour which matches so well with a dark complexion and black hair”<sup>7</sup>.

Though the conflict in Walter regarding Marian is obvious, it is not only the discrepancy between her body and face, but also her mind and their times. Marian proves that is too much for those ages by not keeping hidden her cunning nature and wit, but also by having a sharp tongue. She is not pleased with the role forced by society upon her and while she admits her hatred towards men by telling her sister that “They are the enemies of our innocence and our peace—they drag us away from our parents' love and our sisters' friendship—they take us body and soul to themselves,

---

<sup>3</sup> Maurice Richardson, “Introduction”, *The Woman in White*, By Wilkie Collins, 1910, Dutton, New York, iv

<sup>4</sup> Ann Gaylin, “The Madwoman Outside the Attic: Eavesdropping and Narrative Agency in *The Woman in White*,” in *Texas Studies in Literature and Language* 43 (Texas: University of Texas Press, 2001), 206

<sup>5</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.1.6., Gutenberg Project.

<sup>6</sup> Ibid, 1.1.15.

<sup>7</sup> Ibid, 1.1.8.

and fasten our helpless lives to theirs as they chain up a dog to his kennel.”<sup>8</sup>, she also often wishes she were one, or at least she wishes she had the same power and rights as a man, showing her “dislike of their roles as daughters, wives, and mothers”<sup>9</sup>. This fury can be explained as a necessity in the process of creating a new heroine, considering the social context – the fact that the number of women was larger than men in 1850s lead to them being picked from a mass, like objects, the unmarried ones not having the chance of ever becoming the Angel-in-the-House<sup>10</sup>.

The focus of her hatred is Sir Percival, the husband of her sister. She is not impressed by his display of fortune and finds both his house and his personality false, ugly, and difficult to bear. While on the outside she continues showing grace and education, on the inside, she longs for the manly violence, wishing she had the power and possibility of hurting Sir Percival “If I had been a man, I would have knocked him down on the threshold of his own door, and have left his house, never on any earthly consideration to enter it again. But I was only a woman—and I loved his wife so dearly!”<sup>11</sup>

Ironically, the one who not only sees her intelligence, but also appreciates it and loves her for her entire being is the married plotting Count Fosco “sharp enough to suspect something, and bold enough to come downstairs and listen”<sup>12</sup>. Only woman with the refinement, astuteness, and courage of Marian Halcombe could play such a role in the demise of cruel husband, in the solving of a lifesaving mystery and also be “the first and last weakness of Fosco's life”<sup>13</sup>.

Returning to the best representation of the virginal maiden, Laura Fairlie is long awaited presence for Walter, who immediately takes a liking to her and makes a detailed portrait of her, which he cherishes and watches as he writes his story.

Her hair is of so faint and pale a brown—not flaxen, and yet almost as light; not golden, and yet almost as glossy—that it nearly melts, here and there, into the shadow of the hat. It is plainly parted and drawn back over her ears, and the line of it ripples naturally as it crosses her forehead. The eyebrows are rather darker than the hair; and the eyes are of that soft, limpid, turquoise blue, so often sung by the poets, so seldom seen in real life. Lovely eyes in colour, lovely eyes in form—large and tender and quietly thoughtful—but beautiful above all things in the clear truthfulness of look that dwells in their inmost depths, and shines through all their changes of expression with the light of a purer and a better world. The charm—most gently and yet most distinctly expressed—which they shed over the whole face, so covers and transforms its little natural human blemishes elsewhere, that it is difficult to estimate the relative merits and defects of the other features.<sup>14</sup>

Her angelic figure is reflected as well in her personality and behaviour. Rather passive, she embodies the perfect Victorian young lady, the Angel-in-the-House “passive, submissive, unawakened, she has a pure white complexion which betrays no self-assertive consciousness, no desire for self-gratification”<sup>15</sup>. Because of her quietness and delicacy, critics have been considering her “insipid” and “essential that she should be so, for if she were to elope with her drawing master, Walter Hartwright, there would be no story. Though, she tends to show her emotions, and not only when she “laughed with a ready good-humour,<sup>16</sup> which broke out as brightly as if it had been part of

---

<sup>8</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.3.2., Gutenberg Project.

<sup>9</sup> Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Virago, London, 1982, 158

<sup>10</sup> Susan Balée, “Wilkie Collins and Surplus Women: the Case of Marian Halcombe,” in *Victorian Literature and Culture 20* (New York: AMS Press, 1992), 202

<sup>11</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 2.1.4., Gutenberg Project.

<sup>12</sup> *Ibid*, 2.1.9.

<sup>13</sup> *Ibid*, 3.4.

<sup>14</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.1.8., Gutenberg Project.

<sup>15</sup> S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman In The Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, London, 1984, 615

<sup>16</sup> Maurice Richardson, “Introduction”, *The Woman in White*, By Wilkie Collins, 1910, Dutton, New York, iv

the sunshine”, but in many emotional moments, proving a moderately emotional instability brought mostly by the presence of Sir Percival and her obvious dislike of him. It is emphasized how she “appeared to be sensible of his attentions without being moved by them”<sup>17</sup> and how her ties to him instead of Walter made her “unaccountably quiet and composed”<sup>18</sup>, emotions that are only the mere result of a forced engagement and marriage, accepted only as a promise for her father on his deathbed, proving that she lacks Marian’s strength and power of will.

Laura’s tragic and dark destiny is foreshadowed not only by the cursed engagement forced upon her as she was becoming an orphan, but also in her way of dressing. Walter observes that “Miss Fairlie was unpretendingly and almost poorly dressed in plain white muslin. It was spotlessly pure: it was beautifully put on; but still it was the sort of dress which the wife or daughter of a poor man might have worn, and it made her, so far as externals went, look less affluent in circumstances than her own governess.”<sup>19</sup> and associates the choice of chromatics and fabrics with her kindness and childish mentality – which Gilbert and Grubar describe as “pathos of the Victorian-child woman who clings to infancy”<sup>20</sup> – of not wanting to display any proof of her significant inheritance, which was making uncomfortable, too. The emphasis put on her white attires and her fortune brings into the story Anne Catherick, the actual woman in white. In an outfit more suitable for her social status and wealth, Laura would have not been noticed to resemble Anne and would not have been caught in a miserable plot of stealing her identity and fortune. Anne’s mother, Laura’s future husband and her aunt’s husband, Count Fosco plot to steal her money by having Laura confined into an asylum under the name of Anne, once Anne dies.

Although her marriage changes her and brings her much more misery, Laura Glyde surprises both her sister Marian and her husband by finally demonstrating that she is too witty and capable of understanding the importance of her signature in terms of her inheritance. And if she was frail person before, the time spent in the asylum scars her mentally and giving her post-traumatic stress displayed by a childlike and a self-hate state.

She struggled with herself, and raised her eyes to mine. "I can't feel happy," she said, "I can't help thinking——" She stopped, bent forward a little, and laid her head on my shoulder, with a terrible mute helplessness that struck me to the heart. [...]

"I am so useless—I am such a burden on both of you," she answered, with a weary, hopeless sigh. "You work and get money, Walter, and Marian helps you. Why is there nothing I can do? You will end in liking Marian better than you like me—you will, because I am so helpless! Oh, don't, don't, don't treat me like a child!"<sup>21</sup>

Laura manages to escape her Bluebeard-like husband and recover her identity, helped by her beloved ones, and finds happiness next to Walter, their son and her sister, getting the rightful happily ever after ending for a fairy tale princess like her.

## 2. THE MAD WOMAN

One of the most recurring elements regarding the types of characters found in Gothic literature is the mad woman. The origins of their madness are as diversified as the characters themselves. Despite being a common component, it is unlikely to find more female characters falling under the mad woman archetype being built in the same manner and following the exact same pattern. In Charlotte Brontë’s *Jane Eyre*, Edward Rochester’s first and secret wife, Bertha, is the victim of her own blood and heritage, as her madness is not the product of any exterior factor, but an inheritance from her family. On the other hand, Charles Dickens’ *Great Expectations* introduces Miss Havisham, a Gravesend brewery heiress, who clings to the past and her failed

---

<sup>17</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.2.2., Gutenberg Project.

<sup>18</sup> Ibid, 1.3.1.

<sup>19</sup> Ibid, 1.1.8.

<sup>20</sup> S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, London, 1984, 619

<sup>21</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 3.1.8., Gutenberg Project.

youth. Being abandoned by her groom left a deep impact on Miss Havisham scarring her both emotionally and mentally. Dickens' mad woman is isolated from the world – something she chose to do on her own – and from the idea that time has passed, despite everything around her being the living proof of the passing, and she is “a corpse-like old lady, whom Dickens compares to a figure in a lurid waxworks museum. Clad in tattered bridal gown and veil and protected from daylight, the recluse lives among moldering splendors, where an *épergne* hung with cobwebs and the remains of her wedding cake decline on a dusty banquet table.”<sup>22</sup>

Later, from the 20<sup>th</sup> century and up until the 21<sup>st</sup> century, the theme of the mad woman was retaken and slightly modernized, giving it more substance and diversification, while still preserving the dramatic elements from their predecessors.

Regarding Wilkie Collins' approach to the mad woman as a quintessential figure in Gothic literature and an important representative of the female condition during the Victorian Age, Anne Catherick, an orphan, a virginal maiden, a *doppelgänger*, but most important, a mad woman, is introduced into the story, and to Walter Hartright, as a nameless mysterious figure wandering on the streets of London.

—stood the figure of a solitary Woman, dressed from head to foot in white garments, her face bent in grave inquiry on mine, her hand pointing to the dark cloud over London, as I faced her [...]

All I could discern distinctly by the moonlight was a colourless, youthful face, meagre and sharp to look at about the cheeks and chin; large, grave, wistfully attentive eyes; nervous, uncertain lips; and light hair of a pale, brownish-yellow hue. There was nothing wild, nothing immodest in her manner: it was quiet and self-controlled, a little melancholy and a little touched by suspicion; not exactly the manner of a lady, and, at the same time, not the manner of a woman in the humblest rank of life. The voice, little as I had yet heard of it, had something curiously still and mechanical in its tones, and the utterance was remarkably rapid. She held a small bag in her hand: and her dress—bonnet, shawl, and gown all of white—was, so far as I could guess, certainly not composed of very delicate or very expensive materials. Her figure was slight, and rather above the average height—her gait and actions free from the slightest approach to extravagance.<sup>23</sup>

The white garments and signs of sincerity, detachment and tension when speaking make her appear as a spectre, but she is very much alive. Walter becomes fascinated with her and the lack of information about her identity and origins, but her reveal of having attended school in Cumberland and that she knew Limmeridge House, including the owners increases his curiosity. The climax of Walter's first encounter with the woman in white is reached once it is revealed that the intriguing person was indeed a ghost, a ghost of the system, her gender, and her mind – an asylum patient who had just escaped.

The nameless woman haunts Walter thoughts for a while, but she slowly starts fading away from his memory. What triggers her image back into rising from the depths of his mind is the sudden realization that his beloved Miss Laura Fairlie dressed in white is the spitting image of the mysterious woman in white. His investigations along Marian reveal the connection between the two girls. Anne Catherick was taken under the wing of Mrs. Fairlie, who was too intrigued by the resemblance between her daughter and Anne and dressed her up in Laura's white frocks. As adult women, there is a semblance “—in the colour of the hair and in the little nervous uncertainty about the lips—in the height and size of the figure, and the carriage of the head and body, the likeness appeared even more startling than I had ever felt it to be yet.”<sup>24</sup> But Laura's friends and family are not the only one aware of the blood tie and similarity between the two. Anne being from the same place as Sir Percival Glyde, her fear of baronets and later her revealed fear of the man himself along

---

<sup>22</sup> Mary Ellen Snodgrass, *Encyclopedia of Gothic Literature*, Facts on File, New York, 2005, 170

<sup>23</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.1.4., Gutenberg Project.

<sup>24</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.1.13., Gutenberg Project.

with her attempts of warning Laura about Sir Percival is connected to the baronet's plan with Jane Catherick, Anne's unsympathetic mother, to get rid of the girl and steal the Fairlie fortune, "Fancy my wife, after a bad illness, with a touch of something wrong in her head—and there is Anne Catherick for you."<sup>25</sup> Anne's attempts to warn Laura as well as to tell her a secret fail, but do not go unnoticed and raise awareness in Marian, Walter and Laura.

A victim of her birth, illness and fragility, which have her the "early Victorian invalidishness"<sup>26</sup>, and of an inhuman plan, Anne dies, and Sir Percival succeeds in having the two women's identities swapped. With Anne dead and unable to find the deserving love and care next to her sister, Laura takes her place as the mad woman after being tricked by her husband, portrayed in the eyes of the world as the poor mentally ill Anne, who tries to impersonate the better woman who looks like her.

[...] lay buried with her mother in Limmeridge churchyard. Torn in her own lifetime from the list of the living, the daughter of Philip Fairlie and the wife of Percival Glyde might still exist for her sister, might still exist for me, but to all the world besides she was dead.

[...] socially, morally, legally—dead.

And yet alive! Alive in poverty and in hiding. Alive, with the poor drawing-master to fight her battle, and to win the way back for her to her place in the world of living beings.<sup>27</sup>

Drugged, confined in an asylum with her identity and belongings taken, the damsel in distress is rescued by her sister, Marian, by the doctor's noticing that his former patient and the current one were not only slightly physically different, but their minds and supposed illness too, but also by a gullible pure hearted nurse. Laura might have been emotionally stressed and faintly unstable, but when Miss Halcombe finds her, her mind is deeply "shaken already by the horror of the situation to which she had been consigned."<sup>28</sup> Just like the original mad woman, Laura shows displays of depression and slight moments of paranoia, because, as Gilbert and Gubar observed, "imprisonment leads to madness, solipsism, paralysis"<sup>29</sup>. Her recovery comes not only as in getting her name and fortune back, but her happiness and safety, too by being avenged and burying Anne under the proper identity.

## CONCLUSION

Women's rights remain a socio-politically, emotionally, and ethically sensitive topic even in a contemporary Anglo-centric context. The achievements reached so far are not thoroughly embedded in the collective norms, remaining a privilege constantly questioned by the patriarchy and the passing of time. Through a mere Gothic novel meant to entertain mystery enthusiasts, Wilkie Collins managed to acknowledge and convey the struggles of the British women from the Victorian Age used as mere pawns by those in power. Approaching sexism and attitudes towards women's mental health through narrative lenses of a fictionalised piece of anthropological history, the male author succeeded in archiving for posteriority the struggles and realities of women, in an age in which tokenism was an easier option for writers. Moreover, the presence of such archetypes portrayed in a natural manner in a Gothic literary work contributed to the importance of establishing female characters as essential and genuine figures for the genre.

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>25</sup> Ibid, 2.1.9.

<sup>26</sup> Judith Rowbotham, *Good Girls Make Good Wives: Guidance for Girls in Victorian Fiction*, Basil Blackwell, Oxford, 1989, 36

<sup>27</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 1.1.8., Gutenberg Project.

<sup>28</sup> Wilkie Collins, *The Woman in White*, (1996), 3.1.2., Gutenberg Project.

<sup>29</sup> S.M. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman In The Attic : The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, London, 1984, 279

Balée, Susan. "Wilkie Collins and Surplus Women: the Case of Marian Halcombe." *Victorian Literature and Culture* 20 (1992): 197-215.

Brontë Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 2006.

Collins, Wilkie. *The Woman in White*. London, 1910; Gutenberg Project. July 1, 1996. <https://www.gutenberg.org/ebooks/583>

Dickens, Charles. *Great Expectations*. Ware: Wordsworth Editions Limited, 2007.

Gaylin, Ann. "The Madwoman Outside the Attic: Eavesdropping and Narrative Agency in *The Woman in White*." *Texas Studies in Literature and Language* 43 (2001): 303-333.

Gilbert, S.M. and S. Gubar. *The Madwoman In The Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven; London: Yale University Press, 1984, 2000.

Hughes, Kathry. "Gender roles in the 19<sup>th</sup> century," *British Library*, May 15, 2014. <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/gender-roles-in-the-19th-century>.

Lewis, Matthew. *The Monk*. Toronto: Penguin Classics, 1999.

Punter, David and Glennis Byron, *The Gothic*, Malden: Blackwell Pub, 2004.

Richardson, Maurice. "Introduction". *The Woman in White*. By Wilkie Collins. London: Dent, New York: Dutton, 1910.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago, 1982.

Showalter, Elaine. *The Female Malady; Women, Madness, and English Culture 1830-1980*. 1985. NY: Pantheon Books.

Snodgrass, Mary Ellen. *Encyclopedia of Gothic Literature*, New York: Facts on File, 2005.

Walpole, Horace. *The Castle of Otranto*. London, 1901, Gutenberg Project. October 1, 1996, <https://www.gutenberg.org/ebooks/696>

# INTERVIEW WITH THE VAMPIRE: THE GOTHIC IN ANNE RICE'S SOUTHERN GOTHIC

Andra-Astrid Belibou

PhD Student, „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: An independent branch of the well-established European Gothic literary subgenre, the Southern Gothic emerged as its own counterresponse to previous idealised representations of the American Southern lands just how the early American Gothic developed as a response against the effects imprinted on the society by the Puritanical mindset and politics. However, certain contemporary authors have leaned towards a more European approach for their texts, exploring the bonds between the Old Continent and the American cultural potpourri. This approach will be analysed in this paper using Anne Rice's 1973 novel, "Interview with the Vampire", by examining recurrent Gothic elements such as 'the vampire', 'the orphan', 'the hero-villain' and the 'Gothic settings'. With the title character specifically departing from the New World back to the Old World in search for answers regarding his demonic existence, the elements in the novel alternate as well between the two cultures and their respective approach to the concept of Gothic.*

*Keywords: vampire, Anne Rice, contemporary fiction, gothic fiction, American literature*

Unlike other literary movements, which were pivotal in the cultural context of certain epochs, Gothic literature has transcended time to create various forms of art from different ages. If its introduction were to be traced in time to a first origin, the Gothic genre would be placed within the first millennium with the invasion of the Goths and, subsequently, the fall of the Roman Empire. The lack of literary heritage left by these Teutonic and Germanic tribes has left the idea of 'Goths' and concept of 'Gothic' in association not only with the collapse of the Roman Empire, but with the entire time span of the Dark Ages and everything they represented. The brutality, coarseness, austerity, morbidity, and decadence were firstly observed in the architectural styles and art, which denoted a sudden shift from the light and softly detailed Roman and Greek style but would eventually be replaced by the rebirth of strong colours and the abundance of intricate details of the opulent Renaissance Age. However, despite the evolution and changing of approaches in architecture, art and thinking, the remaining fixed structures preserved a glimpse to the past and a reminiscence of the feelings inflicted by the Gothic. Therefore, writers of the 18<sup>th</sup> century took inspiration from the medieval ages and changed the idea of Gothic from something primeval to a rebellion against lavishness and superficiality, standing "for the old-fashioned as opposed to the modern; the barbaric as opposed to the civilized; crudity as opposed to elegance."<sup>1</sup>

The revival of Gothic occurred once writers opted for re-establishing a bond with some of the ignored areas of cultural history "which had been ignored in conventional reconstructions of the past"<sup>2</sup>. Therefore, in English literature, authors such as Horace Walpole, William Backford, Ann Radcliffe and M. G. Lewis restored the old culture, while also patenting its highest peak by continuing concurring as a derivative branch of Romanticism.

In what concerns the American space, American Gothic emerged as a mechanism of criticism towards its own antiquated cultural values such as the puritan imagery, and distanced itself from the European imagery, opting for more characteristic elements, whether tackling matters of architecture, geography, or religion. Therefore, given the socio-political context and cultural differences between the American nations and the changes provided by the Civil War and the subsequent fall of the Confederacy, another branch made its way in literature – the Southern Gothic.

---

<sup>1</sup> David Punter and Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Pub, Malden, 2004, 8

<sup>2</sup> David Punter and Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Pub, Malden, 2004, 8



A subgenre of Gothicism, the Southern Gothic emerged as a literary style in the 19<sup>th</sup> century, functioning as a means of social critique and de-idealization of previously romanticised representations of the American South, being already consolidated by the 20<sup>th</sup> century. As expected, the style and recurring elements differed from the already established American and European Gothic, the tendency of writers such as William Faulkner, Carson McCullers and Flannery O'Connor being that of relying on historical realities such as racism, slavery, and patriarchy, and setting the stories not in eerie castles, but on plantations and in decaying mansions.

During the 20<sup>th</sup> century, especially post-war, the Gothic as a whole genre suffered some modifications and was slightly replaced by mainstream horror, whereas the South transformed into "the principal region of American Gothic"<sup>3</sup> in literature. For instance, fiction writer and Southerner Anne Rice, did not only bring back the artistic side of the Gothic world, but also the vampire and the fear and paranoia regarding supernatural. Although novels such as *The Feast of All Saints* (1979) and *The Witching Hour* (1990) are more faithful to the Southern Gothic subgenre, it was her debut novel, the 1973 *Interview with the Vampire* the story in which she first experimented with (Southern) Gothic elements as her own upbringing in New Orleans and exposure to the lifestyle and remaining values of the old Louisiana customs led to a Southern approach to vampire representation. However, it is worth mentioning that the constant shift from the American space to the European from the narrative thinned the layer between the two cultural approaches, causing a blend of characteristics observed (and heavily criticised) through the eyes of the Southern title character.

### 1. GOTHIC SETTLEMENTS

*Interview with the Vampire* explores various settlements, but the first one to suit the grotesque imagistic of the Gothic genre is the Pointe du Lac Plantation. Although there are not many proper descriptions of the domain, the setting is rather suggestive and holds a heavy historical significance. Louis' narration begins in 1791, on "two indigo plantations on the Mississippi very near New Orleans"<sup>4</sup> a place and a time of opulence for the Southern families of colonists and for torture for African slaves. Louis associates the early times of his life on the Mississippi estate with rosewood furniture, whitewashed brick, harpsichord music, the swamp, and its sounds, but the place loses its charm once it becomes a place of madness and death. As if a curse fell upon the family, the change in Louis' brother, Paul, marked by a sudden obsession with God, causes him to self-flagellate. After an argument, the boy dies, Louis succumbs in alcohol and their sister becomes hysterical due to all the rumours regarding Paul's ghost haunting the plantation. However, the real supernatural arrives in the form of a vampire, Lestat. After turning Louis in one of his own kind and moving in the Pointe du Lac mansion, a new plague hits the plantation. Lestat lurks from the shadows of the swamp and hunts the slaves, using their blood for his youth, many decades before the legendary Madame LaLaurie began her own reign of terror.

Lestat and his father's presence keep Louis from selling the estate, yet he accepts the situation out of necessity and nostalgia for his brother's memory, although dreaming of a new world.

It was well past midnight when I finally rose out of the chair and went out on the gallery. The moon was large over the cypresses, and the candlelight poured from the open doors. The thick plastered pillars and walls of the house had been freshly whitewashed, the floorboards freshly swept, and a summer rain had left the night clean and sparkling with drops of water. I leaned against the end pillar of the gallery, my head touching the soft tendrils of a jasmine which grew there in constant battle with a wisteria, and I thought of what lay before me throughout the world and throughout time, and resolved to go about it delicately [...]<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Charles L. Crow, *History of the Gothic: American Gothic*, University of Wales Press, Cardiff, 2009, 124

<sup>4</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 6

<sup>5</sup> *Ibid*, 36-37

The Pointe du Lac mansion begins deteriorating due to the lack of care and money. With the mysterious murders and the coffins keeping the bodies of the vampires away from dangers, the place receives the infamous moniker of “the haunted house”<sup>6</sup>, whose atrocities can and are hidden only by the purifying fire.

The new home of the vampires is in Rule Royale, a Spanish “long, lavish upstairs flat above a shop I rented to a tailor, a hidden garden court behind us, a wall secure against the street, with fitted wooden shutters and a barred carriage door—a place of far greater luxury and security than Pointe du Lac.”<sup>7</sup> The flat is opulent in its extravagance of “crystal chandeliers and Oriental carpets, silk screens with painted birds of paradise, canaries singing in great domed, golden cages, and delicate marble Grecian gods and beautifully painted Chinese vases”<sup>8</sup> like a parody of a European castle, in an attempt for the vampires to look human and superior enough to hide themselves from any curious eye.

Far from any riches, there is the religious establishment found by Louis in a vision reaching form the depths of his mind; a cathedral reeking of a suicidal loneliness, from which even God seemed to have left, leaving just rats behind to eat the remains of religion.

The cathedral crumbled in my vision; the saints listed and fell. Rats ate the Holy Eucharist and nested on the sills. A solitary rat with an enormous tail stood tugging and gnawing at the rotted altar cloth until the candlesticks fell and rolled on the slime-covered stones. And I remained standing. Untouched. Undead—reaching out suddenly for the plaster hand of the Virgin and seeing it break in my hand, so that I held the hand crumbling in my palm, the pressure of my thumb turning it to powder.<sup>9</sup>

The cathedral and the cemetery become an analogy of Louis’ lost faith, which disappeared with the mental destruction and death of his brother, of Claudia’s turn into a vampire, feeling guilty that he dragged an innocent child in a life full of darkness and murders, letting her stuck in the body of a six year old for over half a century, but also of Lestat and the emotional and mental impact the idea of killing ones maker made upon him.

Just like in John William Pomodori’s *The Vampyre*, the un-dead begin to travel across Europe, but not only for pleasure, but seeking the source of their existence. Leaving the Americas for the far Eastern European world, Louis and Claudia find a still rather medieval world where vampires are not just myths and tales told by slaves around the fire, but an actual constant source paranoia. The peasants have their homes falsely protected by crucifixes, garlic wreaths and prayers. This new old world shows not only the lack of development of some societies, but the simplicity and the animalistic nature of vampires. Through this travel, Anne Rice manages to show the actual evolution of Gothic culture and literature in decreasing sequence.

## 2. THE ORPHAN CHILD

The orphan child of *Interview with the Vampire* is portrayed by a nameless five-year-old girl, assumed to be an allusion to Michele, Anne’s deceased daughter<sup>1011</sup>. Fate makes her path and Louis’ cross, when the thirsty vampire is attracted by the girl’s blood and innocent scent and drains her.

She was weary and aching and utterly alone. She had been crying for so long now, that soon she would stop from sheer exhaustion. I slipped my hand up under the heavy wooden shutter and pulled it so the bolt slipped. There she sat in the dark room beside a

---

<sup>6</sup> Ibid, 62

<sup>7</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 114

<sup>8</sup> Ibid

<sup>9</sup> Ibid, 166

<sup>10</sup> Rosemary Ellen Guiley, *Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and other Monsters*, Checkmark Books, New York, 2005, 162

<sup>11</sup> Katherine Ramsland, *Prism of the Night: a Biography of Anne Rice*, Plume, New York, 1992, 154

dead woman, a woman who'd been dead for some days. The room itself was cluttered with trunks and packages as though a number of people had been packing to leave; but the mother lay half clothed, her body already in decay, and no one else was there but the child. It was moments before she saw me, but when she did she began to tell me that I must do something to help her mother. She was only five at most, and very thin, and her face was stained with dirt and tears. She begged me to help. They had to take a ship, she said, before the plague came; their father was waiting. She began to shake her mother now and to cry in the most pathetic and desperate way; and then she looked at me again and burst into the greatest flow of tears.<sup>12</sup>

Lestat uses the still alive child into trapping his progeny and transforms the girl, giving her a new identity as a vampire named Claudia and two fathers, himself, and Louis. The master vampire introduces her to the night and to the life of a hunter. "Mute and beautiful, she killed"<sup>13</sup> dressed and looking like a doll. Her interaction with her two fathers takes an interesting turn: while Lestat is the teacher and the one to spoil her with fine garments, toys and preys, Louis is the one she goes for a silent emotional comfort, both being quite overwhelmed by Lestat.

A crucial point in Claudia's development as a vampire occurs when she disowns her fathers for making her. Years after being turned, she realizes that she does not grow up and is cursed with the body of a child, despite mentally being a grown woman. Claudia rebels against her adoptive parents, especially on Lestat, understanding that despite his obvious care for her, he did always use her and forces her into living like a doll.

Claudia is condemned to live forever as a powerless victim, 'enslaved', as she says, by her fathers; her growing rage at being a woman with adult desires trapped in a child's body leads to her revolt against Lestat. Her decision to destroy him has been read as both a protest against the kind of femininity offered to women in a patriarchal culture, and a desire to assume the father's authority for herself. 'Such blood, such power', she says to Louis. 'Do you think I'll possess his power and my own power when I take him?'<sup>14</sup>

It is obvious that her intelligence has been undermined by Lestat when she plots his death with great strategy. However, the guilt of the act scares her; despite her courage of killing her makers, she is not mentally ready to assume it and for a long time she lives in fear, paranoid that the vampire will come after her – "For a long time, Claudia merely stood there. Blood had soaked the carpet, darkening the woven wreaths of flowers. It gleamed sticky and black on the floorboards. It stained her dress, her white shoes, her cheek. She wiped at it with a crumpled napkin, took a swipe at the impossible stains of the dress, and then she said, 'Louis, you must help me get him out of here!'<sup>15</sup>

Her travel with Louis captivates her, but at the same time empties her of any hope regarding their existence as living dead. The possibility of her father and brother leaving her tortures her mind and soul, but she is as aware as he is of the growing discomfort of their relationship 'But tell me one thing, one thing from that lofty height. What was it like...making love?'<sup>16</sup> The remark regarding sexual intercourse only emphasizes her pain and struggles of being "a woman trapped in a child's body, robbed of power, never knowing what it's like to really be a woman and make love. She becomes a metaphor for a raging mind trapped in a powerless body."<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 84

<sup>13</sup> *Ibid*, 113

<sup>14</sup> David Punter and Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Pub, Malden, 2004, 245

<sup>15</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 158

<sup>16</sup> *Ibid*, 234

<sup>17</sup> Katherine Ramsland, "The Livid World of Anne Rice's Novels." *The Gothic World of Anne Rice*, Ed. Gary Hoppenstand and Ray B. Browne, Bowling Green, Ohio, 1996, 21

Her mysterious death by the hand of the Theatre des Vampires group is not entirely explained in this first novel, but it is assumed that it was condoned as a revenge for having attempted to kill Lestat twice.

### 3. THE HERO-VILLAIN

Although Lestat could be also considered a hero-villain, the little background, and the biased perspective from this very first volume of the *Vampire Chronicles* series, leaves as only hero-villain of the novel, Louis de Pointe du Lac. The man is described in the first scenes as an unearthly appearance.

The vampire was utterly white and smooth, as if he were sculpted from bleached bone, and his face was as seemingly inanimate as a statue, except for two brilliant green eyes that looked down at the boy intently like flames in a skull. But then the vampire smiled almost wistfully, and the smooth white substance of his face moved with the infinitely flexible but minimal lines of a cartoon. [...]

His eyes moved slowly over the finely tailored black coat he'd only glimpsed in the bar, the long folds of the cape, the black silk tie knotted at the throat, and the gleam of the white collar that was as white as the vampire's flesh. He stared at the vampire's full black hair, the waves that were combed back over the tips of the ears, the curls that barely touched the edge of the white collar.<sup>18</sup>

His accent, pointed out by the interviewer, is tied to his birth in France. After moving to Mississippi, he seemed to have settled perfectly in the new country. However, the death of his brother and insanity of his sister make him lose the will to live and take care of the plantation. Louis is dragged in a cruel business by the vampire Lestat and is turned into a creature of the night and the subsequent host of the vampire and his blind father.

"[...]What I mean is, the moment I saw him, saw his extraordinary aura and knew him to be no creature I'd ever known, I was reduced to nothing [...] I forgot myself totally. And in the same instant knew totally the meaning of possibility. From then on I experienced only increasing wonder. As he talked to me and told me of what I might become, of what his life had been and stood to be, my past shrank to embers. I saw my life as if I stood apart from it, the vanity, the self-serving, the constant fleeing from one petty annoyance after another, the lip service to God and the Virgin and a host of saints whose names filled my prayer books, none of whom made the slightest difference in a narrow, materialistic, and selfish existence. I saw my real gods...the gods of most men. Food, drink, and security in conformity. Cinders."<sup>19</sup>

The change is difficult for Louis to cope with. He is fascinated by his new enhanced abilities, but the idea of murdering people for food and living for forever with the cruel bratty Lestat disgust him. He makes it clear that he would leave at any time, not wanting to suffer for eternity with the memory of his beloved family haunting him, but the lack of knowledge regarding his new life scares him and leaves him handcuffed to Lestat.

Despite having lost his faith in God, Louis questions his new existence "Am I damned? Am I from the devil? Is my very nature that of a devil? I was asking myself over and over."<sup>20</sup> as the many wonders of the vampire life do not equal the monstrosity of feeding on human blood.

Unlike his maker, Louis continues showing mercy and humanity by feeding on animal blood instead of human and by trying to help those Lestat wants to hurt. His master criticizes his humanity "You are in love with your mortal nature! You chase after the phantoms of your former self. Freniere, his sister... these are images for you of what you were and what you still long to be. And

---

<sup>18</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 4

<sup>19</sup> Ibid, 16

<sup>20</sup> Ibid, 84

in your romance with mortal life, you're dead to your vampire nature!"<sup>21</sup> and guilt trips him into staying with him forever by turning into a vampire the first victim of Louis after more than four years. Louis hates the prison he was put in by his own foolish actions but being able to relate to Claudia gives him the feeling of a family and belonging, which he had been missing for many years, a "vampire family, incestuous and blurred as it is, presents a subversive alternative model to the nuclear family"<sup>22</sup>

Louis keeps himself from hurting any other human and from the possibility of Lestat making others like them and enters a catatonic state for many years. He frees himself from the grip by aiding Claudia in murdering Lestat, twice, and finally gets the opportunity to do what he has been longing for ever since he was turned – to explore the world and understand the core and existence of the vampire. But as if cursed by Lestat and those who died on his estate, Louis falls into depression, as he is not content with what he discovers – "We had met the European vampire, the creature of the Old World. He was dead."<sup>23</sup>

The many years he spent with Lestat gave a homoerotic tone to their relationship, but in what concerned Claudia, he was torn between his love for her as one of his kind, his daughter, his sister and the potential love between two adults. Meeting Armand, the oldest vampire to know, gives him more comfort, but ruins little by little his relationship with Claudia, which is "far beyond the length of most mortal marriages"<sup>24</sup>. He tries to make amends by giving her Madeline, a female vampire companion, but his consciousness does not get to be purified by kindness as Claudia is taken from him and is murdered. The memory of the girl distances from Armand, emphasizing their deep bond, by pushing him deeper into depression and isolation. By the end of the novel, Louis is angry at the interviewer for not understanding his message – immortality is useless.

#### 4. THE VAMPIRE

If in the past decades the Gothic vampire was perceived mostly through the eyes of the human characters, Anne Rice's novel brings a whole new perspective on the un-dead by having a vampire relate many of the insides of the vampire life – death as human and as vampire, surviving on blood, interacting with humans and those of the same species, and fighting against mythology. Rice subtly distinguishes in her novel five types of vampires: the humane vampire, the vampire-child, the superior, the inferior and the mob and "with her lush descriptions she invites the reader to experience with the vampire and share in the sensual pleasures that are opened up to the vampire's expanded senses."<sup>25</sup>

Whereas the inferior vampire is only merely mentioned in the travels of Louis and Claudia as a creature missing elegance and intelligence, the humane vampire appears in the persona of Louis. Although his new life looks promising and it ironically restores his will to live for a short-while, Louis does feel isolated by the lack of human interaction and by Lestat's constraints on him. Adina Ciugureanu points out that this vampire "is no longer a metaphoric Anti-Christ, but a marginalized victim"<sup>26</sup>, emphasizing his loneliness and guilt towards having to survive on the life of others. Guiley outlined regarding blood substitutes, which can also be applied on Louis preference for animals rather than humans, that is "a way of relieving sympathetic vampire protagonists from the nasty business of feeding off humans"<sup>27</sup>. His anger towards the interviewer can only be explained by his acknowledgement of the misery and loneliness brought by eternal life.

---

<sup>21</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 93

<sup>22</sup> Candace R. Benefiel, "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's Interview With the Vampire." *Journal of Popular Culture* 38, no. 2, (November 2004): 263, doi: 10.1057/978-1-137-58377-2

<sup>23</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 216

<sup>24</sup> Candace R. Benefiel, "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's Interview With the Vampire." *Journal of Popular Culture* 38, no. 2, (November 2004): 264, doi: 10.1057/978-1-137-58377-2

<sup>25</sup> David Punter and Glennis Byron, *The Gothic*, Blackwell Pub, Malden, 2004, 247

<sup>26</sup> Adina Ciugureanu, *The Boomerang Effect (A Study in Twentieth-Century American Popular Culture)*, EX PONTO, Constanta, 2002, 80

<sup>27</sup> Rosemary Ellen Guiley, *Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and other Monsters*, Checkmark Books, New York, 2005, 11

Another type of vampire exemplified in Rice's novel is the vampire child, Claudia. Cursed to be "the demon child forever"<sup>28</sup>, Claudia 'grows' from a recently transformed hungry little animal, to a sadistic killer living doll, and eventually to a complex woman with the permanent image of a child, forcefully infantilised. She is the perfect but tragic blend between Louis and Lestat – she develops the humanity she sees in Louis but is still cruel and spoiled like Lestat. She enjoys the role of the cat in a cat and mouse game, but she becomes too damaged by her appearance, which she grows to loathe. In a similar manner to Louis, she begins to distance herself from Lestat and what he represents – death. Her young age of turning does not allow her the same emotional maturity specific to humans, that her adoptive father preserves, so she still hunts in the same manner Lestat taught her "She did not kill indiscriminately. She fell into demanding patterns. Poverty began to fascinate her;"<sup>29</sup> Claudia also gives an interesting perspective on permanent death as a vampire. Her attempts of killing Lestat fail, but mostly by sheer luck, whereas the only glimpse given to hers is that she has turned into ashes because of the exposure to the sun.

Whereas Rice retains some aspects from folklore such as the vampire's sensibility to sun, she does break some constraints and has her character mock the legendary weaknesses:

"Oh, the rumor about crosses!" the vampire laughed. "You refer to our being afraid of crosses?"

"Unable to look on them, I thought," said the boy.

"Nonsense, my friend, sheer nonsense. I can look on anything I like. And I rather like looking on crucifixes in particular."

"And what about the rumor about keyholes? That you can...become steam and go through them."

"I wish I could," [...] "That is, how would you say today...bullshit?" [...]

"The story about stakes through the heart," said the boy, his cheeks coloring slightly.

"The same," said the vampire.<sup>30</sup>

In *Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door* this new approach to vampires and their growing strength, coming from their immunity to ordinary defence weaponry, but also their lack of characteristic magical features are described as:

With the loss of vampire's metaphysical and religious status, there is a parallel loss of many of their folkloric attributes. Though still possessing prenatal strength and shunning the light, most contemporary vampires have lost their mutability, which is the essence of all magic. They can no longer transform themselves into bats or mists or wolves or puffs of smoke; in addition, they no longer wait to be invited over a threshold, and mirrors and crucifixes appear to have relatively little effect on them.<sup>31</sup>

Returning to the types of vampires, Anne Rice also introduces Lestat the brat vampire, reminiscent of the one from *The Vampire*. In this biased first volume, very little is told about Lestat as an individual and not a villain. He is described as "a tall fair-skinned man with a mass of blond hair and a graceful, almost feline quality to his movements"<sup>32</sup>, but his beauty is equal to his arrogance and sadism. Lestat seems to be very possessive and a fan of beautiful things. This exact passion for luxury pushes him to threaten Louis' life to take his estate for him and his father, and to look for wealthy victims that he could also rob. The possibility of being abandoned gives him a

---

<sup>28</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 117

<sup>29</sup> Ibid, 120

<sup>30</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 27

<sup>31</sup> Jules Zanger, "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door," in *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture*, ed. Joan Gordon and Veronica Hollinger (Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997), 19

<sup>32</sup> Anne Rice, *Interview with the Vampire*, Ballantine Books, New York, 1977, 15

human characteristic, which he demonizes with his jealousy. To keep Louis by his side, he blackmails him with his accidental victim, Claudia, by turning the girl into a vampire and forcibly adopting her as their surrogate child. However, he does not perceive his new offspring as an equal, like Louis, but as a toy or a pampered puppy. This immaturity in Lestat's behaviour, despite his status of a cold-blooded vampire, can be traced to his age, background, and own transformation.

In *Reading the Vampire*, a comparison is made between Louis and Lestat by affirming that Louis is the one "delicate and sensitive (i.e. feminized) and Lestat as aggressive and impetuous (i.e. masculinized)"<sup>33</sup>. This dichotomy can be understood even from a religious point of view – Lestat made Louis by his own hand and blood, being the equivalent of God and Adam, and Louis as Eve, ironically, both disobedient towards their makers.

If Lestat, Louis, and Claudia lived a prototype of a family life, in Paris, the last two find an actual group, a sect, of vampires, who are exposed to the world, but under the shroud of a theatrical performance. Armand and his Theatre des Vampires live like vampires on and off stage, where they feed on humans, in front of a cheering crowd, unaware of the gentility of the act. There is little emphasis put on the group, but it does exemplify Adina Ciugureanu's observation about the modern vampire "that he prefers communal life to solitude and therefore is usually presented with a family or living and relating to other vampires."<sup>34</sup>

Perceived as the "second-highest-selling vampire novel, bested only by Bram Stoker's *Dracula*"<sup>35</sup>, *Interview with the Vampire* represents the rebirth of the vampire in the Gothic genre, as well as the renewal of the American Gothic literature by its approach of more taboo subjects regarding religion and sexuality, in the modernised version of the archetypical Gothic elements.

### CONCLUSION

For an experimental work of fiction written in the second half of the 20<sup>th</sup> century and repopularised in the 21<sup>st</sup> century, Anne Rice's *Interview with the Vampire* is a strong preserver of the Gothic literary norms and characteristics. Despite the criticism it has been exposed to and its overall quality still being questioned by both regular readers and scholars, its role in the conservation of Gothic literature and its subgenres is undeniable, the nuances and dynamics presented in the narrative being both traditional and close to the early representations, but also modern enough to fit the contemporary standards, contributing this way to the timelessness of Gothic fiction.

### BIBLIOGRAPHY

Benefiel, Candace R. "Blood Relations: The Gothic Perversion of the Nuclear Family in Anne Rice's *Interview With the Vampire*." *Journal of Popular Culture* 38, no. 2 (November 2004): 261-273, doi: 10.1057/978-1-137-58377-2

Ciugureanu, Adina. *The Boomerang Effect (A Study in Twentieth-Century American Popular Culture)*. Constanta: EX PONTO, 2002.

Gelder, Ken. *Reading the Vampire*. London: Routledge, 1994.

Guiley, Rosemary Ellen. *Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and other Monsters*. New York: Checkmark Books, 2005.

Punter, David, and Glennis Byron. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2004.

---

<sup>33</sup> Ken Gelder, *Reading the Vampire*, Routledge, London, 1994, 112

<sup>34</sup> Adina Ciugureanu, *The Boomerang Effect (A Study in Twentieth-Century American Popular Culture)*, EX PONTO, Constanta, 2002, 79

<sup>35</sup> Rosemary Ellen Guiley, *Encyclopedia of Vampires, Werewolves, and other Monsters*, Checkmark Books, New York, 2005, 162

Ramsland, Katherine. "The Livid World of Anne Rice's Novels." in *The Gothic World of Anne Rice*, edited by Gary Hoppenstand and Ray B. Browne, 13-33. Ohio: Bowling Green U Popular P. 1996.

Ramsland, Katherine. *Prism of the Night: a Biography of Anne Rice*. New York: Plume, 1992.

Rice, Anne. *Interview with the Vampire*. New York: Ballantine Books, 1976.

Zanger, Jules. "Metaphor into Metonymy: The Vampire Next Door." in *Blood Read: The Vampire as Metaphor in Contemporary Culture* Edited by Joan Gordon and Veronica Hollinger, 17-26. Philadelphia: University of Philadelphia Press, 1997.



# REPRESENTATIVE OBJECTS OF PASSAGE – THE WARDROBE, THE TRAIN, THE PAINTING, IN THE NOVEL AND THE SCREENING OF THE SERIES THE CHRONICLES OF NARNIA

Oana Bădăluță

PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: In the novel, as well as in the screening of The Lion, the Witch and the Wardrobe (filmmaker Adamson Andrew, 2005), Prince Caspian (filmmaker Adamson Andrew, 2008) and The Voyage of the Dawn Treader (filmmaker Apter Michael, 2010), we can discover a few elements with a symbolic value, which belong to a real space, but also to a supernatural space, such as: the wardrobe where Lucy hides herself and whose behind she finds an unknown and fascinating world, the portal or the door created by the lion Aslan, which represents, in fact, a way of coming back for the four children, who may thus return to the terrestrial plan and last, but not least, the painting through which Lucy, Edmund and Eustace spectacularly arrive, on deck of the ship The Dawn Treader.*

*We can relate the accession to the world of Narnia to the first object, but also to the first human being, that Lucy encounters, namely the lamppost from the middle of the forest and the faun Tumnus.*

*If we refer to the object having a function of transition, we can mention the fact that the wardrobe keeps the direct contact with an unrealistic world, with a view to closing it tightly at the end of the novel, when the four children, who become kings and queens in Narnia, return to professor Kirke's house, after changing themselves.*

*We can state the fact that the object intermediates between the two plans, without affecting physically the human beings who cross these spaces.*

*Aslan's gateway is the second object, whose role is that of a guide to the primary world, which Susan, Peter, Edmund and Lucy come from.*

*This functions like a gate, having an identical role with that of the wardrobe, object which can be found in the second volume of the novel. The gateway appears at the end of the story, at Aslan's initiative, to account those present there this object's history, at the place Ford of Beruna. The gateway, which makes the transition between Narnia and the world belonging to the pirates, seems to have been discovered at the peak of a mountain. Furthermore, the object does not allow returning to the initial space, the way it happens with the wardrobe, therefore there is a single option of transition, which the traveller could choose. In the movie, Aslan's gateway is differently presented, as compared to the one described in the novel. It is, in fact, a tree, which a part of the Telmarines, as well as the four Penvensie children pass through.*

*The last fantastic object, that belongs to the fifth volume of the novel, through which Lucy, Edmund and Eustace arrive at Narnia, is a painting with aquatic theme. The room where the three children were in becomes itself an object of passage, because the children are caught by the agitation of the waves, which carry them to the sea, to the ship called The Dawn Treader.*

*On the screen, the painting presents a Narnian ship in movement, where the water flows from, at the same time with cousin Eustace's panic, who tries to destroy it. Because the water floods the room in which they were, the three children reach the surface of the aquatic space and they are rescued by the sailors of the ship. At the end of the movie, in order to come back home, Aslan builds a gateway in the middle of the sea, which the three characters pass through, to return to the railway station of London.*

*In conclusion, we can consider the main actants' initiations from the novel as being priority to the narrative as well as to the script of the movie, achieved under the position of some homo viator, because the travellers go from one space to another, between two different worlds, using some supernatural objects starting from a known space and reaching an unreal one, opposed to the world they come from.*

*Keywords: wardrobe, train, painting, voyage, realm.*

*Șifonierul, leul și vrăjitoarea* este titlatura celui de-al doilea volum, din cele șapte romane de literatură fantastică *sword& sorcery/high fantasy* pentru copii, scrise de C.S Lewis, în perioada 1950–1956.

Acțiunea romanului se desfășoară în Narnia, un spațiu ireal, stăpânit de *Vrăjitoarea Albă*, în care se află animale cu abilități humanoide și creaturi mitice. În deschiderea romanului ne familiarizăm cu numele personajelor centrale: *Susan, Peter, Lucy și Edmund Pevensie*, patru copii, care sunt trimiși din ținutul londonez într-o zonă rurală, din cauza declanșării războiului.

În ecranizare, seria *Cronicilor din Narnia* începe cu o călătorie, în care vehicolul de trecere este un tren cu aburi, ce străbate spațiul terestru (*Gara Goosy*) către un alt spațiu (*Halta Coombe*), punct din care copiii vor fi preluați de doamna Macready și duși în casa profesorului Digory Kirke. Această călătorie face posibilă desfășurarea firului epic narativ, prin îndepărtarea forțată a actanților de centrul lumii, de matrice.

Lucy este prima care descoperă Narnia, atunci când se ascunde într-un dulap, explorare care o va duce într-un tărâm supranatural. Putem identifica conexiuni cu nuvela *The Aunt and Amabel* (rom. *Mătușa și Amabel*), inclusă în Colecția *The Magic World* (rom. *Lumea Magică*), aparținând autorului E. Nesbit, publicată pentru prima dată în anul 1912, în care o fetiță descoperă o lume ireală prin aceeași modalitate, și anume tranzitarea unui obiect asemănător dulapului. Dacă considerăm tărâmul narnian ca fiind o lume secundară, trebuie menționat faptul că fantezia are capacitatea de a o înfățișa într-un mod familiar, chiar dacă această expunere riscă să afecteze realitatea cititorului.

Spre deosebire de ecranizare, fetița nu explorează interiorul șifonierului pentru a se ascunde, ci din curiozitate. În pădure, lângă felinar, Lucy îl cunoaște pe dl Tumnus, un faun, cu care se împrietenește și de la care află detalii cu privire la ținut și la locuitorii acestuia. Lucy revine în casa profesorului prin aceeași modalitate și constată faptul că în cele două lumi timpul nu curge la fel, generând un tip de identitate hibridă, fiind posibil ca *timpul celălalt* să dureze infinit mai mult, comparativ cu cel terestru. Pe parcursul desfășurării acțiunii vom putea observa cum cei patru copii ajung regi și regine în acest ținut, urmând ca, printr-o întâmplare, odată cu reîntoarcerea în lumea primară, să își recapete vechea identitate.

Lucy le povestește fraților ei despre existența Narniei (o lume despre care fetița crede că s-ar afla chiar în interiorul șifonierului, reprezentând un ținut al iernii permanente), despre *Vrăjitoarea Albă* și despre faptul că a cunoscut un faun amabil, cu care s-a împrietenit. Pentru a verifica povestea relatată, frații Pevensie examinează șifonierul, dar nu descoperă nimic, în afara lemnului solid din spatele obiectului. A doua oară, ascunzându-se de ceilalți, Lucy revine în Narnia urmată de Edmund, care se întâlnește cu *Vrăjitoarea Albă* și își trădează familia. Ușor intimidat și totodată constrâns să răspundă întrebărilor indiscrete ale doamnei în sanie, acoperită cu blană albă, acesta îi dezvăluie faptul că a ajuns aici prin deschizătura unei uși, din lumea pământeană. Încântat de favorurile mascate ale vrăjitoarei, îi promite că își va aduce frații în Narnia, în schimbul deliciilor turcești sau în eventualitatea accederii la tron. *Vrăjitoarea* îi oferă detalii geografice cu privire la locuința ei, aflată între două dealuri, având ca punct de reper felinarul din pădure. Edmund revine în locul unde se afla felinarul și, întâlnindu-se cu sora lui, nu detaliază nimic cu privire la această întâmplare.

Ulterior, în timp ce se fereau să fie găsiți de doamna Macready, menajera, copiii se ascund în șifonier și ajung în Narnia. Lucy îi duce la locuința faunului Tumnus și află că acesta a fost acuzat de trădare, întrucât a fraternizat cu oamenii, fiind predat *Vrăjitoarei Albe*. Copiii îl cunosc pe castorul Beaver, care, înainte de a le spune adevărul cu privire la Aslan și la profeție, îi cheamă într-un loc ferit, întunecos, pentru a discuta cu ei, apoi cu toții pornesc spre locuința acestuia. După masă, castorul le povestește despre Marele Leu Aslan, supranumit *Regele pădurii și fiul Marelui Împărat, de dincolo de Mări*. Acesta le transmite faptul că se vor întâlni cu Aslan a doua zi, în locul numit *Masa de Piatră*, și că cei patru, doi Fii ai lui Adam și două Fiice ale Evei, sunt *cei așteptați*,

pentru a împlini vechea profeție, care consta în ocuparea tronurilor la castelul *Cair Paravel*: „Când urmași de-ai lui Adam/Fi-vor regi, sus la palat,/Răul fi-va alungat.”<sup>1</sup>

Edmund se îndreaptă spre castelul vrăjitoarei și, cu toate că îi relatează tot ce știa cu privire la sosirea lui Aslan în Narnia, este tratat inuman, pentru că venise neînsoțit de familie, așa cum promisese. Vrăjitoarea îi ordonă lui Maugrim să îiucidă frații. Între timp, Peter, Susan și Lucy observă dispariția lui Edmund, iar castorul Beaver își dă seama de adevăratele intenții ale băiatului. Cu toții pornesc în căutarea lui Aslan, pentru a-i cere ajutorul. Cei trei frați Pevensie depășesc toate probele de inițiere, după care ajung, împreună cu castorii, la *Masa de Piatră*, lângă care se afla tabăra lui Aslan, dincolo de râul înghețat. Noii vizitatori observă ființe supranaturale, *Femei-Copac* sau *Femei-Fântână*, mai exact *Driade* și *Naiade*, centauri, inorogi și bivoli cu cap de om.

Vrăjitoarea își consolidează armata, formată din ființe ale întunericului, dar și unele personaje fantastice, pe care le regăsim și în ecranizare: uriași, vârcolaci, vampiri, năluci, căpcăuni, minotauri, Mume ale Pădurii, stafii și alte entități, ce locuiesc în *Ciupercile Otrăvitoare*.

După ce Edmund este salvat, vrăjitoarea discută cu Aslan, invocând *magia ascunsă*, care ar fi avut legătură cu *Masa de Piatră* și cu înscrisurile redade pe acest obiect ritualic. Jadis acceptă să facă un schimb între Edmund și Aslan, care, respectând pactul, este ucis pe *Masa de Piatră*. Șoriceii cenușii rod frânghiile cu care Aslan fusese legat și îl eliberează. În dimineața următoare, Susan și Lucy aud un sunet puternic, observă *Masa de Piatră* spartă, fără trupul lui Aslan, acesta fiind readus la viață prin efectul magiei ascunse, necunoscută de vrăjitoare: *Masa de Piatră va crăpa, și până și moartea se va întoarce înapoi*. (1:54:32) Aslan, împreună cu Susan și Lucy ajung la castelul Vrăjitoarei, loc în care, în mod miraculos, prin suflu, îi eliberează pe cei transformați în statui de piatră. Se poate face o paralelă cu textul biblic, *Geneza* sau *Facerea lumii*, în care Dumnezeu insuflă viață corpului de lut al ființei umane.

Leul Aslan, personaj adjuvant, conducător al animalelor, participă laolaltă cu cei patru copii la împlinirea profeției, luptând împotriva Vrăjitoarei Albe, pe care o omoară. Cei patru fii și fiice ale lui Adam sunt încoronați la Castelul *Cair Pravel*, fiecăruia atribuindu-i-se o calitate excepțională și o regiune. După această secvență, regizorul realizează o accelerare temporală, iar copiii, devenind adulți, sunt urmăriți în desfășurarea curgerii timpului: „(...) au crescut și s-au schimbat de-a lungul anilor. Peter deveni un bărbat înalt, bine făcut, și un mare luptător, căruia i se spunea *Regele Peter Magnificul*. Iar Susan deveni o femeie înaltă și plină de grație, cu păr negru și lung, care-i ajungea până la călcâie, (...) i se spunea *Susan cea Blândă*. Edmund era un bărbat mai tăcut și mai serios decât Peter, cu judecata bună și dreaptă. I se spunea *Regele Edmund cel Drept*. Lucy rămase tot veselă și blondă, (...) iar poporul îi spunea *Regina Lucy cea Vitează*.”<sup>2</sup> Aceștia domnesc timp de cincisprezece ani, ulterior fiind surprinși în pădure, în timp ce urmăreau un cerb alb, despre care se spunea că putea îndeplini trei dorințe. Ajungând la felinarul din mijlocul pădurii, copiii caută vechiul șifonier și se întorc în același timp/spațiu, substituind astfel imaginea adultului cu cea a copilului de odinioară, spre uimirea profesorului Digory Kirke, care îi descoperă.

*Leul, Vrăjitoarea și Șifonierul* este un film cu elemente fantastice, apărut în 2005, regizat de Andrew Adamson, bazat pe al doilea volum al seriei omonime, scrise de C.S. Lewis, *Cronicile din Narnia*.

Acțiunea filmului se desfășoară în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, iar personajele centrale ale scenariului sunt identice cu cele pe care le regăsim în operă, și anume frații Pevensie, evacuați din locuința londoneză și trimiși de către instanța maternă la reședința de la țară a profesorului Digory Kirke.

În ecranizare, momentul descoperirii obiectului de trecere, un șifonier cu haine vechi, este generat de jocul copiilor, al căror impuls de a se ascunde înăuntru nu este întâmplător. Astfel, jocul inocenței se transformă, treptat, într-unul al seriozității, al maturizării și al inițierii în viață, întrucât copiii vor avea parte de o experiență completă, diferită de cea cunoscută și trăită până acum, în care vor fi nevoiți să învețe cum să depășească obstacolele.

<sup>1</sup> C.S.Lewis, *Cronicile din Narnia: Șifonierul, leul și vrăjitoarea*, București, RAO International Publishing Company, 2005, p. 82.

<sup>2</sup> Ibidem, pp. 181-182.

Comparativ cu opera, în care Lucy ajunge în Narnia pornind de la ideea explorării interioarelor, în ecranizare aceasta practică jocul *de-a v-ați ascunselea*. Lângă felinar apare un faun, domnul Tumnus, cu care fetița poartă o conversație familiară pentru doi străini, mai mult, două creaturi diferite, ce aparțin unor lumi cu caracteristici oponente. Atunci când este întrebată despre modalitatea în care a ajuns în acest spațiu, Lucy relatează fiecare etapă cu o credibilitate și o lejeritate aproape frapantă, astfel că pentru un copil, întrepătrunderea realului cu irealul nu este resimțită ca fiind una bruscantă, cum ar percepe-o un adult: *Mă ascundeam în dulapul din camera de oaspeți. (16:27)* Faunul realizează cu agilitate o configurare geografică a spațiului în care fetița a pătruns, pentru a o informa corespunzător, delimitând cu precizie teritoriul, punctul de referință fiind Castelul Cair Paravel: *Fiecare rămurică și pietricică pe care o vezi, fiecare țurture este Narnia. (16:45)* Cu toate acestea, Lucy confundă lumea terestră cu cea ireală, despre care crede că ar fi cuprinsă în interiorul dulapului: *Dulapul ăsta este grozav de mare. (16:53).*

Di Tumnus o invită în locuința lui, pentru a servi din preparatele sale culinare: *Nu e departe, e după colț. Și vom avea un foc grozav cu pâine prăjită, ceai și prăjituri. Și poate atacăm și sardelele. (17:50)*

Faunul folosește un flaut fermecat, iar fetița adoarme subit. Atunci când se trezește, află de la faun detalii referitoare la ordinele date de vrăjitoarea Albă, cât și intențiile acestuia. Lucy este condusă de faun la felinar. La a doua încercare, copila este urmată în tărâmul narnian de către Edmund, care o întâlnește pe Vrăjitoarea Albă și care îi oferă dulciuri, în schimbul promisiunii de a-i aduce toți membrii familiei.

Spărgând o fereastră în timp ce se jucau, cei patru frați se ascund de doamna Macready în sifonier și ajung în Narnia. Aceștia se îndreaptă spre locuința domnului Tumnus, descoperind faptul că fusese capturat de supușii reginei. Doi castori îi informează pe cei patru frați cu privire la Aslan, la profeție și la Vrăjitoarea Albă: *Când carnea și osul lui Adam vor ocupa tronul la Cair Paravel, vremurile necurate se vor sfârși. (49:07); S-a prezis că doi Fii ai lui Adam și două Fiice ale Evei vor învinge Vrăjitoarea Albă și vor restabili pacea în Narnia. (49:20)*

Aslan vorbește despre *magia profundă*, despre puterea generată de o lume nevăzută, care acționează pozitiv și care se află în slujba binelui universal. Această forță unică depășește limitele umanului, separând binele de rău.

Firul narativ al poveștii poate fi asemănat cu cel al unui roman circular, care începe și se sfârșește aproape identic, prin reiterarea aceleiași idei sau aceluiași motiv, simbolul porții sau al ușii, spațiu de trecere între două tărâmuri.

Copiii, deveniți adulți, descoperă vechiul felinar din pădure. Aceștia ajung în lumea terestră neschimbați, sub forma în care veniseră, atunci când erau copii.

*Prințul Caspian* este al patrulea volum din cele șapte romane de literatură fantastică pentru copii, *sword& sorcery/high fantasy*, scrise de C.S. Lewis, în perioada 1950–1956.

Peter, Susan, Lucy și Edmund se simt trași de un curent neobișnuit și transportați, dintr-o gară britanică, în mijlocul unei păduri întunecate, indiciu ce îi va conduce inițial pe o plajă, apoi la ruinele castelului Cair Paravel.

Cum se întâmplă și în basme, vechile obiecte de luptă, sabia Rhindon, scutul lui Peter, arcul și săgețile lui Susan, pumnalul și sticla de diamant a lui Lucy trebuie reactivate, pentru a putea funcționa. Singurul obiect care nu este găsit este cornul lui Susan, pe care aceasta îl lăsase în pădure, în momentul dispariției sale din Narnia, la sfârșitul Epocii de Aur.

Întâmplările care avuseseră loc după plecarea celor patru conducători sunt relatate de piticul Trumpkin: primul descendent din familia regală a prințului Caspian, *Caspian Întâiul* sau *Caspian Cuceritorul*, stăpânise Narnia; telmarinienii făcuseră ca fântânile, copacii și animalele din Narnia să se dezumanizeze, omorând sau izgonind piticii sau faunii, poporul narnian fiind astfel afectat; telmarinienii cuceresc Narnia, care se afla sub ocârmuirea regelui Miraz și a soției acestuia, Regina Prunaprismia, cel care, pentru a dobândi tronul, își ucide fratele, pe tatăl lui Caspian, regele Caspian al IX-lea; prințul Caspian, moștenitor de drept al tronului, este tolerat de Miraz, până în momentul apariției unui moștenitor secund; Caspian este sfătuit de doctorul Cornelius să fugă în pădure, singurul topos în care ar fi fost acceptat și recunoscut drept rege; pădurea, în acest caz, nu este doar

un spațiu protector, care îl ferește de urmăritori, cât și unul formator, în care acesta învață cum să depășească probele de inițiere ontologică, pentru a-și recăpăta tronul; la plecare, doctorul Cornelius îi dăruiește lui Caspian cornul reginei Susan; acesta îi relatează detalii cu privire la ajutorul neobișnuit, pe care l-ar putea primi cel care va întrebuița acest obiect neobișnuit; în traseul de inițiere, Caspian este însoțit de calul său, *Luptătorul*; prințul dovedește o afinitate umană deosebită față de cei pe care îi întâlnește, bursucul *Mîncă-trufe*, piticii *Sfrederic* și *Bunilă*, prin intermediul cărora îi va cunoaște pe ceilalți narnieni, retrași în adâncul pădurii, în general personaje animaliere, fantastice, caracterizate prin nume sugestive, spre exemplu marele centaur *Viforul-din-Vale* sau *Pișpirici*, un șoarece comunicativ, care se spune că ar fi contribuit la eliberarea lui Aslan, prin distrugerea sforilor mult prea strânse, cu care acesta fusese legat, în urma încheierii pactului cu Vrăjitoarea Albă; Caspian este avertizat de doctorul Cornelius de faptul că armata regelui Miraz intenționează să invadeze pădurea; acesta se îndreaptă spre Masa de Piatră, numită și *Movila lui Aslan*, care se afla în zonele împădurite, situate lângă castelul *Cair Paravel*, spațiu în care, ulterior, se va produce o confruntare între narnieni și telmarinieni, cu intenția de a-i distruge pe ultimii locuitori ai Narniei.

Trumpkin și frații Pevensies pornesc într-o călătorie pe apă, pentru a-l găsi pe regele Caspian. Deși nu cunoaștem adevărata formă sau întrupare a leului Aslan, dacă era real sau dacă i s-a arătat lui Lucy venind dintr-o altă dimensiune, atunci când fetița îl vede sau când îi vorbește, aceasta ar fi fost cufundată într-o stare onirică, deși se simțea trează. Însemnele și mesajele pe care leul le trimite au o însemnătate majoră, acesta dovedindu-și rolul de îndrumător, prin restaurarea ordinii și a haosului existențial. Înainte de revederea cu Aslan, Lucy se întâlnește cu entitățile numite *copacii-oameni*. În momentul în care Aslan suflă asupra lui Susan pentru a-i alunga necredința, asistăm la un alt gest supranatural.

Peter, Edmund și Trumpkin înfruntă creaturi fantastice sau animale sălbăticitate, pe care le ucid. Cei doi conducători, Caspian și Edmund își alătură forțele și luptă împotriva unor creaturi ale întunericului, *Muma-Pădurii* și un vârcolac, care intenționau să o elibereze pe Vrăjitoarea Albă. Rolul vrăjitoarei este unul episodic, întrucât va fi înlocuită de regele Miraz. Provocat la duel de către Peter, Miraz este înfrânt și înjunghiat de lordul Glozelle, care se răzbună.

Volumul al patrulea este o poveste a deplinei maturizări, întrucât atât Edmund, cât și Peter sunt percepuți ca luptători și bărbați deopotrivă. La reuniunea din pădure, în întâmpinarea lui Aslan sosesc *fete-mesteceni*, *femei-sălcii*, *bărbați-stejari*, tufișuri, dar și Bacchus și Silenus, amintiți cândva de faunul Tumnus, care au rolul de a umaniza arborii pădurii, care li se alătură în luptă. Telmarinienii sunt prinși în mijlocul acvaticului, după ce podul care făcea trecerea spre Beruna, este distrus de către Bacchus.

În finalul poveștii asistăm la un ospăț fastuos, în care personajele fantastice consumă pământ și specialități din pietricele, sărbătorind astfel înfrângerea telmarinienilor. Aslan le povestește celor prezenți de opțiunea trecerii într-un alt tărâm și de faptul că, în urmă cu mult timp, exista un loc de contact între două lumi, o insulă, de unde veniseră strămoșii telmarinieni. Cei care hotărăsc să rămână în Narnia vor deveni, alături de narnieni, un singur popor.

Din acest moment, rolul celor patru Pevensies se încheie, întrucât aceștia revin în gara londoneză, după ce traversează portalul creat de Aslan printr-o ușă, care asigură trecerea *dinspre nicăieri*, spre *nicăieri*, între cele două tărâmurii.

*Prințul Caspian* este un film cu elemente fantastice, apărut în 2008 și regizat de Andrew Adamson, bazat pe al patrulea volum al seriei omonime, scrise de C.S. Lewis, *Cronicile din Narnia*.

Frații Pevensie revin în Narnia după trecerea unei perioade îndelungate, o mie trei sute de ani, pentru a-l ajuta pe prințul Caspian să-și redobândească tronul, prin înlăturarea regelui Miraz. Scenariul se deschide prin apariția unor personaje noi, unul dintre acestea fiind Caspian al Zecelea, care este informat de doctorul Cornelius cu privire la faptul că mătușa lui a născut un fiu. Doctorul îi încredințează lui Caspian cornul reginei Susan, dezvăluindu-i funcția acestui obiect și instruindu-l cu privire la momentul potrivit, în care l-ar fi putut folosi. Caspian este urmărit de câțiva soldați telmarinieni, întâlnește doi pitici narnieni și un bursuc vorbitor, Trufflehunter. Unul dintre pitici, Trumpkin, este capturat de soldați, iar celălalt, Nikabrik, reușește să scape și să îl salveze pe

Caspian. Indus în eroare și necunoscând intențiile acestora, Caspian folosește cornul reginei Susan, chemându-i pe regii și reginele din vechime, care, la numai un an de la plecarea din Narnia, sunt descriși așteptând un tren în stația de metrou, pentru a-i duce la internat. Odată cu sosirea trenului londonez, cei patru frați sunt prinși într-o călătorie în timp, fiind trimiși lângă ruinele castelului Cair Paravel. Aceștia coboară în subsolul castelului și își recuperează vechile obiecte de luptă. Piticul Trumpkin este primul care îi însoțește în călătorie.

Regele Miraz încearcă să amplifice rivalitatea dintre cele două seminții, susținând faptul că narnienii l-ar fi răpit pe Caspian: *Au devenit mai puternici, ne-au urmărit.* (19:12) Caspian ajunge la locul de întrunire al narnienilor, alături de Nikabrik și Trufflehunter, cu intenția de a le vorbi și de a-i atrage de partea sa, pentru a-și redobândi tronul și pentru a restaura pacea în ținutul narnian, mult mai săbaticit: *(Copacii) s-au retras atât de adânc în sinea lor, încât n-au mai fost auziți de atunci.* (33:39) Peter constată faptul că animalele și-au pierdut latura umană și au devenit agresive, atunci când Lucy este atacată de un urs: *Era sălbatic. Nu cred că știa să vorbească.* (36:00)

Caspian și Pevensies pornesc, alături de narnieni, spre *Masa de Piatră*. Gândul lui Lucy se îndreaptă către Aslan, iar armata lui Peter atacă castelul lui Miraz, însă fără reușită.

Pe parcursul desfășurării acțiunii, Nikabrik, un pitic negru, descendent al lui Ginarrbrik, slujitor al Vrăjitoarei Albe, îl informează pe Caspian cu privire la modalitatea prin care își poate revendica tronul, garantând înlăturarea lui Miraz. Peter, Edmund și Trumpkin distrug peretele de gheață, în care era captivă vrăjitoarea, și îl alungă pe Nikabrik.

Peter îl provoacă pe Miraz la duel, dar cel care îl va trăda va fi Lordul Sopespian. Între timp, Lucy îl găsește pe Aslan și îi cere ajutorul. Copacii pădurii sunt readuși la viață și pornesc la luptă, iar râul spulberă armata telmarinienilor, care se va preda. Lordul Sopespian este izgonit, iar Caspian își redobândește tronul.

În finalul peliculei, Aslan deschide o poartă către o altă dimensiune, asemănătoare cu cea terestră, propunându-le telmarinienilor să se reîntoarcă pe tărâmurile strămoșilor, pentru a începe o nouă viață: *Aceeași lume cu cea a regilor și a reginelor voastre. Pe acea insulă vă pot duce înapoi.* (2:11:47)

*Cronicile din Narnia: Călătorie pe mare cu zori-de-zi* este al cincilea volum din cele șapte romane de literatură fantastică pentru copii, *sword& sorcery/high fantasy*, scrise de C.S. Lewis, în perioada 1950–1956.

*Laitmotivul* poveștii este reprezentat printr-un tablou cu funcție similară *dulapului* sau *ușii*, considerate *obiecte de trecere* între două lumi: „În tablou, totul se mișcă. (...) Vântul suflă din tablou spre ei, și brusc, odată cu vântul, începură zgomotele. (...) Mirosul acela sălbatic și sărat o convinsese pe Lucy că nu visa.”<sup>3</sup>

Edmund, Lucy și Eustace ajung, din spațiul real în ocean, îl revăd pe Caspian și să îl cunosc pe Lordul Drinian, căpitanul vasului *Zori-de-zi*. În călătoria întreprinsă la capătul lumii, pe tărâmul lui Aslan, fiecare personaj este supus unei probe de trecere. Aslan este descris de autor venind dinspre est, de peste mări și țări.

Prințul Caspian se afla în căutarea celor șapte *lorzi izgoșiți* din Narnia de către Miraz (*Argoz, Bern, Mavramorn, Octesian, Restimar, Revilian și Rhoop*), pentru a explora Mările Răsăritene, dincolo de *Insulele Părăsite*.

Caspian, Lucy, Edmund, Eustace și Reepicheep devin mărfuri de schimb, în desfășurarea comerțului de sclavie, care, deși era interzis de legile narniene, se practica. Caspian îl înlocuiește pe guvernatorul Gumpas cu Lordul Bern, pe care îl numește *Ducele Insulelor Părăsite*.

Eustace se desparte de grup și se ascunde într-o peșteră, unde s-ar fi aflat comoara unui dragon. Ispita bogăției generează lăcomia acestuia, motiv pentru care este transformat într-un balaur. Observăm faptul că Eustace, asemenea lui Edmund, este supus unei inițieri probatoare. Pentru a-și dovedi calitatea umană și pentru a fi demn de a o recâștiga, acesta trebuie să atingă o stare de căință sau de penitență, numai în acest fel putând primi iertarea Creatorului. Băiatul ar fi

---

<sup>3</sup>C.S.Lewis, *Cronicile din Narnia: Călătorie pe mare cu Zori-de-zi*, RAO International Publishing Company, 2005, p. 17.

trebuie să-și conștientizeze greșelile și comportamentul față de ceilalți, pornind de la pedeapsa pe care și-o atrăsese: „Înțelese că era un monstru, rupt complet de rasa omenească.”<sup>4</sup>

Aslan îl duce pe Eustace într-o grădină, pe vârful unui munte, punându-l să arunce rândurile de solzi și de piele, cu care fusese acoperit, acestui gest urmându-i o abluțiune, prin afundarea într-un izvor.

Fiecare personaj se confruntă cu propria lăcomie, pe care trebuie să învețe să o controleze: Caspian este atras de ispita aurului, a îmbogățirii peste limită; ulterior, acesta intenționează să plece spre *Țara lui Aslan* și să renunțe la tron; Lucy cade în ispita frumuseții și a supremației, pe care statutul de regină a Narniei i-l oferea, în contradicție cu aspectul surorii ei, pe care îl percepea ca fiind unul desăvârșit, simțindu-se tentată să rostească formula magică, prin care să o întrecă pe Susan în frumusețe. Edmund este singurul care își dovedește maturitatea, întrucât acesta fusese deja supus unei probe de inițiere, în al doilea volum al operei, *Șifonierul, leul și vrăjitoarea*.

Locurile în care corabia *Zori-de-zi* ajunge sunt: *Insulele Părăsite*, *Insula Balaurului*, *Insula Arsă*, *Insula Apei Morții* sau *Insula Întunecată*, *Țara Nătărilor* sau *Insula Glasurilor* și *Insula Capătului Lumii*.

Pe *Insula Glasurilor*, cei invizibili o determină pe Lucy să rostească, din *Cartea Vrăjitorului*, formula prin care aceștia puteau reveni la starea inițială, de *Monopozii*, pitici săltăreți, care foloseau în deplasare un singur picior.

Din locul numit *Insula Întunecată*, unde orice închipuire putea deveni reală, echipajul vasului îl salvează pe Lordul Rhoop. Corabia, învăluită în umbre nefirești, este ghidată spre lumină de un albatros, care ar fi apărut la indiciile leului Aslan.

Pe *Insula Capătului Lumii*, somnul celor trei lorzi putea fi curmat prin navigarea până la marginea lumii și abandonarea unui membru al echipajului. Călătoria pe *Zori-de-zi* este reluată, iar Lucy, Edmund, Eustace și Reepicheep pornesc spre capătul lumii. Cei trei copii se întâlnesc cu un miel, care se preschimbă într-un leu. Pentru a se întoarce acasă, personajul animalier îi sfătuiește să traverseze râul și să treacă printr-o spărtură a cerului, în formă de ușă.

Călătoria celor patru aventurieri se finalizează, cei trei lorzi sunt treziți din somn, iar Caspian se întoarce pe insulă și se căsătorește cu fiica lui Ramandu, o stea.

*Călătorie pe mare cu Zori-de-Zi* este un film cu elemente fantastice, apărut în anul 2010 și regizat de Michael Apted, bazat pe al cincilea volum al seriei omonime, scrise de C.S. Lewis, *Cronicile din Narnia*.

În această ecranizare, Edmund, Lucy și vărul acestora, Eustace Scrubb sunt chemați în Narnia pentru a se alătura regelui Caspian, în căutarea celor șapte lorzi ai Telmarului, izgoniți de regele Miraz pe *Insulele Singuratiche*, cât și a celor șapte săbii dăruite de Aslan, luând drumul spre capătul lumii.

În Narnia, membrii echipajului se deplasează pe vaporul *Călărețul Zorilor*. Prima oprire are loc pe *Insulele Lone*, în porturile din Narrow Haven, loc în care Caspian și Edmund sunt capturați și închiși. Aceștia îl întâlnesc pe Lordul Bern, care îi oferă lui Caspian sabia tatălui său, din *Vremurile de Aur*. Lucy și Eustace sunt salvați de membrii echipajului *Călărețul Zorilor*, înainte de a fi vânduți ca sclavi. Ceața despre care se spune că ar fi apărut pentru prima dată în partea de Răsărit, îi transportă pe oamenii din bărci în spații primejdioase, de unde aceștia nu se mai puteau întoarce.

Pe o altă insulă, Lucy este răpită de entitățile invizibile, numite *Dufflepuds*, pitici roșii cu picior gigantic, care o forțează să intre în palatul vrăjitorului Coriakin, pentru a recupera *Cartea Incantațiilor* și pentru a găsi vraja potrivită, prin care ar fi fost posibilă vizibilitatea celor nevăzuți: *Vei găsi Cartea Incantațiilor și vei rosti vraja, care-i face pe cei nevăzuți, văzuți.* (35:09) Cu ajutorul lui Aslan, Lucy trece de încercarea de a proba vraja frumuseții, pentru a-și însuși trăsăturile surorii sale, Susan.

După ce vraja invizibilității este desfăcută, vrăjitorul le vorbește lui Caspian, Edmund și Lucy despre variațiile metamorfice ale *Insulei Întunecate*, informându-i cu privire la faptul că acest spațiu putea genera orice formă, întrucât avea capacitatea de a influența percepția celor prezenți,

---

<sup>4</sup>Ibidem, p. 96.

ajungând până la concretizarea și materializarea celor mai negre gânduri sau spaime: *Pentru a învinge întunericul de acolo, trebuie să învingeți întunericul din voi înșivă.* (45:10). Acest obstacol putea fi totuși depășit prin urmărirea stelei albastre până pe Insula lui Romandu, loc în care cele șapte săbii ale lorzilor pierduți trebuiau așezate pe masa lui Aslan.

Pe o altă insulă, elementul acvatic putea transforma, prin atingere, orice ființă sau obiect, în aur. Caspian, Edmund și Lucy îl găsesc pe Lordul Restimar în străfundurile lacului, de unde reușesc să extragă sabia acestuia. Eustace descoperă o comoară și, lăsându-se pradă atracției obiectelor valoroase, este transformat în dragon. Caspian și Edmund îl caută, aflând aici sabia Lordului Octesian.

Pe următoarea insulă, echipajul ajunge la masa lui Aslan, unde Lorzii Revilian, Mavramorn și Argoz erau căzuți într-o stare onirică profundă. Steaua care coboară din planul celest, fiică a lui Ramandu, ia forma unei domnițe extrem de frumoase, Lilliandil. Aceasta îi ghidează către *Insula Întunecată*, unde s-ar fi aflat ultima sabie a lui Aslan. Pe insulă, membrii echipajului îl întâlnesc pe Lordul Rhoop și se confruntă cu materializarea propriilor temeri.

Aslan îl transformă pe Eustace în ființă umană și îl trimite pe Insula lui Ramandu, fiind purtătorul ultimei săbii, pe care o așază pe masă. Vraja se desface și cei din bărci, pierduți în neguri, se întorc acasă.

Eustace, Lucy, Edmund, Caspian și Reepicheep se îndreaptă spre tărâmul sau *Țara lui Aslan*. Acesta le deschide copiilor portalul de dincolo de val, prin trecerea căruia revin în lumea primară.

## **BIBLIOGRAPHY**

Staples, Clive Lewis, *Cronicile din Narnia*, București, RAO International Publishing Company, 2005.

### **Filmografie:**

Adamson, Andrew dir. (2005) *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Walt Disney Pictures  
—— dir. (2008) *Prince Caspian*. Walt Disney Pictures  
Apted, Michael dir. (2010) *The Voyage of the Dawn Treader*. Walden Media

\* This work was cofinanced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 - 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)



# THE METAPHOR OF THE ROAD IN THE NOVEL AND IN THE SCREENING OF THE TRILOGY *LORD OF THE RINGS*

Oana Bădăluță

PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: The terrestrial metaphor of Tolkien's trajectory is represented through the road or the journey which the character Frodo Baggins sets out on, for the purpose of the collective salvation and of the retrieval or personal discovery, alongside with his friends from his shire: Sam Gamgee (Frodo's advisor and very close friend), Meriadoc Brandybuck and Peregrin Took (Frodo's cousins), but also accompanied by the other characters, who are called to the secret gathering by Elrond, the elves' leader, to decide what has to be done with the ring.*

*There are several examples in which the motif of the road appears, such as: Seven Years in Tibet (filmmaker Jean-Jacques Annaud, 1997), Into the Wild (filmmaker Sean Penn, 2007) or The Way (filmmaker Emilio Estevez, 2010).*

*The hobbit's road, an extension of Bilbo Baggins' journey, has as a result, on the one hand, his uncle's desire to finish this trail, planned in advance, and on the other hand, the task that the wizard Gandalf gives to Frodo, to carry and to destroy the circular object exactly in the place it was made, the Fire Mountain, also called Mount Doom.*

*The road, the terrestrial, is suggested by the image of the circle, of the mountain range, where Frodo and Sam lose themselves, in this suffocating and obsessional space, apparently without escape, until the moment of meeting the split Gollum. The characters that set off on this journey in the labyrinth are followed and tempted by Gollum, by the Nazgul and by the Orks, while the doomed object, the ring, affects their reason and darkens their mind, centring them much more off the matrix.*

*The action of the movie emphasizes the stops that Frodo has to make, stops resembling some essential leitmotifs, concerning the contouring of some topos, which also have an orientation or a decisional role: starting from the shire, Frodo and his comrades camp in the village of Bree at the Prancing Pony inn, they arrive at Rivendell, at Moria, at Lothlorien, at Anduin, at Osgiliath, at Minas Morgul, at Cirith Ungol, at Barad-Dur and at the Fire Mountain.*

*The return to the matrix and the closing of the circle, through the end of the journey, is reiterated at the end of the trilogy. The maturation and the experience which the hobbit Frodo passes through, change not only his existence, but also the journey's objectives, that are not the same any more: There is no way back. (3:50:46, The Return of the King)*

*Keywords: ring, road, hobbits, good, evil.*

Metafora terestră a traiectoriei tolkiene este reprezentată prin intermediul călătoriei, al drumului pe care Frodo Baggins pornește, în scopul salvării colective, și al regăsirii sau al descoperirii personale, alături de prietenii săi din Comitat (Sam Gamgee, sfătuitorul și prietenul apropiat al lui Frodo, Meriadoc Brandybuck și Peregrin Took, verișorii lui Frodo), dar și de celelalte personaje, chemate la sfatul de taină de către Elrond, conducătorul Eldarilor, pentru a hotărî modalitatea prin care inelul poate fi distrus.

Drumul hobbitului, o prelungire a călătoriei lui Bilbo Baggins, are drept cauză, pe de o parte, dorința unchiului său de a finaliza acest traseu, planificat din timp, iar pe de altă parte sarcina pe care vrăjitorul Gandalf i-o încredințează lui Frodo, aceea de a duce obiectul circular în locul în care a fost creat, Muntele de Foc, supranumit *Muntele Osândeii*.

Drumul, metaforă terestră, este sugerat prin imaginea cercului, a lanțului muntos, în care Frodo și Sam se pierd, în acest spațiu sufocant, obsesional, aparent fără ieșire, până în momentul întâlnirii cu scindatul Gollum. Aceștia se lasă afectați de influențele profane ale locului și de intențiile ascunse ale lui Gollum, simțindu-se lipsiți de speranță și epuizați fizic. Drumul care

pornește din Shire către Mordor este unul al purificării interioare, traiectoria acestora desfășurându-se atât pe orizontală, cât și pe verticală, fiind nevoiți să coboare (în Minele din Moria), să urce (la Grota Păianjenului), sau să pătrundă în ținuturile infernale ale acestui spațiu (în Mordor), care se dovedește a fi unul extrem de surprinzător și distrugător. Personajele care întreprind această călătorie în labirint sunt urmărite și ispitite de către Gollum, Nazgûli, orci, iar obiectul damnat, Inelul, le afectează rațiunea și le întunecă mintea, descentrându-i și îndepărtându-i, tot mai mult, de matrice.

Acțiunea filmului punctează opririle pe care Frodo le face, asemenea unor laitmotive, în ceea ce privește conturarea unor toposuri care au, și acestea, un rol de orientare sau unul decizional: pornind din Comitat, Frodo și tovarășii săi poposesc în satul Bree, la hanul *Poneiul în două picioare*, ajung în Rivendell, Moria, Lothlorien, Anduin, Osgiliath, Minas Morgul, Cirith Ungol, Barad-Dur și Muntele de Foc. Drumul pe care îl întreprind conține toposuri cu denumiri sugestive, care corespund unui spațiu ireal: *Caras Galadhon*, regatul elfilor, *Codrul Întunecat*, Minas Tirith, orașul regilor de pe tărâmul Gondorului/Copacul Alb din Minas Tirith/Gondor, arborele regesc, supranumit *Copacul regelui* din Isengard, *Turnul Alb Ecthelion* din Cetatea Gondorului, *Turnul de pază al lui Amon Sul*, spațiu în care are loc primul contact direct sau prima confruntare cu răul, domeniul și orașul Dwarf din Dwarrowdelf, forțarea de la Barad-dur, *Heleşteul Neîngăduit*, *Minas Morgul* sau *Minele Morgul/Cetatea Morților* sau *Muntele Osândeii*, *Muntele Singuratic*, *Orașul Alb* sau *Orașul Osgiliden*, poteca de lângă Minas Morgul, dinspre Munte, ce poartă denumirea de *Ciriter Ungul*, *Râul Troienit*, *Târgul Lacului*.

Drumul ar fi trebuit să fie redus la o interpretare schematică, fiind lipsit de obstacole, dar întâlnirea cu Gollum și creaturile nefaste ale răului (Nazgûli, păienjeni gigantici, orci, uruk-hai) îl transformă într-unul complicat, plin de capcane, labirintic.

Motivul drumului, în general, comportă un sens neutru, care poate fi interpretat atât pozitiv, cât și negativ, raportat unei anumite conjuncturi sau unei desfășurări narative. Interpretarea acestui toponim pornește de la un avertisment, oferit de un personaj protector și totodată adjuvant, cum este vrăjitorul Gandalf pentru hobbitul Frodo Baggins.

Orice drum presupune o deplasare, o traversare a unui spațiu, prin înfruntarea pericolelor și depășirea obstacolelor, care pot fi sau nu hotărâtoare în ceea ce privește protecția călătorului și destinul celorlalți actanți. Hobbiții care pleacă din Comitat, din matrice sau din centrul lumii, realizează o ieșire în afară, considerând și judecând, într-un mod cât se poate de naiv, că vor fi în siguranță atunci când vor ajunge la destinație, și anume la Hanul *Poneiul în două picioare*, loc în care trebuiau să se întâlnească cu vrăjitorul. Dacă motivul central al drumului îl reprezintă călătoria, deplasarea tânărului Frodo îi va demonstra acestuia contrariul și îi va modifica percepția asupra coordonatelor traseului ontologic. Drumul se transformă într-o aventură, dar nu în sensul căutării, cum se întâmplă cu eroii care își încep călătoria cu scopul de a descoperi un lucru de preț (*Legenda Graalului* sau *Călătoria spre soare apune*), ci al pierderii, care se finalizează odată cu regăsirea unui sine evoluat, matur, pregătit pentru a face față vicisitudinilor vieții. Sub o formă sau alta, asemeni celorlalte drumeții, acesta este un traseu al cunoașterii, care îl va forța pe erou să treacă la o nouă etapă, cea a maturizării. Dacă Muntele Osândeii sau Mordorul se află în afara lumii, direcția către acest punct centripet o reprezintă Hadesul. Frodo nu este conștient de faptul că, în momentul în care se desprinde de casa părintească, întreprinde prima călătorie reală, de explorare a propriului suflet, într-o lume extrem de nesigură, în care pericolele pot schimba coordonatele poveștii, prin profanarea binelui.

În momentul când Gandalf hotărăște ca Frodo să plece în călătorie, chiar și pentru a ajunge la Hanul Bree, obiectivele acestuia, deși limitate, devin foarte clare. Odată ce intră în spațiul incert și dilematic al pădurii, membrii Frăției sunt încercați de rău, oprii din deplasarea pe care o efectuează, de iscoadele dușmanului. Personajul Gandalf este eliminat, pentru o scurtă perioadă, din scenariul narativ, cu scopul de a-i facilita hobbitului Frodo accesul sau evoluția pe drumul inițierii. Frodo respectă, la început, coordonatele spațiului silvestru, care se vor modifica, în momentul când se va confrunta cu personajele numite Nazgûli. De remarcat faptul că acesta nu pleacă la drum pentru a întreprinde o călătorie obișnuită, ci pentru a ajunge la destinație. În traseul de inițiere al

hobbitului pădurea funcționează asemenea unui personaj negativ, întrucât fiind labirintică și oferind atâtea posibilități și încercări, poate deruta cu ușurință călătorul, chiar cu riscul de a-l întoarce din drum. Pădurea, probă necesară maturizării acestuia, reprezintă primul motiv cu care se confruntă eroul în incipitul *traseului daedalic* pe care îl va urma. Analizând traseul pădurii, descoperim o altă versiune a drumului, mascată, pe care protagonistul poveștii poate porni, și anume calea către lumea sau către împărăția celor morți, sigura modalitate de a accede din spațiul real, în universul interzis omului. Orice contact pe care eroul îl stabilește cu mediul înconjurător, cu irealitatea toposului, va determina căderea în vis, deoarece codrul poate întruchipa dorințele și idealurile celui abandonat sau pierdut în pădure.

Pădurea, spațiu germinativ al iluminării, ordonează gândurile eroului și îl constrânge să-și găsească propriul echilibru, fapt constatat de Umberto Eco în studiul dedicat itinerariilor, care au legătură cu motivul pădurii narative: „Printr-o pădure, oricine se plimbă. Dacă nu suntem obligați, cu orice preț, să ieșim din ea, ca să scăpăm de lup sau de zmeu, ne place să zăbovim (...). A zăbovi nu înseamnă a pierde timpul: adesea zăbovim, ca să reflectăm, înainte de a lua o decizie.”<sup>1</sup>

Uneori, pădurea se împotrivesc protagonistului și nu îi acceptă deplasarea. Întrebările adresate personajului ce ajunge în pragul unei încăperi speciale sau a unei căsuțe, asemănătoare ghicitorilor de la Porțile Moriei, reprezintă probe de trecere, ce fac apel la seriozitatea și la maturitatea personajului central. Relevantă este poarta de acces, în fața căreia cel care dorește să intre, trebuie să găsească răspunsul potrivit cu privire la misterele trecerii într-un spațiu mai puțin accesibil, până acum nedeslușite de muritori. Prin urmare, vrăjitorul Gandalf încearcă în zadar să descopere expresia potrivită, prin care să deschidă porțile Moriei, enigmă rezolvată de personajul Frodo Baggins.

Drumul devine astfel parte componentă din pădure - fără acest indice, Comitatul nu ar mai reveni constant în memoria călătorului, ca fiind un element ordonator și protector, iar drumul, fără pădure, și-ar pierde din fascinație și însemnătate, dacă ne raportăm la traseele binecuvântate sau la locuințele de bun-augur ale elfilor.

Capitolele de început ale primei părți din *trilogia Inelului* relatează întâmplări cu privire la călătoria prin acest spațiu luminos (*Soare-Răsare*) și revenirea lui Bilbo Baggins în Shire. Observăm în trilogie o nevoie specială, în primul rând particulară a eroilor, de a porni la drum, de a se angaja într-o călătorie sau într-o aventură. În acest fel, aceștia ajung să se implice în totalitate într-o experiență cathartică, care are rolul de a-i schimba gradual și, într-un final, în totalitate, modificându-le caracterul și percepția asupra vieții. Observăm denumirile misterioase ale toposurilor, printre care cele mai relevante sunt *Codrul Întunecat* și *Munții Cețoși*.

*Metafora drumului* devine, pe lângă inel, al doilea *leitmotiv* al trilogiei, parcurgerea acestuia generând maturizarea eroului central. Traseul circular al drumului se aseamănă cu ideea destinului, pe care nu îl putem ordona după bunul plac, fiecare personaj devenind participant activ, implicat în acest joc existențial. Pe parcursul itinerarului, eroul se confruntă cu lucruri stranii, întrucât întâlnește personaje inumane și are parte de întâmplări supranaturale. Străbătut de neliniște, Frodo intuiește faptul că va urma un traseu dificil și va avea de înfruntat obstacole. Traversarea labirintului presupune confruntarea cu o serie de încercări, care ilustrează dificultatea depășirii acestor probe: *prăpăstii abrupte, mlaștini albicioase și puturoase*. Din clipa în care membrii Frăției pornesc la drum spre Mordor, Elrond este sceptic în privința reușitei lor, denumindu-i *umbre cenușii în întuneric*. Începutul călătoriei se dovedește a fi unul anevoios, drumurile sunt cunoscute doar de către Gandalf sau de Aragorn, fiind alese astfel încât să-i poată feri de capcanele dușmanului. Factorii negativi ai călătoriei sunt frigul, hrana rece și somnul chinător, care le îngreunează mersul. Intervine sentimentul unui spațiu fără margine, obsesional, astfel că efortul depus deteriorează ființa, prin repetiția obositoare a locurilor, generând o trăire aproape patologică a personajelor, prin realul nesfârșitului de lume. Spațiul induce în eroare călătorii, continuitatea determină apariția golului lăuntric al ființei dezorientate, conturând ideea deplasării inutile, pe care o efectuează Sam și Frodo de nenumărate ori, prin imaginea *încrângăturii de coline*. Incertitudinea parcurgerii unui

---

<sup>1</sup>Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997, p.68.

spațiu necunoscut sporește misterul poveștii. Culorile își pierd din intensitate, se estompează, astfel încât verdele se pierde în griul mohorât al zilei. Tot ceea ce atrage călătorul, *priveliștea Anduinului de sub soare*, își pierde din intensitate, ținutul e sterp, neroditor.

Ajungând în aceste locuri pustii, membrii Frăției se simt goliți de forță și de voință. Drumul prin trecătoarea *Caradhras* sau prin *Minele din Moria* le creează dificultăți. În *Caradhras*, pe colinele munților, se pornește o furtună de zăpadă. Gandalf aprinde focul, iar Legolas pleacă în căutarea soarelui. Datorită condițiilor de vreme nefavorabile, aceștia sunt obligați să parcurgă drumul submontan. Coboară în Mine, topos echivalent spațiului infernal, cunoscând primejdiile pe care le-ar putea înfrunța sub pământ, riscând o cale într-un loc periculos, în care întâlnesc ființe nenorocite, creaturi ale *Umbrei*, ce își fac apariția la orice zgomot produs. Călătoria în Minele din Moria se sfârșește în locul numit *Încăperea Catastifelor*, acolo unde se află *mormântul lui Balin* și unde are loc confruntarea cu orcii și cu balrogul.

Un traseu necunoscut de orci, dar la fel de primejdios, este cel prin smârcuri, o scurtătură către Mordor, pe care pornesc, în tăcere, Sam, Frodo și Gollum, la inițiativa celui din urmă, care alege această cale ferită cu o anumită intenție, aceea de a-i duce la giganticul păianjen din grotă. Gollum îi conduce pe Sam și pe Frodo *pe celălalt drum*, cel cu multe trepte, loc în care se află tunelul din zona trecătorii Cirith Ungol. Pasajul de trecere începe la Poarta Mordorului și se oprește la scara îngustă, numită *cea Șerpuită*. Ambele locuri sunt periculoase, dar obligatorii pentru hobbiți, reprezentând singurele căi de acces în Mordor. În călătoria pe care o întreprind cei doi hobbiți, pe lângă Mordor și Isengard, există toposuri rele și elemente nefaste, care ar fi trebuit să fie evitate, precum sunt: smârcurile, *scara Șerpuită* sau grota păianjenului. Există, dealtfel, un subterestru al smârcurilor, identic celui de suprafață, în care călătorii nu trebuie să privească, deoarece ar fi putut fi atrași de luminile celor morți, căzuți în ape. Pentru a alege drumul potrivit, Gollum se oprește să asculte sunetele din adâncuri. La polul opus sunt locurile binecuvântate, spre exemplu *Limanurile Cenușii* de la Apus, unde locuiesc elfii nobili, un tărâm de unde aceștia nu se mai întorc.

Metafora drumului în poveste, element ce face parte din procesul de inițiere al hobbitului Frodo Baggins, este descrisă de vrăjitorul Gandalf în mod repetat, chiar din incipitul peliculei de film: *De la ușă începe drumul, pe care voi și eu s-apuc. Drumu-n jos la vale duce. Și grăbit de-acolo curge.* (10:41, *Frăția Inelului*) Cântecul lui Gandalf este o metaforă terestră, care evidențiază curgerea evenimentelor, în centrul cărora se află simbolul drumului, un fir narativ care trebuie urmat în inversul lui. La plecarea lui Bilbo Baggins din Comitat, se reia același motiv (29:48), valorificând vizual această metaforă terestră. Direcția stabilită de Bilbo face trimitere la ciclul ontologic, care revine în același punct și își găsește, în final, desăvârșirea, prin distrugerea obiectului malefic: *Până-ntr-acolo și înapoi.* (08:19, *Frăția Inelului*)

Călătoria elfilor este, de asemenea, echivalentă cu drumul, întrucât deplasarea acestora are loc prin centrul pădurii, într-o liniște pe care cinefilul aproape că o simte: *Se îndreaptă spre portul de dincolo de Turmurile Albe. Către Refugiul Cenușiu./Ei părăsesc Pământul de Mijloc./Și nu se mai întorc.* (45:37) Traseul ontologic al tânărului Frodo Baggins nu este unul oarecare, ci unul predestinat, al călătorului care, deși nu este pregătit pentru această aventură, face față obstacolelor cu care se confruntă: *Toată copilăria am visat cu ochii deschiși că eram în altă parte. Plecat cu tine, în vreuna din aventurile tale.* (1:28) De fapt, Gandalf îi cere lui Frodo să efectueze o deplasare în tenebre, să coboare în Hades, fără acceptul acestuia: *Calea pe care i-ai arătat-o nu poate duce decât la pieire.* (14:39, *Întoarcerea Regelui*) Alteori, motivul călătoriei în moarte apare ca fiind unul de trecere, aproape ritualic: *Drumul nu se sfârșește aici. Moartea e doar o altă cărare, pe care trebuie să pășim cu toții.* (2:44:11, *Întoarcerea Regelui*) Misia hobbitului Frodo este acceptată și susținută de elfi, care îi secondează drumul: *Fie ca binecuvântările Elfilor, ale Oamenilor și ale celor Liberi să fie cu voi.* (1:49, *Frăția Inelului*) Traseul membrilor Frăției are ca obiectiv Munții Păcloși și Trecătoarea din Caradhras, pe care o abandonează în momentul când constată că este supravegheată. Iscoadele lui Saruman, fie că vorbim despre orci sau uruk-hai, fie despre Nazgûli sau alte făpturi ale întunericului, după cum sunt *Crebainii din Țara Negurilor*, care se deplasează repede, împotriva vântului, îi urmăresc obsesiv. Drumul spre Moria poate fi parcurs doar submontan, spațiu în legătură cu care suntem informați în felul următor: *Gnomii au săpat cu*

*prea mare lăcomie și prea în afund. Știi ce au trezit în adâncurile din Khazad-dum: umbre și foc. (1:57, Frăția Inelului)* Constatărea lui Gandalf rezumă o conștientizare a prezenței răului, prin intermediul căruia timpul are capacitatea de a camufla, de a ascunde demonicul: *Nu faceți zgomot! E drum de patru zile până dincolo de munte. (2:04:44, Frăția Inelului)*

La un moment dat, traseele se bifurcă și în acest punct crucial are loc confruntarea cu făpturile întunecate: *Nu-mi amintesc de locul ăsta. (2:06:57, Frăția Inelului)* Popasul pe care membrii grupului îl fac funcționează ca o răscruce, astfel că ieșirea din labirint nu mai poate fi posibilă decât prin săvârșirea unui sacrificiu, și anume moartea sau dispariția lui Gandalf, care, în lupta cu balrogul, este tras în hăul subteran. În urma acestei confruntări, în care reușește să înfrunte creatura demonică, își schimbă titulatura, devine *Gandalf cel Alb*, prin urmare asistăm la o renaștere spirituală, prin adoptarea unei noi identități: *Am fost trimis înapoi, până când îmi voi îndeplini misia. (54:57, Cele două turnuri)*

După ce ajung în ținutul elfilor, numit *Calas Galadhon*, membrii grupului se hotărăsc a urma calea pe râu, către Cascadele Rauros. Elfi le împart daruri, mai exact obiecte cu funcții supranaturale, care conferă celor ce le poartă puteri nebănuite, spre exemplu Frodo Baggins primește lumina lui Eärendil, steaua preferată a acestora. În traseul lor, aceștia trec pe lângă Argonath, statui ale regilor din vechime, strămoșii lui Aragorn. Alături de Sam, hobbitul Frodo hotărăște să urmeze drumul spre Mordor. În deplasarea lor, cei doi prieteni vor fi urmăriți, ulterior însoțiți de Gollum/Sméagol, creatură slabă, care este subjugat de puterea obiectului circular. Cuvintele lui Gollum fac trimitere la metafora drumului, ce ascunde un traseu primejdios: *Ei nu văd ce li se așterne în cale/Când soarele nu-i și luna văl de moarte are. (48:23, Cele două turnuri)* Încercându-se în scindatul Gollum, Frodo este prins în capcană, în momentul în care își pierde încrederea în Sam și alege drumul Scării Șerpuite. Cirith Ungol este drumul prin Valea Morgul, pe care hobbiții Frodo și Sam o traversează: *Multe drumuri se întind/Pe cărări de umbră,/Prin bezna nopții,/Până când stelele pe cer se aprind./Negură și cețuri,/Nor gri și văl de umbre,/Toate acum vor dispărea. (1:32:29, Întoarcerea regelui)*

În paralel cu aceste întâmplări se desfășoară un alt plan al acțiunii, în care hobbiții Merry și Pippin pătrund în Codrul Fangorn, efectuează o deplasare, scopul fiind atragerea enților, pentru ca aceștia să se implice în bătălia finală. Observăm intruziunea răului în acest spațiu, încă neatins de *umbră*.

Drumul spre Dimholt, spațiu liminal de trecere către thanatos, este reprezentat printr-o poartă ce trece pe sub munte, în preajma căruia animalele sunt agitate și despre care oamenii, temători, nu discută, întrucât se spune că cei care ar depăși pragul, nu s-ar mai întoarce, explicația fiind trecerea în *Împărăția Morților*, un loc interzis muritorilor: *Drumul e închis. A fost construit de cei morți. Și morții îl păzesc. (1:48:28, Întoarcerea regelui)*

Ultima bătălie determină finalizarea călătoriei lui Frodo Baggins, prin revenirea în matrice și închiderea cercului: *Trecuseră 13 luni din ziua în care Gandalf ne trimisese în lunga noastră călătorie. (3:48, Întoarcerea regelui)* Maturizarea și experiența dobândită îi schimbă coordonatele ontologice, cât și noile obiective, hotărând să se alăture elfilor, îl deplasarea acestora spre Aman, loc considerat binecuvântat, denumit *Ținuturile Veșnice* sau *Regatul Binecuvântat*: *Nu mai există drum înapoi. (3:50:46, Întoarcerea regelui)*

## BIBLIOGRAPHY

Eco, Umberto, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997  
Tolkien, J.R.R., *Stăpânul Inelelor*, București, Editura RAO, 2012

## Filmografie:

Jackson, Peter dir. (2001) *The Fellowship of the Ring*. New Line Cinema  
—— dir. (2002) *The Two Towers*. New Line Cinema  
—— dir. (2003) *The Return of the King*. New Line Cinema

\* This work was cofinanced from the European Social Fund through Sectoral Operational Programme Human Resources Development 2007-2013, project number POSDRU/159/1.5/S/140863, Competitive Researchers in Europe in the Field of Humanities and Socio-Economic Sciences. A Multi-regional Research Network, sau Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 R 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)

# CONTROLLING THE NARRATIVE IN FILM DISCOURSE

Gabriela Alina Bota

PhD Student, UMFST Târgu Mureș

*Abstract: In the course of our study we set out to approach the particularities of literature with unconventional staging, editing and design tools. We also tend to familiarize ourselves with various concepts of similarity and associativity between the two fields of art. Thus, we will highlight many tools of literary analysis through which cinematic elements can also be approached, but allowing in a more limiting way the expansion of concepts such as: intertextuality, counterpoint technique, metalanguage, etc. We also explored the cinematic ability to express a philosophical discourse with a metaphorical character, enhanced by its eminently poetic ontogenesis.*

*Keywords: literature, film, narrative, screenwriting*

Narațiunea este angrenată într-un proces de tranziție în terminologia cinematografică, expresia literară regăsindu-se într-un raport analogic cu limbajul filmic preponderent vizual, însă cu un vocabular și o gramatică, cu elipse, flexiuni, convenții și mijloace de expresie proprii. Astfel, nu putem identifica un limbaj comun, universal, dar putem observa conexiunea definitorie între diferite particularități: „Ceea ce teoria literară numește prolepsă și analepsă (termenii lui Umberto Eco), poate fi exprimat filmic prin decuparea unităților de acțiune și reordonarea lor. Dacă într-un roman spațiul este deschis prin dilatarea timpului discursului și suspendarea acțiunii, cinematograful folosește în același scop mișcări ale camerei, în special panoramarea și transfocarea.”<sup>1</sup>

În viziunea scenaristei americane Diana Lake, procesul de manipulare narativă are ca prim stadiu privirea textuală cu ochi de croitor, analizând toate cusăturile, iar ulterior selectând materialul cu textură esențială desfășurării acțiunii și a dantelei cu impact vizual, în scopul de „a surprinde esența poveștii și a găsi o nouă cale de a o relata filmic”<sup>2</sup>

Având ca obiectiv strict transpunerea cinematografică fidelă, o desfășurare narativă amplă care cuprinde personaje de ordinul zecilor, ar presupune o proiecție care să-și lărgească brațele cel puțin de la un răsărit la un apus, iar similaritatea fizică a actorilor nu ar presupune și identificarea cu personalitățile atribuite de autor personajelor. Robert Stam remarcă această contrângere și impunere riguroasă în standardele fidelității ca fiind absurd și exclusiv aplicată în mediul cinematografic, subliniind în contrast perspectiva asupra teatralității, considerându-se că: „reinterpretările conceptuale și inovațiile la nivel de reprezentare...sunt considerate normale”.<sup>3</sup>

Astfel, activitatea regizorală presupune un efort intens care trebuie să parcurgă clasicitatea unei bune măsuri care dezvoltă un caracter dificil de determinat. Desprinderea de la malul ideal al fidelității, este percepută ca trădare față de textul literar, iar naufragierea pe insula fidelității este privită prin binoclul imitației, reclamând o lipsă de originalitate. Stam concluzionează că oricât respect ar acorda spiritului-sursă literar, totuși „nu există nicio echivalență reală între romanul sursă și adaptarea lui”.<sup>4</sup> Totodată, Anda Ionaș afirmă că „Scenariul adaptat, ca etapă intermediară a procesului de adaptare, impune extragerea scheletului narativ, pe care apoi va crește carnea filmului.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Anda Ionaș, *Adaptarea cinematografică a operelor literare*, Editura Eikon, 2020, p.102;

<sup>2</sup> Diana Lake, *Adapting the Unadaptable-The Screenwriters Perspective*, în Deborah Cartmell A Companion to Literature, Film and Adaptation, Hoboken/New Jersey/Malden, Blackwell, 2012, p.409;

<sup>3</sup> Robert Stam, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, în Robert Stam și Alessandra Raego A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, New Jersey, Blackwell, 2005, pp.15-16;

<sup>4</sup> Robert Stam, op.cit., p.18;

<sup>5</sup> Anda Ionaș, op. cit. p.102;

Pe de altă parte, Dudley Andrew a încercat să insuflă o schimbare de perspectivă, o privire diferită printre zăbrele, conturând un concept de ghidare sociologic asupra adaptării unui text literar: „Adaptarea este o formă mai puțin obișnuită de discurs, dar nu una de neconceput. Să nu o folosim pentru a duce lupte care privesc esența mediului sau inviolabilitatea operelor de artă. Să o folosim așa cum folosim orice practică culturală, pentru înțelegerea lumii din care vine și a celei pe care o vizează.”<sup>6</sup>

Aceste tratări sociologic-contextuale vizează permutarea perspectivei în unghiul din care privește Robert Stam, susținător al conceptelor de intertextualitate și dialogism, inspirat fiind de promotorul Mihail Bakhtin, respectiv de Julia Kristeva, considerând atât filmul cât și romanul drept texte care se potențează continuu și manifestă trăsături comune „nu doar romanul, ci și filmul formează un spațiu din punct de vedere artistic și unde spațiul se încarcă și devine sensibil la mișcările timpului, poveștii și istoriei.”<sup>7</sup>

În viziunea lui Roland Barthes, „una din căile de-construirii/re-construirii este permutarea textelor(...), orice text este un intertext; în el sunt prezente - la nivele variabile, sub forme mai mult sau mai puțin reperabile - alte texte: textele culturii anterioare, ale culturii contemporane. Orice text e o nouă înțelegere de mai vechi citate. Trec în text, redistribuindu-se, fragmente de coduri, formule, modele ritmice, fragmente de limbaje sociale (...) Aceste concepte fundamentale care articulează teoria sunt în perfectă concordanță cu imaginea sugerată de însăși etimologia cuvântului text: o țesătură.”<sup>8</sup>

Intertextualitatea se manifestă în discursul filmic într-un demers particular care se mulează pe trăsăturile sale specifice, însă solicită noțiuni adiacente, fiindcă „... nu acoperă întreagă realitate cinematografică, unde, chiar simplificând, avem de remarcat existența a patru sisteme: verbal, cinematic, sonor și obiectual - fiecare producând propriile sale asocieri și elemente referențiale, dar organizându-se totodată într-o rețea intersistemică. Pentru a contura o structură coerentă acestui univers atât de complex, unii semioticiei - precum Worth, Pasolini sau Eco - au încercat să identifice unitatea minimă (numită și elementară sau de bază) a filmului, uneori în comparație cu limbajul verbal.”<sup>9</sup>

Remarcăm faptul că în lingvistică și în teoria literaturii studiile referitoare la procesul intertextualității au sporit în ultimele decenii, iar în domeniul artei cinematografice a fost absorbit în configurația sa brută. În viziunea lui Dumitru Olărescu „... pentru noțiunea de structură intertextuală putea fi produs un termen echivalent, dar de origine cinematografică. Astfel ar fi exclus și echivocul dintre un text (comentariu literar, monolog, dialog) de film în sensul noțional și cel de construcție lingvistică - intertext.”<sup>10</sup>

Noi considerăm că menținerea până în prezent a unor termeni comuni de analiză teoretică evidențiază similaritățile aflate în esența celor două arte. Desigur că noțiunile absorbite din domeniul literaturii sunt aplicabile în definiție și sferei cinematografice, dar în expresie, din punct de vedere lingvistic, ar putea fi inițiată o substituție a termenilor: „cuvânt” cu „fotogramă”, „text” cu „discurs cinematografic”, „fragment” cu „secvență”, etc., însă conectarea și alternarea lor în percepția noastră facilitează analiza teoretică, combinând estetica și limbajul a două arte complementare. Tudor Vlad observă în acest sens că: „fiecăre mutație sau paradigmă nouă în teoria lingvistică a avut ecoul său și în filmologie.”<sup>11</sup> Deși, afirmă în prelungirea ideii că poate constitui și „un risc de a transfera necritic metode și clasificări de la o disciplină la alta sau, în interiorul aceleiași discipline, de la un domeniu la altul”<sup>12</sup>

<sup>6</sup> Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1984, p. 104;

<sup>7</sup> Robert Stam, op. cit., p.27;

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Teoria textului. În: Secolul XX* (revista de sinteză), Traducere de Adriana Bebeți, Editura Uniunea Scriitorilor din România, București, 1981, nr. 8-9-10, p.179;

<sup>9</sup> Tudor Vlad, *Fascinația filmului de scriitorii români (1900-1940)*, Cluj Napoca, Editura Fundația Culturală Română, 1997, p. 148;

<sup>10</sup> Dumitru Olărescu, *Hermeneutica filmului despre artă*, Editura Epigraf, Chișinău, 2017, p. 236;

<sup>11</sup> Tudor Vlad, op. cit., p.149;

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.45;



O altă tehnică specifică literaturii este cea a contrapunctării, pe care o regăsim sub profilul mai multor planuri paralele care plăsmuiesc situații, imagini, personaje individualizate. Autorul își configurează opera prin inserarea temei în momente diferite ale desfășurării acțiunii sau prin alternarea factorilor din exterioritatea personajului, evidențiindu-i astfel valențele complexe ale ființei din mai multe perspective, și oferind lectorului posibilitatea de a-și contura propria opinie.

În ceea ce privește discursul cinematografic putem distinge de asemenea instalarea unor relații de contrapunctare care se conturează prin intermediul mecanismelor montajului. „Montajul mai multor texte într-o operă literară, iar într-un film, montajul mai multor texte (imagini) se efectuează la nivel conexional, bazat pe analogii raționale, psihologice și spirituale, evidențiind repercursiunile multiplelor și diverselor relații fie directe, asociative sau sugestive.”<sup>13</sup>

Nu în ultimul rând, montajul permite și infiltrarea actului citării unor figuri de stil în discursul filmic, a proiectării unui decor și a unui climat favorabil colorarului metaforic, a nuanțelor simbolice, precum și a altor imagini artistice pe care alege să le conjuge în vederea aprofundării semnificațiilor. „Printr-un montaj inspirat, integrând mai multe moduri (montaj paralel, asociativ, metaforic) de expresie cinematografică, s-a creat o narațiune polifonică și polisemantică de respirație epică, cu profunde conotații artistice, filosofice și sociale/ideologice, provocând vibrații emotive și trăiri estetice irepetabile.”

## BIBLIOGRAPHY

- ILIEȘIU, Sorin, *Narativitatea imaginii de film*, Editura UNATC PRESS, București, 2007;  
IONAȘ, Anda, *Adaptarea cinematografică a operelor literare*, Editura Eikon, 2020;  
LAKE, Diana, *Adapting the Unadaptable-The Screenwriters Perspective*, în Deborah Cartmell A Companion to Literature, Film and Adaptation, Hoboken/New Jersey/Malden, Blackwell, 2012;  
OLĂRESCU, Dumitru, *Hermeneutica filmului despre artă*, Editura Epigraf, Chișinău, 2017;  
STAM, Robert, *Introduction: The Theory and Practice of Adaptation*, în Robert Stam și Alessandra Raego A guide to the Theory and Practice of Film Adaptation, New Jersey, Blackwell, 2005;

---

<sup>13</sup> Dumitru Olărescu, op.cit., p. 234;

# HOMO BALCANICUS. BALKAN MENTALITY AND IDENTITY: FROM THE BORDER TO THE EPICENTER OF THE PARVENU

Denisa-Elena Dună

PhD Student, „Valahia” University of Târgoviște

*Abstract: Homo balcanicus. Is it a concept or can it be transformed into an independent figure, which incorporates in its structure the main features of a representative of the Balkan space? Joining some representative characters (axis Nicolae Filimon, Mateiu Caragiale, Aleko Konstantinov, Branislav Nušić, Nikos Kazantzakis) can lead to a new perspective of literary analysis, especially regarding the application of Realism and its forms in minor or even marginal spaces.*

*Keywords: realism, mentality, identity, balcanism*

**Homo balcanicus**, a main character on the international scene. Place of origin: Balkan Island. Age: No answer. Nationality: Mosaic type. But what would this mosaic be? Could it be an interpenetration between the four axes of the monotheistic religion that are spread throughout this territory, an amalgam of deeply rooted ideas and concepts, a color of typically Balkan values and qualities, but also a watercolor full of nuances of defects and common stereotypes. Does this *homo balcanicus* exist with all its specificity and can vitalize a space that seems stigmatized as a horizon of anti-civilization, as an alter ego of Europe where everything seems believable and real, totally different from what takes place in other European spaces and not only.

The term *Balkan mentality* appears at the end of the 20th century and, despite the fact that it is a relatively recent term, it has deep historical roots. Used in 1918 by the Croatian geographer Jovan Cvijić to denote the human geography of the Balkans, this term acquires much greater importance later when it becomes a real conceptual value, naming a whole set of values, qualities and specifics of a set of nations and civilizations from the basin of the Balkan Peninsula. This Balkan mentality has its origins in the long period of Ottoman rule, when the various peoples under domination had different orientations, among them: the discovery of the past and the search for origins in the golden period of Byzantium, the orientation towards Slavic roots and the establishment nationalism, towards the discovery of the essence of Latinity in harmony with the Orthodox religion in the case of Romania or towards the valorization and understanding of the customs that unite the peoples of this land, regardless of race, sex, nationality, religion or political orientation.

If this *homo balcanicus* is himself a picturesque and popular representation, then Western and critical connotations cannot characterize his essence. Even if this typology is a construct with a comic-tragic component, in reality it represents a whole set of characteristics of an ethnically and religiously diverse world, with a diffuse structure that arises from the superimposition of local and Ottoman customs over the Byzantine foundation<sup>1</sup>. Is this *homo balcanicus* possessed only by negative connotations such as vulgarity, violence, lack of culture, disrespect, or is it shrouded in an amalgam of diverse influences and a long history? Antoaneta Olteanu emphasizes the Balkan mentality in relation to the European one, considering that the Balkan mentality is not limited only to the Byzantine treasury and the way the Ottoman Empire influenced everyday traditions, even transforming them, but to a set of characteristics as brightly colored as possible, characterized in particular by the area they come from, by the diverse cultural area and by the local customs that are

---

<sup>1</sup> WACHTEL, Andrew Baruch, *Balcanii: o istorie despre diversitate și armonie*, editura Corint, București, 2016, p. 45.

strictly applied to the formation of the collective personality of a people<sup>2</sup>. Balkanism is a reality that has become a mentality and most of the time it has a stigmatizing effect, creating the difference that characterizes the Westerner and the Balkans, a difference that may or may not be noticeable at first sight. Thus, the positive connotations of the Balkan man are a portrayal of a hardworking, caring and economical man, who once outside the borders of his home becomes spendthrift, greedy and bohemian, demonstrating his national pride and boundless love for the homeland he left behind. The characters in the following gallery of Balkan characters represent the same facet of the man from the regional lands, of the man who loves social position, money, the myth of success and an apparently simple life, which in fact hides a complex universe.

*Romanian literature and the Balkan mentality. Andronache Tuzluc – Chera Duduca – trio Pantazi, Pirgu, Pasadia*

Romanian literature can be seen as a palette of colors, a real theater on whose stages the most important characters play and where the presentation of various human typologies takes place, deeply rooted in the collective mind, but also in the quadrant of the Balkan mentality. To demonstrate this, I have chosen some characters who meet on this stage when the curtain rises, revealing a well-known face of the so-called nouveau riche, the one who does not represent just a facade, but a multicolored ensemble of typical characteristics, vividly imprinted by Balkan customs and traditions. If they are referred to, then one can only say that these characters represent a fresco of society, a drawing that best captures how society was transformed and dominated by such complex figures. Nicolae Filimon captures this very well in his novel, *Ciocoii vechi si noi (New and old boyards)*, a literary work that becomes a monograph of the Romanian Land from the first half of the 19th century (1814 – 1830), following an archival research carried out by the author himself the book. The Phanariot era was culturally, socially and politically an amalgam of oriental essences, peppered decisions, bottomless shadows and a mixture of customs and traditions that are also present in everyday life today. The most impregnating model of the Mediterranean influence and the way in which the society intertwines with Eastern and Balkan influences<sup>3</sup> is the couple of characters Andronache Tuzluc - Chera Duduca, a couple consisting of two facets of the upstart and the ariviste, whose destiny is closely linked to the tragic and which ends up being swallowed by the fog of time due to its transitory nature, insignificant from an intellectual, cultural or even social point of view.

The characters in Nicolae Filimon's novel are, according to the definition given by him in *Dedication*, „bright shiners of vices [...], rot and mold that digs from the foundations and overturns kingdoms and dominions”<sup>4</sup>; perhaps this definition can also penetrate among those offered by the specialized literature in the area of contemporary studies, thus defining the ariviste and the upstart, so present even today on the streets of the Balkan Peninsula. Andronache Tuzluc is one of these representative characters for the **parvenu**, endowed with a "great talent for intrigue and flattery"<sup>5</sup>, who amasses fortunes by exploiting the peasants and by his association with thieves and robbers. The ariviste Andronache, the one who until recently was just "a scumbag scoundrel"<sup>6</sup> ends up living in luxury and wealth, the postman's upstart being defined by a wide range of negative traits, indirect consequences of his actions, attitudes and behavior. This "scrawny woodpecker"<sup>7</sup> is willing to do everything possible to conquer the treasure of yellows and uses all kinds of methods to achieve his goal. The violence and the way in which Andronache Tuzluc manifests his depravity born of upstarts successfully represents the negative connotations of the Balkan man, attributed especially by the West. However, gullible and naive, he abandons himself in Chera Duduca's nets and loses everything, reaching death; a kind of wheel, even if it is square, still turns sometimes, the fate of

<sup>2</sup> OLTEANU, Antoaneta, *Homo Balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, editura Paideia, București, 2004, p. 36.

<sup>3</sup> TODOROVA, Maria, *Balcanii și balcanismul*, editura Humanitas, București, 2000, p. 89.

<sup>4</sup> „străluciți luceferi ai viciilor [...], putrăjunea și mucegaiul ce sapă din temelii și răstoarnă împărățiile și domniile” in FILIMON, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi*, editura Jurnalul Național/ Litera, București, 2009, p. 4.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 17.

Andronache Tuzluc is sealed. This literary typology, characterized by Nicolae Filimon himself as "depraved to the extreme"<sup>8</sup>, thus constitutes a mirroring of the negative characteristics of the represented Phanariot, therefore inhabitant of the old Balkan space. Andronache Tuzluc is the upstart himself, the one who in his rush for wealth receives the revenge of fate, and once dispossessed of materiality, he becomes only a shadow on the scene of the dark humor of the way the Balkans pencil the luck of man. His partner on this stage is none other than Chera Duduca - a moral double penciled by the writer to portray the cunning, vicious and unscrupulous woman, eager to get rich and occupy a high place in society. The choice of this character is not accidental, treachery and greed being two of the characteristics that define any arriviste, regardless of their gender. Chera Duduca is Andronache Tuzluc's "Oriental Venus", the "concubine"<sup>9</sup>, who continuously contributes to his impoverishment and degradation, having Dinu Păturică as her ally. The physical portrait penciled by the author indicates an unusual beauty, which helps this Venus to mask the emptiness of the soul, as if buried in the sensual features that bring her the desired benefits. Characterized otherwise by an unusual intelligence and a fine spirit of observation, Chera Duduca knows how to maneuver all things to get what she wants; thus, she cries and faints on command to impress Andronache Tuzluc and "through this ingenious maneuver, Eve's granddaughter manages to eat from the tree of life, without losing heaven like her great-grandmother".<sup>10</sup> The superimposition of the image of the character over that of the biblical character only determines its anchoring even deeper in the Balkan area, characterized by a strong common religiosity and spirituality. She is none other than the one who brings ruin to the one who had propelled her onto the world stage and who allies herself with a male partner who holds the power and the money. After the ruin and death of Tuzluc, Chera Duduca marries Dinu Păturică, whom she leaves in the end after she ends up in prison and runs away with a Turkish man. After the deed, comes the reward: its end is tragic, she being punished for all the evils committed and for all the plots she had made. Beautiful and endowed with the whole "arsenal of feminine wiles"<sup>11</sup>, loving both luxury and debauchery, selfish, treacherous and cruel, she continues the series of tricks in the house of her new Turkish husband, but once caught, she is judged according to Islamic laws and finds her end in a sack, in the waters of the Danube, thus paying for all the deeds committed. It is important to mention the way Nicolae Filimon built these characters, giving them a fanariot air, somewhat close to the image that some have of the generic image of the Greek or of the common Bulgarian, ready to deceive, to be lazy, lover of luxury and well-being.

Moreover, Mateiu Caragiale presents in his work "Craii de Curtea-Veche" three streams of Romanian literature, three symbols that represent a double life, an ideal and a reality, characters whose destinies take shape on the stage of a special Bucharest, both hated and loved by the people who live there: Pașadia, Pantazi and Pirgu - the three generic names, somehow reminiscent of Greek names or even of the names of Aromanians who somehow descend from the Mediterranean culture. Their belonging to the Mediterranean group only outlines a connection with Nicolae Filimon's work and once again updates the concept according to which there is a world that can still be encountered in everyday life. An example in this sense is Gore Pirgu, who can be met everywhere, in cultural and public places, even in high positions such as those in politics. Pirgu's world is current, this character "[a] prefect, deputy, senator, plenipotentiary minister, presiding over a subcommittee of intellectual cooperation at the League of Nations and offering to his foreign colleagues who came to Romania with pantahuza<sup>12</sup> or in the "investigation" a sumptuous and sybarite hospitality in his historic castle from Transylvania"<sup>13</sup> is so common in the contemporary world that it has become a common image of the wealth-loving politician, of the upstart who

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>10</sup> *Idem.*

<sup>11</sup> *Idem.*

<sup>12</sup> a subscription list with which money is collected for building or repairing a church, a charity work, etc. (according to the definition provided in the Dictionary of Romanian language (dex.ro) – consulted online on 7.12.2022)

<sup>13</sup> CARAGIALE, Mateiu, *Craii de Curtea-Veche*, editura Jurnalul Național/ Litera, București, 2009, p. 34.

presides over one social class or another and who cannot be delimited by his sleazy, miserly side focused on his own benefits.

The characterization of Gore Pirgu includes epithets such as "little pooch"<sup>14</sup>, "filthy beast"<sup>15</sup>, who, as a schoolboy, liked to take his friends to sick women, rejoicing with unbridled devilish imagination"<sup>16</sup>, attributes with ample negative connotations, presented in what follows in the case of Gai Baniu. His physical features are also terrible, as if somehow directly expressing the character's decay and predilection for moral and spiritual decay. However, in the end, while the kingdoms decay, he flourishes and becomes "a millionaire many times over, married with a dowry and divorced with a philodorma", proving once again that he who is a hoarder and knows how to manipulate things and people, so that he wins, he will triumph in the end. Gore Pirgu is that character who somehow seems detached from the world of the improbable Balkan space, where everything seems to have purely negative connotations and where events take place in the mirror of the Balkanism in full of contrast with those fairy tale lands so praised in nationalist works. Thus, the image of Gore Pirgu seems as if taken from the Bible of upstart characters, Mateiu Caragiale demonstrating once again his ability to integrate an entire society under the umbrella of a single typology.

However, in the end, while the kingdoms decay, he flourishes and becomes "a millionaire many times over, married with a dowry and divorced with a philodorma"<sup>17</sup><sup>18</sup>, proving once again that he who is a hoarder and knows how to manipulate things and people, so that he wins, he will triumph in the end. Gore Pirgu is that character who somehow seems detached from the world of the improbable Balkan space, where everything seems to have purely negative connotations and where events take place in the mirror of the Balkanism in full of contrast with those fairy tale lands so praised in nationalist works. Thus, the image of Gore Pirgu seems as if taken from the Bible of the *parvenu* characters, Mateiu Caragiale demonstrating once again his ability to integrate an entire society under the umbrella of a single typology.

*Bai Ganiu's Bulgaria. The difference between appearance and essence of the Bulgarian rose*

*Homo balcanicus* and the exploration of the Bulgarian realm or the Balkan vs Western mentality. This subtitle would best define the relationship that arises between the West and the Balkans full of different linguistic and behavioral spices: Bai Ganiu, the Bulgarian typology characterized by comic situations, by a nationalism strongly rooted in his being, with individualized traditions, customs and habits, endowed with negative traits and the main antagonist in the relationship with the West. This Bai Ganiu is not only a characterization of the type of Bulgarian who goes to the West loaded with perfume bags to get rich, but also of the one who behaves rudely, who offends through his actions and who causes a multitude of comical situations, but also tragic, presented in antithesis to the model of the Bulgarian intellectual, who is most often found in Western cafes, discussing politics, culture and literature. Aleko Konstantinov by no means had a colored black and white image of Bulgarians, but a complex ensemble, built on the basis of some positive qualities, but also some negative ones, a real Bulgarian salad typical of this culturally and socially diverse place. In order to create the image of this character so well known in the Balkan space, it is necessary to frame him in the context of this world; thus, Bai Ganiu is the traditional seller of rose oil, who travels around Europe to sell it (although he does not get further than Austria in his first attempts). Among its characteristics are primarily its colorful, active and rather noisy personality, but also its half-oriental, half-European clothing – "an unbuttoned frock coat, belted under the waistcoat with a red belt [...] with a white shirt (white like ours, of course), without a tie, with a black hat left on one eyebrow, in boots, with a gnarled horn club at the base"<sup>19</sup> - which

---

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>17</sup> huge sum of money (according to the definition provided in the Dictionary of Romanian language (dex.ro) – consulted online on 7.12.2022)

<sup>18</sup> CARAGIALE, Mateiu, *Craii de Curtea-Veche*, editura Jurnalul Național/ Litera, București, 2009, p. 36.

<sup>19</sup> KONSTANTINOV, Aleko, *Panem et circenses*, editura pentru Literatură Universală, București, 1968, p. 96.

somehow betrays the way in which Bai Ganiu only aims to achieve his personal interests. The first part of the book is nothing more than a stage presentation of the events of an uncivilized Bai Ganiu, lacking any norm of respect or understanding of simple daily situations or new cultures, involved only in scandal, treacherous, lacking any scruples when it comes to of personal well-being and ignored in most respects. This typical upstart gradually transforms from an uncivilized traveler who sleeps with bottles of essences in his belt, „a rascal, a disgusting and selfish miser, a hypocritical exploiter, sly and stupid to the core"<sup>20</sup>, a brutal and repulsive character, devoid of any positive characteristics - perhaps only endowed with great self-confidence and an immense desire to assert himself, interested only in politics and how he can gain from slander and the physical and psychological assault of the voters, of choosing the winning side, not necessarily the correct side, but also ready to sell anything and anyone for their own well-being. The humor that characterized him at the beginning is replaced by the bitter satire and moral indignation that the author Aleko Konstantinov uses to describe the new Bai Ganiu, interested in politics and profiteer to the limit; this is parallel to the image of Gore Pirgu, semi-Western and semi-Balkan specific to Bucharest of the 20th century and the environment he cultivated with such great care, suddenly interested and transformed by the political momentum.

Bai Ganiu is not a character, but a reality mirrored through the prism of the social realities that characterize the contemporary world, especially that of the Balkans, where everything is possible in a motley, colorful world. Some critics even stated that the killer of Aleko Konstantino is none other than the character he created, a Bai Ganiu who carries with him the negative connotations of the corrupt and outdated Bulgarian society. Ever since the publication of the novel in 1895, Bai Ganiu was rather regarded as a real individual, not as a fictional character who builds his universe between the pages of the book; thus, Bai Ganiu is seen as a nationalist, as a representative of the Bulgarian nation, but also as a hero who embodies in his miserly, upstart and greedy nature the negative traits of the people. Gerhard Gesemann believes that Bai Ganiu must be seen as a specific personality from a historical point of view, as a regional and national construct and as a product of the Balkan-Slavic nations. This point of view both intrigued and astonished the opposition critics, offering a new perspective on the much-disputed status of Bai Ganiu, that of the Balkan opportunist, overflowing with energy, with the desire to obtain capital from the actions undertaken and to lead a quiet life, despite his involvement in business and public life, which he disregards and glorifies.

Thus, Bai Ganiu is the typical reflection of the opportunist and the miser, who instead of exploring new means by which he can develop morally, socially and professionally, chooses to present only the comic-tragic side of his education and to illustrate in a crude way the Balkan customs, but also the permanent rush after a high social position and after building a prolific external image, different from reality.

*Lady Minister, a living example of the nouveau riche?*

Branislav Nušić creates another type of upstart, although he has the same essence as the previously presented characters, but is characterized by a fine humor close to the embarrassing area, by a tragic comic that places these two characters on the stage of a unique Balkan theater, in which avarice, respect for form and substance and behavioral norms stamp these characters interspersed with social position, image and money.

Lady Minister or Jivca Popovici is a unique character, who demonstrates the fact that avarice and upstartism do not take into account gender, race or affiliation; the play thus follows the rise of Sima Popovici and his possibility to climb the scale of social positions, somehow entering the sphere of the elites and the most representative places in society, all being made on the esplanade of a unique Belgrade. The play somehow begins with the real image of the family, which is in a "modest city room"<sup>21</sup> with "an old sofa, two armchairs and a few ordinary dining room

---

<sup>20</sup> *Idem.*

<sup>21</sup> NUŠIĆ, Branislav, *Comedii. Un individ suspect. Doamna ministru. O familie îndurerată. Răposatul*, editura Pentru Literatură, colecția Biblioteca pentru toți, București, 1964, p. 86.

chairs"<sup>22</sup>, but also with the main character transforming a pair of men's trousers for his son. This humble condition in the beginning, which presents a family that leads a modest life, borrows and barely pays the salary of the class maid, is the real picture of the family that will soon come to know the essence of upstartism. Jivca's hope is focused on her personal well-being and the possibility of obtaining numerous benefits, just to prove to those around her that she has a superior social condition and to give class to her "neighbours"<sup>23</sup>. The events of the first two acts revolve around the transformation of the whole universe of the Popovici family - from the modest family, it begins to have access to the most demanding elements of the surrounding reality. And the first to feel this change and want to take advantage of her new position is Jivca herself, a woman who first appreciates power and financial value, then the human soul. The new woman entered high society thanks to her husband, although she criticizes him most of the time, considering him only a screen and the source of her social ascent, she criticizes and presents herself in society with the title of "Lady Minister". Nothing can be more specific to an arriviste than his desire to assert himself with his new social position, as if in opposition to his initial state, in which he was financially unable to pay the maid or buy new pieces of clothing. Thus, the new Jivca adapts to the local fashion, to demonstrate that it is part of the group of the wealthy; an episode in this sense is the one in which Jivca follows the "fashion of the wealthy"<sup>24</sup> and makes a tooth with gold, to express her new social position much more directly and uses various social tools, because "every noble lady knows how to he plays cards and, of course, smokes."<sup>25</sup> Moreover, in her pursuit of wealth and a leading position, she rejects her son-in-law - lacking in wealth and social standing - and wants to remarry her daughter to a much richer consul, a diplomat from the guild of those who I praise the new position of the minister. Jivca's tricks and habits only seal her end and build again the conclusion that the upstart and arriviste man cannot have a long and happy life, and the wheel turns in her favor most of the time. Despite her involvement and desire to remain at the top of the pyramid, her tragic-comic destiny envelops her and takes her to the area of Balkan characters who receive their reward after a vicious life.

*Nikos Kazantzakis and Judah - parvenu in the Balkan typology*

The characters of Nikos Kazantzakis in the novel "Christ Crucified Again" represent a palette of more and more variegated colors, superimposed on the picture of a picturesque mountain village, where the myths and the last days of the life of Jesus Christ are superimposed on the foundation of the celebration pascal, which transforms the entire monotony of the village and leads the characters towards a total transformation. The literary work is a Mediterranean allegory, in which the martyr hero cannot take shape without a traitor, a Judas with such strong characteristics, who throughout the novel attracts attention with his physical and mental characteristics, as if originating from the model of the upstart previously illustrated in other literary works. If Judas was still mentioned, the religious area that abounds in the Balkan Peninsula cannot be overlooked either, being interpreted and adapted to a situation with a special spiritual charge, in which the characters take their own way of the cross and face the passions and pains of they were not aware.

The character who approaches the limit of upstart and aristocracy is the old man Ladas, „ a wretch, vile and miserable, who sits down on his casks full of wine, and on his kegs of oil, and on his sacks of flour, and dies of hunger"<sup>26</sup>. This type of upstart is different from the others, because despite the fact that he presents his wealth and vehemently shows his social position through the role he occupies in the village (he participates in the most important discussions and decides the fate of the newcomers to the village - old man Ladas there is also the one who does not want to help the group of persecuted Christians, for fear of taking away their food or gold). Moreover, his upstartism reaches its peak when he refuses to treat his sick daughter - his only daughter dies because of his stinginess and greed. The characterization of old man Ladas is much closer to the facet of Judas, but

---

<sup>22</sup> *Idem.*

<sup>23</sup> *Idem.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>26</sup> KAZANTZAKIS, Nikos, *Hristos răstignit din nou*, editura Humanitas, București, 2016, p. 49.

it does not contain that gram of kindness that the apostle had at the beginning, until the great betrayal that led to the change of the entire universe - thus, old man Ladas is the opposite image of to Manolios, the one chosen to play the role of the Savior. Old man Ladas is the one who rejects at all costs the help given to someone and also does not miss the opportunity to count the debtors' money or to establish new amounts that they may owe him for one service or another; thus, as Antoaneta Olteanu specified in her study, the Balkan character in the character old man Ladas manifests himself as an opportunist despite his age<sup>27</sup>; old man Ladas is the one who rejects at all costs the help given to someone and also does not miss the opportunity to count the debtors' money or to establish new amounts that they may owe him for one service or another; thus, as Antoaneta Olteanu specified in her study, the Balkan character in the character old man Ladas manifests himself as an opportunist despite his age.

His end is not surprising - a stingy man who does not agree with religious principles and values nothing but money ends up alone in his shabby house, but full of money hidden in all corners. This character is relatively different from the others, because he does not choose to show or exploit his property, but rather to keep it as hidden as possible so as not to be stolen or demanded by the representatives of the surrounding society; however, it has the same essence of a genuine ariviste that seems to recall the way the Jivcai family lived in the beginning, an image nuanced by the desire not to appear as a rich family in the eyes of society.

### **Conclusions**

Can this gallery of characters be seen as an exhibition of typologies encountered throughout the entire territory of the Balkan Peninsula, or can they be included under the shadow of the dominance of upstarts originating from the realism of the surrounding society? All the examples illustrated in this literary and cultural journey exemplify in a unique way the image of upstarts and the typical ariviste from all over the Balkan region. Moreover, it proves once again that the common cultural traits are found throughout the entire land, and the punishment reserved for this typology most often has a tragic nuance, often stemming from the way in which they proceed in the sphere of the everyday world.

First of all, the characters mentioned have in common the way of acting and the boundless love for the social position and for the way in which material objects direct their life and perception of the world, but also the tragic destiny they face at the end, a moralizing ending that tends to emphasize that the difference between appearance and essence remains an important pawn in the unfolding of the daily rhythm. Moreover, these characters are part of the Balkan area and, as I mentioned before, can be found even in the narrow and crowded alleys of a village in the space mentioned, in politics, even in the media; these vivid literary examples are like a benchmark that includes the entire mentioned typology, despite the fact that there is the argument that the Balkan mentality is special and varied, it still has at its center the desire to present the distorted everyday reality, in a way own and original. We can meet all these characters in the alleys of every Balkan village or city and not only that - it is important to recognize them in the flesh and, why not, to use our own humor to get to know them closely and fit them into a category as close as possible appropriate.

### **BIBLIOGRAPHY**

CARAGIALE, Mateiu, *Craii de Curtea-Veche*, editura Jurnalul Național/ Litera, București, 2009;

FILIMON, Nicolae, *Ciocoii vechi și noi*, editura Jurnalul Național/ Litera, București, 2009;

KAZANTZAKIS, Nikos, *Hristos răstignit din nou*, editura Humanitas, București, 2016;

KONSTANTINOV, Aleko, *Panem et circenses*, editura pentru Literatură Universală, București, 1968;

---

<sup>27</sup> OLTEANU, Antoaneta, *Op. cit.*, p. 78.



NUŠIĆ, Branislav, *Comedii. Un individ suspect. Doamna ministru. O familie îndurerată. Răposatul*, editura Pentru Literatură, colecția Biblioteca pentru toți, București, 1964;

OLTEANU, Antoaneta, *Homo Balcanicus. Trăsături ale mentalității balcanice*, editura Paideia, București, 2004;

TODOROVA, Maria, *Balcanii și balcanismul*, editura Humanitas, București, 2000;

WACHTEL, Andrew Baruch, *Balcanii: o istorie despre diversitate și armonie*, editura Corint, București, 2016.

# RETEAG AS DEPICTED IN MEMOIRS, AN IDENTITY TOPOS OF ION POP RETEGANUL

Alexandra Pascu

PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: The Romanian folklorist Ion Pop Reteaganul presents two identity dimensions developed in a symbiosis that will last his whole life: the teaching profession and the world of the village. A series of dedicated teachers of the child Ion Pop the rural world explain the adult's later determination to discover and transmit to other generations the treasures of Romanian folklore, to make them part of the education of future generations capable of changing the destiny of Transylvanian Romanians towards freedom and union with the other Romanian provinces. Reteaganul perceived the rural world in the register of the childhood imagination that combines fairy tale scenarios and personal experiences. The present paper explores Reteagul, the native village of the Romanian folklorist, from a historical perspective and a memorialist one.*

*Keywords: Ion Pop Reteaganul, memoirs, identity, native village, Reteagul.*

Ion Pop Reteaganul prezintă identitar două dimensiuni dezvoltate într-o simbioză care va dura toată viața sa: profesia de învățător și lumea satului. O serie de dascăli dedicați ai copilului Ion Pop, dar și lumea rurală percepută de el în registrul imaginarului infantil care combină scenariile de basm, experiențe personale, multe inserate în tradițiile transilvane, explică, probabil, hotărârea ulterioară a adultului de a descoperi și transmite altor generații comorile folclorului românesc, de a le face parte a educației unor viitoare generații capabile a schimba destinul românilor transilvăneni spre libertate și unirea cu celelalte provincii românești. Să aruncăm o privire asupra acestui spațiu în care s-a format viitorul folclorist.

## IV.1 Reteagul, localitate multiethnică și multiconfesională în documentele vremii

Prima atestare documentară a Reteagului datează din anul 1283, când localitatea e menționată ca moșie și localitate din Transilvania. Moșia a aparținut familiei Ratold, posesie consfințită de către regele Ladislau al IV-lea: „Ciceu (Chycho) și Reteag (Retheeg) din părțile Transilvaniei, cu toate moșiile ce țin de ele le-au căzut sus-numiților, și printr-înșii moștenitorilor lor și urmașilor moștenitorilor lor... să le aibă, să le stăpânească pe veci și nestrămutat de-a pururi”<sup>1</sup>.

Între anii 1283 și 1848, când s-a făcut transcrierea românească a localității, Reteagul a cunoscut mai multe denumiri: Retteg, Rettheg, Rethek, Retieg, Retyag și, în cele din urmă, Reteag. Cuvântul „reteag”, ca substantiv comun, nu este menționat în *Dicționarul limbii române moderne*, dar, după cum notează Cornelia și Gheorghe Borza, „lingvistul Miklosich explică proveniența acestuia din slavă, de la cuvântul «retjaz», «retez», «retaz», însemnând coastă sau deal care, în limba română au pătruns cu înțelesul de «tăiași», «tăiere», «scurtare», «retezare»”<sup>2</sup>. Pe de altă parte, Benko Jozsef precizează că numele ar proveni din „ret”, loc drept, fânaț (rât) și „heghy” = deal, ambele denumiri maghiare<sup>3</sup>. Cornelia și Gheorghe Borza oferă o altă explicație pentru numele localității: cuvântul latinesc „retundus -a, -um”, având drept argument faptul că în zonă există dealul cu numele Rătunda (Rotunda), situat în localitatea Reteag – Poieni.

Până la Revoluția de la 1848, locuitorii se împărțeau în stăpâni și supuși, reglementarea raporturilor dintre aceștia fiind „Certa Puncta” din 1769, care reedita situația de iobagi a țăranilor și consfințea dreptul acestora doar la „plata și răsplata muncii lor”, dar și faptul că „bunăvoința și

<sup>1</sup> Cornelia Borza, Gheorghe Borza, *Reteagul în documente și mărturii orale*, Editura Supergraph, Cluj-Napoca, 2006, p. 34.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

înțelegerea stăpânului pentru supușii săi și respectarea vechilor obiceiuri erau hotărâtoare. A existat chiar „avocatul sărăcimii”<sup>4</sup>.

Există multe mărturii scrise referitoare la numărul grofilor, iobagilor și jelerilor, al celor săraci, precum și al loturilor iobăgești sau al celor nemeșești. De asemenea, există date referitoare la plata unor impozite sau scutirea de aceste obligații în funcție de locul pe care oamenii îl ocupau pe scara socială și de averea pe care o aveau. În ce privește satul Reteag, în 1786 aici trăiau groful Bethlen Pal care avea 24 de iobagi și 4 săraci, precum și groful Bethlen Lajos 23 de iobagi, 5 jeleri și 3 săraci<sup>5</sup>.

Ion Pop Reteganul a menționat în amintirile sale că părinții săi au ieșit din iobăgie cu șaisprezece iugăre de pământ și că, înainte de aceasta, bunicul său, Ilie Bota, a preferat iobăgia când s-a mutat din Măgoaja în Reteag deși fusese nobil.

Reteagul a fost reședință de ținut, parte a Domeniului Gherla și cuprindea 15 sate. De rolul localității și importanța acesteia se leagă și întocmirea conscripției de la 1853<sup>6</sup>.

După 1603, la Reteag s-au stabilit mai multe familii de nobili sau înnobilate, cu învoirea principelui Gabriel Bethlen, care avea el însuși o casă în această localitate. Cei din Reteag au participat la răscoala antihabsburgică din 1703-1711, motiv pentru care satul a fost ars, refăcându-se abia după 1750, când a devenit cel mai important din punct de vedere al mărimii și al vieții economice, după Dej. Aici avea loc și instruirea recruților, ceea ce confirmă importanța localității<sup>7</sup>.

În ceea ce privește biserica, românii din Reteag au fost ortodocși până la 1700. În secolul al XIX-lea, românii aveau biserica lor din lemn, cu ziduri din piatră, despre aceasta existând dovadă că ar fi fost construită între anii 1800-1808 când a fost și sfințită. O biserică a existat și înainte de 1700, dar a devenit greco-catolică la Unire. Faptul că nu a fost construită de uniți o dovedește *Statistica românilor ardeleni din 1760-1762*, în care autoritățile austriece menționau: „Possuet non unit aedificare Templum”. Clopotul mic al bisericii poartă inscripția: „Acest clopot este al bisericii românești din Reteag, turnat la anul 1706 de Lerinț în zilele popei Filip”<sup>8</sup>. Recensământul maghiar din perioada 1784-1787, în timpul împăratului Iosif al II-lea, înscrie la Reteag 3 preoți: reformat, greco-catolic și ortodox. Biserica din 1808 a devenit neîncăpătoare pentru numărul mare de credincioși și, în 1921, în timpul preotului paroh Ioan Gonea s-a hotărât construirea unei biserici noi care a păstrat hramul vechii biserici, Sfântul Nicolae, fiind terminată abia în 1936 și sfințită de ÎPS Dr. Iuliu Hosu, episcopul greco-catolic de Gherla-Cluj, la 11 octombrie 1936. După unele lucrări periodice de întreținere a locașului de cult, biserica s-a resfințit de către ÎPS Arhiepiscop Teofil Herineanul al Arhiepiscopiei Ortodoxe a Vadului, Feleacului și Clujului. Din 1948 și biserica și parohia din Reteag au devenit ortodoxe<sup>9</sup>.

Începuturile școlii românești din Reteag, atestate de documente, se situează abia pe la 1675, cu ocazia Sinodului Bisericii Ortodoxe Române din Transilvania, ale cărui lucrări au fost conduse de Mitropolitul Sava Brancovici, el însuși ctitor de școli. Până atunci nu se știe dacă românii din Reteag au profitat de legea dată de principele Gabriel Bethlen, prin Dieta de la Alba Iulia din 1624, care conferea copiilor românilor dreptul de a frecventa școala pentru a deveni preoți, învățători și dieci. E posibil să fi învățat la școlile reformate sau la cele de pe lângă numeroasele mănăstiri printre care și Nicula, Vad și Ciceu-Poieni<sup>10</sup>. Sinodul de la 1675 prevedea: „care cărți sunt scrise și scoase pre limba românească să se cetească și să se învețe în biserică și într-alte locuri unde va fi de lipsă, iară pentru să se mai întărească și pruncii nefiindu ișculă unde să învețe tot creștinul să-și ducă pruncii la biserică și popă după ce va isprăvi slujba bisericeii, să facă știre cum să strângă pruncii în biserică și să-i învețe cum iaște scris mai sus”<sup>11</sup>.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.44.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p.47.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p.49.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pp.133-134.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p.136.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p.160.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

Se pare că preotul Filip din Reteag a pus în aplicare hotărârile Sinodului, folosindu-se de *Bucoavna de la Bălgrad*, cel dintâi manual didactic tipărit la Alba Iulia la 1699 cu litere chirilice. În 1781, împăratul Imperiului Habsburgic, Iosif al II-lea, a promulgat „Norma Regia” care prevedea condițiile înființării școlilor din Marele Principat al Transilvaniei, document în baza căruia s-au înființat multe școli confesionale<sup>12</sup>.

Episcopul de la Blaj, Ioan Bob, a susținut actul de la 1781 și, în 1811, a cerut tuturor protopopilor din arhidieceză ca „părinții să plătească diecilor pentru că învață pruncii o iarnă”<sup>13</sup>. Astfel, în mai multe localități din Transilvania, printre care și Reteag, au fost trimiși dascăli – dieci pregătiți la mănăstirile apropiate.

Prima mențiune documentară despre un local destinat școlii există în „Gazeta Transilvaniei”, nr. 102 din 20 decembrie 1851, unde s-a publicat o corespondență din Reteag, referitoare la inaugurarea unui nou local de școală, care a fost încredințată învățătorului Ilie Turturean. Istoricul Kadar Josef, face o descriere sumară a școlii, din care aflăm că era acoperită cu șindrilă, construită din lemn pe fundație de piatră, fiind „provimentată în 1881, când au fost puse bănci de scândură și mese pentru școlari, o sobă și materialul didactic necesar lecțiilor”<sup>14</sup>.

Ion Pop Reteganul, ca fost elev al școlii face o descriere mai amănunțită a acesteia în *Amintirile unui școlar de altădată*, arătând că „școala era o casă lungă la marginea vestică a cimitirului bisericii, pusă de-a lungul drumui ce duce la Giurgești. Era împărțită așa: o odaie mare cu dosul spre strada Giurgeștilor și cu frontul spre sud iar cu fața spre est și două spre sud. În ea intrai spre stânga din tindă, iar din tindă spre dreapta, intrai în odaia de locuit a învățătorului, care avea și o căsuță spre vest. Fiind cămăruța goală și învățătorul june, acolo ne ținea pe noi în arest, când făceam rele ori nu învățam lecțiunea. Așa e școala din Reteag și în ziua de azi, 11 februarie 1899, numai că acum e pavimentată sala de propunere și tot edificiul e acoperit cu șindrilă, că la început, când umblam eu la școală era acoperită cu paie”<sup>15</sup>. După cum observăm, nu existau multe schimbări, ceea ce vorbește despre situația stagnantă a învățământului pentru copiii români și, așa cum vom observa pe parcursul lucrării noastre, despre faptul că dedicația cu care dascălii își făceau de multe ori meseria a fost hotărâtoare pentru devenirea intelectuală a noilor generații.

După 19 aprilie 1850, educația devine o problemă generală a satului și a bisericii. Preoții erau directori, iar protopopii erau inspectori, controlul general asupra școlilor fiind efectuat de cei doi episcopi, ortodox și unit, și, ulterior, de cei doi mitropoliți. Este demn de remarcat faptul că problemele externe ale școlilor intrau în competența organelor politice și administrative ale statului, toate școlile fiind controlate în cele din urmă de Ministerul Cultelor și Învățământului din Viena. Cursurile școlare începeau odată cu postul de Crăciun și se încheiau la începutul arăturilor de primăvară<sup>16</sup>.

Întreținerea școlii și a învățătorului intra în sarcina credincioșilor prin contribuții bănești sau de natură materială, pe baza unui contract ce cuprindea obligațiile anuale ale ambelor părți. La Reteag, acest contract a fost încheiat la 27 septembrie 1866, originalul păstrându-se la Arhivele Naționale Cluj, Fond Episcopia Gherla, dosar 34/1867. Primii învățători aveau o pregătire modestă și predau elevilor scrisul și cititul, cele patru operațiuni matematice și îi învățau pe copii rugăciunile.

În 1858 s-a înființat Preparandia din Bistrița, mutată în 1868 la Gherla, menirea acesteia fiind aceea de a pregăti învățători. Dintre învățătorii menționați de Ion Pop Reteganul îi amintim pe Ion Dan, Grigoriu Fișa, Gregoriu Iuga, Ion Oltean, Alexandru Suci, Constantin Bouariu și Alexiu Bota, acesta din urmă fiind din Reteag și având 55 de elevi la cursurile obișnuite de zi și 33 de elevi la cursurile de repetiție (duminică și în sărbători), elevi cu vârste cuprinse între 12 și 15 ani<sup>17</sup>.

#### **IV.2 Pagini de viață ale unui școlar ardelean de altădată**

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p.163.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Ion Pop Reteganul, *Din memoriile mele*, manuscris în Biblioteca Astra. B.A. col. Spec. LIII 4/I.

<sup>16</sup> Cornelia Borza, Gheorghe Borza, *op.cit.*, p. 167.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Localitatea Reteag este leagănul natal a lui Ion Pop Reteganul, care a fost printre cei care au susținut lupta românilor împotriva intențiilor colonizatoare și descentralizatoare ale Imperiului Habsburgic. Intelectualii au fost cei care au susținut marea masă a oamenilor simpli, dorind ca fiecare om să fie liber și fericit, un deziderat culminând cu dobândirea fericirii în masă a acestor oameni și armonia colectivă.

Ion Pop Reteganul s-a născut la data de 10 iunie 1853. El însuși evocă evenimentul în manuscrisul intitulat *Din memoriile mele*, care avea să fie dactilografiat și pregătit în diferite momente pentru a vedea lumina tiparului, trecând prin diferite serii de corecturi cu cerneală roșie sau neagră și creion roșu. Nu se știe cu exactitate dacă acest manuscris nedatat, redactat pe foi de registru poștal este varianta originală a textului sau doar copie a acestuia. Există posibilitatea ca filele aflate acum pe rafturile Bibliotecii Astra, să fie doar o copie redactată de fiica lui Ion Pop Reteganul sau de unul dintre biografi săi devotați, Horia Petra-Petrescu.

Relatările memoriilor debutează cu pagini care anunță un povestitor înnăscut, memorialistul filtrând întâmplările prin sensibilitatea unui eu care absoarbe efluviile emoționale ale unei epoci încă pătrunse de patosul pașoptist. Primele pagini exprimă condiția de „neputință„ ori „neștiință” a pruncului proaspăt născut și înfășat de iubirea părinților, care va urma spusele acestora și îndrumările născute din dorința lor de bine pentru propriul copil. Atmosfera e astfel idilică și poporanistă.

Referitor la axele spațiale și temporale, avem detalii încă din primul paragraf al povestirii, astfel încât aflăm perioada în care fătul se va desprinde de pântecul mamei, în 1843, luna lui cireșar. Comuna nașterii, Reteag, va reprezenta ulterior o ancoră identitară prin preluarea acesteia în numele dascălului și folcloristului român: „Cică sunt născut la Iunie 1853, în comuna Reteag, din Transilvania. Cel puțin așa-mi spune cartea de botez și așa știu din spusa părinților mei, Eu firește n-am de unde ști timpul și locul nașterii mele, că eram mic când m-am născut, numai de 9 luni de zile. Dar cele ce-mi spun părinții mei și cartea mea de botez, eu cred, cu atât mai vârtos, că în Reteag eram când începui a pricepe una alta, iar părinții mei au spus că, de când s-au legat pe lume, nu s-au mutat din satul lor”<sup>18</sup>.

Scrierea continuă cu câteva considerații privind arborele genealogic al memorialistului: părinții, bunicii, sora sa, Elena, și copiii acesteia. Sunt date câteva explicații privind preluarea numelui Reteganul și data la care începe preocuparea pentru aceste memorii: 10 Faur 1899. O precizare importantă este făcută referitor la confesiunea locuitorilor români din vremea copilăriei sale, majoritatea uniți (greco-catolici), confesiune adoptată și de bunicul său care sosise în Reteag ca preot neunit (ortodox): „Să se vadă că pe atunci nu se făcea deosebire între uniți și neuniți. Că moșul meu Elie Bota, popă neunit, a fost și era cărturar și înrudit cu preoți români de ambele confesiuni, dar revenit în Reteag, unde toți românii sunt uniți între ei, el încă urmă la biserica lor și-și botează pruncii în legea unită”<sup>19</sup>.

Familia ne este prezentată de către Reteganul prin referire la respectarea tradițiilor privind mâncarea după regulile creștine ale postului, reieșind din descriere că era vorba de o gospodărie înstărită în care nu lipsea nimic. Obiceiurile și orânduiala bisericească erau respectate cu sfințenie. Deși era vorba despre familia preotului, tatăl folcloristului muncea să-și agonisească hrana, asemeni sătenilor, în loc să o cumpere. Din paginile memoriilor răzbate vocea folcloristului, care înregistrează pentru posteritate traiul de demult, în așezarea acestuia în rosturi pământeste dar și în relație cu divinitatea:

„Mâncam ce se apuca, mămligă cu fasole ori cu curechi acru oloiat în post, iar în fruct mămligă cu brânză. Ori cu carne de port ori altceva. Vorbind de mâncare, nu va fi de prisos a aminti că tata era un om străduitor, muncea verde ca să avem totdeauna cele de lipsă. Ținea vaci, oi, boi și cai. Așa, casa noastră nu era lipsită de dulce, dar pentru aceea se țineau posturile cu sfințenie. La noi în casă se postea miercurea și vinerea peste tot anul, afară de harți și săptămâna albă, tata moșul și moașa (bunica) posteau luna, cu copiii cu tot posteam tot postul Crăciunului, postul

<sup>18</sup> Ion Pop Reteganul, *Amintirile unui școlar de altădată*. Text îngrijit și glosar de Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu, București, Editura Tineretului, 1969, p. 144

<sup>19</sup> *Ibidem.*, p. 145

Paștilor (cel mare), postul Sântă Măriei și postul Crucii (până la un timp, până cam în 1861 posteam și postul Sf. Petru”<sup>20</sup>.

Bunăstarea gospodăriei nu era doar pentru locuitorii ei, deoarece părinții folcloristului erau gazde bune pentru mulți călători, atrași de vecinătatea unei fântâni cu apă bună. Adevărata fântână cu apă bună era omenia gospodarilor care ofereau sălaș și hrană celor care aveau nevoie, chiar dacă aceasta însemna uneori un oarecare disconfort al spațiului pentru cei ai casei. Dimensiunea creștină a traiului se desprinde și din acest obicei relatat: „Un necaz îl mânca pe tata: îi era casa prea mică când veneau mulți. Dar ne îngrămădeam cum puteam, de la ușă până la masă era tot un așternut de paie și pe ele, om lângă om, ba de multe ori și masa o scoteam afară să facă loc la sălăi”<sup>21</sup>.

Despre copilul Ion Pop aflăm amănunte inedite de la Alexandru Anca, nepotul Reteganului, care a publicat în 1938 o serie de amintiri despre dascălul transilvănean. O primă relatare arată relațiile încordate dintre copiii români și cei maghiari. Datorită insistențelor mamei micului Ion și a dascălului ungar din localitate, pe la vârsta de 8-9 ani, copilul a fost dat pe mâna învățătorului maghiar, care l-a înregistrat ca școlar cu numele Pap Ianos. În pauze, copilul prefera să rămână în clasă și să privească icoanele în loc să se joace cu copiii maghiari. Unul din colegii săi i-a aruncat cuvinte batjocoritoare: „Măi, Române, cap de câne! Trage grapa după mine! Eu o trag și ea nu vine!”<sup>22</sup> Băiatul nu a suportat să fie batjocorit de unguri și după ce a ripostat fizic în fața batjocurii, a plecat de la școală, refuzând să se mai întoarcă acolo vreodată.

Sentimentul nedreptății și nesupunerea în fața ei aveau să-i atragă nemulțumirea mamei care îl numește „copil rău”. Pentru a se manifesta după cum a fost numit, băiatul a ieșit în curte și a spart o oală de lut. La îndemnul tatălui, s-a încercat să nu mai fie provocat copilul, ceea ce a fost benefic în educația sa: „Din copilul care ar fi putut ajunge un copil nărăvaș, a ajuns un om vioi, satiric, sarcastic – câte odată – dar atât de milos, încât i se făcea rău, cuprins de o adevărată idiosincrazie, când vedea sânge și puroi”<sup>23</sup>. Transformarea copilului se datorează anilor de școală și dascălilor care și-au pus amprenta asupra dezvoltării Reteganului și care i-au rămas în amintire ca modele necesare, atât pozitive, cât și negative, așa cum reiese din scrierile memorialistice.

În aceste scrieri, învățătorii sunt prezentați cu măiestria unui pictor de portrete care transmite o viață întreagă în imaginea pe care o aduce publicului. Copilul Ion Pop pășește la vârsta de 6 ani pe porțile școlii din localitatea natală și este înscris în clasa unui învățător destul de vestit al acelor vremuri, pe nume Ion Dan. Pe lângă acesta, Ion Pop a mai avut dascăli pe Grigore Iuga și Ion Olteanu.

Portretul celui dintâi dascăl este învăluit de afecțiune și apreciere, trăsături caracteristice memoriilor pe tot parcursul celor 19 file. Putem observa cât de impresionat este memorialistului privind pe fereastra trenului memoriei cu ochii de copil, și cât de schimbată este perspectiva acestuia, dominată de maturitate la momentul reîntâlnirii: „Din primul meu an de școală-mi aduc aminte numai de atâta, că dascălul avea o pipă lungă cu țeve și-i ziceam Domnișor. Purta haine domnești, parcă amu-l văd, nădragi (pantaloni) strâmți cu sinore vinete și căciulă neagră. Cămăși purta de pânză țesută de muiera lui și toate crețe pe piept, și la grumaz năframă neagră de mătasă. Se purta ras și cu mustețele tunse scurt. Avea un glas răgușit din care cauză îl și botezaseră oamenii «răgușitul». Până era la noi țineau căruța și un cal cu hamuri frumoase”<sup>24</sup>.

Deși căsătorit, învățătorul e numit „domnișor” atât pentru tinerețea lui, cât și pentru statutul de începător într-ale meseriei, situat într-o comună în care probabil nu câștiga foarte mulți bani, chiar dacă înfățișarea sa denotă o oarecare bunăstare sau, cel puțin, obiceiuri diferite de ale sătenilor. Ion Pop Reteganul arată că l-a mai întâlnit pe acest prim învățător, căruia nu îi dă numele, de încă două ori pe parcursul vieții sale. O primă întâlnire are loc după douăzeci de ani, când fostul elev ajută la formularea unei petiții pentru o slujbă de dascăl într-o localitate care să plătească mai

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*., p. 146.

<sup>22</sup> Alexandru Anca, *Din viața dascălului Ion Pop Reteganul și aprecieri despre activitatea lui*, Cluj, Editura și proprietatea Casei de Editură Alexandru Anca, 1938, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Ion Pop Reteganul, *Amintirile unui școlar de altădată*, p. 149.

mult de 60 de florini primiți cu neregularitate. O a doua întâlnire are loc după încă un număr de ani, când învățătorul pare mulțumit că e pensionat și primește regulat o pensie de 100 de florini<sup>25</sup>. Neajunsurile financiare ale vieții de învățător răzbat în toată memorialistica și corespondența lui Ion Pop Reteganul, deoarece le va trăi el însuși mai dureros chiar, deoarece lipsa de bani îi opreau și activitatea de folclorist dornic să publice materialele adunate.

Un model negativ dar necesar a fost Grigore Iuga, care a părăsit dascălia pentru o meserie mai satisfăcătoare material, aceea de notar în Negrileşti. Cu toate acestea, dorința de avere l-a corupt moral, apelând la lucruri ilegale pentru a pune mâna pe banii altor oameni, întreprinderi necinstite săvârșite alături de vărul primar al fostului învățător. Dorința de mărire a dus la rivalitate între Iuga și vărul său, concretizată în certuri și un proces care l-a lăsat pe fostul învățător foarte sărac. Reteganul observă parcursul de viață al acestuia cu maturitate datorată atât vârstei, cât și înțelepciunii populare pe care a apreciat-o întreaga viață: „Astfel, fostul meu învățător Grigore Iuga, care se înălțase de se credea egal cu magnații, muri în mare lipsă, iar copiilor le lăsă lumea ca să-i ție, văzând acestea – că eram om matur când a murit, eram deja căsătorit, mi-am zis: drept are zicala «nu-i suiş fără coborâș și hăram a venit, hăram s-a dus»”<sup>26</sup>.

Memoriile lui Ion Pop Reteganul descriu parcursul dificil al studiilor, din cauza cheltuielilor mari pentru școlarizare, pe care părinții săi nu și le permiteau. Nu numai frustrarea care îl încercă determinându-l să se izoleze de colegii mai norocoși, dar și consecințele asupra comportamentului sunt descrise de un bun psiholog, după cum remarcă Alexandru Anca. Doi din prietenii copilului pleaseră la școală în Năsăud, dar familia sa nu și-a permis o astfel de cheltuială. Ceilalți doi copii erau din familii mai înstărite, ceea ce micul Ion nu percepea asemeni adulților: „Vedeam eu bine că tata nu-i dă mâna ca la părinții prietenilor mei [...] Dar eu, în mintea mea de copil, nu voiam să înțeleg acel lucru. Așa am rămas fără prieteni, prinsesem a deveni rău, și în lipsă de copii mai buni, mă împrietenii cu copiii ce-mi cădeau în cale și cu care purtam toiagul de păstor. Că după mergerea prietenilor mei la școală, pe mine mă purta tata la vite”<sup>27</sup>.

Nu doar lipsa prietenilor, ci mai ales ziua de duminică, în care nu lucra după slujba de la biserică, era un prilej de a-și aminti de dorința de a merge la școală și de a se chinui sufletește, mai ales când unii oameni îl întrebau dacă e adevărat că nu mai merge cu vitele pentru că va pleca la studii. Copilul nu renunțase la speranță, iar credința apare în amintirile lui Ion Pop Reteganul ca întreținând speranța că își va continua studiile. El purta cu sine și citea *Visul Maicii Precestei*, o rugăciune/acatist considerat făcător de minuni<sup>28</sup>.

După doi ani de insistențe legat de plecarea la școală la Năsăud, părinții au cedat și au fost de acord cu continuarea studiilor. Perioada petrecută însă ca păstor este descrisă însă de folclorist ca o ocazie de a cunoaște multe din creațiile anonime care circulau în acea zonă și care i-au deschis, alături de basmele bunicii, dragostea față de creația populară: „În schimb însă, învățam atâtea opșaguri<sup>29</sup> și pocozenii<sup>30</sup> de la cei păstori, atâtea cântece și descântece, de mă mir că unde am încă păr în cap. Ce auzeam o dată nu mai uitam veci. Și azi țin minte toate comorile văzute și auzite atunci”<sup>31</sup>.

\*\*\*

Deși studiile lui Ion Pop Reteganul au continuat la Preparandia de la Năsăud, lumea Reteagului a stabilit fundamentele legăturii sale cu satul și creația populară, elemente centrale ale muncii sale de folclorist încă nerecuperată în totalitate. La momentul pensionării, deținea lăzi pline de manuscrise care așteptau să fie organizare și mai apoi utilizate pentru diverse cercetări. Biblioteca Academiei găzduiește 21 de volume, cu 6562 file, cuprinzând materiale adunate de Ion Pop Reteganul, o moștenire ilustrând lumea satului și a folclorului transilvănean.

---

<sup>25</sup> *Ibidem.*, p. 150.

<sup>26</sup> *Ibidem.*, p. 152.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 153.

<sup>28</sup> *Ibidem.*, p. 153-155.

<sup>29</sup> Vorbă de clacă, snoavă.

<sup>30</sup> De la regionalismul a pocozii – a se mira, a se minuna.

<sup>31</sup> *Ibidem.*, p. 155.

## BIBLIOGRAPHY

Anca, Alexandru, *Din viața dascălului Ion Pop Reteganul și aprecieri despre activitatea lui*, Cluj, Editura și proprietatea Casei de Editură Alexandru Anca, 1938.

Borza, Cornelia, Borza, , Gheorghe, *Retegul în documente și mărturii orale*, Editura Supergraph, Cluj-Napoca, 2006.

Papuc, Liviu. *Acasă la Ion Pop Reteganul*. În: *Dacia literară*, Iași, anul 15, nr. 56, sept-oct. 2004, p. 20.

Pop, Dumitru, *Ion Pop-Reteganul: 125 de ani de la naștere*. În: *Steaua*, Cluj-Napoca, anul 29, nr. 5, 1978, p. 34

Pop Reteganul, Ion, *Amintirile unui școlar de altădată*. Text îngrijit și glosar de Ion Apostol Popescu și Serafim Duicu, București, Editura Tineretului, 1969.

Pop Reteganul, Ion, *Din memoriile mele*, manuscris în Biblioteca Astra. B.A. col. Spec. LIII 4/I.

Pop Reteganul, Ion. *Eu despre mine (auto-biografie)*. În: *Convorbiri pedagogice*, Panciova, Iugoslavia, anul 2 nr. 11, 1887. p. 240-249.



# ARTISTIC MYTHOLOGY AND BIBLICAL IMAGINARY

Adela-Maria Borșe

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Artistic mythologizing involves the reinterpretation of traditional mythological images from the perspective of actuality, of the present, images that we frequently find in artistic, literary or plastic creations. This artistic mythologizing was achieved by demythologizing the original myth, artistic creations taking over most of the myth's themes and motifs. This phenomenon knows a special extent through the 19th and 20th centuries when the myth is recreated, taking on various forms, while its mythical vein, the sacred dimension, remains unaltered. Coming from an original mythologem, the biblical myth is amplified, it becomes more complex, thanks to the epic redundancy, and the process of diffusion of the respective myths follows the principle of the kaleidoscope: the same image is repeated essentially the same and yet differently, taking into account the spirit of the artist, but and the era in which he lives. Thus, whether we are talking about literary or plastic creations, the biblical myth evolves along with the thinking of man and society, acquiring new meanings, being adapted to the state of mind of each era. Within the relationship between myth, biblical imaginary and art, the source and orientation of the mythical symbol differ in the two ages of the imaginary. If in popular culture the substrate of the mythical symbol comes from the background of collective, traditional representations, in modern art, myths are personal, bookish creations, whose meanings are imposed in the collective imaginary through generalizing abstractions.*

*Keywords: mythologizing, biblical, myths, the art, literature*

„Un mod de a regândi lumea, o formă specifică de a retrăi spiritual existența umană în lume, de a înțelege ființa omenească în proiecție cosmică”<sup>1</sup>, mitul e unul din punctele de plecare ale religiei: „matricea culturii omenirii, întrucât în aria mitologiei s-au născut și filozofia, și artele [...]”<sup>2</sup>. Preocupat de problematica genezei miturilor și de procesele de resemantizare și de demitizare observabile de-a lungul istoriei culturii, Victor Kernbach completează teoria lui Mircea Eliade despre decăderea și supraviețuirea miturilor în forme camufluate.<sup>3</sup> Prin urmare, orice mit, provenit dintr-un mitologem original, se amplifică datorită redundanței epice, iar procesul de difuzare a miturilor urmează principiul caleidoscopului: aceeași figură se repetă în esență aidoma și totuși diferit, dezvoltându-se dintr-un miez arhetipal, difuzându-se prin contaminare, pătrunzând în tradiție, în memoria colectivă, acționând asupra conștiinței umane. Criticul și profesorul Dimitrie Păcurariu opiniază că: „miturile evoluează odată cu gândirea omului și a societății, căpătând semnificații noi”<sup>4</sup>. Miturile vechi, cum sunt și cele biblice, constituie motive pentru creațiile literare ulterioare, fiind adaptate la starea de spirit a fiecărei epoci. De pildă, în poezia *Barca* a lui Mircea Dinescu, transpare, sub țesătura mitului biblic al potopului, regimul totalitar care prin atrocitățile-i caracteristice afectează și distruge totul. Finalul poeziei e tragic, deoarece chiar și ființele necuvântătoare au avut de suferit: „Porumbelul sub barcă a-mpietrit.../Ah, de s-ar fi salvat măcar el!”.

Din perspectiva lui Silviu Anghel, literatura și mitul reprezintă două experiențe umane distincte: mitul ține de viața religioasă și, ca instrument al acesteia, capătă sarcina de a dezvălui existența sacrului, în timp ce „literatura numește o experiență din sfera esteticului destinată să dezvăluie, cu mijloace proprii, existența frumosului”<sup>5</sup>. Raportul dintre cele două experiențe umane are ca o primă etapă fabulosul viziunii. Circulația mitului dincolo de sfera sacrului impune o redimensionare a acestuia: mitul își păstrează capacitatea de a dezvolta, în opera literară, o

<sup>1</sup> Victor Kernbach, *Mit. Mitogeneză. Mitosferă*, București: Editura Casa Școalelor, 1995, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Vezi cap. VIII și cap. XIX din Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, București: Editura Univers, 1978.

<sup>4</sup> Dimitrie Păcurariu, *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București: Editura Albatros, 1990, p. 25.

<sup>5</sup> Silviu Anghel, *Mitul și literatura*, București: Editura Univers, 1999, p. 27.

semnificație proprie. Mitul devine, în textul literar, o prezență discretă, ocultată cu ajutorul unor artificii narative. Viziunea stranie a mitului biblic induce o semnificație întâmplărilor, subliniindu-i valoarea sacră. Semnificația dezvoltată este negată ulterior de o semnificație concurentă, mai puternică, a cauzalității logice din ordinea firescului. Imaginarul biblic devine un simplu element de recuzită, obligatoriu: „Efectul de straniu presupune surpriza descoperirii firescului disimulat sub aparența nefirescului.”<sup>6</sup> Scos din ordinea religiosului pentru a fi adus în ordinea esteticului, mitul își păstrează nealterată forța generativă, dar se metamorfozează, devine motiv poetic. El ajunge să funcționeze nu doar ca un factor de sens, o constantă, ci și ca un factor de coerență în interiorul unei culturi căreia îi imprimă identitate și unitate. Astfel, mitul biblic în literatură depășește accepția de scriere sacră ce implică o credință și devine expresie lirică, dramatică sau narativă, a modului în care un popor își percepe existența sau înțelege lumea.

Mitul biblic a devenit și în România un izvor inepuizabil de inspirație pentru literatura de orice fel, începând cu literatura populară, fiind sursa primară a multor legende românești: „Pentru a obține o anumită viziune și efectul estetic corespunzător, literatura împrumută tipuri de teme, motive, imagini, simboluri proprii mitului, împrumută odată cu acestea, ceva din dimensiunea sacralului acreditat de mit.”<sup>7</sup>

Pierre Albouy<sup>8</sup>, în 1969, impune sintagma *mit literar* pentru prima dată, în locul temei literare, acesta fiind „alcătuit dintr-o relatare ce presupune prezența mitului. Mitologizarea artistică presupune reinterpretarea subiectelor și a imaginilor mitologice tradiționale din perspectiva actualității, a prezentului, iar fenomenul poate ajunge până la parodie.”<sup>9</sup>. Mitologia literaturizată s-a realizat, astfel, prin demitizarea mitului originar, legendele populare preluând majoritatea temelor și motivelor mitului. Acestea au constituit punctele de legătură ale miturilor etno-religioase cu literatura cultă, absorbția miturilor biblice din literatura populară în creațiile culte devenind un fenomen care a cunoscut o amploare considerabilă în literatura secolelor al XIX –lea și al XX-lea.

Parte integrantă din literatura populară, legenda abordează tematic o lume oarecum imaginară devenită aprioric pentru oricine un mod de viață într-un univers în care timpul și spațiul se întrepătrund, iar desprinderea de cotidian se transformă într-o terapie pentru suflet. Imaginile sunt create prin vraja spiritului uman, dezvăluind tainele devenirii existențiale. Incursiunea în fascinantul univers al legendelor familiarizează pe oricine cu conștiința unei realități transcendente, filtrată prin mentalitatea religioasă specifică românului.

În ceea ce privește mitul biblic, Mircea Vulcănescu în *Mitologie română* amintește de două legende din cadrul metereologiei mitice românești, opinând că acestea „anticipează legenda iudeo-creștină a potopului lui Noe. Nu este vorba de o simplă adaptare și localizare românească [...], ci de o contaminare târzie a celor două legende străvechi carpatice, urmate de o fuziune a lor și o remodelare iudeo-creștină a mitului local”<sup>10</sup>. Încă din cele mai vechi timpuri, mitul potopului se regăsește în tradiția multor popoare, ilustrând, printre altele, concepția privind înnoirea periodică a lumii împreună cu cea a sufletului uman, pervertit de păcate și aflat sub influența Răului. Altfel spus, acest potop era unul necesar pentru a se putea continua viața, este purificare, așa cum sărbătorim simbolic de Anul Nou sfârșitul umanității păcătoase, pentru a face posibilă o nouă creație.

Se impune să facem precizarea că despre potop se vorbește și în cea mai veche epopee a omenirii, și anume în *Epopeea lui Ghilgameș* în care eroul Ghilgameș ajunge la strămoșul omenirii, Utnapiștim, supraviețuitor al potopului. Cu toate că mitul potopului este unul răspândit în toată lumea (la mexicani, greci, egipteni, chinezi, fenicieni, maiiași etc.), e destul de rar atestat în tradițiile arhaice europene: la greci (posibilă influență orientală) și la nordici, potopul este descris în două modalități diferite, pe de-o parte sub forma unei inundații cu sângele uriașului Ymir și, pe de altă parte, prin acoperirea pământului cu zăpezi. În ceea ce-i privește pe români, sunt atestate câteva legende privind

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 29-33.

<sup>7</sup> Silviu Angelescu, *Mitul și literatura*, București: Editura Univers, 1999, p. 32.

<sup>8</sup> Gheorghe Glodeanu, *Mitografii. Incursiuni într-o bibliotecă mitologică*, ediția a II-a, Cluj-Napoca: Editura Ecou Transilvan, 2021. p. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985, p. 427.

distrugerea prin inundații a unor „spițe ratate de oameni primordiali<sup>11</sup>”, răzvrățiți împotriva ordinii divine. Aceștia ar fi fost pedepsiți, pentru ca în locul lor să facă Dumnezeu alți „oameni mai mici și mai ascultători<sup>12</sup>”.

Miturile și legendele au servit sute de ani drept surse de inspirație și pentru creațiile plastice, artiștii fiind atrași de multitudinea de motive și teme biblice. Creatorul de artă a simțit dintotdeauna o relație spirituală cu Divinitatea, raportându-se la aceasta, în rezolvarea marilor probleme existențiale. Gustave Doré prin gravura *Le déluge (Potopul)* și Edward Hicks prin *Arca lui Noe* au surprins imaginarul biblic în ipostaze diferite, dar care se completează. Jerry Pinkney, ilustrator și scriitor american, pune în lumină, în *Arca lui Noe*, tot curajul, drama și frumusețea acestei pilde antice în picturi bogate și glorioase. Plină de detalii sensibile și emoție, arta sa aduce o nouă viață și sens unui mesaj important de pace.

„Omul, cu predilecția sa pentru crearea de simboluri, transformă în mod inconștient obiectele sau formele în simboluri, atât în religie, cât și în arta vizuală<sup>13</sup>”, scria Aniela Jaffé în *Omul și simbolurile sale* (1964), observație confirmată de arta preistorică din Epoca Pietrei prezentă pe toate continentele. Ele nu sunt doar imagini străvechi cu forme familiare, cum ar fi animale sau amprente, căci știm că toate culturile ulterioare le-au asociat o semnificație simbolică. Așadar, umanitatea a transformat dintotdeauna în simboluri tot ceea ce a înconjurat-o, simbolurile magice devenind simboluri sacre, simboluri ale identității și sisteme simbolice, în tradițiile din întreaga lume.

În picturile alegorice, corabia poate simboliza adăpostul sufletului, vehiculul în care sunt străbătute apele vieții. Corabia poate reprezenta și Biserica creștină. Potopul e considerat un eveniment predeterminat de către Divinitate, cu valențe duale. Potopul înseamnă viață, prin regenerare, dar și moarte, putând fi semn ale mâniei divine. Avem exemple pertinente în istorie: potopul iudeo-creștin, unele triburi amerindiene care credeau că potopul a fost trimis ca pedeapsă că au încălcat legile sacre, iar chinezii antici credeau că potopul semnifică nemulțumirea față de conducătorii țării. Celții, pe de altă parte, considerau potopul drept uzurpări ale uscatului de către lumea de dincolo.

Andrei Oișteanu în cartea *Ordine și Haos* insistă pe valoarea simbolică a arcei reprezentată în iconografia creștină: „arca lui Noe a fost figurată fie ca o simplă ladă (în creștinismul timpuriu: frescele cimitirului de la Priscille – secolul al II-lea, sau cele din catacombele de la Domitille – secolul al IV-lea), fie ca o casă plutitoare (pe un capitel al catedralei din Bourges – secolul al XIII-lea).<sup>14</sup>” Artiștii, adevărați sisifi, folosindu-și scriitura ca pe o arcă, încearcă prin creațiile lor să salveze lectorii de la potopul ignoranței și suferinței, recurgând la simboluri și imaginar biblic, deoarece, așa cum afirmă și Marcel Olinescu: „a fi artist înseamnă a spiritualiza creațiunea artistică prin concepția dualistică a vieții, a moralei și a creațiunii divine<sup>15</sup>”.

În concluzie, în cadrul relației dintre mit, imaginar biblic și artă, la cele două vârste ale imaginarului diferă sursa și orientarea simbolului mitic. Dacă în cultura populară, substratul simbolului mitic provine din fondul reprezentărilor colective, tradiționale, în arta modernă, miturile sunt creații personale, livrești, ale căror semnificații se impun în imaginarul colectiv prin abstractizări generalizante.

## BIBLIOGRAPHY

Angelescu, Silviu. *Mitul și literatura*, București, Editura Univers, 1999.  
Eliade, Mircea. *Aspecte ale mitului*, București, Editura Univers, 1978.

<sup>11</sup> Elena Niculiță-Voronca, *Datinile și credințele poporului român - Adunate și așezate în ordine mitologică*, Vol. 1+2, București: Editura Saeculum I.O., 2015, p. 31

<sup>12</sup> Tudor Pamfile, *Mitologie românească*, ediție îngrijită și prefață de Jordan Datcu, București: Editura Grai și suflet - Cultura națională, 2000, p. 137.

<sup>13</sup> Clare Gibson, *Cum să citim simbolurile*, București: Litera, 2010, p. 26.

<sup>14</sup> Andrei Oișteanu, *Ordine și Haos*, Iași: Editura Polirom, 2004, p. 75.

<sup>15</sup> Marcel Olinescu, *Mitologie românească*, București: Editura Saeculum I.O., 2001, p.16.

- Gibson, Clare. *Semne și simboluri. Ghid ilustrat. Semnificații și origini*, traducere de Ondine Fodor, Oradea, Editura Aquila '93, 1998.
- Glodeanu, Gheorghe. *Mitografii. Incursiuni într-o bibliotecă mitologică*, ediția a II-a, Cluj-Napoca, Editura Ecou Transilvan, 2021.
- Kernbach, Victor. *Mit. Mitogeneză. Mitoșferă*, București, Editura Casa Școalelor, 1995.
- Kernbach, Victor. *Mituri esențiale*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1978.
- Oișteanu, Andrei. *Ordine și Haos*, Iași, Editura Polirom, 2004.
- Olinescu, Marcel. *Mitologie românească*, București, Editura Saeculum I.O., 2001
- Pamfile, Tudor. *Mitologie românească*, ediție îngrijită și prefată de Iordan Datcu, București, Editura Grai și suflet - Cultura națională, 2000.
- Păcurariu, Dimitrie, *Teme, motive, mituri și metamorfoza lor*, București, Editura Albatros, 1990.
- Voronca, Elena-Niculiță. *Datinile și credințele poporului român - Adunate și așezate în ordine mitologică*, Vol. 1+2, București, Editura Saeculum I.O., 2015.
- Vulcănescu, Romulus. *Mitologie română*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1985.

# SPACE/SPACTIALIZATION – THE FLEXIBILITY OF A CONCEPT WITHIN THE BOUNDARIES OF TRANSDISCIPLINARITY. SOME CASE STUDIES

Alice Jurcoveț

PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: Literature, from a conceptual point of view, encompasses both fiction and non-fiction, according to the phrase "specialist literature", used in almost any field. Fiction takes its starting point from the author's imagination, while non-fiction is based on the concepts of truth, facts, objectivity and it is designed for information purposes or for entertainment. Language is the main way of distinguishing between the two types of literature.*

*Fiction can have mimetic elements, but it will also include at least one element that does not belong to realism, it can also be of the magical realism type, where the intrusion of the fantastic takes place in real space, from the times when "God still trod with his holy feet the stony deserts of the earth."*

*Owing to the principles of inter- and transdisciplinarity, we can illustrate the flexibility of the borders of the arts and the potentiality of the spaces created by the authors of literature, film and video games, especially since we are facing challenges that have created commodifications of cultural values and paradigms, giving rise to new canonizations, anchored in a modern cultural capital, far from being affiliated to a single point of view.*

*Keywords: space, interdisciplinarity, literature, games, film.*

Literatura, din punct de vedere conceptual, înglobează atât ficțiunea, cât și non-ficțiunea, conform sintagmei „literatură de specialitate”, utilizată în aproape orice domeniu. Ficțiunea își are punctul de plecare din imaginația autorului, în timp ce non-ficțiunea se bazează pe conceptele de adevăr, fapte, obiectivitate și este concepută în scop informativ sau pentru amuzament. Limbajul este principala modalitate de a distinge între cele două tipuri de literatură. În timp ce limbajul științific poate cunoaște categoria sinonimiei lexicale, însă fără a i se putea atribui apanajul interpretării, limbajul poetic, literar are nenumărate posibilități de interpretare. Ceea ce le aseamănă, totuși, este ordinea, proporția, simetria și ritmul, principalele calități ale reprezentării anticelor principii de adevăr, realitate și armonie. De asemenea, intervine și magia rostirii, formulele magice cu ajutorul cărora se deschid interstițiile și, ulterior, se permite transcendența în lumile create cu abilitate de către autori, care constituie imaginea unor jocuri de puzzle complexe, pe care doar o imaginație ascuțită le poate asambla.

Ficțiunea poate avea elemente mimetice, însă va cuprinde și cel puțin un element care nu aparține realismului, poate fi și de tipul realismului magic, unde intruziunea fantasticului are loc în spațiul real, din timpurile pe când „Dumnezeu călca încă cu picioarele sale sfinte pietroasele pustii ale pământului.”<sup>1</sup> De aici, putem vorbi deja și despre fantastic și toate categoriile sale. Science Fiction-ul, spre exemplu, s-a bucurat de la începutul apariției sale de un succes remarcabil, însă nu toate categoriile de cititori agreează lumile utopice, distopice, apocaliptice sau postapocaliptice, așa cum ceilalți resping o invazie robotică sau dispariții misterioase în Obiecte Zburătoare Neidentificate, semnalele subliminale ale distrugerii Universului în viziunea profetică a autorilor de acest tip de literatură, călătorii în universuri paralele ca urmare a încercărilor de a stabili legături cu ceilalți locuitori ai galaxiei, transcendențe survenite în urma aprehensiunii eminente și continue sau alte probleme cu care se confruntă lumea și ale căror soluții par a se găsi în timpuri și spații nedeterminate. „Despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia. A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately

---

<sup>1</sup> Mihai Eminescu, *Făt Frumos din lacrimă*, București, Editura Cartea Românească, 1978, p. 262.

terrifying and awful. Dystopia, typically invoked, is neither of these things; rather, it is a utopia that has gone wrong, or a utopia that functions only for a particular segment of society.”<sup>2</sup> De fapt, în absența unei determinări terminologice clare, este dificilă emiterea unei ipoteze care să constituie baza teoretică a conceptului. Florica Bodiștean susține că „scriitura pentru copii autentică e paradoxal literatura înaltă, subtilă, simplă și savantă în același timp, tocmai pentru că apelează la semioze primare ce sfidează gramatica constituită și canoanele culturale implicând simbolism, oralitate, ludic.”<sup>3</sup> Hermeneuticii îi corespunde, în filosofie, metodologia de interpretare și comprehensiune a textelor și pune accentul pe conținut și semnificație, interesantă fiind influența și studiile inclusiv asupra inteligenței artificiale, metodă cognitivă care va include și cititorul în procesul de analiză. Teoreticienii acestei științe considerau, în secolul al XIX-lea, că în actul lecturii cititorul lasă libere intențiile autorului, astfel că, va încerca să se transpună în locul acestuia, retrăind actul creației. În secolul al XX-lea, viziunea asupra operei de artă va fi deschisă interpretării. Martin Heidegger deplasează problematica centrală de la interpretarea textelor înspre înțelegerea existențială, fără a include presupuneri empirice. „[...] abia opera îl face pe artist să apară drept meșter într-ale artei. Artistul este originea operei. Opera este originea artistului.”<sup>4</sup> Artiștii creatori de spații sunt scriitori, regizori, pictori și, de ce nu, creatorii de jocuri. Spațiile pot fi ale regenerării, vindecării, ale coșmarului, pulsuniu, dorinței, doliului sau puterii.

Grație principiilor inter- și transdisciplinarității, putem ilustra flexibilitatea granițelor artelor și potențialitatea spațiilor create de autorii de literatură, film și jocuri video, mai ales că ne aflăm în fața unor provocări care au creat comodificări ale valorilor și paradigmelor culturale, dând naștere unor noi canonizări, ancorate într-un capital cultural modern, departe de a putea fi afiliate unui singur punct de vedere.

Unul dintre spațiile care are o relevanță semnificativă este maidanul, iar referința la care facem trimitere îi aparține autoarei Ioana Tudora, care analizează *Călăuza* lui Tarkovski, film realizat după celebrul roman *Picnic la marginea drumului* de Arkadi Strugatki, Boris Strugatki, unde spațiul este supranumit *Zona*, adică un loc pe care Alexandru Paleologu l-a catalogat ca fiind purificator, în ciuda vicisitudinilor pe care *Călăuza*, *The Stalker*, le întâmpină. În fond, acel spațiu are potențialitate psihedelică, deoarece toate capcanele se activează doar când cineva pătrunde în *Zonă*. „În limba arabă maidan desemna, în cadrul spațiului oriental, un teren liber amplasat, de obicei, la marginea orașelor și în apropierea hanurilor, reprezentând atunci, un fel de variantă premergătoare parcajului modern amestecat cu un talcioc. [...] Acolo unde orașul se destramă, se nasc maidanele, ca locuri ale indeterminării, ca locuri marginale, [...] zonă heteroclită unde orașul se amestecă cu non-orașul, transformând totul într-o «savană (sub)urbană».”<sup>5</sup> Prin inaccesibilitatea locului, legendele create în jurul său, interdicția de a-l accesa, *Zona* devine extrem de fascinantă, asemenea Văii Plângerii, un loc în care odată ajuns, ești iremediabil atras ca într-un vortex al amintirilor, al plăcerilor, al dorințelor refulate. Sunt locuri cu suflet, spații unde trăiești sentimente inavuabile, contradictorii, mai ales că toate forțele potrivnice simt ezitarea, anxietatea, dar chiar și așa, *Călăuza* efectuează deplasarea riscantă în scop taumaturgic asumat, repetat ori de câte ori cineva vrea să se aventureze în *Zonă*. Nu este un vânător de afaceri mici, el simte forța atracției locului pentru atmosferă, pentru pacea interioară, pentru purificare și înălțare spirituală. Există și o scenă ilustrativă în acest sens, personajul din film, care nu are nume, se întinde cu fața în jos imediat ce ajunge, pare un soi de ritual de mulțumire și re-conectare cu locul, cu o ușoară tentă erotică, o pulsione inconștientă și totuși vie, organică și asumată.

---

<sup>2</sup> Michael D. Gordin, Helen Tilley, and Gyan Prakash, Editors, *Utopia/Dystopia, Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press. Princeton and Oxford, 2010, p. 10: „În ciuda numelui, distopia nu este doar antinomia utopiei. Un opozant redutabil al utopiei, ar fi o societate fie planificată în totalitate, fie deliberat plăsmuită ca înspăimântătoare și îngrozitoare. Distopia, invocată adesea, nu este niciuna dintre acestea, ci, mai degrabă, este o utopie nefuncțională sau una care are deschidere spre o anumită categorie socială” (trad. n., A.J.).

<sup>3</sup> Florica Bodiștean, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007, p.22.

<sup>4</sup> Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 37.

<sup>5</sup> Ioana Tudora, în *Altfel de spații*, volum coordonat de Ciprian Mihali, București, Editura Paideia, 2001, p. 124.

Unul dintre cele mai accesate jocuri ale copiilor cu vârste cuprinse între 5 și 14 ani este Minecraft<sup>6</sup>. Acesta are două posibilități în care jucătorul își creează un univers propriu, o realitate în care poate fi o divinitate, un zeu și se numește Creative sau poate opta pentru a fi un om comun, în această situație jucătorul optează pentru varianta Survival. Creatorii jocului au gândit o grafică cu o coloristică atractivă, iar dimensiunile în care player-ul devine un mic Demiurg sunt: The Overworld, lumea obișnuită, Nether, supranumit Iadul și The End, adică Sfârșitul. Ceea ce este extrem de atractiv la acest joc, este asemănarea izbitoare cu o poveste de tip Fantasy și ușurința cu care un jucător transcende universurile infinite, prin crearea de portaluri. De asemenea, el are de trecut o serie de probe și trebuie să obțină în timpul călătoriei o serie de obiecte cu valoare simbolică, extrem de utile pentru a avansa înspre finalizarea jocului. Inițial, jucătorul este în Overworld și este nevoit să creeze un portal pentru a accede la dimensiunea următoare. În vederea trecerii, trebuie să ucidă niște creaturi pe nume Blaze, din uciderea lor obținând Blaze Rods, niște obiecte de foc, care prin prelucrare, devin furnizoare de Blaze Powder, ingredient necesar uciderii altor creaturi numite Enderman. Lumile jocului pot fi ostile, împânzite cu creaturi înspăimântătoare, biomurile fiind întinderi infinite de ecosisteme reale, însă modalitatea de construcție este pur matematică, construite din cuburi. Ca orice traseu inițiativ și această legendă urbană are drept scop, uciderea unui dragon. Prin urmare, ideea de cronotop poate fi valorificată și într-un joc video, mai ales că mintea umană poate proiecta o realitate augmentată chiar și în absența unui fond, spre deosebire de realitatea virtuală.

Un alt joc interactiv derulat într-un univers paralel este Halo, creat de Bungie Industries. Jucătorul poate să ia ipostaza unuia dintre liderii: Master Chief „John117” sau The Arbiter (The Vadam’). Speciile pe care le propun creatorii jocului pentru a popula universul sunt: Precursorii (Primordialii) – nu au formă sau origine cunoscute, Forerunners, oamenii antici, cu descendență incertă, dotați cu inteligență artificială superioară. Cea de-a treia manifestare fizică este a oamenilor, care au tot genealogie obscură, sunt reprezentanți ai forțelor binelui, sunt mereu de partea acestuia, însă pe umerii lor cade responsabilitatea dată de Precursori, anume paza Universului. Jocul debutează cu un război între Precursori și Forerunners, în care pier foarte mulți Precursori, iar cei rămași devin particule care se viciază în aproximativ 100.000 de ani. Jucătorii asistă, parcă, la un proces chimic spectaculos, când oamenii descoperă particulele și creează „pacientul 0”, numit The Flood, care pare a fi o răceală comună, inițial, însă în trei sute de ani, suferă o mutație genetică și devine The Flood Supercell, care se multiplică într-un ritm amețitor, iar din punct de vedere ontogenetic, corpul în care se instalează putrezește și din locurile din care carnea dispare, cresc tentacule, așa apare Generalul Chris Johnson, pacientul 0, care a fost carantinat timp de trei ani. Ceea ce surprinde la acest joc, este elementul de Science Fiction, mai exact partea științifică ce ilustrează extrem de realist evoluția și răspândirea maladiei: boala extrage seva puterii din minte și, telepatic, toți cei infestați au acces la informațiile stocate și le pot folosi în beneficiul propriu. „Virusul” dă bolnavului dureri atroce, încât acesta nu-și dă seama că este folosit ca resursă energetică și mentală. Creatorii jocului plasează acțiunea în atemporalitate și aspațialitate, astfel încât putem crede că este posibil să se întâmple oriunde, iar jucătorul poate alege forma pe care să o acceseze, doar să păstreze intactă „infecția”, deoarece nicio altă componentă a corpului uman nu mai este necesară. Finalul jocului este amânat, deoarece protagoniștii, The Arbiter și Master Chief își promet că se vor revedea când va fi timpul lor, din nou.

Spațiul puterii și vindecării unui copil este găsit în filmul *A Monster Calls*, tradus în limba română *Copacul cu povești*, regizat de J. A. Bayona, după un scenariu de Patrick Ness. Conor O’Malley, un copil care locuiește cu mama lui bolnavă de cancer în stare terminală, are un coșmar recurent, la aceeași oră, în fiecare noapte: trebuie să salveze pe cineva de la moarte și cu propria forță să țină mâna cuiva, care să nu alunece în falia pământului, creată tocmai pentru a înghiți victima. Scena este întunecată și înfricoșătoare, însă apariția unui copac antropomorfizat, un tisa gigantic care îi va spune micului Conor trei povești, la finalul cărora, fiind obligat să o spună el pe

---

<sup>6</sup>Minecraft, disponibil la adresa: <https://www.gamespot.com/games/minecraft/> (accesat la data de 13.10.2022)

ultima, amplifică până la paroxism anxietatea privitorului. În textul „Doliu și melancolie”<sup>7</sup>, din 1917, Sigmund Freud arată că melancolia se caracterizează printr-un dezinteres general față de lume, alături de un concept negativ de sine exprimat prin atitudini marcate de reproș și denigrare pe care subiectul le îndreaptă frecvent asupra-și, până la a avea expectanțe nerealiste de a fi pedepsit de către ceilalți.

Nici în viața reală, în afara visului-coșmar, Conor nu se descurca prea bine: la școală era agresat frecvent de un coleg, cu bunica nu avea o relație grozavă, iar tatăl lui își refăcuse viața și părea că nu era loc și pentru el. Prima poveste este și prima lecție de viața: o crimă oribilă îi asigură tronul regal unui tânăr, a doua poveste ilustrează natura umană: un predicator denigrează un farmacist care încerca să creeze un medicament din seva de tisa, astfel i se va interzice continuarea experimentului, însă familia predicatorului se îmbolnăvește subit și farmacistului i se cere să reia cercetarea, însă acesta refuză și copiii și soția se prăpădesc, predicatorul distruge casa cercetătorului, iar Conor crezând că ajută la planul de răzbunare, descoperă, șocat, că a distrus camera bunicii sale. A treia poveste este despre un om invizibil care nu și-a dorit asta, iar Conor aplică, în viața reală, grație invizibilității presupuse, o bătaie colegului care îl agresa frecvent. Starea mamei se degradează repede, iar coșmarurile se repetă, însă poveștile copacului îl pun pe gânduri și cere să-i vindece mama cu seva sa. În schimb, copacul îl presează până cedează psihic să spună a patra poveste care era cea mai mare teamă a sa: de fapt, boala mamei a fost un coșmar pentru el, o povară de care, inconștient, voia să scape, aceasta fiind și semnificația părții inițiale din visul său. La 12.07, mama îl părăsește pentru totdeauna, Conor se va muta la bunica sa, care îi renovase, în secret camera fiicei sale, unde Conor găsește caietul cu schițele de desen ale mamei, iar unul dintre schițe este un autoportret al acesteia când stă pe umărul copacului-vorbitor. Pe de altă parte, Freud explică faptul că în doliu are loc un conflict inconștient originat în ambivalența subiectului față de un obiect pierdut, conflict în care sentimentele de iubire și de ură luptă, totodată, să dezlege și să păstreze legăturile libidinale cu obiectul, acest fapt fiind o explicație. Doliul este, astfel, o rezolvare care permite subiectului să elaboreze simbolizarea pentru o pierdere care a avut loc în realitate, în timp ce conflictul în melancolie este inconștient și poate apărea într-o mare varietate de situații, cum ar fi pierderea locului de muncă sau divorțul. În acest fel, doliul se dezvăluie ca o apărare care permite elaborarea unei pierderi percepute de către ego, în timp ce în melancolie pierderea obiectului este urmată de o pierdere a ceva care este perceput ca parte a eului.

Din punct de vedere istoric, genul Fantasy are o relație dificilă cu maternitatea. Deși se recunoaște că protagoniștii trebuie să fi apărut de undeva, de multe ori doar paternitatea este considerată importantă, în timp ce mamele, dacă sunt menționate, sunt de obicei fie moarte, fie irelevante: nementionate sau retrase într-o mănăstire. Dacă mamele – sau mamele vitrege: un alt tip de figură maternă – persistă în viață până la vârsta adultă a copiilor lor, ele sunt cel mai adesea prezentate ca un obstacol în calea realizării sau căutării de sine a copilului lor sau, așa cum este cel mai frecvent cu mama vitregă arhetip, prezintă o amenințare reală pentru protagonist.<sup>8</sup>

Psihanaliștii Melanie Klein și André Green oferă descrieri diferite ale dezvoltării mentale primitive.<sup>9</sup> În timp ce Melanie Klein subliniază nevoia de a controla obiectele interne prin scindare și identificare proiectivă, André Green, subliniind diferențe teoretice, propune un spectru de fantezii care variază de la reanimare – readucerea morților la viață – până la reparare – vindecarea daunelor cauzate de atacul paranoic. Din punct de vedere clinic, apar alternanțe între aceste două tipare defensive, acționând împreună pentru a evita anxietățile dureroase. Interacțiunea dintre aceste apărări este ilustrată de un vis extras din practica clinică, din viața lui James Barrie și din creația sa, *Peter Pan*: Peter face apel la adolescentul din noi toți, în timp ce urmărește, fără controlul parental, o căutare magică prin care prezintă aventuri exotice și, totodată, mitul unei copilării fericite fără

---

<sup>7</sup>Sigmund Freud, *Doliu și melancolie*, în *Opere esențiale. Vol.3. Psihologia inconștientului*, București, Trei, 2010, p. 191.

<sup>8</sup>Gabriela Houston, *Where Are All of the Mothers in Fantasy Fiction?*, 2021, <https://www.denofgeek.com/books/where-are-all-of-the-mothers-in-our-fantasy-fiction/>

<sup>9</sup>Cf. Robert White, *Peter Pan, Wendy, and the Lost Boys: A Dead Mother Complex*, in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 69, no. 1/apr., <https://doi.org/10.1177/0003065120988763>



sfârșit. Cu toate acestea, Peter are o latură mult mai întunecată: în spatele distracției, el este mort. El și-a pierdut capacitatea de a iubi, respingând orice nevoie de mame și intenționând să nu crească niciodată, pentru ca astfel să evite sexualitatea și responsabilitatea adultului. Catastrofa centrală din viața lui Peter și a genitorului său, James Matthew Barrie, a fost o mamă moartă. Povestea lui este o încercare de a face față acestui dezastru psihic.

Spațiul degradării morale și a umilinței condiției umane este cel al închisorii, în *Povestiri din Kolîma* de Varlam Șalamov. Detenția, în cele mai grave forme ale sale, munca silnică, abuzurile, crimele împotriva umanității, genocidul, grotescul închisorilor, groaza, teroarea și tortura, abjectul, mizeria, foametea, molimele, superlativul maleficului sau, potrivit radiografiei ortodoxismului, „pedeapsa divină”, au constituit surse de inspirație pentru scriitori, ulterior materiale pentru cineaști, râuri de cerneală pentru critici și zeci de sentimente pentru cititori și cinefili. Cel puțin o dată în viață ne-am simțit constrânși să facem ceva ce încalcă principiile noastre, să aplicăm dublul standard sau să experimentăm disonanțele cognitive, conștient sau voluntar, inconștient sau involuntar. Literatura, cinematografia, arta, în general, care a surprins, indiferent din ce unghi lumea underground, delincvența, a învăluit într-o aură de poveste cu băieți răi, cei mai doriți de femei, cu infractori plin de remușcări ce își scot din mizerie mamele abuzate, au dezvăluit trupuri cu o musculatură perfect definită, toate privite admirativ și cu dorință. Nu este cazul cărții noastre, care este artă pură, deoarece fiecare pagină ciupește cea mai sensibilă coardă a simțurilor, te scoate din zona de confort cu o rapiditate fulgerătoare, dar primim și o prețioasă lecție de viață. Să iubim libertatea, să prețuim momentele, deoarece sunt singurele care pot crea amintiri pentru eternitate.

Varlam Tihonovici Șalamov, prozator rus, de la care am învățat semnificația cuvintelor zek, felcer, blatari<sup>10</sup>, javre, mierlitor, comsomolist, „zona mică”, o geografie a mizeriei și teorii, unde singurul lucru care te menține în viață este instinctul de conservare, augmentat până la ultima treaptă a degradării umane, animalul cu o fărâmă de conștiință, dispus să o piardă în iureșul pentru supraviețuire. *Povestirile din Kolîma* nu au substanța epică a romanelor memorialistice, deoarece conțin doar picături de sânge, sudoare, durere fizică care atinge cote paroxistice, teroare, umilință, autorul nu corectează niciun cuvânt, anticalofilismul fiind modalitatea auctorială, scrierea este autentică, iar cititorul nu mai este delectat cu imagini artistice inefabile. De fapt, cine ar avea asemenea așteptări după citirea titlului? Alături de Aleksandr Isaievici Soljenițin, Șalamov înfățișează *Arhipelagul Gulag* în toată splendoarea terorii și mizeriei sale. Credibilitatea narațiunilor este conferită de datele precise care însoțesc fiecare capitol, lipsa descrierilor și anamneza cu accente psihologice, chiar psihiatrice. Există o radiografiere a omului devenit animal, datorită chinurilor la care este supus, umilinței și lipsei de rațiune în situații extreme. Totuși, nicio ființă organică nu s-a putut dovedi a fi mai puternică decât ființa superioară și socială, a cărei singură șansă de supraviețuire rămâne păstrarea vie a sufletului, pentru a putea să nu se depășească bariera între animal și om, fărâma de umanitate care a rămas și prețioasa lecție de nutriție, conform căreia te alegi cu scorbut, deci degradarea fizică accelerată, din cauza alimentației aproape inexistente, în condiții de muncă greu de imaginat. Fiecare strop de cașă și fiecare firmitură de pâine era motiv de violență, de umilință și totuși, o prețioasă lecție de viață.

Cele două volume conțin câte trei părți, anume *Povestiri din Kolîma* cu 33 de capitole, *Malul stâng* cu 25 de capitole, *Un maestru al lopeții*, cu 28 de capitole, al doilea volum *Schițe despre lumea crimei*, 8 capitole, *Renașterea Zadei* cu 30 de capitole, *Mănușa sau PK-2* cu 23 de capitole. După fiecare pagină parcursă, gerul aprig al Siberiei îți străpunge celulele, simți greutatea muncii, pierderea dorinței de a trăi, uiți umanitatea, te îndepărtezi de valori, dar înțelegi prețul libertății, democrației, exprimării libere și, mai ales, deplasarea neîngrădită. Închisorile comuniste, gulagul rusesc au făcut milioane de victime în numele reeducării prin muncă. Dintre cei care au supraviețuit frigului, foametei, mizeriei inimaginabile, bolilor și tratamentelor inumane, cine ar putea uita somnul pe podeaua înghețată, hainele pline de păduchi, dușurile comune, uciderea și mâncatul animalelor de companie, distracțiile perverse ale blatarilor, pervertirea până la demonic a șefilor?

---

<sup>10</sup> Varlam Șalamov, *Povestiri din Kolîma*, Vol. 2, București, Editura Polirom, 2015, p.7.

Spectacolul grotesc la care asistăm are și categorii privilegiate, baronii penitenciarelor, cei care beneficiază de tratament diferențiat, aceștia fiind turnătorii sau cei care ofereau plăceri trupești celor mai mari în grad. Conform autorului, nu există niciun fost deținut care să nu își amintească în fiecare zi detenția și nu există nicio literatură veridică și verosimilă care să ilustreze într-o manieră artistică viața din penitenciar, deoarece aceasta nu are nimic frumos, nimic salvator, nimic cathartic, nimic înălțător. Totul rămâne cu caracter permanent, asemenea degerăturilor. Pare de-a dreptul degradant să vezi prezentată ca virtute și onoare, viața între gratii și, mai ales, deținuți care beneficiază de tratamente exclusiviste, care își coordonează activitățile ilicite fără nicio constrângere, opreliște sau remușcare. De aceea, consider că *Povestirile din Kolîma*, prin însăși imaginea prozopeică a iadului, constituie replica terestră a infernului, proiecția satirică a unui capitol din istorie trecut sub tăcere.

Principiile comuniste de funcționare a bunului mers al gulagului erau doar constrângerile, muncește să mănânci, dar ca să mănânci, trebuie să muncești. Oamenii erau etichetați de când soseau, indiferent care era condamnarea, ei constituiau doar forță brută de muncă. Personajul cel mai grotesc este, în opinia mea, nu un deținut cu o condamnare circumstanțială socotit dușmanul poporului, ci un doctor, Cerpakov, denumit „Hercule”, grație fizicului impresionant, care, în cadrul unei petreceri private, sub privirile promiscue ale invitaților, a smuls capul unui cocoș. Scena pare desprinsă dintr-un film de Tarantino, însă este redată astfel: „Degetele puternice apucară cocoșul de gât. Pielea groasă și nesănătoasă a feței oaspetelui de onoare se făcu stacojie. Cu o mișcare cu care se îndreaptă potcoavele, Cerpakov rupse dintr-odată capul cocoșului. Sângele păsării îi stropi pantalonii călcați și cămașa de mătase. Scoțându-și batistele parfumate, doamnele se repeziră grămadă să ștergă pantalonii oaspetelui de onoare.”<sup>11</sup> Cruzimea este elementul repetitiv al volumului, încercarea de alienare a omului de tot ce înseamnă viață de familie, amintire, sentimente, în scopul acutizării instinctului primar de supraviețuire sau păstrarea unui liant ascuns cu o forță nevăzută și neștiută pentru a se putea distinge de animal. Toate promisiunile, toate procesele ulterioare erau glume proaste, singurul lucru pe care îl putem socoti real este pseudo-școala de felceri pe care a urmat-o Șalamov, fapt care i-a adus o îmbunătățire a condițiilor de trai. Astfel, a rămas uman, a ajutat și știa că ceea ce înveți nu îți poate lua nimeni. Învățatul se desfășura în funcție de programul de muncă din lagăr, iar cunoștințele pe care le dobândeau nu erau preluate din tratate de specialitate, ci din ceea ce le era pus la dispoziție de coordonatorii programelor de reeducare.

Volumele lui Varlam Șalamov nu aduc în fața cititorului sfinți, nimic din ceea ce citim nu are legătură cu hieraticul ilustrat în cărțile ce îi elogiază pe sfinții închisorilor, reperate spațio-temporale închid, asemenea gardurilor închisorii, un perimetru restrâns, respingător, inuman.

Această interpretare se axează pe abordarea multifocalizată asupra spațiilor vrăjite sau a celor cu potențial de multiplicare, spațiile „visătoarești”, inter-spațiile, replicarea universului real într-o viziune futuristă, inexistența unui spațiu unic, ci a replicărilor infinite, prezența mini-versurilor cu potențialitate funcțională și, nu în ultimul rând, semnificația simbolică a spațialității din literatura Fantasy a secolului XX. Drumurile labirintice care constituie provocările protagoniștilor sau jucătorilor au forme geometrice fixate după măsurători și coordonate prestabilite, duc înspre clivaje și coborâri, care dau naștere unor interpretări. Surogatul și simulacrul, visul minor și visul fals reprezintă structuri bipartite sau chiar tripartite care interconectează prin scheme supra-codificate toți participanții la actul lecturii sau în cadrul universului jocurilor video. Biotopul propus de creatori este cu atât mai captivat cu cât este accesat în stare hipnagogică, chiar psihedelică dacă ne referim la eroii care beau licori sau mănâncă felurite mâncăruri care conțin narcotice tocmai pentru a-i propulsa într-un univers suprapus, paralel sau chiar răsturnat, singura cerință fiind ca toposul propus să aibă caracter alogen, chiar dacă are caracteristici asemănătoare celui real, iar pe jucători îi mențin conectați prin fascinanta posibilitate de a fi stăpânii Universului, demiurghi salvatori sau, dimpotrivă, unul dintre cei șapte prinți ai iadului care răspândesc boli incurabile, dezastre, războaie și foamete. Am aflat deci, că pot exista, din

---

<sup>11</sup> Varlam Șalamov, *Povestiri din Kolîma*, Vol. 1, București, Editura Polirom, 2015, p.150

punctul de vedere al fenomenologiei, atâtea entități, câți cronotopi, în raport de proporționalitate directă. (adaptare din rap 2)

## BIBLIOGRAPHY

BODIȘTEAN, Florica, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de „story”*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.

EMINESCU, Mihai, *Făt Frumos din lacrimă*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

FREUD, Sigmund, *Doliu și melancolie*, în *Opere esențiale*. Vol.3. Psihologia inconștientului, București, Trei, 2010.

GORDIN, Michael D., TILLEY Helen, and PRAKASH Gyan, Editors, *Utopia/Dystopia, Conditions of Historical Possibility*, Princeton University Press. Princeton and Oxford, 2010.

HEIDEGGER, Martin, *Originea operei de artă*, București, Editura Humanitas, 1995.

HOUSTON, Gabriela, *Where Are All of the Mothers in Fantasy Fiction?*, 2021, <https://www.denofgeek.com/books/where-are-all-of-the-mothers-in-our-fantasy-fiction/>

Minecraft, disponibil la adresa: <https://www.gamespot.com/games/minecraft/>

TUDORA, Ioana, în *Altfel de spații*, volum coordonat de Ciprian Mihali, București, Editura Paideia, 2001.

ȘALAMOV, Varlam, *Povestiri din Kolîma*, Vol. 1, București, Editura Polirom, 2015.

WHITE, Robert, *Peter Pan, Wendy, and the Lost Boys: A Dead Mother Complex*, in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, vol. 69, no. 1/apr., Mihai Eminescu, *Făt Frumos din lacrimă*, București, Editura Cartea Românească, 1978.

# POLITICAL AND AESTHETICAL CONTEXTUALISATIONS IN ROMANIAN LITERATURE DURING THE COMMUNIST PERIOD

Marcela-Claudia Moza (Erdelyi)

PhD Student, „1Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: The influence of the social-political factor changed the physiognomy of our literature, by interposing, with the support of the Power apparatus, the ideological criterion, to the detriment of the aesthetic one, in the art valorization grid. Returning to the cultural landscape of the time, it is worth recalling the fact that the PCR, assuming the role of directing culture, promoted, starting in 1947, through the voices of official criticism, a theme infused with propaganda and ideology, relying on the praise of the present and the defiance of the past, the work of industry, the transformations in socialist agriculture, with its leitmotifs, the „new man” and the party. In the first years of the dictatorship, the propaganda potential of literature will be exploited to the maximum, the political leaders of the sixth decade working to „reform” the literary activity by connecting to the proletarian doctrine, respectively to the principles of proletcultism, centered on the annihilation of the old culture and the elaboration of one in fidelity total with communist ideology.*

*The five decades of communism have therefore changed the face of Romanian literature and stagnated the process of evolution of culture as a whole. It is legitimate to ask, thus, where Romanian culture would have ended up if it had manifested itself in freedom. The corollary of this question would be whether the proletcultist writers could have survived aesthetically in an age in which the aesthetic primacy of art and not the ideological primacy would have worked.*

*Keywords: The „new man”, the party, rules, poets, culture.*

## I. Contextul istoric și social

Interpretarea literaturii române postbelice (1947 – 1989) nu poate fi realizată fidel decât prin raportarea permanentă la contextul istorico-politic care a caracterizat societatea românească timp de patru decenii. Din perspectivă culturală, regimul butaforic comunist s-a caracterizat, în primul rând, prin implementarea unei „politici culturale” în acord cu ideologia totalitară. Influența factorului social-politic a modificat fizionomia literaturii noastre, prin interpunerea, cu sprijinul aparatelor Puterii, în grila de valorizare a artei, a criteriului ideologic, în detrimentul celui estetic. Fără îndoială cel mai pertinent studiu consacrat literaturii române sub comunism îi aparține criticului Eugen Negrici care, pornind de la convingerea că „nimic din ce se întâmplă în procesul unei literaturi dezvoltate sub guvernare totalitară nu are explicație naturală (...) totul este replică, reacție, ripostă, repliere defensivă, disperată sau inventivă, stratagemă de supraviețuire”<sup>1</sup>, pledează cu vehemență pentru asigurarea în cercetarea acestei perioade a unui instrumentar hermeneutic adecvat care să poată conduce la înțelegerea și explicarea cât mai fidelă a „peisajului bizar” al literaturii române. Principalele repere istorice care au jalonat traiectoria literaturii în perioada de referință au fost reprezentate de anii 1964 și 1971, care au produs nuanțări în politica literară promovată în vechiul regim. La jumătatea anilor '60, după ce regimul totalitar părea definitiv instaurat într-o țară cu opoziție redusă la tăcere și, respectiv, cu manifestări izolate de disidență, este adoptată „Declarația din aprilie 1964”<sup>2</sup>.

Efectele preliminare ale actului din 1964 asupra vieții culturale și literare s-au concretizat printr-o diluare subtilă a ostilității criticilor de partid raportat la actul scrisului și inhibării ingerințelor doctrinare, respectiv o ușoară regenerare a unor germeni ai esteticului, făcând posibil

<sup>1</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației PRO, 2003, p.11.

<sup>2</sup> „Declarația cu privire la poziția Partidului Muncitoresc Român în problemele mișcării comuniste și muncitorești internaționale”, adoptată în cadrul Congresului al IX-lea al PCR.

„mersul literaturii spre ea însăși”<sup>3</sup>. Cu toate acestea, ororile trecutului și asuprirea intelectualilor din perioada regimului Gheorghiu-Dej vor conserva prudența scriitorilor: „După desființarea cenzurii s-a renunțat oficial la bruma de reguli știute. Când cenzorul oficial a încetat să existe, fiecare autor a devenit propriul său cenzor. De o mie de ori mai rău<sup>4</sup>”. Anii „dezghețului ideologic” din 1964 care au făcut posibilă „trezirea din somnul dogmatic”<sup>5</sup> reprezintă perioada lansării în literatura română a generației '60.

Perioada corespunde cu plasarea în funcția de redactor-șef al revistei *Familia* a lui Alexandru Andrițoiu, care a condus revista până în 1989. Din această postură, directorul revistei s-a dovedit a fi un susținător al literaturii valoroase și, nu a dezamăgit posteritatea critică așa cum a făcut-o din calitatea sa de poet proletcultist. Unele voci după 1990 l-au plasat sotto voce în categoria scriitorilor oportuniști.

Aparenta „liberalizare ideologică” se încheie la începutul deceniului opt, odată cu încercarea lui Nicolae Ceaușescu de reîndoctrinare a societății, cu prilejul lansării, în 1971, a „Tezelor de la Mangalia”<sup>6</sup>, prin care s-a decis diminuarea libertății scriitoricești și revenirea la ethosul mobilizării ideologice. După cum remarca Andrei Bodi, „climatul politic se va deteriora continuu, Ceaușescu declanșând o infernal de zgomotoasă mașină propagandistică menită să-i dezvolte până la cote apocaliptice cultul”<sup>7</sup>.

În capitolul introductiv al *Istoriei sale*, Marin Popa admite că „Tezele din iulie”, deși au avut un caracter propagandistic vehement exprimat, nu au produs un efect determinant asupra culturii care reintrase pe niște trenduri greu deturnabile, exemplificând prin producția literară de valoare ce a reușit să penetreze bariera ideologică pe parcursul următoarelor două decenii: „Măsurile din iulie nu despart propriu-zis două etape ale aceleiași conduceri politice, așa cum s-a afirmat grăbit. Ele nu vor fi aplicate decât parțial și formal. (...) Nici organele statale de modelare cultural-artistică nu trec la aplicarea măsurilor pentru că nici nu știu cum și pentru că minirevoluția culturală ordonată intră în tipicul activităților de partid curente din deceniile anterioare”<sup>8</sup>.

Pe parcursul deceniului opt, cenzura începuse să-și restrângă sfera de atitudini, vizând doar literatura direct neconvenabilă politic. Dacă în era deșertă, organele de control supravegheau respectarea purismului ideologic comunist inclusiv până la nivelul frazelor și al cuvintelor, în epoca ceaușistă vigilența s-a mai domolit, regimul încercând să se delimiteze la nivel public de eticheta atrocității și a brutalității.

În perioada de început, cea mai aspră a regimului comunist, liderii politici au căutat să legitimizeze literatura ca pe un instrument de propagandă și un adjuvant al ideologiei marxist-leniniste, în primul rând prin torturarea, chiar eliminarea fizică prin încarcerare a intelectualității românești, instaurând un regim autocratic și autoritar. În aceste forme radicale, aservirea literaturii de către regimul comunist a caracterizat perioada cuprinsă între 1948 și începutul deceniului '60.

Spre deosebire de istoricii literari care tratează perioada comunistă în etape diferențiate de celelalte perioade, Anton Cosma vorbește despre o unitate a perioadei 1945-1989, pe care o definește din perspectiva „continuității față de perioada anterioară, dintre cele două războaie mondiale, și, pe de altă parte, prin unitatea ei de substanță, dedesubtul tuturor deosebirilor ce se pot descoperi între literatura deceniilor șase și cea a celor următoare”<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Eugen Negrici, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>4</sup> C. Stănescu, „Între omul care vorbește și omul care scrie este un gol de netrecut”, în George Bălăiță, *Marocco* (II), *Căinele în lesă*, Iași, Editura Polirom, 2011, p. 351.

<sup>5</sup> Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 1097.

<sup>6</sup> „Tezele din iulie” 1971 de la Mangalia au presupus înăsprirea metodelor administrative și reluarea propagandei pan-comuniste care au condus implicit la afectarea climatului de creație dominat de „psihoza revenirii realismului socialist”. Dar cu toate acestea, ideile „conducătorului” nu își găseau reflexie decât în literatura aservită partidului; la antipolul acestuia, achizițiile din deceniul al șaptelea nu s-au pierdut, scriitorii care aspirau spre normalitatea literaturii s-au preocupat de inventarea unor strategeme de supraviețuire în scris.

<sup>7</sup> Andrei Bodi,  *Direcția optzeci în poezia română*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, p. 7.

<sup>8</sup> Marian Popa, *Op. cit.*, p. 97

<sup>9</sup> A. Cosma, *Op. cit.*, p. 10.

Către finalul anilor '80, regimul devine din ce în ce mai ostil scriitorilor, reinstituirea cenzurii și periplul sinuos al publicării, devenind simptomele unei vieți culturale semi-paralizate. Paranoia „dușmanului de clasă” manifestată la nivel politico-social parazitează și sfera culturală, cărțile devenind din ce în ce mai greu de publicat.

## II. Contextul autorilor

Atitudinea regimului comunist față de scriitori, de creatori a fost de „control” organizând servicii sau subservicii specializate: de cenzură și de securitate.

În peisajul literar al momentului, motivarea ideologică a unora dintre scriitorii dornici de afirmare, a fost dublată de o „bruscare a generației precedente”<sup>10</sup>, de promovarea unei atitudini detractoare și profund contestată la adresa generațiilor anterioare, în special a celei interbelice. Raportat la aceste atitudini cultivate în rândul scriitorilor români subordonați ideologic, critica literară actuală se poziționează foarte tranșant: „justificarea pe care o dau unii critici de acum două decenii că așa au fost timpurile, că, adică, cineva i-a obligat să nege pe Arghezi, Blaga, Maiorescu, Barbu etc., nu se putea admite”<sup>11</sup>.

Revenind la peisajul cultural al vremii, merită reamintit faptul că P C R, asumându-și rolul de îndreptar al culturii, promovează, începând cu 1947, prin vocile criticii oficiale, o tematică infuzată propagandistic și ideologic, mizând pe elogierea prezentului și sfidarea trecutului, munca din industrie, transformările din agricultura socialistă, cu laitmotivele sale, „omul nou” și partidul.

În demersurile de subsumare a culturii și a literaturii în comunism și de limitare a intelectualității în deceniile de opresiune totalitară, instituțiile sovietizate ale statului român, „sub orânduirea Marelui Cărmaci” au considerat necesară crearea unui organism autonom de control, Direcția Presei, care să funcționeze în cadrul Ministerului Culturii, având drept principală atribuție asigurarea „corectitudinii ideologice” a editărilor și publicațiilor. Pe acest fond, a fost instituită cenzura, respectiv un atent proces de supraveghere instituțională, care a funcționat intermitent pe parcursul celor 40 de ani, în diverse grade de ofensivitate și de acribie în identificarea „textelor nocive”.

Pe fondul controlului strict exercitat de către autorități atât asupra scriitorilor, care, după caz, puteau constiui motive de privare de libertate ori de opresiune, cât și asupra libertății creatoare și existențiale a artistului, coroborată dispenselor și retribuțiilor pe care aparatele Puterii le ofereau așa-numiților „artiști” promotori ai ideologiei comuniste, se dezvoltă inegal două categorii de scriitori: deservenții partinici și scriitori care refuză pactul cu Puterea.

Laurențiu Ulici a disociat patru filtre ale cenzurii comuniste în România – al editurii (revistei), al Consiliului Culturii, al Secției de propagandă din cadrul Comitatului Central și al Securității. După opinia criticului, „în practică, acestea se completau cu o pre-cenzură și o post-cenzură, bazate pe autocenzurarea indusă individului – și anume, scriitorului în actul creației, și cititorului în actul lecturii: primul nu îndrăznește să scrie și al doilea nu îndrăznește să citească”<sup>12</sup>.

În „Prefața” la *Scurtă istorie a literaturii române*, Dumitru Micu aduce în atenție un inventar de nume de la care se puteau pretinde și aștepta opere esențiale, dar care au dezamăgit publicul cititor de literatură prin pseudo-creațiile „care mai de care mai proaste, mai false, mai dezagătătoare”<sup>13</sup> ce prezentau obstinat „realismul-socialist”.

Pe acest fundal social și istoric și-a făcut apariția în peisajul literar românesc Alexandru Andrițoiu. Acesta și-a început cariera literară în 1949, în paginile ziarului *Lupta Ardealului* din Cluj-Napoca. Debutul produs în plină epocă stalinistă, când literatura română și cultura începeau să decadă, îmbrățișând așa-numitul curent proletcultist, vor face din Andrițoiu un exponent tipic al epocii, asemenea lui Beniuc sau Jebeleanu. Dar cum un fenomen literar nu poate fi studiat și explicat decât prin raportare la contextul istoric, putem afirma că indiferent care i-ar fi fost intențiile tânărului cronicar la momentul respectiv, contextul era defavorabil.

## III. Contextul literar și critic

<sup>10</sup> Gheorghe Perian, *Pagini de critică și de istorie literară*, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 1998, p.111.

<sup>11</sup> Apud Gheorghe Perian, *Op. cit.*, p.112.

<sup>12</sup> Anton Cosma, *Romanul românesc contemporan, 1945-1985*, vol. 2, Cluj-Napoca, 1998, p. 19.

<sup>13</sup> Dumitru Micu, *Op. cit.*, p. 8-9

În primii ani de dictatură, potențialul propagandistic al literaturii va fi exploatat la maximum, diriguitorii politici ai deceniului al șaselea operând la „reformarea” activității literare prin racordarea la doctrina proletară, respectiv la principiile proletcultismului, centrate pe anihilarea vechii culturi și elaborarea uneia în fidelitate totală cu ideologia comunistă (promovarea „omului nou” și a clasei proletare, exaltarea imaginii conducătorului, promovarea culturii de masă, denigrarea dușmanului comun).

Marian Nițescu în lucrarea sa *Sub zodia proletcultistului, Dialectica puterii* încearcă una dinstre cele mai elocvente definiții ale practicii proletcultiste din spațiul autohton: „E greu de înțeles de unde venea atitudine față de intelectuali și de cultură în general.(...)Exponenții lui simțeau că aceștia reprezintă o forță mult mai subtilă, mai contagioasă, mai greu de controlat decât opoziția vechilor clase, chiar atunci când nu se manifestă ca atare, o forță pe care nu-și poate permite s-o scape din frâu...”<sup>14</sup>.

În spiritul proletcultist al epocii, Andrițoiu a debutat cu volumul de poezie „În Țara Moșilor se face ziuă”, în 1953, fiind considerat un poet care vine din grandioasa înflăcărare a lui Octavian Goga și a lui Mihai Beniuc de la începutul carierei.

În versurile de început se poate constata influența ardelenescă, concretizată: „într-o poezie aspră, orgolios țărănească, propagandistă, anecdotică, în stilul și în spiritul proletcultist al epocii.”<sup>15</sup>. Versurile sale reflectă limbajul oficial al poeziei aservite, care reflectă circumstanțele nefaste ce au condus la contaminarea ideologică a literaturii. Asemenea volumului de debut și volumele ulterioare publicate în 1958, *Porțile de aur* și *Deceniul primăverii*, se situează în sialul poeziei lui Mihai Beniuc, fiind tipice pentru literatura infuzată ideologic. Poetul Andrițoiu a scris câte un poem-elogiu lui Mihai Beniuc - „poetul cremenei detonate, temperament exploziv, dar capabil și de minuni de gingășie”<sup>16</sup> - și lui Geo Bogza de la care se considera că Alexandru Andrițoiu a deprins apetența pentru observație, îndrumându-l către atenția selectării detaliului semnificativ.

Poezia lui Al. Andrițoiu este cea care ilustrează entuziasmul și grija celor tineri crescuți în epoca hotărâtoare educării lor în spirit socialist, sub simbolul bătăliei Partidului, a clasei muncitoare pentru edificarea socialismului. Prin Al. Andrițoiu socialismul are un înverșunat scriitor, proslăvind epoca și propria sa viață în ascensiune. Remarcabilă este deslușirea atitudinii în fața vieții, sensibilitatea, imaginile și temele, toate acestea duc la formarea unui profil de spriitor proletcultist, considerat astăzi unul cu talent modest.

Sub raportul substanței umane, proza acestei perioade, după opinia lui Anton Cosma, abordează două probleme fundamentale ale spiritualității contemporane: „anonimizarea omului” și „omnilateralitatea umană prin cultură”, tematicile cele mai predilecte fiind: moartea lumii vechi, geneza noii lumi, libertatea individului, relația cu puterea. Prin extrapolare, criticul afirmă că la scară macro, în pofida unor ușoare diferențieri dintre etape, secolul XX este unitar.

După opinia istoricului literar, până la revenirea din „deruta realist-socialistă” a primului deceniu comunist odată cu ivirea generației șaizeciste, puține romane remarcabile, fără concesii marxist-leniniste au apărut la tipar, printre care: Petru Dumitriu – *Cronică de familie*, G. Călinescu – *Bietul Ioanide*, Marin Preda – *Moromeții*, Eugen Barbu – *Groapa*.

După opinia istoricului literar Marian Popa, producția artistică din cele patru decenii totalitare, prin funcția propagandistică cu care este înzestrată devine un fel de „instituție oficială” bazată pe sistem cenzorial, în așa măsură încât erau angrenate toate elementele funcționale ale sistemului comunist. Drept mărturii în acest sens regăsim mesajele exprimate cu ocazia Plenarelor P.C.R.: „Comitetul municipal, organizațiile de partid din uniunile de creație au datoria de a clarifica mai bine teoretic, principial, problemele ideologice ale artei, astfel ca toți creatorii să ajungă la același mod de înțelegere a valorii sociale educative a artei, rămânând bineînțeles, ca fiecare să

<sup>14</sup> Marian Nițescu, *Sub zodia proletcultismului Dialectica puterii*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 164.

<sup>15</sup> Eugen Simion, *Op. cit.*, p. 96.

<sup>16</sup> Dan Costa, *Al. Andrițoiu -În Țara moșilor se face ziuă*, în Revistă „Steaua”, Cluj-Napoca, 1954, anul V, (56), septembrie, p. 94.

scrie, să picteze sau să compună corespunzător capacității și talentului său, în forma pe care o crede cea mai potrivită”<sup>17</sup>.

Astfel, literatura vremii, cu precădere cea a primelor decenii comuniste, s-a caracterizat prin reticența față de orice tendință de inovație și estetism, în „beneficiul” soluțiilor stereotipe. Notabile, în acest sens, sunt frazele lui Dumitru Micu: „asemenea întregii literaturi și tuturor artelor, creația prozastică se vedea constrânsă la o încatenare în formule preexistente. Orice inovații, orice restructurări se excludeau prin definiție. Tot ce nu se încadra în realismul clasic – *înnoit ideologic* (subl. text) din perspectivă socialistă”<sup>18</sup>.

Ion Simuț, având ca punct de plecare un mixt de criterii care au determinat, după opinia sa, o condiționare comportamentistă a actului de scriere, propune o schiță tipologică „bazată pe patru tipuri de literaturi, cu mentalități și comportamente sociale diferite: literatura oportunistă, literatura subversivă, literatura disidentă și literatura evazionistă sau estetică”<sup>19</sup>. Cea de-a treia categorie, literatura disidentă afișează o atitudine de frondă anticomunistă, fiind, în cea mai mare parte, o literatură de exil (Virgil Ierunca, Paul Goma, Monica Lovinescu), iar ultima, literatura evazionistă devine indiferentă față de problemele politice, fidelă unui estetism livresc, intertextual (reprezentată de Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, Ștefan Bănuțescu).

Periodizarea literară din perspectiva lui Ion Bogdan Lefter, în funcție de criterii tipologice și estetice, aduce în atenție următoarea clasificare: modelul „prozei cu aspect *tradițional*, cu intenții realiste și perspectivă omniscientă”<sup>20</sup>, cel al „prozei moderniste, analitice și intelectualiste”, iar ultimul, acela al prozei cu premise postmoderne și experimentale.

Deși regimul opresiv a facilitat ca ponderea cea mai mare în peisajul literar al vremii să o ocupe romanele realist-socialiste, fiecare generație este reprezentată de câteva nume de valoare pentru literatura română, nealterate de tezism manifest. În pofida climatului totalitar care a marcat o evoluție nefirească a fenomenului literar, se afirmă timid prozatori care prin recurs la capacitatea ilimitată a fanteziei se îndepărtează de materialul epic al romanelor cu tematică socială ce constituiau mainstreamul literaturii și de viziunea realist-socialistă. Îndreptându-se către registre stilistice și estetice care exploatează fantezia artistică până la limitele ei, aceștia au căutat subiecte și moduri de exprimare care să se sustragă oricărei etichetări ideologice.

Acești scriitori s-au putut manifesta fie pentru că s-au îndeletnicit cu scrisul de sertar sau au fost formați într-o perioadă culturală privilegiată precum cea interbelică (în cazul scriitorilor generației 50 – membrii Cercului literar de la Sibiu, sertariștii Școlii de la Târgoviște sau foștii deținuți politic care deja debutaseră în perioada interbelică), fie datorită faptului că au profitat de breșa de liberalizare (cazul generației '60). Astfel, prin ei au fost duse mai departe achizițiile dobândite în deceniul anterior, folosind căile deja impuse de dinamica internă a literaturii, catalizate de operele valoroase care reușiseră să iasă la tipar (generația '70).

Această reajustare canonică nu ar fi fost posibilă fără contribuția criticii oficiale comuniste care participa într-o măsură definitivă la aceste reconsiderări literare: „Operate de unii cu exces de autocritică și servilism, autorevizuirile erau inevitabile, integrarea autorilor din trecut prin mișcarea literară fiind strict condiționată de ele. Nu erau reeditați și nici editați decât scriitorii din trecut care făceau dovada (măcar la modul declarativ, în presă, că și-au însușit optica prezentului)”<sup>21</sup>.

Din considerentul fidelizării cu dogmatismul politic și cu așa-zisul realism socialist, critica estetică ajunge să fie înlocuită cu critica după metodă sociologică, conformă modelului practicat de Constantin Dobrogeanu-Gherea. Pentru criticii literari ai momentului, psihologismul, naturalismul și estetismul ajung să fie considerate „nesănătoase” pentru gândirea socialistă, reminiscențe ale unei mentalități retrograde a regimului anterior. În acest fel, își găsește locul printre motoarele

<sup>17</sup> Text cules din ziarele din 13.10.1971 apud Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001, p. 97.

<sup>18</sup> Dumitru Micu, *Scurta istorie a literaturii române*, vol.3, Perioada contemporană. Proza, București, Editura Iriana, 1996, p. 14.

<sup>19</sup> Ion Simuț, „Cele patru literaturi”, în *România literară*, nr. 29/1993, p. 3.

<sup>20</sup> Ion Bogdan Lefter, *Primii postmoderni: Școala de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003, p. 14

<sup>21</sup> *Ibidem*.



ideologice „critica de îndrumare” care își asumă rolul de a veghea la producerea unei literaturi în acord cu linia partidului și la sancționarea abaterilor

#### IV. Contextul filosofic

În critica pe care o aduce gândirii lui Marx, Hannah Arendt în *Originile intelectuale ale comunismului* arată că „felul în care filosoful german a conceput acțiunea asupra realului (praxis) nu constituie în ultimă instanță o ruptură în istoria metafizicii occidentale”<sup>22</sup>, ci reprezintă doar o răsturnare a poziției reflexive a sinelui (theoria) în raport cu realul.

Marxismul ca atare ar rămâne, în calitate de patologie filosofică, „un soi de metafizică inversată: o metafizică post-aristotelică, atâta timp cât propune o explorare neempirică a naturii existenței, o metafizică obligată să recurgă”<sup>23</sup>, „într-o manieră oarecum popperiană”<sup>24</sup>, la argumente încărcate de sens pentru subiectul politic, dar niciodată verificabile la nivelul obiectului politicilor. De altfel, politica ca atare urmează să fie integral consumată de metafizica transformării sociale. În critica pe care o face revoluției burgheze, Karl Marx opune iluzoria „emancipare politică” a societății civile de sub autoritatea statului unei autentice „emancipări umane”, în care sfera comunității, „tot ceea ce privește poporul în general”, va fi vindecată în comunism de tendința activității politice de a reduce viața civilă la suma legală a unor interese și individualități fracționate.

În domeniul artistic, este impusă filosofia „realismul socialist”<sup>25</sup> prin care se urmărește dezesteticizarea literaturii și aservirea față de ordinele partinice, impunerea literaturii de masă prin intermediul căreia să se difuzeze concepțiile existențiale comuniste. Supusă asaltului politic și funcționând, în primul rând, ca motor propagandistic, sub atenția diriguitorilor de „cultură nouă” de la *Scântea*, literatura se confruntă cu primele perturbări de esență: elementarizarea firului narativ și a conflictului, schematizarea construcției epice și a personajelor.

Realismul socialist desemnează concepția despre artă de tip doctrinar, oficial, transformată în directive, impusă în 1932 de Partidul Comunist al Uniunii Sovietice, odată cu lichidarea Proletcultului. Realismul socialist impune altă relație cu trecutul: „preluarea critică și creatoare a celor mai valoroase cuceriri”, în folosul societății și al culturii socialiste, și eliminarea elementelor retrograde ale vechii societăți, cea burgheză, pe baza unui spirit critic ascuțit. Realismul socialist este arma ideologică a muncitorilor și înseamnă arta în slujba revoluției. Promotorii acestei filosofii susțin că, spre deosebire de arta burgheză, care copiază realitatea, realismul socialist dă artei valoare de sinteză și capacitate de proiecție în viitor.

Versuri tipice de literatură propagandistă regăsim în poezia lui Andrițoiu. El ilustrează trăirea sufletească ce este în concordanță cu ideologia comunistă, reliefând aspecte ale realității timpului după cum relatează Marin Micu „pentru poezia românească din secolul al XX-lea ( tradiționalistă, modernistă, avangardistă și experimentalistă), eul poetic tinde să devină instanța absolută a discursului, abolind orice mediere”<sup>26</sup>.

Spiritul de partid stă la baza poeziilor lui Andrițoiu. Partidul a știut să-l mobilizeze, alături de alți poeți, la lupta pentru elaborarea „noii culturi”. Poetul, situându-se pe pozițiile de luptă a clasei muncitoare, se arată interesat îndeaproape de viața poporului, de luptele și de năzuințele sale, oglindindu-le în versurile sale proletcultiste. Lupta pe care o duce în dezvoltarea poeziei noi este lupta artistică a ideilor socialismului, pentru o creație pătrunsă de spiritul de partid, considerat un puternic stimulent al creației, al adevărului, al socialismului și al păcii.

---

<sup>22</sup> Hannah ARENDT, *The Human Condition*, second edition, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, pp. 254-257 și mai ales n. 4.

<sup>23</sup> Michael HALBERSTAM, *Totalitarianism and the Modern Conception of Politics*, Yale University Press, New Haven and London, 1999, pp. 133-136.

<sup>24</sup> Karl POPPER, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge, London and New York, 1992, pp. 12-17.

<sup>25</sup> Sintagma impusă și consacrată oficial de către A. Jdanov, cu ocazia congresului scriitorilor sovietici din 1943, este inoperantă în raport cu rigoarea terminologiei literare, prin asocierea a doi termeni aflați în contradicție, în context actual prin deformarea realității, implicit a realismului, prin osmozarea cu doctrina politică comunistă și elementele constitutive ale acesteia.

<sup>26</sup> Marin Micu, *O panoramă critică asupra poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Constanța, Pontica, 2007, p.10.

Poetul realist-socialist „trebuie să fie un filosof familiarizat cu cele mai profunde idei din epoca, (...), spre care Marx, Engels, Lenin și Stalin au deschis calea (...) și un activist în slujba acelor idei”<sup>27</sup> după opinia lui Mihai Beniuc.

Fenomenul descris mai sus și proporțiile lui au fost considerabile, dar, în același timp, nu trebuie confundat cu literatura română din această perioadă, din perioada postbelică, cum nu trebuie exclusă și influența lui asupra acestei literaturi. Proza, poezia, dramaturgia au continuat însă, în acest interval politic, să înregistreze contribuții valoroase, care au asigurat continuitatea literaturii române, nume importante fiind regăsite în generația șaizeciștilor și, în special, în cea a optzeciștilor.

La polul opus proletcultismului, a existat, după cum am mai afirmat, o poetică tolerată, o literatură care a reușit să supraviețuiască estetic. Majoritatea teoreticienilor din spațiul românesc pledează pentru un modernism târziu care a răzbătut în restrânsa literatură de opoziție, care atinge apogeul valoric în punctul său de sfârșit, respectiv generația șaizecistă, ducând până la limita postmodernismului principiile moderniste: anihilarea și opunerea față de tradiție, anti-mimesisului, suprarealismul, onirismul, jocul cu limbajul, colajul de sintagme, gustul intertextualității, ironia, parodiarea modelelor, parafraza, cultivarea livrescului și a ludicului, anularea granițelor dintre genuri și specii literare, reinterpretarea fragmentelor, aluziilor, citatelor, sintagmelor din textele canonice. Problematizând asupra posibilității existenței modernismului în context totalitar, într-o ideologie care se voia antimodernă, Matei Călinescu face o demonstrație asupra existenței a două tipuri de modernitate postbelică aflate în conflict: pe de o parte, modernitatea de tradiție „burgheză” sau „capitalistă”, dominată de „o conștiință cronometrică a timpului”, pe de altă parte, cea cultural-artistică o formă de căutare kairotică a esteticității sub aspectul luptei de afirmare estetică. În cazul șaizeciștilor, este vorba de o încercare de recuperare a unei *paradigme pierdute*. Acest din urmă tip de modernitate „dominată de o conștiință calitativă a timpului, de un sens al crizei, al alienării și al dezumanizării progresive a lumii, dublată de visul unei renașterii imposibile”<sup>28</sup> constituie, după opinia criticului, mediul prielnic manifestării modernismului estetic șaizecist. Astfel, după cum s-a mai afirmat în lucrările consacrate perioadei, autorul *Fețelor modernității* consideră că modernismul generației deceniului șapte îmbracă forma unei lupte de afirmare estetică. În percepția lui Valeriu Cristea, „scriitorii postmoderni se dezvoltă din trunchiul șaizeciștilor, respectiv că direcția optzecistă din cultura română nu ar fi fost posibilă fără generația șaizecistă”<sup>29</sup>.

Cele cinci decenii de comunism au schimbat, așadar fața literaturii române și au stagnat procesul de evoluție al culturii în ansamblul său. Este legitim să ne întrebăm, astfel, unde ar fi ajuns cultura română dacă s-ar fi manifestat în libertate. Corolarul acestei întrebări ar fi dacă scriitorii proletcultiști ar fi putut supraviețui estetic într-o epocă în care ar fi funcționat primatul estetic al artei și nu cel ideologic.

## BIBLIOGRAPHY

Arendt Hannah, *The Human Condition, second edition*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998.

Beniuc Mihai, *Poezia în vremuri noi*, Viața Românească, Revistă a Societății Scriitorilor dIn România, anul IV, nr. 3, martie, 1951.

Bodiu Andrei, *Direcția optzeci în poezia română*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000.

Bottomore Tom (coord.), *A Dictionary of Marxist Thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1983.

Călinescu Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005.

Cosma Anton, *Romanul românesc contemporan, 1945-1985*, vol. 2, Cluj-Napoca, 1998.

Costa Dan, *Al. Andrișoiu -În Țara moșilor se face ziua*, în Revistă „Steaua”, Cluj-Napoca, 1954, anul V, (56), septembrie.

<sup>27</sup> Mihai Beniuc, *Poezia în vremuri noi*, Viața Românească, Revistă a Societății Scriitorilor dIn România, anul IV, nr. 3, martie, 1951, p. 23.

<sup>28</sup> Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Iași, Editura Polirom, 2005, p. 362.

<sup>29</sup> Valeriu Cristea, *Modestie și orgoliu*, București, Editura Eminescu, 1984, p. 176.

- Cristea Valeriu, *Modestie și orgoliu*, București, Editura Eminescu, 1984.
- Halberstam Michael, *Totalitarianism and the Modern Conception of Politics*, Yale University Press, New Haven and London, 1999.
- Lefter Ion Bogdan, *Primii postmoderni: Școala de la Târgoviște*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.
- Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Micu Dumitru, *Scurta istorie a literaturii române*, vol.3, Perioada contemporană. Proza, București, Editura Iriana, 1996.
- Mincu Marin, *O panoramă critică asupra poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Constanța, Pontica, 2007.
- Negrici Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației PRO, 2003.
- Popa Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Fundația Luceafărul, București, 2001.
- Popper Karl, *The Logic of Scientific Discovery*, Routledge, London and New York, 1992.
- Perian Gheorghe, *Pagini de critică și de istorie literară*, Târgu Mureș, Editura Ardealul, 1998.
- Simuț Ion, „*Cele patru literaturi*”, în *România literară*, nr. 29/1993.
- Stănescu Constantin, „*Între omul care vorbește și omul care scrie este un gol de netrecut*”, în George Bălăiță, *Marocco (II), Câinele în lesă*, Iași, Editura Polirom, 2011.

# CHRONOLOGICAL OPTIONS AND TOPOLOGICAL ALTERNATIVES INDICATED IN THE NOVEL OF THE 70's

Alina Roxana Stoian

PhD Student, „Lucian Blaga” University of Sibiu

*Abstract: In the novels of the seventies, space is rendered in conjunction with temporality, the lives of the characters being presented on a temporally discontinuous axis. After the process of reading the novels, I realized that the life of each character is strongly marked by the historical period and the morphology of the space it crosses, the space-time elements having powerful influences over the destinies and the evolution of the characters, the role of these chronotopes is not only that of assuring where the action took place, but also to grant unusual narrative effects as a cause of the dynamics as a result of quantifying the process of interaction of the plans. We are going to focus our attention upon some “significant” situations in which literature claims its “power” of resisting and, according to the situation, to offer alternatives and we will interpret the main aspects of these relations starting from the idea that these two categories will intercept in literary plan, achieving different aspects. I have taken into account a possible reconditioning of the modernist model with the introduction in the narrative art of a way of reconstruction of a character capable of assimilating apparently disjunct imaginaries. In order to be able to fully understand a text, it is permanently required that the visual time be simultaneously concentrated in the same optical sphere, having no certainty that the novel sequences are temporal, what matters being the order, either chronological or not. From the perspective of the theme, one can notice a predisposition towards sensoriality, a coordinate which is claimed, without a doubt, on the femininity line, being more exposed especially through the receptive nature of the character, according to both the internal and external stimulus.*

*Keywords: space, time, reconstruction, mirror, history*

În romanele anilor '70, spațialitatea este redată în conjuncție cu temporalitatea, viețile personajelor fiind prezentate pe o axă temporală discontinuă și o spirală spațială răsucită în jurul unui anumit cronotop. Firește, spațiul unui cronotop poate fi real, fizic sau imaginar. În urma (re)lecturii romanelor „promoției 70”, se poate observa că viața fiecărui personaj este puternic amprentată de perioada istorică și de morfologia spațiului traversat, elementele spațio-temporale având puternice influențe asupra destinului și evoluției personajelor, rolul acestor cronotopi nefiind doar acela de a stabili cadrul acțiunii, ci de a proba efecte narative insolite ca urmare a dinamicii resimțite în urma cunatificării procesului de (inter)acțiune a planurilor.

Prin urmare, ne vom focaliza atenția asupra unor situații „semnificative” în care literatura își revendică „puterea” de a rezista și, după caz, de a oferi alternative realității imediate. Astfel, vom interpreta principalele aspecte ale unor atari (co)relații pornind de la ideea că, în plan literar, aceste două categorii se intersectează dobândind o evidentă protetititate narativă. Firește, am luat în calcul și o posibilă recondiționare de către prozatorii anilor 70 a modelului narativ modernist prin introducerea în ecuație unor modalități de reconstrucție a personajului capabil să asimileze imagine aparent disjuncte. Pentru a putea înțelege un text pe deplin, este nevoie immanentă ca timpul vizualizat să fie concentrat, simultan, în aceeași sferă optică destinată spațialității.

Nemaiavând nicio certitudine că secvențele romanului pot fi departajate strict-didactic în temporale și/sau spațiale, ceea ce contează este ordinea fie ea cronologică sau, după caz, cronotopică. Bahtin-ian discutând, în cronotopul romanului șaptezecist are loc amalgamarea indiciilor spațiale și temporale într-un ansamblu narativ „inteligibil” și „concret” în care timpul capătă „corporalitate” devenind „vizibil din punct de vedere artistic”<sup>1</sup> După cum, similar, spațiul se

---

<sup>1</sup> Mihail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, University of Texas Press, 1981.

încărcă, la rândul său cu elemente ale temporalității spre a putea „răspunde” la stimulii timpului și ale „intrigii” și „istoriei”.

Această viziune cronotopică oferă posibilitatea de realizare a „impresiei de spațiu” **prin** timp și **invers**. Este în joc o „relație recesivă” în care spațiul și timpul devin interdependente, în sensul că o anumită „configurație spațială” determină o anumită „temporalitate” și invers.

Secretul unui atare roman, în care există mai multe „voci” ce „intră în inter-animări” spre a se obține „un cronotop” al luptei între „forțe centrifuge-centripete”, constă în forjarea timpului și a spațiului dintr-o perspectivă orientată polifonic către om.

Din tabloul extrem de divers al momentului vom selecta autori care au probat capacitatea de reînnoire a predispoziției de aderență la real: Gabriela Adameșteanu -*Dimineața pierdută* (1983); Alexandru Vlad -*Frigul verii* (1985); Bedros Horasanginan - *Sala de așteptare* (1987) etc. Ipoteza de la care pornim se raportează la faptul că, în romanele anilor '70, *spațiul* este redat în conjuncție cu temporalitatea, viețile personajelor fiind prezentate pe o axă temporală discontinuă. În urma (re)lecturii romanelor, am observat că viața fiecărui personaj este puternic amprentată de perioada istorică și morfologia *spațiului* traversat, elementele *spațio-temporale* având puternice influențe destinale și evoluției personajelor, rolul acestor cronotopi nefiind doar acela de a stabili cadrul acțiunii, ci de a proba efecte narrative insolite ca urmare a dinamicii resimțite ca urmare a cunatificării procesului de interacțiune a planurilor.

Așa cum am mai precizat, promoția '70 se remarcă, în plan literar, prin arta replierii în fața fenomenului de segregare cultural-ideologică și de „redogmatizare” a vieții spirituale românești, Adrian Deheleanu susținând<sup>2</sup> că: „Tezele din iulie” (1971) au reprezentat semnalul declanșării celui de-al doilea proces de redogmatizare a literaturii române, pentru intelighentsia românească, „schimbarea bruscă a politicii culturale a partidului chiar în momentul încercării de desovietizare a României, de desprindere a ei din cleștele ucigaș al lagărului socialist, a însemnat un șoc, dar și un moment al adevărului”<sup>3</sup>. În acest context tensionat cultural-politic, spre a fi menținui sub control, intelectualilor vremii li s-a impus un „jurământ” de fidelitate față de partid, odată cu această formă de obediență ivindu-se noi subterfugii și formule de iezuitice prin care o atare strategie dogmatică să poată fi eludată, dacă nu chiar ignorată. Aceasta nu-l împiedică pe scriitor să mențină în uz criteriile modernismului, Eugen Negrici considerând că, „după 1971, literatura română a atins, paradoxal, gradul cel mai înalt de complexitate din toată istoria ei. În anii „micii liberalizării” (1964-1971), proza încerca să mimeze normalitatea, sporindu-și numărul redus de teme de până atunci și îmbogățindu-și întrucâtva substanța umană. În încercarea ei de regăsire și modernizare, a avut ca model proza interbelică românească și, într-o măsură mai mare, proza franceză postbelică. A fi la înălțimea interbelicilor și a restabili legăturile pierdute cu ei era idealul scriitorilor de la jumătatea anilor '60, dar, cu mici excepții, aceștia se aflau, sub aspectul expresiei și al formelor, încă la nivelul premodernilor.”<sup>4</sup>

În varianta în care, o astfel de investigație, implică literatura raportată la un anumit *spațiu* și încadrată (raportată) temporal într-o (la o) anumită perioadă, ne vom focaliza atenția asupra unor situații „semnificative” în care literatura își revendică „puterea” de a rezista și, după caz, de oferi alternative. Astfel, am decis să interpretez principalele aspecte ale acestor relații pornind de la ideea că aceste două categorii se intersectează în plan literar, căpătând aspecte diverse. Romanul *Dimineața pierdută* tratează problematica *timpului* care conferă o iluzie a separării ca și cum spre cele două dimensiuni temporale s-ar deschide o fereastră prin care trecutul istoric reintră în viața omului. Valeriu Cristea considera că, dincolo de unele chestiuni axate pe recondiționarea registrelor narrative, romanul concentrează în paginile sale o sută de ani din istoria României: „E prin urmare (și) un roman istoric, de mare anvergură, foarte ambițios, cuprinzând nu mai puțin de o sută de ani de istorie românească. Mai toate evenimentele și problemele acestei epoci sînt de găsit în romanul Gabrielei Adameșteanu: răscoalele țărănești din anul 1907, războiul balcanic din 1913, primul

<sup>2</sup> Adrian Deheleanu, „Istoria vieții culturale și literare în România comunistă”, Anul 1 Nr. 1, 2015, Muzeul Banatului, Timișoara, pp. 51-543.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p.526.

<sup>4</sup> Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, Editura Fundația Pro, București, 2003, p. 235.

război mondial, dramaticii ani ai neutralității, avântul intrării noastre în război și amărăciunea retragerii, tragedia refugiului și a ocupației germane, ineditele bombardamente, perioada interbelică, mișcarea legionară, regimul Antonescu, Dictatul de la Viena, al doilea război mondial, lagărele de concentrare, Stalingradul, 23 august 1944, războiul antihitlerist, anii 50, perioada reabilitării celor pe nedrept pedepsiți (Sofia Ioaniu, fostă Mironescu, va primi pensie de pe urma celui de-al doilea soț al ei, generalul Ioaniu, mort în detenție).”<sup>5</sup>

Romanul cumulează în paginile sale mai multe epoci cu evenimentele aferente fiecăreia, inclusiv cea în care sunt povestite întâmplările, devenind o scriere amplă și complexă cu șanse de a transcende contextul social.

Nu am putut să nu remarc încă de la primele pagini ale romanului Gabrielei Adameșteanu, asemănarea tematicii, a complexității subiectului, cu Hortensia Papadat-Bengescu, în care, cea dintâi tratează evenimente petrecute la sfârșitul unei ierni din anii 70 reactivată narativ din perspectiva unei dimineți care pare că nu se mai sfârșește. Critica literară dovedește interes față de acest roman, conceput inițial sub aspectul unei nuvele: „primele pagini sunt scrise în 1979 cu intenția de a realiza o nuvelă «despre bătrânețe, sărăcie și moarte», paginile respective vor sta, de fapt, la baza unei narațiuni mult mai ample, de proporții românești, ce cuprinde, pe lângă povestea Vicăi Delcă, și povestea unei epoci retro.”<sup>6</sup>

Sunt înlănțuite în paginile sale, o serie de evenimente istorice în care personajele își trăiesc propriile vieți: războaiele țaranilor din 1907, criza balcanică urmărind modul în care aceste evenimente marcante ale perioadei comuniste și postcomuniste modelează destinele personajelor.

Noul ei roman, *Dimineața pierdută*, aparține unui proiect narativ mai ambițios: restituirea unui timp dispărut; refacerea și rechemarea lui devine, în virtutea unui model superior, proustiana căutare a mărturiilor trecutului, călătoria prin memorie și prin vestigiile acesteia. (...) Mai mult ca sigur, romanul dobândește o dimensiune epică superioară grație integrării Istoriei, evenimentele dând cărții un relief și o tensiune specifice eposului care asimilează, în spiritul heterogenității narative, fapte, cronica evenimentelor, consecințele acestora asupra oamenilor, neliniștea și tragedia, grotescul și sordidul existențelor.<sup>7</sup>

Din punct de vedere al scriiturii, romanul respectă rigorile perioadei aferente, iar istoria nu este o simplă inventariere a evenimentelor pure, ci devine parte integrată a vieților personajelor, oglindite prin cea mai evidentă modalitate: „viața cotidiană”.

Evident, istoria este evocată și interpretată în romanul de care ne ocupăm nu direct, ca într-un manual de specialitate, ci prin personajele care îl populează, prin conștiințe și mentalități. Sentimentul istoriei e foarte puternic aici pentru că ea nu e ilustrată de niște biete fanteze, ci e trăită, reflectată și judecată de eroi și eroine ce ne par oameni vii, mișcându-se și gândind independent de voința creatorului lor.<sup>8</sup>

Din acest punct de vedere, Dan C. Mihăilescu considera că: „Grație unei excelente prize la uman, șapte, opt destine sunt de ajuns pentru a sintetiza o etnoistorie”<sup>9</sup>. La o privire generală se poate remarca faptul că, începând chiar cu primele pagini ale romanului *Dimineața pierdută* al Gabrielei Adameșteanu, pot fi luate în calcul posibile note comune semnalate în plan tematic și naratorial, odată cu trecerea de la romanul „privirii exterioare” la cel al „privirii interioare”, așa cum a fost el patentat de Hortensia Papadat-Bengescu.

Despre text și textualitate vorbește Liviu Petrescu în lucrarea intitulată *Poetica postmodernismului*, considerând că, o contribuție importantă în acest domeniu a avut-o<sup>10</sup> „Roland Barthes – care, în fraza lui poststructuralistă, ilustrată deja prin S/Z, care datează din 1970 – găsește

5 Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987, p. 203.

6 Ion, Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, ediție definitivă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 234.

7 Ion Vlad, *Lectura prozei. Eseuri. Comentarii. Interpretări*, Editura Cartea Românească, București, 1991, p. 181

8 *Ibidem*, pp. 203-204.

9 Eugen, Simion (coord.), *Dicționarul general al literaturii române*, A\B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004, p. 37.

10 Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Editura Pralela 45, Pitești, 2003, p.93

cu totul inoperantă noțiunea tradițională de operă și se referă cu insistență la o „pluralitate din care este alcătuit textul”, o pluralitate „triumfătoare”, ce se lasă cel mai bine descrisă printr-o metaforă a „galaxiei” de semnificații.”

Prin urmare putem lua în discuție și o posibilă recondiționare a modelului modernist prin introducerea în arta narativă a unei modalități de reconstrucție a unui personaj capabil să asimileze imaginariuri aparent disjuncte: „*Dimineața pierdută* este un cumul de romane, centrate fiecare pe câte un protagonist cu funcție iradiantă în narațiune. Primul ar fi cel al Vicăi Delcă, un personaj unic în literatura română, înzestrat cu numeroase valențe expresive (comportamentale și de limbaj), construit după o partitură ingenioasă: protagonistei îi este atribuit rolul deraiisonneura unor medii sociale diametral opuse celui din care ea provine.”<sup>11</sup>

Romanul prezintă universuri paralele, lumi diferite din punct de vedere social și istoric. Un roman proustian, asemănat prin tehnica unor planuri temporale paralele, cu *În căutarea timpului pierdut*, prin descoperirea unei fotografii din 1914, care oglindește relațiile unor burghezi din perioada interbelică, pentru ca, ulterior, să fim propulsați într-un comunism realist: „Personajele trăiesc într-o lume închisă și își afișează viața ca într-un evantai ce cuprinde trei perioade istorice profunde: cea interbelică, comunistă și post-comunistă, într-o notă realistă, specifică literaturii feminine”<sup>12</sup>.

*Timpul* devine pe parcursul romanului, noțiunea care înglobează viețile personajelor implicate, demonstrând unitate într-o diversitate de situații și întâmplări petrecute într-un București compromis efectelor vremii. Acțiunea aferentă spațiului fizic se petrece la sfârșitul unei ierni din anii '70, într-o dimineață prelungită, când prima voce narativă, Vica, o fostă croitoreasă, face o vizită Ivonei Scarlat, una din clientele sale.

A doua coordonată a cronotopului, *timpul*, este unul îndepărtat, declanșat de explozia unei memorii retroactive. Pe parcursul acțiunii pot fi remarcate cele două planuri temporale așa cum sugerează Valeriu Cristea în *Fereastra criticului*.(1987) Prima jumătate a romanului derulează evenimentele pe care vocea narativă, Vica Delcă, le prezintă din casa Ivonei Scarlat, fiica Sofiei Ioaniu, elemente care transpun cititorul într-o altă epocă, prin oglinda unei fotografii vechi din 1914. Revenirea în cel de-al doilea plan, înseamnă o întoarcere la momentul inițial al discuției dintre cele două personaje, situație care o înfățișează pe Vica internată într-un spital, primind o vizită a nepotului Gelu cu care poartă o discuție care trădează vârsta înaintată a acesteia prin detaliile relatate. Cele două planuri se contopesc în plăcerea feminină a bârfei, la care se adaugă și faptul că personajele preferă duplicitatea în sensul că una spun și alta gândesc (evident, într-un stil autentic de mahala bucureșteană).

Romanul concentrează mai multe formule narrative prin care se evidențiază personaje memorabile și trăsături ale burgheziei bucureștene de-a lungul unor perioade temporal îndepărtate. Prin monolog interior se prezintă evenimente din perspectiva personajului poliedric, Vica Delcă, instanță narativă care judecă și interpretează evenimente, inserând și dialoguri mute care dinamizează acțiunea înghițită de timp, într-un spațiu propice evenimentelor derulate. Jurnalul profesorului Mironescu, tatăl Ivonei Scarlat, dialogurile mute, dar și cele vocale sunt ilustrări ale unor forme epice care au rolul de a menține suspansul și de a jongla cu *timpul* și *spațiul* romanului care concentrează viața a două generații. Vica Delcă este personajul memorabil ce menține trează legătura între narator și evenimente pe parcursul primei părți a romanului, *spațiu* epic în care discută, comentează, judecă din perspectiva femeii, mamei, surorii, soției, a croitoresei și a comerciantei care are totul calculat și care știe să stea de vorbă „decenii” în șir pe teme diverse, deoarece are școala vieții trăită în mahalaua bucureșteană îi conferă această abilitate. „Da, mai lasă-le, Doamne, iartă-mă [...] că cu ce s-alege mortu? Daca-i murit, cu ce te-alegi? Cu ce-ai mâncat și ce-ai trăit în viață...”<sup>13</sup>. Personajul acesta este un produs al lumii în care a trăit și care a forjat-o la flacăra unei istorii de viață necruțătoare care consideră că femeia trebuie să fie „o cerebrală” dar să și muncească, indiferent de ce face bărbatul.

11 Șerban Axinte, *Exil interior și întoarcere imposibilă în opera Gabrielei Adameșteanu*, p.144.

12 Eugen Simion, *Scriitori Români de azi, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p.453.*

13 Gabriela, Adameșteanu, *Dimineața pierdută, ediția a VI- a definitivă*, Editura Polirom, Iași, 2011, p.234.

Pe de altă parte, în anul 1914, în celălalt plan în salonul profesorului Mironescu se discută pe teme politice cu Margot, sora Sofiei și Titi Ialomițeanu, elevul profesorului și curtezanul celor două surori. Profesorul este sensibil cu fiica sa Ivonne, sentiment care nu dispăruse nici în prezentul discuției cu Vica și afectuos cu probabil soția infidelă, simțindu-se umilit de durerea lui. Văzut din perspectiva celor două planuri temporale pe care romanul le prezintă, se poate observa faptul că laitmotivul temporalității în roman este reprezentat de acea fotografie veche, cu rolul de a oglindi o lume trecută. Așa cum menționam<sup>14</sup>, *Timpul* acestui tip de roman surprinde o *dimineață* care contestă realitatea titlului, prin faptul că, evenimentele care înfățișează ca un paletar un prezent degradat, se prelungesc spre după amiază, după ora 18.00. Asemenea lui Marcel Proust, temporalul surprinde doar evenimente care au o importanță marcantă pentru înțelegerea romanului și pătrunderea în tainele încifrate ale unor lumi paralele, văzute ca printr-un spectroscop, prin ochii personajului narator.

*Dimineața pierdută* de Gabriela Adameșteanu este considerat „unul dintre cele mai bune romane apărute, bogat, chiar stufos, profund, adevărat până în cele mai mici amănunte, modern în construcție și scris cu finețe”<sup>15</sup>. Considerat de Valeriu Cristea un „roman al vârstelor, al trecerii timpului”, *Dimineața pierdută*, surprinde în mod autentic în paginile sale, personaje memorabile, care desfășoară într-un timp relativ scurt, biplan, o complexitate de acțiuni, trăiri, concepții despre viață, stil vestimentar, limbaj, specifice spațiului citadin al unei burghezii din alte coordonate spațio-temporale. Dacă am încerca să prezentăm romanul din perspectiva unui lector avizat, am putea sublinia faptul ca pe parcursul derulării lecturii, narațiunea propune mai multe perspective care oferă posibilitatea interpretării asumate, asemenea unor oglinzi iluzioniste dar totodată ancorate în realitatea unui timp al lecturii. Matei Călinescu tratează problematica lecturii ca secvență atemporală susținând ideea că „mințea noastră are nevoie să construiască un fel de simultaneitate spațială, sau sinopsis, ca să poată vizualiza deplin obiectele de natură secvențială”<sup>16</sup>.

Pentru a putea înțelege un text pe deplin, este nevoie immanentă ca *timpul* vizual să fie concentrat simultan în aceeași sferă optică, neavând nicio certitudine că secvențele romanului sunt temporale, ceea ce contează fiind ordinea fie ea cronologică sau nu. În urma unor scrieri pregătitoare, romanul prinde viață în 1983, ca roman excepțional care, așa cum afirmă Eugen Simion „în afară de ultimele douăzeci de pagini, care se referă la alt moment din viața personajului Vica Delcă (unul dintre naratori), romanul înregistrează în 435 de pagini evenimentele petrecute la sfârșitul unei ierni din anii 70, într-o lungă dimineață”<sup>17</sup>.

Așa cum am semnalat anterior, romanul cuprinde două planuri temporale, unul care surprinde călătoria personajului Vica, o fostă croitoreasă, fiica Sophiei Ioaniu, la una din clientele sale, Ivona Scarlat, încheindu-se cu întoarcerea acasă spre seară, iar celălalt plan, imaginar, se referă la evenimente de la începutul secolului prin activarea memoriei retroactive. În timpul vizitei, cele două discută despre Sophia Ioaniu și evenimentele din *timpul* și după cel de-al doilea război mondial, pe baza unui suport fizic real, fotografia care le conduce în anul 1914, perioadă la care se face referire aproximativ jumătate din acțiunea romanului. Vica Delcă este personajul care trăiește cu iluzia trecutului, unul care nu mai prezintă interes dar care generează memoria involuntară, fenomen întâlnit de asemenea la Marcel Proust. Personaj memorabil în literatura română prin prezentarea realistă și obiectivă a evenimentelor familiei de-a lungul a o sută de ani, Vica trece printr-un filtru personal întâmplările, amplificând printr-un limbaj original și expresii specifice cadrului din care face parte, un trecut care a afectat-o și care i-a amprentat viața. Printr-o evocare a trecutului, realistă și dureroasă în același timp, Ivona Scarlat re trăiește o căsătorie nefericită și

---

<sup>14</sup> Drd. Alina Roxana Stoian, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, „Dimineața pierdută - resurecția unor formule narrative moderniste. Gabriela Adameșteanu”, Universitatea „Dunărea de Jos”, Galați, 2019 <https://www.gup.ugal.ro/cil/articole/download>, COMMUNICATION INTERCULTURELLE ET LITTÉRATURE NR. 1 (27) / 2019 Volum II Coordonatori: Simona Antofi, Nicoleta Ifrim, Oana Cenac Daniel Gălățanu, Elena Botezatu, Iuliana Barna Casa Cărții de Știință Cluj-Napoca 2019.

<sup>15</sup> Valeriu Cristea, „O dimineață de o sută de ani”, în „România literară”, 6 septembrie, nr. 21, 1984

<sup>16</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti*, Editura Humanitas, București, 2017, p.47.

<sup>17</sup> *Ibidem*.



trăiește cu amintirea tristă a acelor vremuri. Prin *Dimineața pierdută*, asistăm la reinstalarea unui nou tip de „proiect corectiv”, foarte problematic, axat pe chestiunea *timpului*. Acesta se va accentua la mijlocul deceniului opt și în literatura noastră prin declanșarea unei noi variante a confruntării istorie/ficțiune în ceea ce se acceptă ca fiind „romanul non-ficțional”.

Acest tip este diferit de tratamentul aplicat evenimentelor recente sau mai îndepărtate, relatate ca istorie narativă în ricoșete de tipul celor din *Frigul verii* (1985). Este o formă de „narațiune autodiegetică cu iz „documentar” care utilizează deliberat tehnicile de ficțiune într-o manieră „deschisă”, apropiată textelor în care experiența auctorială structurantă este avansată în prim-plan ca „non-garant” al adevărului. Linda Hutcheon (2002) numește această formă “*nou jurnalism*” și vede în ea atât revolta împotriva formelor omogenizate ale experienței, cât și suspiciunea cu privire la anumite fapte istorice sau evenimente prezentate într-o versiune “oficializată”. Rezultatul constă în ceea ce Linda Hutcheon (2002) aprecia drept un “soi de jurnalism marcat personal”, cu un “caracter provizoriu”, „autobiografic” ca impuls și performativ în „impact”. O confruntare directă - în spiritul celei din anii '60 din Europa de Vest sau America- cu realitatea socială a prezentului nu a fost posibilă în literatura noastră decât prin “ricșete non-ficționale”, cum ar fi “dosariada” din *Comisia Specială* (1981) de Ioan Iovan, ori teoria despre confiscarea Istoriei de către “totalitarismul ideologic” din *Frigul verii* (1985) de Alexandru Vlad sau *Sala de așteptare* de Bedros Horasangian.”<sup>18</sup>

Revenind, în acest roman caleidoscop, Gabriela Adameșteanu alternează cele două planuri temporale, prin trecerea din prezent în trecut și invers pentru a prezenta două lumi diferite, prin tehnici diferite, procedeu utilizat și de George Călinescu, în *Scrinul negru*. Romanul prezintă viața de zi cu zi într-o manieră autentică, prin ochii Vicăi Delcă, temă des întâlnită în romanele postmoderne despre care Liviu Petrescu afirmă că „propune un model epistemologic pe de-a-ntregul diferit de cele până la el: o paradigmă a pluralismului... își propune totodată să asculte de un principiu al indeterminării sensului. Fiindcă ceea ce urmărește literatura postmodernă este să realizeze un echilibru precar între procesul de „construire” a sensului, pe de o parte, și unul de „de construire” a lui, pe de alta.”<sup>19</sup>

Concluzionând, se poate constata faptul că, prin prezentarea emblematică a personajelor, romanul tratează latura social-istorică a evoluției acestora, ajungând până la identificarea cititorului cu istoria evenimentelor: „Sunt zile, cum e cea de azi, când nu e bun de nimic și lânzește. Cerul alburiu, noroaiele din fața blocului, teama unei vieți întregi care-l așteaptă, în fața căreia se simte neajutorat și plin de înverșunare, nervii maică-sii, stânjenea în fața fetelor și lipsa de bani- toate îl fac să stea așa, ghemuit și încruntat, și să-și stoarcă pe rând coșurile de pe mână. Cum e viața? Cum o vede el acum sau cum îi apare când e binedispus și uită de toate astea?”<sup>20</sup>

Atmosfera războiului, frontul, oglindesc îndeaproape destinele personajelor neputincioase, traumele trăite în perioada comunistă ilustrând irosirea timpului României, în mod repetat, dimineți la rând... Așa după cum remarca și Carmen Mușat, acest roman alături de celelalte cărți ale Gabrielei Adameșteanu vorbește despre „eșec, despre irosire, despre incompatibilitate și inadaptabilitate, despre degradarea relațiilor interumane și absența comunicării, efecte „perverse” ale dezacordului major dintre individ și societate”<sup>21</sup>. Reținem observația că dominantă, inaugurată prin acest roman, se concentrează asupra recuperării pe cont propriu a istoriei cotidiene postbelice, o istorie reală, redusă sistematic la „obsedantul deceniu” și abordată indirect (prin ricoșeu) de romancierii sau, în unele cazuri, prin recurgere la parabolă, limbaj esopic, aluziv a căror dezvoltare implică experiențe comune (ale scriitorului și cititorului) și situarea lor într-un „context comun” în plan socio-politic și cultural: „În preocuparea ei pentru destinele unor oameni obișnuiți, trăitori în realitatea imediată și netrucată a „societății socialiste multilateral dezvoltate”, Gabriela

---

18 George Manolache, *Regula lui 2* (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2004, p.240.

19 *Ibidem.*, p. 101

20 Gabriela Adameșteanu, *op.cit.*, p. 21.

21 Carmen Mușat, „Proza cotidianului nu tocmai banal”, in „Observator cultural”, nr. 118, 28-05-2002

Adameșteanu stă alături de Radu Cosașu, Alexandru Papilian și Norman Manea, și ei atenți la aventura supraviețuirii într-o lume condamnată să funcționeze „normal“ în plină utopie. Prozatoarea nu construiește ample edificii epice, nefiind interesată de acțiune – nici chiar în romane accentul nu cade pe evenimentele exterioare, ci pe reverberațiile acestora în viața launtrică a personajelor –, ci consemnează stări, momente, gesturi răzlețe sau frânturi de conversație care dau consistență umană unei lumi ce supraviețuiește la limita vidului existențial”<sup>22</sup>

Un alt roman al Gabrielei Adameșteanu care poate exemplifica problematica cercetării este *Drumul egal al fiecărei zile* („roman al crizei de adolescență”<sup>23</sup>, un tipic roman de analiză<sup>24</sup>) ce evidențiază, o temă etică<sup>25</sup>.

Romanul surprinde două prezențe masculine care au atitudini distincte în raport cu Lucreția. Abilul Petru Arcan, bărbatul pragmatic reușește să depășească obstacolele cu succes, contrar unchiului Ion, pe care îl înfrânează capacitatea de a fi versatil. Astfel, acesta din urmă va eșua din cauza unei corectitudini excesive, nereușind să obțină profit în niciuna din situații.

Revolta, indignarea și pudoarea, turbulențe ale adolescenței, aduc cu ele și o întrebarea retorică referitoare la sistemul axiologic care este sau nu indicat să fie inflexibil.

Petru Arcan este cel care deține rețeta succesului pe care Letiția ar schimba-o existența normată a unchiului Ion, „o existență ca a lui îmi doream pentru că efortul, de ani, al unchiului, îmi stătea în față, înălțat de reușită”<sup>26</sup>.

Așadar, dacă acestui unchi cu „privirea resemnată”, viața nu i-a oferit prea multe clipe foarte fericite („știi ce înseamnă, a zis, știi ce înseamnă să le ai în cap și doar să le porți cu tine?”<sup>27</sup>), nici viața abilului Arcan nu pare a fi substanțial diferită. Despre această perspectivă tematistă referitoare la existența celor două personaje Laurențiu Ulici constată că prozatoarea pare să observe că, în fond, „existența de realizat a lui Arcan e la fel de monotonă, la fel de închisă în cercul repetițiilor” lăsînd aceeași impresie „a drumului egal al fiecărei zile ca și existența de ratat a unchiului Ion.”<sup>28</sup>

Așadar, chiar dacă viața unchiului Ion se scurge lent, în ritmul fiecărei zile, printre foile lui îngălbenite și ibricul de cafea, nici cea a lui Arcan nu este mai spectaculoasă. Prin titlu, romanul anunță deja o existență monotonă aflată în impas sau, așa cum sublinia Sanda Cordoș în postfața la ediția a V-a: „*Drumul egal al fiecărei zile* este, de altfel, numele eufemistic dat unei istorii frământate, pentru că este istoria creșterii și a intrării în viață a unei fete, spusă de ea însăși, cu un deficit inevitabil (și tocmai de aceea credibil) de înțelegere și cu o penetrantă forță autoscopică.”<sup>29</sup>

Tema romanului este eponimă cu titlul care divulgă, potrivit Taniei Radu, una dintre opțiunile fericite prin care surpriza cărții se află în dinamica narativă, în discontinuitate spațio-temporală și tehnica de a controla modulațiile vocii protagoniștilor, confirmând unul „dintre cele mai bune titluri din literatura română. Perfect adecvat cărții și ritmului ei interior, el rezumă, după lectură, amestecul indefinibil de simț al prezentului (parțial obnubilat) și de luciditate (extremă)”<sup>30</sup>.

Și în accepțiunea noastră, titlul ales este adaptat atmosferei romanului, fiind un element care coordonează fluxul realității, „drumul egal” concentrând tot ceea ce înglobează această determinare în măsură a deconspira trăsăturile unei „cronici a monotoniei provinciale”<sup>31</sup>, după cum sublinia Eugen Simion. Modul în care decurge viața pentru Letiția, îi conferă impresia că nu se întâmplă ceva deosebit, aceasta avînd senzația unei eșuări monotone care face ca *timpul* să-i fugă printre degete și *spațiul* de siguranță de sub picioare să i se fragmenteze. Și totuși, această mediocritate a zilelor, provincialismul, banalitatea, nu îi confirmă sugestia că s-ar putea ca ea să fi fost cea

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Nicolae Manolescu, *Tineri romancieri* în „România literară”, 6 noiembrie 1975.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015 p. 248.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>28</sup> Laurențiu Ulici, *Memorie și imaginație* în „România literară”, 7 martie 1985.

<sup>29</sup> Sanda Cordoș, *Un roman fără vârstă*, postfață la *Drumul egal al fiecărei zile* de Gabriela Adameșteanu, ediția a V-a revăzută, Editura Polirom, Iași, 2008.

<sup>30</sup> Tania Radu, *Nuielușa de alun* în „Revista 22”, 22 iunie 2005.

<sup>31</sup> Eugen Simion, *Scritori români de azi*, vol. IV, Editura Cartea Românească, București, 1989, p. 453.

norocoasă cu această viață. Romanul oferă, un ritm constant, mai degrabă pasiv, contrar tribulațiilor interioare ale Letiției, care se dovedește a fi „receptivă” la mediu.

Ion, un personaj molatic, lipsit de încredere, dominat de reținere (pe care nu-l regăsim în categoria luptătorilor) determină, sfiata Letiției, natura ei ezitantă. Valorificând aceste trăsături, Doina Ioanid observă că: „viața frântă a unchiului va fi absorbită de tânăra naratoare”<sup>32</sup>, *drumul egal al fiecărei zile* fiind cel care menține neschimbat gustul platitudinii, sufocarea „sub imensul urât”<sup>33</sup>. Nesiguranța care o urmărește pe protagonistă, prin traseele paralele din interiorul minții, o determină să se gândească la eșecul de a nu fi remarcată, acutizându-i durerile zilnice ale unei existențe monotone în fața cărora se simte neputincioasă și tristă: „Tristețea mă golește și nu fac nici măcar efortul să-i mai răspund, pentru că toate vorbele îmi urcă până la nodul din gât și se opresc acolo.”<sup>34</sup>

N-am putea întreba, în acest context, în ce condiții acest *drum egal* ar putea avea și unele valențe pozitive? Gabriela Adameșteanu mizează aici pe ideea că binele și răul sunt indisociabile, idee redată mult mai explicit în *Fontana di Trevi*: „Oare, atunci când fiecare își evaluează viața, vede cum din rău a ieșit bine și invers?”<sup>35</sup>.

Perioada critică din viața Letiției este regăsită în momentul morții unchiului, eveniment ce are efecte neașteptate asupra acesteia, ea dezmoțindu-se odată cu impactul acestui moment nefast care o maturizează conducând-o către alte orizonturi de înțelegere: „El murise doar ca să înțeleg tot ce bâjbâiam singură acum, când nu mai știam să despart răul de bine. Avusesem nevoie de moartea lui ca totul să fie altfel.”<sup>36</sup>

Raportându-se la această nouă ipostază a protagonistei, Șerban Axinte o consideră un moment înscris deopotrivă în sfera eșecului și al reușitei fiind elementul de care protagonista avea nevoie pentru a intra în luptă: „Protagonista evoluează, e adevărat, dar nu ar fi făcut-o dacă nu ar fi simțit extraordinara forță de inerție a eșecului.”<sup>37</sup>

Romanul concentrează acțiunea în jurul eroinei, punctându-i centralitatea în economia narațiunii prin întrebarea-refren: *Cine este Letiția Branea?* Sentimentele eroinei devin elementul central al acțiunii care coagulează tema identității structurată în ipostazele eroinei, adolescența stângace și distrată, plutitoare în care Eugen Simion identifică „o adolescentă care nu își găsește locul.”<sup>38</sup> Pentru că nu rezonază cu părinții dar nici cu femeile din provincie (față de care are o atitudine ostilă) și cărora le urăște „carnea moale”, Letiția condamnă conformismul parental, provincialismul și dorința de a salva aparențele: „Dar fețele întoarse spre stradă, spre cei ce-i zăreau, ascuseseră neînțelegerea de mai înainte și-și strigau doar nemulțumirea că arată în fine așa cum trebuie să arate toți oamenii într-o duminică dimineața, braț la braț, întorcându-se de la cimitir spre casă, prin Strada Mare.”<sup>39</sup>

Aspectele confesive, la care va recurge personajul feminin, susțin tema identitară, în măsura în care sondarea interioară devine indispensabilă pentru Letiția. Despre acest aspect, Sanda Cordoș glosa în postfața ediției a V-a, considerând-o „penetranta forță autoscopică a romanului”<sup>40</sup>. „Pasionalitatea”, de care se lasă cotropită Letiția, poate fi transcrisă uneori într-un registru cu ușoare note de hedonism, îmbibate de un profund senzorialism așa cum afirmă, de altfel și Alex Ștefănescu: „Letiția Branea își studiază cu uimire reacțiile psihologice și fiziologice provocate de prezența iubitelui”<sup>41</sup>. Letiția își dorește cu orice preț diferențierea față de ceilalți, fără a deveni sclava rutinei,

---

32 Doina Ioanid, *Drumul ascuns spre celălalt*, în „Observator cultural”, 12-18 ianuarie 2006.

33 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 30.

34 *Ibidem*, p. 86.

35 Gabriela Adameșteanu, *Fontana di Trevi*, Editura Polirom, Iași, 2018, p. 23.

36 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015, p.170.

37 Șerban Axinte, *Gabriela Adameșteanu. Monografie, antologie comentată, receptare critică*, Editura Tracus Arte, București, 2015, p. 37.

38 Eugen Simion, *op.cit.*, p. 454.

39 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 258.

40 Sanda Cordoș, *op. cit.*, p. 120.

41 Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000*, Editura Mașina de scris, București, 2005, p. 982.

chiar dacă nu poate ignora tragismul existent al familiei și nici nu poate părăsi spațiul clausturant pe care îl împarte cu mama și cu unchiul Ion.

Așadar, Letiția speră într-un ocrotitor, ea nu are nevoie doar de iubire, căci, de fiecare dată când cineva îi dă sfaturi, protagonistă își amintește de unchiul Ion. Ea are nevoie de un „mentor” care să îi ghideze, să îi orienteze pașii, care să îi verifice lecturile, să îi pună cărțile potrivite în mână. Singurătatea îi provoacă suferință („eu singură, în mijlocul atâtor cupluri fericite, eu singură, rușinos de altfel, ei, coborând seară de seară panta prăfoasă spre gărlă”<sup>42</sup>) Letiția exprimându-și constant nevoia de voluptate („dacă aș fi putut, m-aș fi luat în brațe și m-aș fi mângâiat pe păr”<sup>43</sup>).

Aceasta se simte captivă într-o durere difuză, apăsătoare, copleșitoare, care o strivește și a cărei cauză nu o știe, care nu este definibilă, („era ca o neliniște sau ca o durere”) se luptă zilnic cu nevoia de a simți și obține puțină tandrețe. Se străduiește să-și vadă părinții cu alți ochi, să-i tolereze și să-i agreeze, dar tabloul familial este uneori încărcat de antipatii. Are loc un fenomen contrar, simțind că nu-i mai suportă uneori pe mama și pe unchiul Ion, considerându-i părtași ai nefericirii ei, alături de care parcurge drumul egal al fiecărei zile: „Simțeam că nu mai pot să-i văd, așa va fi mereu de acum înainte, îmi spuneam, plânsul mi se zbătea în gât ca un animal strâns”<sup>44</sup>.

Urmărind acțiunile mecanice desfășurate de unchiul Ion se sperie și își pierde speranța și încrederea în propriul viitor. Secvențele descriptive din campus, configurează tema identității și conturează o serie de portrete leite, care eclipsează într-o mare măsură identitatea Letiției.

În ceea ce ne privește, considerăm că se poate vorbi de identități care pot fi sunt ușor substituibile astfel: Letiția poate fi Marta, care „vegetează” în capotul ei lălâi și cu mișcărilor ei greoaie, dar poate fi și cea a cărei paloare va fi potențată de lumina neonului, așa cum și ele ar putea fi în locul Letiției. Printr-o contemplare pasivă, Letiția se devitalizează când începe să sesizeze, uniformizarea. Caracterul oscilant și interogativ, naște întrebări: *De ce om fi semănând toate la fel când suntem aici?* În limitele acestui cronotop al liniarității, chipurile fetelor se contopesc, în *Drumul egal al fiecărei zile*, până la indiscernabil.

Evident, textul permite și interpretări psihologice pe fondul unei emotivități deloc temperate (Tania Radu remarca „o sensibilitate acutizată până la starea de vomă”), Letiția nu simte doar că nu merită, ci „sesizează obsesiv ceea ce o diferențiază de ceilalți”, se automarginalizează, are mereu impresia că iarba e mai verde în curtea vecinului : „De ce viața oricărei fete mi se părea mai vie decât a mea?” Tema a identității modelează narațiunea pentru că identitatea din *Drumul egal al fiecărei zile* nu este raportată doar la Letiția, ci și la unchiul Ion, formidabil „exemplar” patern: „Unchiul Ion e un personaj memorabil, atât ca natură umană ficționalizată, cât și ca realizare artistică. Cu mersul său târșit, cu răbdarea maniacală pusă într-o operațiune de (enigmatică) fișare și cu blândețea și zâmbetul din voce cu care își face datoria, în continuare, la școală, în ciuda tuturor mizeriilor îndurate, el nu se înscrie, practic, într-o tipologie larg reprezentată. Este o individualitate.”<sup>45</sup> Profesorul integru are fizionomia martirului și „înțelepciunea amară a omului pățit”<sup>46</sup>.

Unchiul Ion este, de altfel, rezoneurul care-i relevă realitatea dură: „Ai numai gărgăuni în cap, s-a strâmbat unchiul Ion când i-am strecurat odată ceva din gândurile mele. Ce să cauți tu într-o fabrică? Nu te uiți că strici toate lucrurile pe care pui mâna?”<sup>47</sup> O identitate bine conturată, este Margareta Branea cu replicile ei tăioase, cu ținuta ei neglijentă, cu încăpățânarea cu care își urmărește doar gândurile legate de gospodărie, cu sobrietatea și răceala ei specifice fără a-și propune să dezlege vreun mister. Își vede însă cu consecvență de mâncarea care trebuie pregătită pe a doua zi și se plânge de proprietari, ea fiind stabilită, în mod neîndoielnic echidistant, pe teritoriul „drumului egal”.

---

42 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 79.

43 *Ibidem*.

44 *Ibidem*.

45 Daniel Cristea-Enache, *Drumul ascuns* în „România literară”, nr. 1\11 ianuarie, 2008.

46 *Ibidem*.

47 Gabriela Adameșteanu, *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 19.

Formula narativă a Gabrielei Adameșteanu se remarcă prin capacitatea de transfigurare a „purității inexprimabile”, realismul evenimentelor autentice, prin renunțarea la orice formă de prețiozitate sau pedanterie poetică, evidențindu-se printr-un soi de anticalofilism asumat de o voce temperată și rar întâlnită în proza feminină care s-a debarasat de podoabele modernismului interbelic. Așa se explică faptul că nu întâlnim nimic nenatural, nimic emfatic nici în *Drumul egal al fiecărei zile*, nici în celelalte romane.

Stilul inconfundabil fără pusee sau artificii mimetiste oferă impresia că naratoarea nu ar exagera niciodată în aprecierea unui fapt, în folosirea unui procedeu. Evenimentele dureroase provocate de singurătate sunt prezentate ca fiind simple constatări, fără a se utiliza formulări imprecise și fără a se recurge la metalimbaj. Eugen Simion constată autenticitatea și lipsa grandilocvenței și a accentelor specifice literaturii feminine, ceea ce a condus la o perspectivă mai curând masculinizantă, ca în cazul Hortensiei Papadat Bengescu: „Ce se remarcă întâi în proza Gabrielei Adameșteanu este cruzimea ei realistă. Notele tradiționale ale literaturii feminine (gustul pentru melodramă, lirismul, mizandria, senzualitatea, psihologismul fin) lipsesc aproape total în romanele și povestirile dure, interesate de culorile terne ale cotidianului și de cronologia existențelor mediocre.”<sup>48</sup>

Concentrându-ne asupra temei, evidențiem, la rândul nostru această predispoziție a prozatoarei Gabriela Adameșteanu spre senzorialitate, coordonată ce se revendică, neezitant pe linia feminității, expusă mai ales prin firea de receptivă a personajului atât la acordul dintre stimulii interni și cei externi.

Sintetizând, timpul este văzut și redat din mai multe perspective, conform unor dimensiuni bipolare și ortogonale, el putând lua formele de interval cu o stare asociată aceluși interval, sau de clipă, ce se constituie eventual într-un „eveniment”. Între cele două dimensiuni ale timpului, cea longitudinală și cea transversală există interconexiuni remarcabile. Ca urmare, am remarcat un fel de „polifonie” în care viețile personajelor se „înteranimează” prin dimensiunea transversală, instantanee, de-a lungul dimensiunii longitudinale, într-un fel de contrapunct amintind de cel al lui Johann Sebastian Bach.

Referitor la problematica spațiului în romanele Gabrielei Adameșteanu, după aceeași procedură perspectivală, putem clasifica „modalitățile de a experiența spațiul” în spațiul real, „experiențiat” prin prezență nemijlocită și „spațiul imaginar”, caracteristic gândirii imaginative și arhetipurilor sau combinațiilor acestora. La fel ca în cazul timpului semnalăm o serie de aspecte subiective, de „psihologizare a spațiului”, putând lua în calcul propensiunea prozatoarei pentru „principiile gestaltiste”, psihologia percepției formelor, „nevoia de simetrie”, implicarea arhetipurilor etc. Așa cum am demonstrat, se pot distinge trei niveluri de structurare a spațiului în textele Gabrielei Adameșteanu : nivelul topografic (dominat de descrieri) nivelul cronotopic și „nivelul textual”<sup>49</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

### ROMANE ȘI CRITICĂ

Adameșteanu, Gabriela *Drumul egal al fiecărei zile*, ediția a VI-a definitivă, Editura Polirom, Iași, 2015.

Adameșteanu, Gabriela, *Dimineața pierdută, ediția a VI- a definitivă*, Editura Polirom, Iași, 2011.

Axinte, Șerban, *Exil interior și întoarcere imposibilă în opera Gabrielei Adameșteanu*.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti*, Editura Humanitas, București, 2017.

Cristea, Enache Daniel, *Drumul ascuns* în „România literară”, nr. 1\11 ianuarie, 2008.

Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987.

Deheleanu, A., *Istoria vieții culturale și literare în România comunistă*, Muzeul Banatului, Timișoara.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> G. Zoran, „Towards a theory of space in narrative”, in „Poetics Today”, vol. 5, 1984, pp. 309–335.

Manolache, George, *Regula lui 2* (registre duale în dezvoltarea postmodernismului românesc, Editura Universității „Lucian Blaga”, 2004.

Manolescu, Nicolae, *Tineri romancieri* în „România literară”, 6 noiembrie 1975.

Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism*, Ed. Fundația Pro, București, 2003.

Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Pralela 45, Pitești, 2003.

Pop, Ion, (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, ediție definitivă, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Simion, Eugen, (coord.) *Dicționarul general al literaturii române*, A\B, Editura Univers Enciclopedic, București, 2004.

Simion, Eugen, *Scriitori Români de azi*, IV, Editura Cartea Românească, București, 1989.

Vlad, Ion, *Lectura prozei. Eseuri. Comentarii. Interpretări*, Editura Cartea Românească, București, 1991.

## **REVISTE**

*România literară*, nr.21, 1984.

# TRANSLATION STRATEGIES IN ROMANIAN OF THE UN BON FILS NOVEL, BY PASCAL BRUKNER

Marilena Borcăiaș-Banu

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Translation is an interpretation of the source text that, in order to reach the reader, passes through the filter imposed by the culture, education and beliefs of the translator, who plays the role of a mediator between cultures. Pascal Bruckner's novel, Un bon fils, is an autobiographical novel, built with a postmodernist hybrid discourse, which puts the translator in various difficult situations. Ideological orientations as well as fine humor, irony, sarcasm, colloquial language full of idiomatic expressions and slang pushed the translator many times to intervene in the text to preserve the rhythm and effect of the original. The experience as a translator from French into Romanian and writing talent made Doru Mareș manage to preserve the effects of the source text at a pragmatic, semantic and stylistic level. Reading the original or the translation, the feeling from closing the last page of the book is the same, and this should be the simplest definition of the "translator's invisibility".*

*Keywords: translation, mediation, culture, intratextuality, extratextuality*

## **Difficultés et stratégies de la traduction littéraire**

La traduction est considérée comme un processus de compréhension et de réexpression des idées, comme un processus de médiation entre la vision du monde source et cible, un processus qui est inévitablement influencée par les différences culturels et sociologiques entre les participants.

Parlant des difficultés de la traduction, Genette les classifie en difficultés verticales (diachroniques) qui tiennent à l'évolution des langues et difficultés horizontales (synchroniques) qui tiennent au passage d'une langue à une autre. « Lorsqu'on ne dispose pas d'une bonne traduction d'époque et qu'il s'agit par exemple de produire au XXe siècle une traduction française de Dante ou de Shakespeare, une nouvelle aporie se présente : traduire en français moderne, c'est supprimer la distance de l'historicité linguistique et renoncer à mettre le lecteur français dans une situation comparable à celle du lecteur italien ou anglais de l'original. » (Genette, 1982 : 359). Quant à la transposition d'un texte d'une langue à l'autre, Genette fait l'observation que « les langues étant ce qu'elles sont (« imparfaites en cela que plusieurs »), aucune traduction ne peut être absolument fidèle, et tout acte de traduire touche au sens du texte traduit » (idem, 355) et qu'il y a des traductions qui sont des chefs-d'œuvre en elles-mêmes. Il fait recours à la terminologie de Jean Paulhan et observe que « l'illusion de l'explorateur, et donc la tentation du traducteur, est de prendre ces clichés à la lettre, et de les rendre par des figures qui, dans la langue d'arrivée, ne seront point d'usage. » (Ibidem)

Si l'on suit le modèle de l'analyse de traduction de Christiane Nord, on peut classer les difficultés de traduction dans une catégorie extratextuelle et une autre intratextuelle. Les difficultés extratextuelles sont causées par des problèmes liés à la connaissance du sujet du texte par le traducteur. Pour que la traduction soit bien faite, sans interprétations subjectives, il faut faire des recherches. En fonction de la complexité du sujet traité, les recherches peuvent prendre beaucoup de temps et de ressources, celle-ci étant la cause du fait que le traducteur peut décider d'éliminer cette étape de son travail. Autres difficultés extratextuelles peuvent être liées à l'éducation du traducteur, à son idéologie, à ses croyances, aux types de traduction auxquels il est habitué, etc.

Lefevere introduit une série de concepts très utiles pour l'étude des traductions en tant que phénomènes culturels et idéologiques, à savoir la réfraction, la réécriture et l'autorité culturelle. Procédé très en vogue dans les régimes politiques autoritaires comme le régime communiste ou le nazisme, la réfraction est définie par Lefevere comme : « les textes réfractés (...) sont des textes qui

ont été traités pour un certain public (les enfants, par exemple), ou adaptés à une certaine poétique ou à une certaine idéologie » (Lefevre, 1975 : 72). Après 1985, Lefevre remplace la réfraction par la réécriture ; selon Lefevre, présenté par Rodica Dimitriu dans *The Cultural Turn in Translation Studies* (2006), la réécriture fait référence à des processus qui interprètent, modifient ou manipulent l'original dans une certaine mesure ; par conséquent, la traduction est une forme de réécriture, au même titre que les biographies, les critiques, les histoires littéraires et les anthologies. Lefevre introduit également le concept d'autorité culturelle, en référence aux cultures dominantes qui ont influencé les cultures les plus pauvres ou les plus faibles au fil des ans ; il donne comme exemples l'influence exercée par la culture française en Allemagne dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et l'Antiquité, qui a été une source constante d'inspiration pour l'Europe.

Une autre notion importante introduite par Lefevre est celle du double mécanisme de contrôle qui opère dans la culture d'accueil : dans *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* (1992), il distingue entre deux types de mécanismes, à savoir les mécanismes qui opèrent en dehors du système littéraire, plus précisément le clientélisme et l'idéologie, et les mécanismes qui opèrent au sein du système : les spécialistes et la poétique. Selon Lefevre, le mécénat est représenté par des personnalités publiques et des institutions qui réglementent l'écriture, la réécriture et la propagation de la littérature, tandis que l'idéologie comprend à la fois l'idéologie du traducteur et l'idéologie imposée au traducteur par le mécénat. Opérant au sein du système, les spécialistes du domaine, tels que les traducteurs et les critiques littéraires, peuvent refuser certaines œuvres qui ne répondent pas aux critères établis. La poétique agit aussi comme moyen de coercition à l'intérieur du système, car elle favorise le développement de certains genres littéraires à une certaine époque ; ainsi, la poétique actuelle de la culture réceptrice peut déterminer l'acceptation ou le rejet d'une traduction. Selon Lefevre, les stratégies de traduction choisies par le traducteur sont déterminées par deux facteurs principaux : l'idéologie du traducteur, qu'elle soit acceptée ou imposée, et la poétique dominante de la littérature de la culture cible. Lefevre a réussi à intégrer la traduction dans son environnement culturel et à effectuer une analyse approfondie des dimensions idéologiques de la traduction, en mettant l'accent sur la manipulation de la littérature par la traduction.

Historiquement, l'opinion dominante était que la traduction culturelle ne posait pas de problèmes significatifs aux traducteurs compétents linguistiquement, ayant une connaissance approfondie de la culture cible. Par ailleurs, les études pionnières dans ce domaine, comme les travaux fondateurs de Jean Paul Vinay et de Jean Darbelnet, se sont principalement concentrées sur des couples de langues proches comme l'anglais-français, relativement proches dans leur vision du monde, donc conforter l'idée que la traduction des références culturelles peut être réalisée par des spécialistes compétents et biculturels. Au cours de son effort de traduction de la Bible, Eugène Nida s'est rendu compte que l'équivalence formelle était impossible à atteindre lorsqu'il s'agissait de cadres culturels complètement différents ; ainsi, le spécialiste de la traduction a souligné que, lorsqu'ils traitent de différences culturelles radicales entre des langues culturellement asymétriques, les traducteurs peuvent même être tenus de former de nouvelles constructions culturelles qui s'intégreraient dans le cadre culturel des lecteurs cibles.

Au cours des dernières années, David Katan a tenté de compléter les considérations existantes sur la traduction de la culture et a fourni aux spécialistes de la traduction une étude approfondie des phénomènes culturels auxquels les traducteurs peuvent être confrontés. Dans son livre *Translating Cultures : An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Katan examine les facteurs environnementaux, les comportements, les valeurs et les croyances et s'oriente vers une vision holistique de la culture. Selon Timothy Wilt, cité par Tymoczko, l'accent mis sur la nature dynamique de la culture et la « nécessité de tenir compte des cadres cognitifs lors de la traduction d'éléments culturels » (2007 : 225) sont les principaux points forts de l'approche de Katan.

Selon Tymoczko, les spécialistes de la traduction continuent de se concentrer sur les aspects culturels et linguistiques de la traduction culturelle, sans tenir compte des implications éthiques et idéologiques du processus. De plus, la plupart des exemples sont tirés de cultures et de langues



européennes apparentées, ce qui a conduit à une vision euro centrique de la traduction de la culture, ainsi qu'à l'obscurcissement de la question de la traduction culturelle. Dans la même veine que Katan, elle propose de s'éloigner de la manière linéaire d'aborder les problèmes culturels et d'aller vers une vision holistique de la traduction culturelle. Ainsi, au lieu de se concentrer sur la résolution de problèmes culturels « incarnés dans des éléments superficiels du texte » (2007 : 233), les traducteurs devraient opter pour un « mode holistique » (Ibidem) pour aborder la différence culturelle et commencer leur mission « en considérant l'ensemble étendue des fondements culturels qui entrent en jeu dans le texte source spécifique en cours de traduction » (2007 : 234). On peut donc observer qu'au niveau extratextuel il s'agit des difficultés de traduction au niveau pragmatique, le filtre de la traduction étant la culture cible et la culture source.

Les difficultés intratextuelles sont liées aux particularités des langues en question : terminologies spécialisées et idiomes : la langue étrangère peut être à l'origine de certaines difficultés qui ne peuvent être surmontées qu'en consultant les supports spécifiques du traducteur, les dictionnaires. Le mot doit être traité en fonction du contexte, du langage et du niveau de langue. Les différents pièges de la traduction peuvent être rencontrés aux niveaux morphologique, syntactique, sémantique, prosodique, phonétique, etc.

Les théoriciens de la traductologie ont trouvé des différentes stratégies pour dépasser les épreuves auxquelles le texte ou la culture source les a soumis pendant l'acte de traduction. La littérature spécialisée qui concerne ces stratégies est très prolifique, mais on va s'arrêter à l'une des classifications pionnières des méthodes de traduction qui englobe la partie extratextuelle et intratextuelle et qui appartient à Jean Paul Vinay et Jean Darbelnet, qui distinguaient les stratégies directes (emprunt, calque et traduction littérale) et obliques (transposition, modulation, équivalence et adaptation). La septième procédure de traduction qu'ils proposent, située « à l'extrême limite de la traduction » (1995 : 39) et qualifiée d'« équivalence situationnelle » (Ibidem), est utilisée « là où le type de situation auquel se réfère le message de la langue source qui est inconnu dans la culture de la langue cible » (Ibidem). Les linguistes français introduisent deux nouvelles méthodes de traduction face au message dans son ensemble : la dilution et l'amplification. Selon eux, la dilution « se produit dans la traduction, lorsque dans le contraste de deux langues, la langue source utilise plus de mots pour exprimer la même idée que la langue cible » (1995 : 1992), tandis que l'amplification est « la technique de remédier à une carence, ou de mettre en évidence le sens d'un mot, dans les deux cas en comblant une lacune dans le lexique ou dans la structure. (Ibidem).

Aixela classe largement les stratégies de traduction en stratégies de conservation (répétition, adaptation orthographique, traduction linguistique, glose extratextuelle et intratextuelle) et stratégies de substitution (synonymie, universalisation limitée et absolue, naturalisation, suppression, création autonome) en fonction du degré de manipulation interculturelle ; Les catégories principales des stratégies formulées par Aixela sont la conservation, le remplacement et l'omission.

L'analyse de la traduction du roman de Bruckner sera basée sur ces stratégies énoncées par Vinay, Darbelnet et Aixela. On établira le type de traduction choisi par le traducteur roumain en fonction de la terminologie utilisée par les théoriciens Français et, plus ponctuellement, sur les exemples, on va essayer d'établir les stratégies en fonction du degré de manipulation interculturelle suivant la terminologie d'Aixela.

### **Traduction en langue roumaine du roman *Un bon fils* de Pascal Bruckner**

Pour faire cette analyse de la traduction on va combiner la méthode critique de traduction développée par Antoine Berman dans *Toward a Translation Criticism* avec l'analyse textuelle de Christiane Nord : *Translation Oriented Text Analysis*. On suivra les trois étapes énoncées par Berman (la lecture et la relecture de la traduction, la relecture de l'original, la recherche du traducteur) en même temps avec l'analyse des facteurs extratextuels et intratextuels pris en considération par Nord. On commence avec une présentation du facteur extralinguistique majeur du roman *Un bon fils*, c'est-à-dire l'antisémitisme/le nazisme en France et en Roumanie du point de vue socio-culturel. En ce qui concerne les facteurs intralinguistiques, on va s'arrêter à la traduction

des expressions idiomatiques que l'on considère les plus chargées culturellement et les plus difficile à traduire.

Si l'on voulait mesurer la force de l'antisémitisme dans un pays par la quantité d'encre répandue sur les Juifs, sans aucun doute que la France de la fin du XIXe siècle prendrait le grand prix. En effet, l'affaire Dreyfus continue d'être la plus bruyant de tous les temps ; mais, entre autres conséquences, il a réussi à donner à l'antisémitisme français une résonance qui peut sembler artificielle.

La période la plus marquée par l'antisémitisme est le contexte socioculturel dans lequel les personnages du roman de Bruckner évoluent. Etant donné sa force dans toute l'Europe, on peut conclure que le facteur extratextuel n'a pas représenté une difficulté pour le traducteur, il n'a pas eu le besoin de médier ou d'interpréter pour que le public cible puisse comprendre, la haine de soi et la haine de l'autre est un sentiment universel. Les Juifs ont subi les mêmes traitements en Roumanie comme en France et cette chose était bien connue et reconnue partout, même Bruckner le souligne dans son roman « Pour mon père, à l'est d'une ligne qui allait de Trieste à Dantzig en passant par Vienne, il n'y avait que des sous-hommes, tous également turbulents et méprisables, les Slaves, eux aussi promis à l'extermination après les Juifs et les Tziganes. Nul ne trouvait grâce à ses yeux, ni les Hongrois, ni les Roumains, ni les Albanais, exception faite des Tchèques des Sudètes parce que germanophones. (Bruckner, 2014, 43). Dans la contemporanéité, on trouve toujours qu'une nation a été plus coupable que l'autre de l'atrocité, on ne reconnaît pas toutes les fautes et on ne pardonne pas : « Les atrocités des uns annulaient celles des autres » (ibidem). Peut-être, toujours d'ici le détachement complet de la figure parentale dans le roman autobiographique de Pascal Bruckner.

#### **Traduction des expressions figées et du langage familier. Exemples**

Étant un roman autobiographique, l'écriture est subjective et l'orientation idéologique très visible, dans ce contexte, la main du traducteur aussi est plus visible dans le texte traduit. Parfois on ressent le texte cible plus incisif que le texte original, parfois le langage est apprivoisé. Selon la terminologie de Vinay et Darbelnet, les stratégies de traduction appliquées sont directes, mais la traduction littérale est équilibrée avec le calque, la compensation et l'omission. Les fragments qu'on a extrait du texte pour soutenir notre affirmation envisagent les stratégies de traduction des expressions idiomatiques, du langage familier, même de l'argot. On se propose de suivre si le traducteur a obtenu dans son texte le même effet stylistique que celui du texte source et quelles ont été les interventions qu'il a dû faire pour le garder. Est-ce ces interventions ont amplifié ou diminué l'effet ?

<p>Il est bon de croire mais avec mesure : la bonne ville de Lyon, ancienne capitale des soyeux, regorge d'abbés misérables, aux soutanes tachées, aux godillots crevés, qui sont le souffre-douleur de leur hiérarchie, les têtes de turc des gamins...p. 7</p>	<p>E bine să fii credincios, dar cu măsură: Lyonul nostru cel drag, vechea capitală a mătăsarilor, dă pe-afară de popi prăpădiți, cu sutanele pătate, cu ghetele scâlciate, bătaia de joc a întregii ierarhi, ținta miștocărelilor puștimii...p. 10-11</p>
<p>La confiance aveugle que je lui vouais est brisée. p. 8</p>	<p>Încrederea oarbă pe care i-o acordasem se făcuse țândări. p. 12.</p>
<p>Nous guettions le moment où l'âne et le bœuf allaient tourner la tête, se mettre à braire ou mugir. p. 12</p>	<p>Pândeam clipa în care măgarul și boul aveau să întoarcă fruntea și să se pună pe zbierat sau pe mugit. p. 18</p>
<p>Il mimait la messe en version farcesque, suscitant les éclats de rire du public. C'est lui, tout à l'heure, à la sortie, au moment de la dispersion, que nous bombarderions de boules de neige, parfois de</p>	<p>Se prefăcea a conduce slujba, în versiunea ei comică, iscând hohote de râs. Tocmai pe el, mai adineauri, la ieșire, când nu ne-am mai ținut de mână, îl bombardasem cu bulgări de zăpadă, ba chiar și cu pietre, sub</p>

cailloux, sous le regard bienveillant du curé. Celui qui avait moqué l'office méritait une petite correction. p.12	privirea binevoitoare a preotului. Cel care își bătea joc de slujbă merita o corecție cât de mică. p. 18-19
Aujourd'hui encore, je ne peux écouter le <i>Laudate Dominum</i> sans avoir la gorge serrée. p. 13	Nici în ziua de azi nu pot asculta <i>Laudate Dominum</i> fără să mi se pună un nod în gât. p. 19
Elle arrivait parfois le matin, au petit déjeuner, avec les lèvres tuméfiées, des traces de bleus ou de contusions sur les bras qu'elle tentait de cacher. Quand je le lui faisais remarquer, elle répondait : — Je me suis cognée, je suis très maladroite. p. 28	Uneori, dimineața, la micul dejun, mama apărea cu buzele umflate și cu vânătăi pe brațele pe care încerca să și le ascundă. Când i le arătam, îmi răspundea : -M-am lovit de ceva, doar știi cât sunt de neîndemântică ! p. 40
Rentrer dans l'intimité de notre famille, c'était comme soulever une pierre sous laquelle grouillent les scorpions. Un temps, ma mère, promue bourgeoise de province, la situation financière du ménage s'améliorant depuis les vaches maigres du début, se piqua d'organiser des tournois de bridge à la maison avec quelques amies. p. 28	La un moment dat, mama, promovată la rangul de burgheză de provincie, deoarece situația financiară a familiei se îmbunătățise după vremea sărăciei de la început, și-a impus să organizeze concursuri de bridge acasă, împreună cu câteva prietene. p.40
Elle paraissait immunisée contre l'humiliation et disposée à prendre « un crachat pour de la pluie », selon l'expression consacrée. p. 28	Părea imună la umiliri și gata să ia flegmele drept o ploaie oarecare, conform unei expresii consacrate. p. 40
Dans la famille, on répétait à qui mieux mieux que nous avons déclaré la guerre à l'Allemagne pour « ces cons de Polacks » : nous avons eu, avec la défaite, la monnaie de notre pièce. p. 43	În familia noastră, se tot repeta, în pofida oricărei evidențe, că declarasem război Germaniei doar „pentru idioții ăia de poleaci”, iar apoi faptul că am fost înfrânți nu a însemnat decât că ni s-a plătit cu aceeași monedă. p. 60
Tendresses conjugales p.22	Drăgălășenii conjugale p.32
Je cours répéter la chose à mon père. Il voit rouge, se lève, va chercher le coupable qui est déjà sorti et fait quelques pas sur le chemin. p. 41	Fug și-i repet tatei acele cuvinte. Vede roșu-n fața ochilor, se ridică și-l caută pe vinovat-ul care a ieșit deja, apoi fac câțiva pași după el pe stradă. p. 56

Pour répondre à la question qu'on avait posé avant de donner les exemples du texte, on commence avec une analyse du titre du deuxième chapitre, « Tendresses conjugales », traduit en roumain par « Drăgălășenii conjugale ». C'est clair que l'intention de Bruckner était de mettre un titre sarcastique à la présentation de la relation de ses parentes qui était pleine de violence et humiliation. Cette intention de l'auteur est amplifiée dans la traduction par le mot « drăgălășenii » qui est plus marqué affectivement que « tandrețuri ». On voit donc qu'en raison de garder l'effet du texte, parfois le traducteur fait des choix avec un rôle d'hyperbolisation. Toujours avec un rôle amplificateur on retrouve les compensations dans les exemples comme « Je me suis cognée, je suis très maladroite » traduit par « M-am lovit de ceva, doar știi cât sunt de neîndemântică ! » Le traducteur roumain éprouve le besoin de renforcer les mots en appelant à la complicité, à la connaissance mutuelle des deux personnages. Quant au fragment « Rentrer dans l'intimité de notre famille, c'était comme soulever une pierre sous laquelle grouillent les scorpions. Un temps, ma mère, promue bourgeoise de province, la situation financière du ménage s'améliorant depuis les vaches maigres du début, se piqua d'organiser des tournois de bridge à la maison avec quelques amies. », le traducteur décide d'utiliser la stratégie de l'omission pour toute la phrase introductive.

En plus, il traduit l'expression figée « les vaches maigres » avec « sărăcie » tout simplement qui perd de l'effet stylistique et qui n'est pas un équivalent complet du point de vue sémantique. Par contre, cette omission de l'introduction et l'appriivoisement des sens, ont l'effet d'amplifier la fin du fragment où les concours de bridge sont brutalement interrompus par l'époux violent. Dans ce cas, on voit que le traducteur décide de mettre l'accent sur un effet différent du texte. On ne peut pas dire si c'est une stratégie ou pas, on peut juste conclure que toutes les méthodes utilisées on fait du texte source un qui sonne très authentique, qui garde les effets stylistiques du texte source.

### Conclusion

Après avoir présenté les différentes méthodes et stratégies de traduction et d'analyse de la traduction, on a vu comment Doru Mareş les a utilisées pour traduire le roman *Un bon fils* de Pascal Bruckner dont le discours est un hybride, spécifique au postmodernisme. La narration et l'essai se complètent pour construire autour des thèmes comme l'antisémitisme et la haine, même si le roman est facile à lire et capte aussi le lecteur le moins spécialisé, il est en même temps très chargé idéologiquement.

Les orientations idéologiques ainsi que l'humour fin, l'ironie, le sarcasme, le langage familier plein d'expressions figées et d'argot ont rendu le travail du traducteur dans un pas du tout facile. L'expérience dans la traduction, dans la critique littéraire et le talent d'écrivain on bien mis l'empreinte sur les traductions que Doru Mareş a fait de ces deux romans. Il a réussi à préserver les effets du texte source au niveau pragmatique, sémantique et stylistique. Que vous lisiez l'original ou la traduction, le sentiment que vous avez lorsque vous fermez la dernière page est le même, et cela devrait être la définition la plus simple de « l'invisibilité du traducteur ».

### BIBLIOGRAPHY

- Aixelá, Javier Franco, *Culture-Specific Items in Translation. Translation, Power, Subversion*, edited by Álvarez, Román & Vidal, M. Carmen-Africa, Clevedon: Multilingual Matters, 1996
- Berman, Antoine, *Toward a Translation Criticism: John Donne*, trans. Françoise Massardier-Kenney, The Kent State University Press. Kent. Ohio, 2009.
- Brukner, Pascal, *Un bon fils*, ed. Grasset, Paris, 2014
- Brukner, Pascal, *Fiul cel bun*, ed. Trei, Bucureşti, 2014, traducerea în limba română de Doru Mareş
- Chesterman, Andrew, *Memes of Translation*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V., 2016.
- Delisle, Jean, *L'analyse du discours comme méthode de traduction : initiation à la traduction française de textes pragmatiques anglais*. Éditions de l'Université d'Ottawa, Ottawa, 1980
- Dimitriu, Rodica. *Translation as blockage, propagation and recreation of ethnic images. Interconnecting Translation Studies and Imagology*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 2016, pp. 201-215.
- Dimitriu, Rodica, *Theories and Practice of Translation*, Institutul European, Iaşi, 2002
- Genette, Gerard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Ed. Seuil, Paris, 1982
- Katan, D., *Translating cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*, Manchester: St Jerome, 1999
- Ladmiral, Jean-René, *Théorèmes Pour la Traduction*, ed. Gallimard, Paris, 1979
- Lefevre, André, *Translation/History/Culture. A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992
- Lefevre, André, *Translating Poetry, Seven Strategies and a Blueprint*. Amsterdam: Van Gorcum, 1975
- Nida, A. Eugene, *Traducerea sensurilor, Traducerea: posibilă și imposibilă*. Studiu introductiv, interviu, traducere și note de Rodica Dimitriu, Ed. Institutului European, Iaşi, 2004.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1991
- Reiss, Katharina, « Problématiques de la traduction », les conférences de Vienne, 2009

Ricoeur, Paul, *Despre traducere*. Traducere și studiu introductiv de MagdaJeanrenaud, ed, Polirom, Iași, 2005

Tymoczko, Maria. *Enlarging Translation, Empowering Translators*. London and New York: Routledge, 2007

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London and New York: Routledge, 2004

Vinay, Jean Paul & Jean Darbelnet. *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris : Didier, 1958.

# ANCIENT FEMALE STANCES – BETWEEN DECISION AND CURSE

Bianca – Daniela Kopoşciuc (Pop)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Given that ancient writings have proposed so many famous examples of voluntary death, the present article aims to research the circumstances in which famous female characters such as Jocasta, Antigone, Phaedra, etc. resorted to ending their own existence. Suicide becomes a central theme in Greco-Latin tragedies, the writers managing to capture and project the psychology of the heroines, by highlighting human passions and principles, as well as the degree of involvement of the deities in the unfolding of events. Placing the emphasis on the moral nature of man, the divine element is not excluded either; the intervention power of the gods is significant, but human hypostases are not completely crushed by powers superior to them, but contribute, through the decisions they make, to the construction of their own destinies. Starting from the premise that the more or less justifiable decisions of the divinities come into conflict with human principles and passions, the present article analyzes the conditions of the struggle between the human and the divine, also capturing the evolution of the declines of the characters, which do not occur suddenly and unexpectedly, but gradually, through intimate debates and conflicting gradations.*

*Keywords: Suicide, Antiquity, Sophocles, destiny, deities*

## 1. Introducere

Moartea voluntară este regăsită în cadrul celor mai ilustre scrieri ale civilizației greco-latine, având la bază numeroși factori: de la iubire neîmplinită, chin sufletesc, dezonoare, viol sau incest, până la sacrificiul de sine în numele unor principii, constituind, în fapt, un mijloc de conservare a demnității individuale.

În cazul personajelor feminine, motivația principală a autosuprimării este pierderea bărbatului iubit, fapt prestabilit de zei și imposibil de evitat, „care reflectă, în același timp, dependența femeii într-o societate patriarhală, ce-i stabilește valoarea prin prisma cuplului din care face parte” (Mihalache, 2017: 32). În teatrul lui Sofocle, sinuciderea devine temă centrală în tragediile *Antigona*, *Oedip rege* și *Trahinienele*, care surprind expresiv psihologia eroilor și a eroinelor, prin evidențierea pasiunilor și a principiilor umane, dar și gradul de implicare al zeităților în desfășurarea întâmplărilor, tratând sensibilă problematică a sexualității, sub forma incestului și a violului.

## 2. Eroinele lui Sofocle

Iocasta din *Oedip rege* este cea care va declanșa, fără intenție, tragedia, prin nesocotirea profețiilor Oracolului din Delfi, potrivit cărora regele Laios va fi ucis chiar de fiul său și al ei. Fiind conștientă de faptul că nu-i este permis să devină mamă întrucât, potrivit profeției, fiul și-ar ucide tatăl, împreună cu Laios, ea ignoră prezicerile și concepe un fiu, pecetluindu-i în acest mod soarta, astfel că „blestemului care apasă asupra Labdacizilor i se adaugă pruncuciderea în intenție, care va genera patricidul, în mod fatal” (Dărăbuș, 2004: 39). Deși susține că nu crede în profețiile Oracolului, Iocasta consimte totuși la uciderea copilului ei pentru a evita nenorocirea, semn că decide să-și ducă existența sub aprobarea zeilor.

Abandonat în munți de regele Laios, copilul ajunge la curtea lui Polib, regele Corintului, și crește purtând numele de Oedip. După ce află de amenințarea Oracolului, Oedip hotărăște să plece de lângă părinții săi adoptivi pentru a evita dezastrul. La o răscruce de drumuri, este implicat într-un conflict cu mai mulți drumeți, context în care îl ucide pe Laios, tatăl său biologic. Mai apoi, acesta dezleagă ghicitorile Sfinxului, eliberând în acest mod Teba de sub teroarea care o stăpâna de multă vreme. Drept răsplată, Oedip devine rege și o ia în căsătorie pe Iocasta, văduva lui Laios și, în neștiință, mama sa, împlinind astfel, sub semnul fatalității neîndurătoare, profeția Oracolului. După

ce în Teba izbucnește o ciumă cumplită, consultat din nou, Oracolul cere ca cel care l-a ucis pe Laios să fie pedepsit. Pătruns de sentimentul dreptății și fără a bănui crudul adevăr, Oedip cere descoperirea și pedepsirea vinovatului.

În funcție de circumstanțe, personajul feminin manifestă un dublu rol, cu fațete diametral opuse: cel de mamă și cel de soție. Traseul eroinei este unul extrem de interesant, întrucât alegerile pe care le face îi influențează masiv cursul existenței, iar regina, detașată de ideea aparent absurdă a împlinirii profeției, se trezește brusc în vârtejul tulburătoarelor incertitudini. Astfel, întorsătura de situație se încheagă sub forma unui blestem al damnării ei preexistențiale, iar drama reginei se amplifică pe măsură ce simte apropierea crudei revelații.

Adevărul iese la iveală în curând, iar descoperirea cursului întâmplărilor și a modului în care s-a împlinit profeția, în ciuda tuturor străduințelor de a o evita. Pulsațiile eroinei sunt bidimensionale; își păstrează luciditatea, anunțându-și intenția de a îndura ea toată suferința, ca mai apoi, să se lase cuprinsă de disperare, punându-și capăt vieții. Dându-și seama că toate străduințele ei de a-și reconfigura traseul existențial au eșuat, Iocasta e copleșită de vină și realizează gravitatea acțiunii sale de a fi nesocotit avertismentele Oracolului încă de la bun început. Fără a mai putea evita nenorocirea, Iocasta se sinucide prin spânzurare sub apăsarea neîndurătoare a culpabilității tragice de a fi devenit soția propriului fiu. Soție și mamă a aceluiși bărbat, Iocasta devine victima unui destin crud, aruncată fără voia ei în jocul amar menit a-i arăta „nimicnicia ființei omenești și iluzia puterilor raționale atunci când nu se recunoștea legea dată de zei și care este smerenia” (Dumitrescu Bușuleanga 1974: 148).

Îndeplinind rolul de lege, profețiile Oracolului din Delfi „nu trebuiau ignorate, viața trebuind să se ordoneze conform lor. Prezența acestora era, de fapt, un fel de milostenie a zeilor, [...] chiar liber arbitru, de vreme ce, cunoscându-le, exista opțiunea de a ține sau de a nu ține cont de ele”, fiind, de fapt, „profeții care, în ciuda conotației magice, vor să pună o oarecare ordine în univers, împiedicând dezastre prin avertizare” (Dărăbuș 2004: 39-40). Deși se face vinovată de ignorarea prezicerilor Oracolului din Delfi, Iocasta poate fi considerată, totuși, o victimă a unei sorți aflate în afara puterii ei de acțiune și a zeităților, întrucât toate evenimentele s-au petrecut prin hotărârea și voința puternică a zeilor. Iocasta însă încearcă să se sustragă normelor prestabilite de forțe infinite superioare ei, dar va eșua lamentabil, având parte de un sfârșit tragic.

În ciuda vulnerabilității sale evidente, personajul are un spirit formidabil pe tot parcursul tragediei. Intervențiile ei în piesă, deși reduse ca frecvență, îi evidențiază temperamentul moderat și gândirea echilibrată. Ea transcende multe protocoale sociale cu disponibilitatea ei de a interveni în treburile bărbaților, îngrijindu-se de soarta poporului și demonstrând calități demne de o regină. Deși aparițiile ei în scenă sunt limitate, iar frământările ei sunt prezentate la o scară mult mai mică decât cele ale lui Oedip, Iocasta se imprimă puternic în intimitatea textului, contribuind și la declanșarea conflictului și, în același timp, fiind martoră la împlinirea profețiilor pe care le-a nesocotit. Sfârșitul ei devine previzibil odată cu dezvăluirea incestului; povara unei relații nefirești cu propriul fiu, nu moartea soțului, este cea care o dezintegrează ca ființă. Având în vedere că soarta eroinei este una tragică, Iocasta asumându-și în totalitate înfrângerea, sinuciderea ei ia forma singurei căi demne de salvare, apărând ca urmare a unei mișcări sufletești sinuoase. Povara remușcărilor și fatalitatea destinului hotărât de zei o împing la autosuprimare, act ce stârnește sentimente de compasiune pentru moartea sa.

Opera *Antigona* surprinde drama intimă a protagonistei desfășurată pe fundalul unor contradicții sociale. Antigona, fiica provenită din căsătoria incestuoasă dintre Oedip și Iocasta și eroina tragediei cu același nume, reprezintă tipul femeii ambițioase și consecvente din punct de vedere etic, care luptă cu îndârjire pentru a-și apăra propriile convingeri. După ce tatăl acesteia află adevărul despre mariajul său incestuos, se autoflagelează scoțându-și ochii și pornește orb în exil, însoțit de fiica sa, Antigona. Între timp, fiii lui Oedip, Polinice și Eteocle, domnesc asupra Tebei pe rând, câte un an fiecare.

După moartea lui Oedip, la întoarcerea Antigonei în Teba, aceasta află că cei doi frați ai ei au devenit dușmani; Polinice a declarat război Tebei, astfel că, în lupta fratricidă, cei doi frați se ucid unul pe celălalt. La ordinul lui Creon, devenit rege, fiind cea mai apropiată rudă a familiei

domnitoare, Eteocle este înmormântat cum se cuvine, cu onoruri, în calitate de soldat fidel al Tebei, însă Polinice este lăsat neîngropat, pradă câinilor și păsărilor flămânde, refuzându-i-se chiar și o ceremonie simplă drept pedeapsă pentru trădarea sa.

Asumându-și riscuri enorme, aceasta se răzvrătește împotriva regelui Creon și presară țărână peste trupul fratelui defunct, îndeplinindu-i funeraliile și expunându-și cu bravură dorința de a respecta datinile străbunilor, considerând că aceasta este datoria ei morală de soră și de om. Uimit de curajul eroinei și profund indignat de îndrăzneala acesteia de a-l sfida, Creon decide să fie zidită de vie, ordin care o va determina pe Antigona, dezamăgită și îndurerată, să se sinucidă, unindu-se, astfel, în moarte, cu fratele ei, Polinice. Antigona își curmă viața în temniță, iar Haemon, logodnicul ei și, totodată, fiul lui Creon, se sinucide la rândul lui. Cu jertfa propriei vieți, sufletul Antigonei accede rigorile legilor absolutiste ale lui Creon. Nici măcar nu se împotrivesc judecății, ci merge la moarte de parcă zeii i-au dat această datorie. Cu o verticalitate de netăgăduit și o ambiție direct proporțională cu statutul ei, eroina acționează până la final potrivit propriilor principii, cu o extraordinară și asumată discreție.

Pornind de la ideea că legăturile de sânge primează în fața oricăror altor obligații sau norme, Antigona protestează împotriva unei hotărâri pe care o consideră nedreaptă, emisă de o autoritate umană profund limitată. Fără nicio ezitare, limitează relațiile cu Ismena, sora sa, din pricina faptului că nu o susține, și îl înfruntă pe Creon, ce „slujește niște principii rigide, care stau în vecinătatea tiraniei, pe când principiile Antigonei stau în vecinătatea umanismului” (Dărăbuș 2004: 156). În timp ce Creon își sprijină tirania pe legea impusă în cetate, Antigona își urmează instinctele umane, rămânând loială familiei, fără a putea fi considerată o inamică a legilor, ci fiind, mai degrabă, apărătoarea legilor divine, care îi obligă pe cei rămași în viață să-i înmormânteze pe cei decedați, ca sufletul acestora să își poată găsi drumul spre Hades. Deși feminină și delicată, Antigona este înzestrată cu o fire îndrăzneată, cu o vitejie neobișnuită unei femei din vremea sa. Curajul ei de a-și înfrunta regele are ca fundament convingerea fermă că acționează în numele legilor ancestrale nescrise, sacre, care se opun rațiunii legilor omenești.

Pentru a-și atinge țelul, eroina nu apelează la zei pentru a le cere ajutorul, în comparație cu alte ipostaze literare ale tragediilor grecești, ci acționează pe cont propriu, din ipostaza de simplă muritoare. Singură, fără nicio susținere în afară de propria-i determinare, devine o martiră în numele justiției divine, înfruntând nu doar un rege, ci o întreagă cetate condusă de legi crude și eretice. Odată ce sesizează nedreptatea făcută fratelui ei, nici gândul la consecințe, nici împotrivirea Ismenei, nu o pot opri din a-și împlini destinul, întrucât ea nu se sacrifică pentru legi așternute pe hârtie, ci pentru legile conștiinței umane.

Întreaga ei existență și-a dedicat-o familiei, de la Oedip, tatăl său, pe care l-a însoțit în exilul său, când era doar un cerșetor orb și pribeag, la fratele ei, pentru sufletul căruia a considerat că merită să-și piardă viața. Este mai puțin preocupată de propria persoană, iar când ruptura dintre datoria față de familie și dragostea pentru Haemon se produce, ea renunță la propria fericire ca să își onoreze fratele, susținându-și neîncetat cauza. Determinarea ei aduce cu sine o frumusețe eroică, care o însoțește până în ultimele clipe, când pășește demnă și fără regrete peste pragul dintre lumi.

Prin ipostaza Antigonei, Sofocle face trecerea de la femeia cu rol, în principal, estetic, ce se cerea a fi admirat, la tipologia celei al cărei profil psihologic se diversifică față de, căpătând substanță. Structura interioară a personajului este nuanțată, iar acțiunea pe care o întreprinde este rodul cumulului de procese lăuntrice: datoria față de zei, loialitatea față de membrii familiei, respectarea tradițiilor strămoșești etc. Pe lângă faptul că acțiunile ei au la bază un fond de sentimente religioase, majoritatea deciziilor ei iau naștere din idei morale, dezbătute la nivelul propriei conștiințe.

Moartea Antigonei îmbracă forma unui refuz al clișeele considerate absurde, căpătând semnificațiile unui gest de frondă bazat pe dezacordul ireversibil al eroinei cu principiile cetății. Sinuciderea apare, astfel, ca o certitudine asumată, ilustrând cel mai elocvent conflictul dintre valorile individuale și cele impuse de conducerea vremii, precum și neputința realizării unei congruențe între cele două.

În *Trahinienele*, Deianira devine victima centaurului Nessus și-și omoară, fără intenție, soțul, împlinind, astfel, o veche prezicere potrivit căreia Hercule va fi ucis de un mort. Înainte de a



fi ucis în lupta cu Hercule, centaurul Nessus îi dăruiește Deianirei un talisman cu sângele său otrăvit. La rândul ei, Deianira i-l oferă soțului ei, Hercule, provocându-i, în acest mod, o moarte cruntă și chinuitoare. Pe fundalul zbuciumului lăuntric pricinuit de aflarea veștii că Hercule o înșală, Deianira își cântă viața și alegerile făcute; e conștientă de faptul că, în tinerețea ei, a fost o femeie dorită de mulți bărbați pentru frumusețea și calitățile ei eroice, dar s-a lăsat cucerită de frumusețea soțului ei, Hercule, pentru care ființa Deianirei s-a dovedit a nu fi îndeajuns.

Ipostaza ei este surprinsă doar în sfera domestică, unde Deianira își plânge dorul, așteptând un semn de la soțul ei, plecat de o lungă perioadă de timp. Odată cu vestea că bărbatul ei trăiește, eroina își canalizează întreaga atenție asupra adulterului comis de Hercule și încearcă disperată să-i recâștige dragostea, amintindu-și de talismanul lui Nessus. Astfel, toarnă sângele centaurului pe o mantie și i-o trimite lui Hercule în dar, convinsă că în acest mod îl va recuceri. Dându-și seama că, prin gestul ei, a provocat moartea bărbatului iubit, Deianira realizează că fără el nu poate trăi nici ea. De aceea, torturată crunt de remușcări și cuprinsă de durere, după ce își vede soțul cuprins de chinuri groaznice, eroina se sinucide, străpungându-se cu o sabie.

Protagonista reprezintă tipul femeii capabile să ierte totul doar pentru a avea parte de iubire în cadrul căsniciei. Când află că dragostea ei a fost pângărită, Deianira încearcă să rămână rațională, căutând justificări pentru acțiunile lui Hercule, motivând că opțiunea adulterului și preferința pentru femeile mai tinere și mai frumoase este o particularitate a principiului masculin. Personajul nu simte ură față de tânăra amantă a soțului, considerând-o chiar o victimă a bărbatului, cum a fost și ea în tinerețe, și o tratează cu bunătate, ticluind totuși un plan pentru a-l întoarce pe Hercule la ea. Nu concepe existența fără bărbatul ei, fapt care constituie și nucleul dramei sale; moartea lui este percepută drept sfârșitul tuturor lucrurilor. Fără a mai găsi vreo rațiune de a fi, Deianira preferă să moară decât să trăiască fără el. Simțul matern al femeii este umbrit de latura ei erotică, având în vedere că, pe parcursul întregii opere, grija ei excesivă se manifestă într-o singură direcție, către soț, fiind prea puțin preocupată de fiu. Totuși, reacția lui din final, învinuirile aduse Deianirei pentru decesul tatălui, va amplifica remușcările protagonistei, influențând semnificativ decizia finală a sinuciderii.

Prin personajul Deianirei, Sofocle aduce în prim-plan imaginea grației și a feminității. „Caracterul Deianirei poate fi considerat ca cel mai frumos caracter feminin creat de Sofocle, asemănător cu Tecmessa din Aias, însă mai plin, mai organic. Deianira este tipul specific al femeii, al cărei rost pe lume constă în iubirea fără nicio rezervă a soțului ei” (Rusu 1961: 189-190). Pentru Deianira, dragostea se dovedește a fi o tentativă eșuată de înobilare a existenței.

### **3. Concluzii**

În tragediile sale, Sofocle plasează accentul pe natura morală a omului, dar nu exclude nici elementul divin, ci doar limitează, într-o oarecare măsură, puterea de intervenție a zeilor, astfel că individul uman nu este strivit în totalitate de puteri superioare lui, ci contribuie, prin deciziile sale, la clădirea propriului destin. Avem de-a face atât cu decizii mai mult sau mai puțin justificabile ale divinităților intrate în conflict cu principii și pasiuni umane. Declinurile personajelor nu se petrec brusc și neașteptat, ci treptat, prin dezbateri intime și gradări conflictuale. „Sofocle unește, în adevăr, adâncimea gândului cu bogăția mișcărilor sufletești; este un înnoitor al tragediei grecești, prin atitudinea spirituală, ca și prin tehnica teatrală. Omul, în această tragedie, are dimensiune interioară... Sofocle a coborât tragedia pe pământ, umanizând-o” .

Ipostazele feminine, prin însăși construcția și natura lor, sunt umane, emană sensibilitate și își păstrează feminitatea în ciuda evenimentelor tragice care le marchează existența. Operele includ atât un fond filozofic, cât și unul moral, fapt prin care se justifică și alegerea autorului de a-și obliga personajele să recurgă la sinucidere: există o justiție superioară menită a judeca faptele umane, pentru a-i condamna pe cei răi și a-i răsplăti pe cei buni. Astfel, personajele feminine își plătesc prin sinucidere deciziile asumate sau nu, autosuprimarea fiind considerată drept singura modalitate de încetare a chinului sau de salvare a demnității individuale. În scrierile antice, damnarea preexistentială își spune cuvântul, iar ipostazele feminine întruchipează tipul vinovatelor fără vină, astfel că, inevitabil, sunt supuse dispariției totale. Operele înfățișează o imagine amplă a modificărilor de structură interioară prin care trece personajul feminin al Antichității, fenomene

interesante, care se produc pe fundalul societății antice, ce aduc lămuriri asupra deciziei finale de a recurge la autosuprimare.

## BIBLIOGRAPHY

Amery, Jean, *Despre sinucidere: Discurs asupra morții liber alese*, traducere de Corina Bernic, București, Editura Art, 2012.

Boudon, Raymond, *Tratat de sociologie*, traducere din limba franceză de Delia Vasiliu și Anca Ene, București, Editura Humanitas, 1997.

Cioran, Emil, *Demiurgul cel rău*, traducere de Marcu Emanoil, București, Editura Humanitas, 2011.

Cosman, Doina, *Compendiu de suicidologie*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2008.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul feminin. De la Eva la Simone de Beauvoir*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2004.

Dărăbuș, Carmen, *Despre personajul masculin. De la unitatea androgenică la disiparea postmodernă*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2019.

Drîmba, Ovidiu, *Istoria literaturii universale*, București, Editura Saeculum I. O., 2008.

Dumitrescu-Bușuleanga, Zoe, *Sofocle și condiția umană*, București, Editura Albatros, 1974.

Durkheim, Emile, *Sinuciderea. Studiu de sociologie*, traducere de Mariana Tabacu, Prahova, Editura Antet XX Press, 2005.

Dușu, Alexandru, *Literatura comparată și istoria mentalităților*, București, Editura Univers, 1982.

Evola, Julius, *Metafizica sexului*, București, Editura Humanitas, 1994.

Mihalache, Gabriela, *Sinuciderea în literatura română interbelică*, București, Editura Eikon, 2017.

Mims, Cedric, *Enciclopedia morții*, traducere de Paul Octav Ciucă, București, Editura Orizonturi, 2006.

Minois, George, *Istoria sinuciderii: societatea occidentală în fața morții voluntare*, traducere de Mircea Ionescu, București, Editura Humanitas, 2002.

Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, traducere din limba italiană și note de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, București, Editura Meridiane, 1971.

Rusu, Liviu, *Eschil, Sofocle, Euripide*, Ediția a II-a, București: Editura Tineretului, 1961.

Ursa, Mihaela, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă*, București, Cartea Românească, 2012.

# THE MEMOIR OF A JOURNALIST WITHOUT A MEMOIR, I.D. SÎRBU

Carmen Maria Dindelegan

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Considering lucidity as the center of Ion D. Sîrbu's work and the Journal a creative workshop, in which historical, philosophical, religious scenarios are summarized, which were developed in literary works and represent a link between the post-December literature and the one before it, and not a removed link, as he considered himself: "I remain suspended between a generation that wants to forget me and one that has no interest in knowing about my existence." Naivety perceived as a candor, morality, inner freedom, buffoonery, solitude, proletarian spirit, the desire to explore the world, the Socratic spirit and the ability to create are sides of Ion D. Sîrbu's personality that contributed to increase his lucid vision of the world since art serves the Citadel, educates the young and at the same time transcends the real into the imaginary.*

*Keywords: self-referential genre, diaristic approach, modern Ovid, chronotope, response to vexation, mask politics.*

## Introducere

Gradul de ficționalitate, de literaturitate al textelor aduce cu sine o clasificare într-o altă categorie: *Literatura de frontieră*. În practica scriiturii, frontierele literaturii suferă contaminări reciproce, a disoluției barierelor dintre genuri și specii. Acest fenomen al instabilității ia formă epistolară, al memoriilor și al jurnalului intim, conform opiniei autorului din capitolul – *Literatura memorialistică*.<sup>1</sup> Prin ruptura de tradiția proletcultistă și revalorizarea literaturii de frontieră, Ion Manolescu vede în *fenomenul amintirilor* despărțirea ideologică de sistemul comunist și mai cu seamă aspirația scriitorilor din generațiile '78 și '80 de a immortaliza ipostazele unei existențe de mizerie.<sup>2</sup>

## Câmpul ideilor abordate

Se vor vehicula următoarele **concepte**: literatura de sertar, autoficționalizare, gen autoreferențial, autobiografic, demers diaristic, clauzele diarismului, canonicitatea de gen specific, discurs confesiv, ficționalitate, literaturitate, personaje fictive, suită de glosă, Ovidiu modern, cronotop, elemente heraclite, mutații epistemologice, de limbaj și metafizice, rezistența prin reflexivitate/meditație, ripostă la vexațiuni, politica măștilor, comunist ilegalist, tehnica ironiei - anecdoticul, intimul secretizat, metafora oglinzii, fragmentaritatea ca laitmotiv, rienologie, scrisul terapeutic, descărcarea memoriei, marginalitate melcoidă, truculență rablesiană, dicțiunea ideilor, eludarea epicului, trufandale lexicale, metamorfozele cuvintelor, ton epistolar, temă recurentă, ultracriticism, viciu diaristic, jurnal ideatic, monolog existențial, extrapolare salvatoare, arta titrării, atipicul inedit, categorii paratextuale, auto-incriminare, distopie, spațialități securizate, stihii malefice, râsul catartic, metonimie, exercițiul lucidității, regim totalitar, epoca de lacăte, strategii program, lumine umbre, labilitatea cărturarilor, paterrn mintal, interdisciplinaritate, arhetip, paradigmă dominantă, antropologie culturală zonală.

Ion Dezideriu Candid Sîrbu ( 1919 -1989) : *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*

În apogeul totalitarismului și cu un debut în pragul senectuții, acest *Ovidiu modern* face din scrierile sale operă de sertar, împlinindu-se astfel, vocația profetică în ce privește soarta tipăririi lor doar într-o epocă tolerantă, postum. Spirit disident, caz atipic, pătruns de tragism, sufocat de comunism, deplânge soarta românilor – *starea mea de rumânie* – refuză identitatea de facto, un prezent chinuitor, ilustrând într-o manieră optimă, termeni de marginalitate, identitate incertă,

<sup>1</sup> Glodean, Gheorghe, Narcis și oglinda fermecată, *Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Colecția ACADEMICA, Iași, 2012, pag. 61

<sup>2</sup> Op.cit.pag.62

precaritate identitară, geografie subiectivă, simptomele societății contemporane. Asumând marginalitatea impusă de sistem, se autointitula *bufonul Gary* - a cărui destin neobișnuit i-a fost sursă de inspirație lui Marin Preda, în ipostazierea personajului Victor Petrini din *Cel mai iubit dintre pământeni*.

Deși era primul student la Filozofie care provenea dintr-o colonie de mineri, cu o tradiție muncitorească foarte veche, în 1947 era cel mai tânăr conferențiar din țară. Cu toate acestea, parcursul intelectualului promițător a fost dinamitat, scurtcircuitat coercitiv în urma unei luări de atitudine dintr-o ședință a Catedrei de Filozofie de la Universitatea din Cluj, când I. D. Sîrbu, a fost înlăturat din acest post și trimis la carceră, la muncă silnică, apoi în domiciliu forțat. Motivul real se pare că a fost refuzul unui denunț abominabil împotriva mentorului său, Lucian Blaga, care în acel moment îi conducea teza de doctorat.<sup>3</sup> Debutul tânărului are loc în revista *Pagini literare* de la Turda din 1937, în care descoperim traducerea din Vigny, *Mânia lui Samson* (nr. 10-11/ 1937). Cea de-a doua revistă, în care a publicat I. D. Sîrbu este *Răscruți* (februarie și martie 1941)<sup>4</sup>.

Suferind de cancer esofagian, trece în lumea înveșnicirii (cu redundanță amintită în jurnal – moartea) pe 17 Septembrie, 1989 la Craiova, îmbarcându-se pe *Arca Bunei Speranțe*, anticipându-și moartea cu umor: "Bine ai venit, bufonule Gary!". În 2003 s-a făcut ecranizarea romanului *Adio, Europa!* –film serial transmis pe postul televiziunii publice TVR 2. Scriitorul I. D. Sîrbu, a făcut parte din Cercul Literar de la Sibiu, iar prin stil și gândire ne ghidează între Socrate, D.Cantemir, N.Steinhardt, C.G.Jung etc., amintim și romanele postume -*Lupul și Catedrala, Dansul ursului, teatru Arca Bunei Speranțe, Sâmbăta amăgirilor, Întoarcerea tatălui risipitor* ș.a.

### Titlul

Ca artă a titrării, titlul e un onomatect, un act paratextual, ce printr-o segmentalitate sintactică, oarecum ludică, oferă ambiguitate în jurul textului, fiind totuși un jurnal nedatat, eludând diviziunile cronologice. Însă, în opinia lui Mihai Buzea, poanta din titlu e că autorul ar fi vrut să lucreze măcar ca ziarist („jurnalist”) la un ziar oarecare din provincie („jurnal”), dar și asta i s-a refuzat,<sup>5</sup> pentru că a reprezentat conștiința unei epoci și problematica ei. Privite ca un pattern mintal, din perspectivele unei metatipologii culturale, autorul mărturisește disprețul propriei opere în comparație cu marile creații, scrierile din jurnal fiind niște anexe ale timpului, cu titluri de serviciu- *Caietele robului Dezideriu, Firimituri de la masa săracului, Adagii și solilocvii*.<sup>6</sup> Autodefinind jurnalul a fi roman de aventuri periculoase și fantastice călătorii, unde eroii sunt partenerii monologului și ai îndoielii, care se topesc și apoi dispar în cetatea amurgului, el ne oferă variante de titluri julvernienne – *Ocolul conștiinței în 800 de zile, 20.000 de leghe sub mări, O călătorie spre centrul pământului*.

Jurnalul lui I.D.Sîrbu e scris pe parcursul a șase ani (1983 -1989), volumul 1 se încheie în noaptea de Crăciun a anului 1985 și curpinde meditații din perioada 1983 -1986, volumul 2 se încheie cu Paștele anului 1989, toate scrierile din aceste volume, fiind exerciții de luciditate, subintitulate – *glossă* – și – *roman politic*, apărute în 1991, 1993. Versiunea revăzută și adăugită în 1996, se impune prin calitatea aparatului critic utilizat, purtând semnătura de prefață – Ovidiu Ghidirmic, postfață – Marin Sorescu, cu ample referințe din presa anilor '90: Eugen Simion, Dumitru Micu, T.Octavian, M. Dragolea, Virgil Nemoianu, Laurențiu Ulici, Dan C. Mihăiescu, Monica Lovinescu. Însemnările dintr-un jurnal, etimologic vorbind, ne trimit la consemnări solare, adică de zi, însă, următorii Securității disimulați chiar și-n vecinii deranjați de poluarea fonică a mașinii de scris, l-au determinat pe I. D. Sîrbu să fie precaut, astfel că scrisul se face în regimul nocturn, sub răgazul reflecției, a lucidității, împrumutându-se termenul de *noctal* (M. Zamfir). Noaptea obligă la logică, la morală, la meditații, la sinteze creatoare. Adept al zonelor de umbră, diviziunile care se fac în *ierni, nu pe ani/ zile*, deci nu pe segmente încifrate, ne atrage atenția

<sup>3</sup> [https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion\\_D.\\_S%C3%A8rbu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ion_D._S%C3%A8rbu)

<sup>4</sup> Glodeanu, Gheorghe, Ion Dezideriu Sîrbu sau despre jurnalul unui jurnalist fără jurnal" în Tribuna: revista de cultură, an 9, seria nouă, nr.41-42 (2247), 9-22 oct. 1997, pag.6

<sup>5</sup> . <https://berile-de-aur.blogspot.com/2011/04/din-jurnalul-unui-jurnalist-fara-jurnal.html>, Mihai Buzea

<sup>6</sup> Op.cit.Gh.Glodeanu, Narcis ....., pag.423

Izabella Badiu.<sup>7</sup> În jurnal, sunt respinse canoanele diarismului, deoarece autorul se proiectează în intimitatea unui refugiu, a unui spațiu securizant, fără pretenții ori *fără conștiința picului de veșnicie*, îl vede ca operă secundară și ca topos al protecției împotriva agresiunii regimului, ca o instanță salvatoare a *eului agresat* de o societate disfuncțională.

Cronotopul – Isarlicul balcanic, oltean, un oraș bizar unde își cultivă uitările, pentru a se vindeca de istorie, Craiova - un loc malefic, barbican, din care absentează elemental benefic, cetatea turcită din opera lui Ion Barbu. România = Yaltaland, Europa = un biet continent, Alutia (Oltenia) = o întreagă lume. Aici casele, blocurile sunt *urâte silozuri de singurătate și mizerie, căzărmi ale unei umanități ce trebuie să uite satul sărăciei în schimbul mizeriei orășănești*. Entropia este remarcată prin dispariția programată a comunităților tradiționale – *trăim într-o epocă sucită – cetatea e un coșmar al dezordinii, ce aduce lehamite, greață autohtonă, iar cimitirele sunt o întruchipare a ordinii și a disciplinei*. Reperele în lumea funcțională sunt reprezentate de Biserică, familia, școala, biblioteca, dar evidența lumii distopice e tradusă prin reperele care s-au mutat în apartamentele de bloc, în sala de ședințe, coada așteptării la magazine, metropola socialistă – Craiova, unde urâtul prin extrapolare ajunge la societate, la comunitate, la viețile oamenilor, la sentimentele lor. Condiția existențială, calvarul statului la coadă pentru lapte câte trei ore pe timp de noapte la temperaturi cu minus, lipsa apei, a gazului, a luminii, aduc mărturii ale timpului, ale eșecului sistemului, ce-l transformase pe autor într-un dur critic al comunismului, condamnând vehement, fără menajamente idealismul utopiei, distopia. Întruchiparea răului fiind Ceaușescu, imagine asociată cu cancerul, molima Estului fiind Occidentul, căruia îi poartă admirație, doar pentru nivelul cultural. În Occident nu-și recapătă demitatea, ci își pierde indentitatea, plasându-se în statistici, în categoria celor care au avut parte de un infern similar, din care întrezărim cât de mult opresiunea îl alimentează.

„Comunismul – un Ou uriaș - o lume nouă! Cine e cloșca? Diavolul sau bunul Dumnezeu? Cum a fost posibil un Hitler ? va veni ziua în care asemenea chinezilor, vom declara ca sfânt, orice om cinstit. Atît de rar va fi el - și atît de greu va fi să rămîie nepătat, nemînjit, încît va echivala cu un adevărat miracol., (I.D.Sârbu, volumul 1, p. 79)

### Conflictul

Aceste caiete nu sunt exerciții de memorie, ci exerciții de uitare. Luat din exterior conflictul, este cel dintre diarist și societate, iar din interior provin convingerile politice ale diaristului. Toate acțiunile se desfășoară iarna, chiar și în plină vară - o simbolistică care sugerează ”noaptea totalitară”, frigul, foamea, frica, dar care poate avea legătură cu vârsta oarecum înaintată a autorului, care își simte sfârșitul aproape. În volumul II, dialogurile sunt mai rare, cugetările sunt mai degrabă introspective, maniera de prezentare este ușor diferită, autorul este mai dispus la destăinuirii, chiar și din tinerețea sa, cu numeroase episoade sumbre, dar totodată emblematice, cum ar fi - participarea la război, evadarea de după bătălia de la Stalingrad, anii petrecuți la Cluj alături de mentorii săi, profesorii Lucian Blaga, Liviu Rusu, D. D. Roșca, închisorile (Jilava, Gherla, Periprava), anii de muncă silnică ca vagonetar în mina Petrița, mina Tatălui său (scris mereu cu majuscule, la fel ca și Mama). „Pentru secolul în care m-am născut, pușcăria e obligatorie, ca și scarlatina la copii. Tristețea unei copilării fără bicicletă, iar la bătrânețe – tristețea de a muri fără a ști ce rost am avut, cine am fost., (I. D. Sârbu, volumul 1, p.135)

„Și noaptea târziu – Joia Mare, 1989 – realizez cu înfiorare și spaimă că am pierdut definitiv o mulțime de valori și realități ce făceau organic parte din ființa mea. Am pierdut «colonia copilăriei», peisajul, apele, munții; am pierdut părinții mei, rudele, prietenii – dar și Cerul, transcendentul, substanțele și esențele cu care funcționam intelectual. Am pierdut încrederea în filosofie, popi, politicieni; încrederea în convingeri, idealuri, valori-scop; am pierdut total încrederea în Omenire și Istorie – iar Europa, o consider fum și amăgire de sfârșit de veac. Am pierdut total mândria mea cetățenească, socială, etnică, religioasă; îmi detest neamul și Balcania asta mi se pare o simplă scuipătoare a marilor puteri. Numai încrederea în Limbă, Bunătate și

<sup>7</sup> Isabella Badiu în <http://idea.ro/revista/ro/article/XOau1RIAACEAPKIH/in-caz-de-identitate-precara>

*Jertfă nu le-am pierdut. Prin ele, ca un copil, refac în fiecare zi jucăria asta care se cheamă SPERANȚĂ.*” (*Jurnalul unui jurnalist fără jurnal, vol. II, ed. I, p. 304*).

Ce ieșiri, ce remedii a căutat Ion D. Sîrbu pentru a-și îndulci amărăciunea? În afară de perfida capcană, parșiva votcă, așa cum scrie câteodată, a căutat o izbăvire vremelnică în vorbele de duh, în glumă, în rememorări cu iz anecdotic, și o compensare, o revanșă, în discuții intelectuale, în multe și captivante lecturi, în ironie și în sarcasme. Decompensat prin atât de greu imaginabila lui odisee existențială, Ion D. Sîrbu a căutat compensația prin scris. Însă vindecare nu, el a murit nevindecat... Chiar așa?

### **Anecdoticul, sarcasmul, râsul catartic**

Eliberarea, purificarea prin râs este ca o metaformozare a geamătului disperat, a protestului stigmat. Râsul catartic ar fi o manifestare a revoltei împotriva sistemului, o posibilă replică la ordinea comunistă, autodefinindu-se astfel „*Ironia e arma cu care mă apăr când scriu, e genul literar în care rămân în viață și după moarte.*” (I. D. Sîrbu, volumul 1, p. 213)

Anecdoticul lui Ion D. Sîrbu, disipată cu generozitate în jurnal, în scrisori și în romanele sale, se instituie efectiv ca un document biografic de certă importanță și valoare literară, întrucât secvențele pline de savoare, de umor, de ironie sau de nostalgie, se reunesc într-o galerie de amintiri, evocări, schițe de portret cu serii de „personalități disputate”, unde figurează în primul rând Lucian Blaga, apoi Liviu Rusu și alți clujeni, universitari iluștri, după aceea părinții lui, mai întâi Ioan Sîrbu, miner destoinic și lider de sindicat la Mina Petrița, Ecaterina și Irina Sîrbu, mama și sora lui, dar și contemporani, precum Ion Agârbiceanu, M. S. (Marin Sorescu), A. P. (Adrian Păunescu), A. E. Baconski, Adrian Marino ș. a. Nu scapă nici unele chipuri din zona penitenciară, asemenea lui Tudor Vornicu și lui Simion Cure, preotul cu care el a suferit împreună în pușcărie și în lagăre, un prieten cu care s-a întâlnit și la Craiova și care a reușit să emigreze în cele din urmă în California.

„... toți plecăm să descoperim drumul spre Indii și nimerim în America necunoscută...”, (I. D. Sîrbu, volumul 1, p. 216). Folosind vocea personajului Jusuf din piesa *Iarna lupului cenușiu*, ne conduce în stil peripatetic și socratic spre meditații cu iz realist - pesimist: „... la început a fost Adevărul, apoi a venit dreapta tălmăcire a Adevărului, apoi a dispărut Adevărul și au rămas tălmăcitorii. Au dispărut și tălmăcitorii și au rămas vorbele... vorbele, ...ca niște ceremonii... vorbele goale. Epoca de aur, de bronz, de fier, cunoaștere, morală, ceremonii, filosofie, ideologie, program, dezastru, Christos, Hegel, Marx, și Bulă...”, (I. D. Sîrbu, volumul 1, p. 268)

Sesizată ca o instanță salvatoare scrisul purgativ e o formă de lepădare față de amintirile dureroase, pentru a face față unei realități copleșitoare și absurde, mai ales după experiența detenției, invocă prin ironie o lume pe dos, prin scrisul curativ subliniază Anca Ursa.<sup>8</sup>

Rienologia lui I. D. Sîrbu e un instrument de exorcizare, un efort de a uita, folosind cea expresie a paradoxului, o sinteză a opozițiilor, a păstra amintiri, scăpând de sub povara lor.<sup>9</sup> „O rienologie nu e o glumă transilvăneană, ci un diagnostic, o formulă a destinului generației mele. Luciditatea critică a acestor caiete, e singurul remediu împotriva acestei barbarii care ne întunecă, ne umilește și ne ia mințile...”, (volumul 1, p. 232) „Jurnalele mele sunt haotice coșuri de hârtie ale memoriei, niște maculatoare prin care încercam să-mi păstrez imaculată conștiința mea morală și politică. O mărturie. Amînată. Îngropată.” (I. D. Sîrbu, volumul 2 p. 227). Prin funcția terapeutică a râsului, prin a face haz de necaz, prin confruntarea răului iminent, utilizînd ironia izbăvitoare pentru a supraviețui, cronicarul I. D. Sîrbu face o trambulină și ridică victimologia la rang de știință.<sup>10</sup> În altă ordine de idei, autorul demontează și montează cu uneltele pamfletului mecanismele sociale și politice ale *epocii de aur*, în care, protecționismul este unul din avatarurile eticii și echității înțelese pe dos. Imperiul entropiei e semnalat în *Balada Miorița* ca o simbolică liturghie a profetizării apropiatei morți a satului, a turmei, a lumii.

### **Eroul emblematic – Păcală, Tândală, Bulă**

<sup>8</sup> Ursa, Anca, *Metamorfozele oglinzii. Imaginarul jurnalului românesc*, Ed. Limes, 2006

<sup>9</sup> Demarcsek, Romona, *Poetica jurnalului intim*, Colecția ACADEMICA, Iași, 2013, p.353

<sup>10</sup> Op.cit. Gh.Glodeanu, Narcis ..., p.424

În spațiul confesiunii, sunt transpuse atât personaje, ca exponenți ai realității, cât și personaje ficțiune, ca simple ficțiuni ale singurătății și parteneri de dialog ai monologului. Ca și particularitate se remarcă faptul că, diaristul numește *personaje* actorii ce îi populează spațiul securizant jurnalier. Cu toți aceștia face călătorii imagine și tot aceștia îi adresează adeseori interogații incomode, care apoi le rezumă în maxime, axioame, aforisme, chinezente memorabile și acestea se codifică și întruchipează punți de legătură, care îi unește. Alter ego! Cel mai reușit alter ergo este Dezideriu Candid = Gary, supracriticistul, prin care se auto - analizează, se mediocrizează, fiind scindat sau pendulat între un cetățean obscur, un scriitor neutru, un chinuit de o criză permanentă, o rană, o întrebare, un țipăt reținut, o potențialitate ratată timpuriu, care și-a pierdut încrederea în Umanitate, în Istorie. „, *Nu am nici o idee sau schemă originală, am spus câteva vorbe spirituale, am scris cărți mediocre și pline de locuri comune.*” (I. D. Sârbu volumul 2, p.127) .

Se remarcă faptul că este un personaj cultivat, elitist, un potret uriaș al unui jurnalist fără jurnal, afirmând că „, *orice ratat uscat are dreptul să-și scrie memoriile sale de trandafir*”.

Nerespectând clauzele diaristicii, fiind un jurnal atipic, în care deconstruiește și reconstruiește, dar conștientizează actul scrierii, unde însă, intimul e noțiune incertă, nefăcând referire la consemnarea pe segmente de timpi, la derularea cotidiană și taciturnă a zilelor insignifiante. Apoi, în sensul secretizării însemnărilor în caiete, nu menționează ori nu anticipează vreun pericol, precum se întâmplase în 1958, când din ordinul imbecil al ministrului Draghici, manuscrisele sale au fost arse, topite pentru că el nu a fost cuminte.

Personajele din aceste caiete sunt Soția Olimpia ( Limpî ) - muza lui clandestină menită să-l reazeze într-un *terre a terre*, domnul Nimbus, Moșul cel înțelept - „, *nu ne tragem din maimuță, ci spre maimuță*” , Prietenul Sommer- evreul, Mefisto, Tata, Blaga, Procurorul, Nea Vasile etc.

Eroul emblematic al meditațiilor este Păcală, în varianta de Bulă, Tândală - reprezentanți ai spiritualității etosului autohton. Păcală rămâne întruchiparea prostiei, ca factor distructiv, un demon ce acționează nestingherit, cu o poftă de a distruge păcălind, în timp ce Dumnezeu doarme tămâiat. El simbolizează și mitul anti - genezei, un mit tragic, esențial și anume alegoria pustirii satului românesc din cauza unui prost, căruia un Dumnezeu inconștient (istoria), i-a dat pe mână o putere, un fluier fermecat. Semnalul de alarmă se trage prin afirmația sindromului cosmic de suferință - Prostia generalizată - „, *ne va ucide cântând din fluierul strămoșesc al lui Păcală*” . În noul sat românesc prostul are putere, titluri, relații, trăiește pe banii statului, se proliferază anulând axiologia, devenind normă de viață, de drept, cu lauri, diplomă, fanfară, alaiuri.

I.D. Sîrbu, surprinde cu artă și maliție tipologia Nașului care, în dreptul cutumnal din Isarlâk, ocupă un rang mai înalt și mai complex decât acel *pater familias* din vechiul drept roman. Prin lupa analitică a profesorului Glodeanu <sup>11</sup>constatăm pulsul acelor vremi, ca fiind epoca de expansiune și înstăpânire a prostiei în sigla de valoare normativă, luată fiind prostia cu conotația ei de ispitire, de sminteală. E o molimă ce se ia, ce afectează istoria, făcând-o de nesuportat, reclamând prostia ca fundament, stil, acoperiș sau purtând nuanțe de valoare științifică, inteligentă, șmecheră, sublimă, cezarică, divină, o formă de un weltanschauung, ca monolog fără întrerupere, fără contradicere.

### **Suferința – starea de Iovie**

Se invocă personajul biblic, comparația cu Iov, de unde expresia *starea de Iovie*, în care stau neputincioși indivizi, popoare în așteptarea sfârșitului aceluia pariu dintre Dumnezeu și dracul, ce experimentează limita răbdării lui Iov și a lumii - „, *mai rea decât starea de Iovie , ar fi starea de Ioviță, care e grotesc penibilă. Rușinoasă. Apostatică.* ” ( I. D. Sârbu, volumul 1, p. 48) Suferința e o formă de investiție religioasă, literară, politică. Prin personajul Sommer, avem o catalogare a receptivității suferinței la neamuri: „,rușii își teaurizează suferințele în vederea unui dumping religios, în lingouri de religiozitate simplă, autentică, ca o ispășire continuă. La unguri suferința e o pedeapsă nedreaptă, la polonezi, e o provocare a Cerului, la noi e ca o boală rea de care numai un înger ne mai poate vindeca” . Aflăm din jurnal faptul că în uzinele japoneze sunt păpuși de cauciuc,

---

<sup>11</sup> Ib.idem

cu imaginea directorului ori a proprietarului pentru descărcarea nervilor angajaților. Scrisul curat, rugăciunea și iubirea curată primesc puteri de omphalos, deoarece restul nu mai are, ori nu mai păstrează stabilitatea, astfel că e jurnalistul e scârbit de donjuanismul politic al intelectualilor, dar și de preoți, ca lumpen proletariat al Cerului, deoarece religia prin etatizare sau inchiziție, devine un partid, o politică. „*Preoții sunt maimuțele propagandiștilor oficiali, care cântă ori tămâiază, dar nu mai citesc, nu mai gândesc,*„. ( volumul 1, pag. 18 ) Și totuși aspirația spre nemurire este universală, toți ar dori să rămână nemuritori – Egiptul a inventat sufletul, grecii spiritul, romanii istoria. (I. D. Sârbu, volumul 1, p. 29) Remarcabilă este deducția unor expresii idiomatice prin deducție și prin extensie logico - semantică ori etimologică: A TE UITA ( a privi) este contrariul la A UITA ( a / a-ți ieși din memorie) (I. D. Sârbu volumul 1, p.13 ).

- „*Uit când nu mă uit. Gândesc numai când mă gândesc. Plâng numai când mă plâng.* „

- „*Nu am făcut nimic! = neamestec , imputabilă nevinovăție prin neimplicare;*

- *a face – făcătură, – lucrătură, a termina – a te termina;*

- *A merge =latinescul emergere = dispariția din fața inamicului, fuga spre codru, a te pierde, a dispărea din vedere;*

- *Părere = latinescul pareo = ceva nesigur, vag = a se face rob, a se supune, a fi dependent. De unde e și condiția duplicității obligatorii, anume ascultăm fără să simțim, fără să înțelegem, apoi aprobăm fără să aderăm, cum aplaudăm fără o convingere interioară.*

- *Situație = latinescul situ = clădit/ ridicat, are ecouri semantice de onoare, cumsecădenie.*

- *Rahat = inițial la turci avea sensul de liniște, confort, plăcere, apoi sensul de dulceață, acadea, din care, prin ironie a ajuns – "merde "*

- *Tărâm = ogradă, gospodărie, avere, hotar metafizic, tărâm de basm, lumea de dincolo, acel AU-DELA<sup>12</sup>*

- *Cumpărătivă, lăcărmație, terorie, Jocurile de cuvine, trufandalele lexicale arată confuzia cosmic instalată în univers și esența unui topos blestemat.*

- *Pâinică, mămăliguță, mașinuță, șefuleț, tovarășică, catedruță, vilișoară = iar diminutivul au menirea de a nu atrage mânia zeilor.*

Asemenea lui Noica, I.D.Sârbu pune sub microscop cuvintele care dor, care îndurerează, care întorc pe dos, care răsucesc și însucesc lumea, deoarece prin vocea personajului Limpi ( Olimpia) ne confesează identitatea unui popor ce se apără cu următoarele trei atribute divine: țarina, țăranul, limba. Bâlbâiala devenită limba surdo –muților prin care limbajul devine onomatopeic, amuțesc oratorii din tribune, pălesc scrierile, pierd textul cântecelor. Limba ca entitate transcendentă e element heraclitian și totodată are energie spirituală, care poate îmbrobodi trădarea moralității, a limbii în care scriau *poezii patrioți de serviciu sau de conjunctură*. Deși autorul numește lumea ca o uriașă țiganiadă, o *comedia dell anti-arte*, totuși rămâne un umil servitor al limbii, *Măria-sa, Limba Română*, ca formă soteorologică, salvatoare.

I.D.Sârbu își elucidează maniera dominantă de ironie - *politica e un medicament amar, nu poate fi înghițită fără umor și ironie. Batjocura, ironia, bîrfa, intepătura, hazul de necaz, râsul și plânsul sunt armele ascunse ale oropsiților soartei ce nu se poate lua la percheziție* ( I. D. Sârbu, volumul 1 p. 9) Un destin ca a lui Iov, de exil, un balcanic neamț exilat în Craiova are etape cheie de carcerală, anume în planul individual cât și al societății poartă pecetea de cobai al sistemului totalitar, văzând prin îndobitocirea oamenilor o vină, apoi ca pe o critică la adresa divinului, Care a abandonat omenirea în nihilism, în nimicnicia ei. De aici reiese că jurnalul nu ar putea fi abordat în concept de terapie, îndepărtând conotația negativă a termenului ca maladie, ci poate sta sub auspiciile benefice ale termenului de *igienă spirituală*. Această apelație sezisează o practică cu înțeles cotidian, care ne ajută să trăim, asemenea practicii rugăciunii sau a gimnasticii „*caiete de gimnastică pe întuneric*” (I.D.Sârbu, volumul 2, p. 111)

<sup>12</sup> Sîrbu, Ion- Demeterius, Jurnalul unui jurnalist fără jurnal,-glosse-, vol 1, Scrisul românesc, Craiova, 1991



### Metafora oglinzii și condiția melcoidă

Filosoful se autodefinește prin metafora - trăiesc melcoid - combinând imaginea spiralei, a infinitului, a vâscozității, a unei existențe zadarnice, larvare, baricadat între /de cărți - „, *asist din turnul de pază al cetății, la asediul acesteia de către barbarii nevăzuți, ce urlă și amenință cumplit.*” (I.D. Sârbu, volumul 2, pag. 61) Încarcerează ori îl lasă în topos insular ( de protejare) și de enigmă această trăire melcoidă? Scriitura diaristă, servește ca simbol pentru singurătate, cu dureroase traume și potențiale fericiri. Ca un autoexil al senectuții, ca o formulă de rezistență pentru un spirit atipic, I.D.Sârbu este o ființă a paradoxurilor, a indeciziei, altfel spus un rătăcitor și totuși un vizionar. „, *Cei doi trăiesc și călătoresc spre aceeași moarte separat, dar când reușesc să mă rog curat, să scriu cu adevărat curat, să iubesc curat, atunci ei doi se salută, se îmbrățișează frățeste ...*” (I. D. Sârbu, volumul 2, p.101). Portretul spiritual e caustic, necruțător, o viață de erori trăită cu oroare și cu „, o prostie îngerească, limpiditate stoică, cu o ambiție de măgar ce se crede Apuleius”<sup>13</sup> (I. D. Sârbu, volumul 2, p.165).

### Concluzii

În consens cu prof. Gh. Glodeanu, conchidem faptul că romanul *Jurnalul...a* lui I.D. Sârbu constituie un real îndreptar politic pentru cei care vor să înțeleagă mai profund și mai nuanțat odioasa politică a dictaturii românești, una dintre cele mai terifiante, care trebuie exorcizată pentru a o face irepetabilă<sup>14</sup>. Acele închisori reale și imaginare încarnează tipul de *ecorche vivant*, în opinia Izabellei Badiu, acele experiențe seismice ( cămine, cazarme, carcere) i-au schimbat soarta, dar rămâne prizonierul crizei permanente despre care până și oglinda refuză să reflecte cele două chipuri ale sale - identitatea publică din umbra dosarului penal și eul viu, autentic, contestator.<sup>15</sup> Soluția limpezitoare vine oximoronic, prin paradoxul întâlnirii ipostazelor/ chipurilor într-un loc anume – SCRITURA, CONFESIUNEA fără opreliști, jurnalul.

Erudiția și acuitatea scrisului ating sub pana lui I.D. Sârbu cote impresionante, iar pentru mine o sumă de aspecte marcante și memorabile. Volumele n-ar trebui să lipsească din biblioteca cetățeanului preocupat de memoria comunismului în dialectica propriei sale formări intelectuale. Nu doar cititorii interesați de istorie literară, ci și colecționarii de materiale prețioase pentru sociologia vieții religioase din România comunistă vor găsi în jurnalul lui I.D. Sârbu o foarte prețioasă sursă de documentare, asemenea cu cel din JURNALUL FERICIRII a lui N. Steinhardt și astfel, implicit vor avea parte de o baie de frumuseți epistemologice, filologice, filosofice, spirituale (= beatitudine) care vor contribui la propria formare / informare, construire / deconstruire ideatică a forului interior.

Considerând luciditatea centrul operei lui Ion D. Sârbu iar Jurnalul, un atelier de creație, în care sunt rezumate scenariile istorice, filosofice, religioase, care au fost dezvoltate în opere literare ce reprezintă o verigă între literatura postdecembristă și cea de dinaintea ei, și nu o verigă înlăturată, așa cum singur s-a considerat: „, Rămân suspendat între o generație care vrea să mă uite și una care n-are niciun interes să știe de existența mea.” (I. D. Sârbu, volumul, p.) Naivitatea percepută ca și o candoare, moralitatea, libertatea interioară, bufoneria, solitudinea, spiritul proletar, dorința de a explora lumea, spiritul socratic și capacitatea de creație sunt laturi ale personalității lui Ion D. Sârbu care au contribuit la sporirea viziunii sale lucide asupra lumii, întrucât, arta slujește Cetatea, educă tinerii și totodată transcende realul în imaginar. Dincolo de emoția artistică și de mesajul operei rămâne un fond ideatic, partea metaforică a textelor, în care se dospesc înțelesurile ascunse și cele figurate ca o pe spirală. Cu aspect ascendant, opera crește continuu și câștigă în interpretare, de la o perioadă istorică la alta, pentru că literații ori filosofii care se inspiră din scrierea lui I.D.Sârbu sunt și ei interpretați în raport cu momentul.

<sup>13</sup> Op.cit Gh.Glodeanu, Narcis .... P. 430

<sup>14</sup> Op.cit. Gh.Glodeanu.în rev.TRIBUNA

<sup>15</sup> Op.cit....www.Idea.ro

## BIBLIOGRAPHY

- Sîrbu, Ion- Demeterius, *Jurnalul unui journalist fără jurnal*, -glosse-, vol. 1, Scrisul românesc, Craiova, 1991;
- Simeon, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, Vol. I-III, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001;
- Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1998;
- Glodeanu, Gheorghe, *Ion Dezideriu Sîrbu sau despre jurnalul unui journalist fără jurnal" în Tribuna: revista de cultură*, an 9, seria nouă, nr.41-42 (2247), 9-22 oct. 1997;
- Glodeanu, Gheorghe, *Incursiuni în literatura diasporei și a desidenței*, Ed. a II-a, Iași 2010;
- Glodeanu, Gheorghe, *Narcis și oglinda fermecată, Metamorfozele jurnalului intim în literatura română*, Colecția ACADEMICA, Iași, 2012;
- Ursa, Anca, *Metamorfozele oghinzii. Imaginarul jurnalului românesc*, Ed. Limes, 2006;
- Demarcsek, Romona, *Poetica jurnalului intim*, Colecția ACADEMICA, Iași, 2013;
- Corina Braga, *De la arhetip la anarhetip*, Iași, Edit. Polirom, 2006;
- <https://filmecarti.blogspot.com/2017/03/ion-d-sirbu-jurnalul-unui-journalist.html>, Ștefan Auer.
- <https://berile-de-aur.blogspot.com/2011/04/din-jurnalul-unui-journalist-fara-jurnal.html>, Mihai Buzea.
- <http://idea.ro/revista/ro/article/XOau1RIAACEAPKIH/in-caz-de-identitate-precara>

# THE LITERATURE AND DEVELOPMENT OF CREATIVITY

Carmen Florica Ținca

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: A mind is always creative when is working, always started to ask or to discover problems where others find good answers. The relation of environment must be right so the student can manifest his trends in creativity.*

*Keywords: childhood, questions, trust, environment, curiosity.*

Pedagog și scriitor italian, Gianni Rodari (1920-1980) a luptat pentru *apărarea drepturilor copilăriei* și pentru respectarea lor de către școală și oamenii ei. Acesta consideră *creativitatea* o componentă importantă a acestor drepturi: „Creativitatea e sinonim cu gândirea divergentă, capabilă adică să rupă continuu schemele experienței. E creativă o minte totdeauna în lucru, totdeauna pornită să întrebe, să descopere probleme unde alții găsesc răspunsuri satisfăcătoare, nestingherită în situațiile fluide în care alții presimt numai pericole, capabilă de judecăți autonome și independente (chiar despre tata, despre profesor și despre societate), care respinge ceea ce este codificat, care manipulează din nou obiecte și concepte fără să se lase inhibată de conformisme. Toate aceste calități se manifestă în procesul creativ”<sup>1</sup>. Până în anul 1950, au existat doar cercetări parțiale despre *creativitate*. Factorul care a realizat cercetarea mai aprofundată în acest domeniu a fost de natură tehnică. Elis Paul Torrance (citată de Erika Landau, 97-98), pe baza analizei povestirilor fantastice elaborate de către copii, după prima călătorie în spațiu în 1961, a formulat cinci premise ale învățării creative. Prin *inițiativa proprie*, cadrul didactic va da elevilor libertatea de a gândi independent, de a pune întrebări, de a găsi soluții. Prin *învățarea independentă* s-a demonstrat că elevii care citesc în afara programului școlar, învață mai bine. *Necesitatea revizuirii conceptului de maturitate în raport cu o activitate oarecare. Încrederea în sine* are un rol important în manifestarea creativității. *Reacția mediului* trebuie să fie una pozitivă pentru ca elevul să manifeste tendințe de creativitate. Primii pași în crearea unei atmosfere favorabile creativității sunt foarte importanți și, deși în aparență sunt ne semnificativi, valoarea lor funcțională este deosebită: „Lowenfeld este de părere că primii pași spre creativitate sunt făcuți atunci când îndemnăm un copil să miroase o floare, să observe un pom în toate amănunțele sale, să mângâie blana unei pisici. Copilul trebuie să fie îndrumat să-și folosească ochii, nu numai pentru a vedea, dar și pentru a privi; urechile, nu numai pentru a auzi, dar și pentru a asculta cu atenție; mâinile, nu numai pentru a apuca obiectele, ci și pentru a le pipăi și simți”<sup>2</sup>. Erika Landau motivează cu inteligență necesitatea că societatea în întregul ei să se ocupe de dezvoltarea creativității membrilor săi, unul dintre motive fiind că prin aceasta omul va fi în stare să se raporteze la universul său de viață ca o parte integrată rațional în el: „Creativitate – în ce scop? Pentru a ne putea desăvârși, realiza și actualiza, pentru a trăi conștient, pentru a putea contribui activ la modelarea lumii. Creativitate – în ce mod? Prin atitudinea deschisă, receptivă față de mediul înconjurător, prin acceptarea provocării ce pornește de la mediu, pentru a ne confrunța cu el – pentru a deveni o parte a acestui mediu”<sup>3</sup>. Dominat de exactitatea regulilor și de cerința de operare cu concepte în moduri specifice, copilul din primele clase manifestă fantezii mai reduse în execuții de desene, modelaje, colaje. Manifestă și un spirit

1 Gianni, Rodari, *Gramatica fanteziei. Introducere în arta de a inventa povești*. Traducere: Gheorghe Anca, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980, p.184.

2 Erika, Landau, *Psihologia creativității*. Traducere: Ana Aronescu, Lorentz Aronescu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979, p. 11.

3 *Op. cit.*, Landau, p. 110.

critic ridicat față de propriile produse pentru că le evaluează mai sever prin comparație cu realitatea. Totuși, fantezia începe să găsească noi domenii de exercitare. Se formează treptat, capacitatea de a compune, crește capacitatea de a povesti și de a crea povești, abilitatea de a folosi elemente descriptive literare. Un teren important de dezvoltare a gândirii creative îl pot constitui activitățile practice. J. Taylor a elaborat o teorie care indică cinci nivele ale creativității. Primul cel mai simplu și elementar este nivelul *creativității expresive*. Este caracteristic, tuturor copiilor și se manifestă în desen, cântec, povestiri. Copiii creează deoarece vor să se exprime. Să-și exprime grijile, obsesiile, fricile, bucuriile. *Creativitatea productivă* este cea mai simplă creativitate la adult. Ea constă în executarea unor lucrări ingenioase, abile. *Creativitatea inventivă* constă în capacitatea de a realiza conexiuni noi între elementele deja cunoscute. *Creativitatea inovativă* produce lucruri noi și originale. În psihologia tradițională îi corespunde noțiunea de *talent*. *Creativitatea emergentă* produce ceva care revoluționează domeniul. În psihologia tradițională îi corespunde noțiunea de *geniu*. În literatura de specialitate există foarte multe teorii ale creativității. O componentă importantă a creativității este *inteligenta* surprinsă în trei ipostaze: *analitică*, *sintetică* și *practică*. *Inteligenta sintetică* reprezintă abilitatea de a comunica informația existentă în noi moduri. *Inteligenta analitică* sau abilitatea de a face diferența între noile idei care au potențial și noile idei care nu sunt fezabile. *Inteligenta practică* reprezintă latura prin care persoana creativă obține resursele necesare dezvoltării ideii creative.

Părintele pedagogiei moderne, Jan Amos Comenius (1592-1670), s-a manifestat ca un optimist în ceea ce privește posibilitățile ființei umane de a se perfecționa prin intermediul educației. A realizat că o educație profundă, creativă, este bunul cel mai de preț al omului. Adept al educației în conformitate cu natura, el ne îndeamnă să luăm exemplul de la natură, care nu forțează nimic, lasă totul să se desfășoare normal, prin subordonarea față de legile intrinsece de dezvoltare naturală a ființei umane. Imitând pilda naturii, educatorul nu va greși niciodată. Legile naturii sunt prezente și la nivelul ființei și, de aceea, ele trebuie să fie respectate. Educația se va conforma atât naturii intime a copilului, cât și legilor naturii înconjurătoare. Fiecărui om îi este sortită o viață întreită: în pântecul mamei, pe pământ și în cer. De la primul nivel la al doilea ajungem prin naștere, de la al doilea la al treilea - prin moarte și înviere. În cel de-al treilea stadiu rămânem pentru veșnicie – crede Comenius. Acesta reprezintă cea mai însemnată personalitate a pedagogiei universale prin aceea că a teoretizat mai mult problemele pedagogiei moderne. A discutat despre laturile educației, conținuturile acesteia și a fost un vizionar în ceea ce privește organizarea, planificarea și politica educației. El este întemeietorul didacticii și a capitolelor aferente: „Aplicând pedagogiei regulile cercetării științifice inaugurate de către Bacon, determină rolul intuiției, pune pe primul plan limba maternă și trimite gramatica acolo unde îi este locul, arată ceea ce trebuie să fie metoda de predare și disciplină”<sup>4</sup>.

Jean- Jacques Rousseau (1712-1778), adept al educației negative, consideră că rolul educatorului este de a-l păzi și apăra pe copil de influențele externe venite din partea societății. Lucrarea fundamentală în care se structurează ideile sale pedagogice este intitulată *Emil sau despre educație*. Acest tratat de pedagogie adevărat, scris într-o manieră inconfundabilă, cuprinde o prefață și cinci capitole. Sunt prefigurate aici, într-o modalitate ascendentă, laturile educației descrise în conformitate cu treptele de vârstă ale copilului: „Copiii să fie copii înainte de a fi oameni, iată ce vrea natura. Dacă vrem să răsturnăm această ordine, vom produce roade timpurii, care nu vor fi nici coapte, nici gustoase și în curând se vor strica; vom avea tineri învățați și copii bătrâni. Copilăria are felul ei de a vedea, gândi și simți care îi sunt proprii; nimic nu e mai nesăbuit decât să vrem să le înlocuim cu ale noastre; țin mai mult să se ceară copilului să fie înalt de cinci picioare decât să i se ceară judecată la zece ani. În adevăr, la ce i-ar servi rațiunea la această vârstă? Ea este frâul forței și copilul n-are nevoie de acest frâu”<sup>5</sup>. Dacă Aristotel vede în educație o cioplire, o fasonare a materiei date, iar Comenius asemena educația cu arta grădinaritului, Rousseau o concepe ca fiind o acțiune de simplă asistare a celui educat. Educația negativă se concentrează asupra acțiunii de excludere a

<sup>4</sup> François Guex , Histoire de l' instruction et de l' éducation, 2e édition, revue et corrigée, Paris, Librairie Felix Alcan, 1913, p. 171.

<sup>5</sup> J. J. Rousseau, *Emil sau despre educație*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973, p. 67.

tot ce poate îngreuna dezvoltarea naturală a copilului: „Epoca copilăriei – comentează G. G. Antonescu – nu trebuie considerată ca o simplă fază de pregătire, de tranziție, fără valoare proprie. Copilul nu trebuie considerat ca mijloc, ci ca scop. Nu e permis să denaturăm viața lui actuală în vederea vreunei eventuale fericiri viitoare: nu e admisibil să vedem în copil numai pe viitorul adult, ci în primul rând pe copilul ca atare”<sup>6</sup>.

Dobândirea deprinderii de a citi se realizează în timp îndelungat, cu parcurgerea anumitor stadii de progres și exerciții consecutive. În momentul în care elevii încep să citească în limba română, ei sunt cititori în limba maternă. Aceștia reușesc să cunoască literele din alfabetul limbii materne, să dispună textul în paragrafe, au o direcție la citit, recunosc semnele de punctuație și, mai ales, știu ce înseamnă citire și că există un rost al îmbinării literelor în cuvinte și al cuvintelor în propoziții. În orice proces de învățare a unei limbi străine, începutul se realizează prin forma ovală a comunicării, timp în care se urmărește formarea deprinderilor de pronunție, de intonație și de articulare specifice limbii noi și obișnuirea elevilor cu sunetele și structurile fonice ale noii limbi. G. A. Scherer, în *Advances in the Teaching Modern Languages*, 1964, analizează pe scurt cele șase etape în dezvoltarea deprinderii de a citi, reluate și dezvoltate de W. Rivers (p. 212-225). Prima etapă presupune memorarea unor propoziții organizate sub formă de dialog, urmată de citiri repetate ale acestora. Ca mod de realizare a citirii în această etapă, se recomandă următoarea structurare a activității: se va citi întâi în cor, urmează citirea în grupuri mici, când această formă a reușit, se trece la citirea individuală. Deoarece există posibilitatea ca elevii, să fie reținut pe de rost textul, moderatorul va indica anumite cuvinte sau propoziții pentru a fi citite. Acesta este un indiciu că elevii citesc în mod conștient. A doua etapă pornește de la materialul lingvistic al primei etape, dar în alte forme, spre exemplu combinarea dintre conversație și povestire. Se pot introduce cuvinte și sintagme noi, avându-se grijă la legătura dintre ele și textul propus. În această etapă elevul citește pe grupuri de cuvinte, de combinații lexicale care exprimă o unitate de sens, denumite de E. A. Nida, în *Toward a Science of Translating*, 1946, „sintagme cu sens”<sup>7</sup>. Aceste grupuri de cuvinte vor fi repetate de copii sub îndrumarea moderatorului. În cele două etape prezentate, se urmărește la copii formarea unor deprinderi care vor determina, în mod esențial, modul în care elevii vor citi în perioada următoare. Pentru a citi cu ușurință, elevii trebuie să pronunțe corect și fără efort. În acest scop, este nevoie să li se creeze elevilor posibilitatea de a citi cu voce tare materiale ușoare: dialoguri, glume, literatură informațională accesibilă. Moderatorul trebuie să găsească forme pentru a-i apropia pe copii de text. Se știe că elevilor de vârstă școlară mică le place să revină de multe ori asupra aceluiași text. A-i interesa pe elevi poate să aibă un rezultat revenirea lor asupra textului și, astfel, fără presiune, se obțin rezultate tot mai bune în formarea deprinderilor de citire. În etapa a treia, elevii intră în contact cu un material simplu, narativ și antrenant. Cu toate că el trebuie să se bazeze pe vocabularul și structurile gramaticale însușite de elevi până atunci, este importantă introducerea unor cuvinte necunoscute, al căror sens poate fi stabilit pe bază de ilustrații sau pe bază de context. Pentru ca aceste cuvinte sau grupuri de cuvinte noi să fie reținute mai ușor de elevi, este indicat ca ele să apară de mai multe ori în interiorul textului. W. Rivers recomandă ca acțiunea de citire a unui text într-o limbă străină să nu fie întreruptă de comentarii nepotrivite pentru înțelegerea fluxului comunicării: „În nici un caz nu trebuie să ne așteptăm ca elevii să se oprească ori de câte ori întâlnesc un cuvânt nou sau întrucâtva nefamiliar și să-și noteze între rânduri cuvântul în limba maternă; acest obicei trebuie combătut cu insistență dacă ne propunem să-i învățăm pe elevi să gândească în limba străină”<sup>8</sup>. Locul vocabularului bilingv l-ar lua un caiet de însemnări, în care cuvântul nou să nu fie înregistrat izolat, ci în contextul în care elevul l-a întâlnit: „Acestea [cuvintele de memorat –n. n.] ar trebui transcrise în sintagme sau propoziții completate, astfel încât elevul să-și amintească în permanență de contextul în care cuvintele respective ar putea fi utilizate

<sup>6</sup> G. G. Andronescu, *Istoria pedagogiei, Doctrină fundamentale ale pedagogiei moderne*, Ediția a III-a, București, Editura Cultura Românească, 1939, p. 226.

<sup>7</sup> M. Wilga Rivers, *Formarea deprinderilor de limbă străină*, Traducere de Eugen P. Noveanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 214.

<sup>8</sup> M. Wilga Rives, *Formarea deprinderilor de limbă străină*. Traducerea de Eugen P. Noveanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977, p. 221.

adecvat”.<sup>9</sup> În etapa a cincea, elevul va fi pus în fața unor texte care nu au fost adaptate pentru el, prescurtate, pentru a elimina ceea ce era greu de asimilat. Această etapă cuprinde materiale narative, reviste pentru copii, poezii, dicționare enciclopedice pentru copii care pot fi parcurse în clasă sau acasă, urmând să fie discutate în cadrul lecțiilor. Cuvintele necunoscute vor fi căutate de către elevi într-un dicționar explicativ. Ajuns în etapa a șasea, elevul poate să-și aleagă singur o carte, o revistă pentru copii pe care să o citească cu plăcere. Citirea ca obiect de învățământ are următoarele sarcini: receptarea mesajului unui text și înzestrarea elevilor cu tehnicile muncii cu cartea. Citirea își poate îndeplini rolul de instrument al activității intelectuale când îndeplinește anumite criterii, a căror realizare trebuie urmărită constant de învățător. Corectitudinea, înseamnă a citi exact, fără inversiuni sau substituiți, fără omisiuni. Ritmicitatea este o caracteristică dependentă de timpul înțelegerii textului și de obișnuința citirii cu voce tare. Moderatorul trebuie să acționeze pentru ca fiecare elev să-și însușească un ritm mediu, nu lent, nici precipitat. „Rolul școlii primare nu este să învețe copiii să citească repede, ci să citească bine”<sup>10</sup>. Înțelegerea trebuie să urmărească construcția sistematică a propoziției sau frazei, pe baza înțelegerii semnificației fiecărui cuvânt. Expresivitatea reprezintă respectarea unor reguli, care fac comunicarea mai vie, mai afectivă. Citirea expresivă apare ca un efect al actului citirii, realizându-se abia după ce elevii citesc conștient și curent. Ea este o dovadă că textul citit a fost înțeles. Ritmul lent sau alert al citirii, modificările de voce, pauzele nu se pot utiliza decât în mod conștient, adică într-un text înțeles. În fața elevilor, moderatorul va fi modelul de lectură expresivă. După ce va citi, el va întreba elevii de ce a făcut o pauză mai lungă într-un anumit moment din timpul lecturii, de ce a ridicat tonul când a citit un anumit fragment. Aparatura de înregistrare se poate utiliza cu bune rezultate în cultivarea expresivității citirii. Periodic, se poate recurge la tehnica acțiunii de grup, a corului vorbit, „pentru a antrena clasa la citirea expresivă a unui text, ca toți să încerce personal impresia care se desprinde”<sup>11</sup>.

Lectura explicativă este procesul prin care se asigură două achiziții în legătură cu textul literar: a-l înțelege și a-l aprecia. După ce elevii au reușit să-și însușească tehnica cititului, ei trebuie să atingă o nouă etapă: „fiecare elev să înțeleagă și să simtă ceea ce a citit, să fie în stare să-și reprezinte imaginile, ideile, sentimentele pe care le conțin cuvintele și propozițiile, să asimileze pe deplin ceea ce a citit, așa cum ochiul fotografiază un personaj, o scenă, un peisaj pe care îl privește cu atenție”<sup>12</sup>. Textele cu caracter epic, datorită prezenței întâmplărilor și personajelor, repere concrete în orientarea copiilor în problematica textului, sunt mai accesibile și plac mai mult. În orice operă literară există o evidentă organizare interioară a materialului de viață prezentat de autor, fapt concretizat într-o anume succesiune a întâmplărilor, a stărilor sufletești. Moderatorul va îndruma elevii pentru a înțelege și a descoperi această organizare internă. În analiza textului narativ se pornește de la întrebări simple spre întrebări mai complexe, orientate înspre relevarea semnificațiilor fragmentelor. Povestirea sau repovestirea textului are valențe formative asupra elevilor. Le oferă o imagine sintetică și articulară a textului, prin faptul că acesta este reconstituit având ca model unitatea inițială care, contribuie la formarea unei exprimări clare, ordonate și corecte, antrenează independența în comunicare și gândire. Într-un text care are dimensiuni reduse, povestirea urmează după conversația generalizatoare iar într-un text cu dimensiuni mai mari, povestirea se realizează după recitirea integrală a lui, urmând interpretări pe fragmente și elaborarea planului de idei.

Nenumărate sunt mărturiile oamenilor de cultură care relatează impactul pe care l-au avut asupra lor lecturile la vârsta copilăriei. Sub influența cărților citite și, recitite, ei nu numai că evocau momente extraordinare de vitejie, aventură, noblețe, dar se imaginau ca participanți activi ai acțiunilor din acele cărți. Copiii își asumau solidaritatea de a fi eroi pozitivi și, în felul acesta își stabileau un tipar de personalitate. În cartea de interviuri luate de Claude-Henri Rocquet lui Mircea Eliade (tradusă în limba română sub titlul „Încercarea labirintului”), aceste din urmă înregistra o

---

<sup>9</sup> Op. cit. Rives, p. 221.

<sup>10</sup> Robert Dottrens, în colaborare cu Gastron Mialaret, Edmond Rast, Michel Ray, A educa și a instrui, Traducător Manolache Andreiescu Andriadi, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970, p. 111.

<sup>11</sup> Op. cit. Dottrens, p. 112.

<sup>12</sup> Op. cit. Dottrens, p. 119.

stare de spirit generală pentru copiii de vârstă învățământului primar, caracterizată prin formarea de a ști, prin setea nemăsurată de lectură, fără selecție, fără determinări temporale. La întrebarea despre amintirile păstrate din vremea când frecventa cursurile școlii de pe strada Mântuleascadin București, Mircea Eliade a răspuns: „Îndeosebi, amintirea lecturii. Când aveam vreo zece ani, am început să citesc romane, romane polițiste, în sfârșit, tot ce se citește la zece ani, chiar ceva mai mult, Alexandre Dumas, de exemplu, tradus românește”<sup>13</sup>. Mari personalități ale culturii universale și naționale s-au întâlnit cu Biblia în timpul copilăriei, prin intermediul unor istorii biblice, auzite sau citite: „Momentele supreme ale școlarității erau fără îndoială recreațiile. Printre recreații se aprindea uneori luminoasă ora de istorii biblice. Pe acestea ni le povestea dascălul și-mi plăceau fiindcă se învățau fără carte”<sup>14</sup>. Rolul important deținut de lectură ca activitate intelectuală este determinat de contribuția sa la dezvoltarea personalității copilului sub mai multe aspecte. Sub aspectul cognitiv lectura îmbogățește orizontul copiilor, prezentându-le evenimente din existența universului, a comunităților umane și a indivizilor. Sub aspect educativ le oferă exemple de conduită morală superioară, le prezintă cazuri de comportamente care-i îndeamnă la reflexii, pentru a distinge binele de rău și a urma binele. Sub aspect formativ aceasta le dezvoltă gândirea, capacitatea de comunicare, imaginația. C. B. Cazden (Child and Education) a demonstrat prin realizarea unui experiment faptul că lectura contribuie în mod evident la dezvoltarea capacităților de comunicare: „Lectura poveștilor s-a dovedit a fi mai eficientă în stimularea dezvoltării limbajului copiilor decât completarea propozițiilor formulate de ei. Acest rezultat nu elimină posibilitatea utilizării completărilor, dar sugerează faptul că prezentarea materialului bine formulat în povestiri poate fi deosebit de important”<sup>15</sup>. Scopul principal al lecturii este dezvoltarea gustului pentru citit, urmat de interesul cunoașterii realității, mărirea volumului de informații, îmbogățirea vieții sufletești, cultivarea unor trăsături morale pozitive. În alegerea operelor literare în vederea recomandării lor copiilor spre lectură, învățătorul va avea în vedere ca acestea să se potrivească gradului lor de dezvoltare din punct de vedere al experienței de viață, al gândirii, al limbajului, al trăirilor psihice, al imaginației.

## BIBLIOGRAPHY

- Adler, A. *Cunoașterea omului*, București, Editura Științifică, 1991.
- Adler, A. *Psihologia școlarului greu educabil*, București, Editura IRI, 1995.
- Andronescu, G. G. *Istoria pedagogiei, Doctrine fundamentale ale pedagogiei moderne*, Ediția a III-a, București, Editura Cultura Românească, 1939.
- Bodiștean, Florica. *Literatura pentru copii și tineret dincolo de story*, Cluj –Napoca, Editura Casa Cărții de Știință, 2007.
- Bonghis, Elena, Sacui, Monica. *Psihologia vârstelor*, Oradea, Editura Universității, 2004.
- Birch, Ann. *Psihologia dezvoltării*, București, Editura Tehnica, 2000.
- Blaga, Lucian. *Hronicul și cântecul vârstelor, Fragmente selectate pentru copii*, București, Editura Ion Creangă, 1984.
- Călinescu, G. *Cronicile optimismului*, București, Editura pentru Literatură, 1964.
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Madrid - Paris-Roma, Fundația Europeană Drăgan, Editura Nagard, 1980.
- Cândroveanu, Hristu. *Literatura română pentru copii*, București, Editura Albatros, 1988.
- Claparede, E. *Psihologia copilului și pedagogia experimentală*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975.

<sup>13</sup> Mircea Eliade, Încercarea labirintului, Traducere și note de Doina Cornea, Cluj-Napoca Editura Dacia, 1990, p. 17.

<sup>14</sup> Lucian Blaga, Hronicul și cântecul vârstelor, Fragmente selectate pentru copii, București, Editura Ion Creangă, 1984, p. 43.

<sup>15</sup> Janellen Huttenlocher, Dezvoltarea intelectuală a sugarului și a preșcolarului, în Joel R. Davitz, Samuel Ball, Psihologia procesului educațional. Redactată de membrii catedrei de psihologie a Centrului Pedagogic al Universității Coimbra și pregătită pentru tipar de Joel R. Davitz de la Colegiul Pedagogic al Universității Coimbra și Samuel Ball de la Serviciul de Testare Educațională și Colegiul Pedagogic al Universității Coimbra. Traducere de Irina Burlui, Editura Didactică și Pedagogică, 1978, p. 95.

- Colin, Vladimir. *Problemele și drumurile basmului cult*, București, ESPLA, 1955..
- Croce, Benedetto. *Pagini sparse*, vol.3, Napoli, 1943.
- Domveoschen, Jochen, Jung. În *Bilderbogengeschichten*, Marchen, Sagan, Abenteur, ED. Jochen Jung, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976.
- Dottrens, Robert, în colaborare cu Mialaret Gaston, Rast Edmond, Ray Michel, *A educa și a instrui*, Traducător Manolache Andreiescu Andriadi, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1970.
- Eliade, Mircea. *Încercarea labirintului*, Traducere și note de Doina Cornea, Cluj -Napoca Editura Dacia, 1990.
- France, Anatole. *Livre de mon Ami*, Paris, Hachette, La Biblioèque de Suzanne, 1943.
- Goethe. *Poezie și adevăr*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1953.
- Groeben, Norbert. *Psihologia literaturii*, București, Editura Univers, 1978.
- Guex, François. *Histoire de l' instruction et de l' éducation*, Paris, 2 e éducation, revue et corrigée, Librairie Felix Alcan, 1913.
- Hazard, Paul. *Les livres, les enfants et les hommes*, Paris, Flammarion, 1932.
- Huttenlocher, Janellen. *Dezvoltarea intelectuală a sugarului și a preșcolarului*, în Joel R. Davitz, Samuel Ball. *Psihologia procesului educațional*. Redactată de membrii catedrei de psihologie a Centrului Pedagogic al Universității Coimbra și pregătită pentru tipar de Joel R. Daviz de la Colegiul Pedagogic al Universității Coimbra și Samuel Ball de la Serviciul de Testare Educațională și Colegiul Pedagogic al Universității Coimbra. Traducere de Irina Burlui, Editura Didactică și Pedagogică, 1978.
- Landau, Erika. *Psihologia creativității*. Traducere: Ana Aronescu, Lorentz Aronescu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1979.
- Piaget, J. *Judecata morală la copil*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
- Piaget, J. *Psihologia copilului*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1980.
- Rivers, M. Wilga. *Formarea deprinderilor de limbă străină*, Traducere de Eugen P. Noveanu, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977.
- Rodari, Gianni. *Gramatica fanteziei. Introducere în arta de a inventa povești*. Traducere: Gheorghe Anca, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.



# THE RROMA LITERATURE – TRADITION AND CONTEMPORANEITY

Cristina Mohanu

PhD Student, University of Craiova

*Abstract: During the Middle Ages, the representatives of the Balkan peoples settled on the territory of the Romanian Principalities, especially after the Ottoman conquest of the Balkan Peninsula. Thus, Greeks, Albanians, Bulgarians, Macedonians, Serbs, and Bosnians found shelter in Romanian towns and hamlets, where they could perform various economic activities. It is quite difficult to make an ethno-cultural presentation of the minorities in Oltenia, because, except for the Roma, their numbers are sparse. Even though the figures relating to minorities were low, there were historical periods when, due to some economic and political circumstances, the number of certain ethnicities increased, their representatives either being naturally integrated among the majority (by setting up mixed families for two to four generations) or emigrating, but leaving "cultural" traces in the region of Oltenia. In our approach, we will try to highlight this cultural heritage, a legacy of the coexistence of Romanians and other nationalities.*

*Keywords: diversity, ethnic plurality, cultural heritage, intercultural dialogue, interculturalism, multiculturalism*

Conform recensământului din 2011, românii reprezintă în regiunea Olteniei peste 91% din populație, iar minoritățile reprezintă sub 9%. Dintre minoritățile declarate, cea mai importantă este cea a romilor, cu un număr de 63.899 persoane declarate. De remarcat este și faptul că există destul de multe persoane care fac parte din familii mixte, iar din diferite considerente culturale, istorice etc., se declară ca fiind români sau aparținând altor naționalități.

Prezentarea etno-culturală a minorităților din Oltenia este destul de dificilă, tocmai din cauza faptului că sunt destul de puțin reprezentate, cu excepția romilor. Cu toate acestea, au existat perioade în care anumite etnii au devenit mai numeroase prin diverse împrejurări politice sau economice, astfel încât s-a constatat că reprezentanții ai acestora au ajuns să se integreze în mod firesc în rândurile majorității, în special prin realizarea căsătoriilor mixte, sau au emigrat, nu fără a-și lăsa amprenta culturală în spațiul Olteniei. Considerăm imperios necesar ca acest valoros patrimoniu cultural să fie cunoscut și valorizat, mărturie a coexistenței românilor și a altor naționalități.

Cu siguranță, există mulți iubitori de literatură care nu au avut posibilitatea de a se afla vreodată în fața unor producții literare rome sau care nu prea cunosc nume de scriitori romi care s-au impus în acest domeniu.

În studiul de față ne propunem să amintim câțiva dintre cei mai cunoscuți scriitori romi, care s-au manifestat atât în România, cât și în câteva țări europene în care și-au desfășurat activitatea literară.

Un aspect important pe care ar trebui să-l luăm în considerare atunci când vorbim despre literatura romilor din România, dar și în general, este faptul că nu putem vorbi despre o literatură în adevăratul sens al cuvântului – mai ales dacă ar fi să o comparăm cu literatura română sau cu alte literaturi, iar articolul își propune să prezinte motivele care stau la baza acestei afirmații.

Pornind de la primele manifestări ale literaturii române, este de menționat numele lui Anton Pann (1796-1854), fiu de căldărar. Autor al volumului „Culegeri de proverburile sau Povestea vorbii: De prin lume adunate și iarăși la lume date” apărut în anul 1888 la Craiova, Anton Pann este considerat unul dintre cei mai proeminenți artiști de origine romă. Activitatea editorial-tipografică a lui Anton Pann este prodigioasă pentru vremea aceea. A scris și a publicat numeroase cărți laice și religioase. Mai mult decât o chestiune comercială, pentru Anton Pann, tipărirea de cărți era, în special, un mijloc „de a-și răspândi lucrările sale de psaltichie, cu ajutorul cărora școlarii să poată

înainta și să ajungă la o știință temeinică și folositoare, iar cântăreții să nu neglijeze cântarea, ci să se desăvârșească în meșteșugul musichiei.”<sup>1</sup>

Interesantă este cu deosebire pasiunea lui Anton Pann pentru creațiile din repertoriul muzicienilor din perioada fanariotă, fiind unul dintre primii colecționari de muzică românească. De altfel, Pann a tipărit unele dintre cele mai vechi cântece inspirate din muzica otomană și bizantină. Interesul lui în aceste aspecte muzicale s-a manifestat și în practica bisericească, Anton Pann urmărind fidel tradiția imnologică bizantină în traducerile și compozițiile sale. A fost unul dintre primii care au utilizat terminologia muzicală din țările vestice pentru indicarea elementelor de agogică sau a tempoului.

Talentat în stăpânirea instrumentelor (chitară, cobză, lăută, pianoforte), Anton Pann obișnuia să cânte alături de tinerii boieri în diverse contexte.

Printre culegerile și creațiile sale muzicale se numără cântece de lume, romane, dar și compoziții orientale: „Bordeiaș, bordei, bordei”, „Inima mi-e plină”, „Mugur, mugurel”, „Până când nu te iubeam”, „Nu mai poci de ostenit”, „Leliță Săftiță”, „Și noi la Ilinca”, „Unde-aur cucul cântând”, „Sub poale de codru verde”.

Multe dintre acestea au fost incluse în volumul „Poezii deosebite sau cântece de lume” în ediția din 1831, iar altele în ediția din 1837, în care acesta prezintă culegeri de cântece, după cum urmează în propria introducere: „Poezii deosebite sau cântece de lume, din care, unele sânt culese de alții, iar altele originale de Anton Pann. Crez că la mulți va aduce mirare pornirea mea spre a da prin tipar la lumină niște poezii ca acestea. Știut fiind însă la cei mai mulți din obște că aceste poezii de multă vreme avându-le manuscrise, unele adunate de la alții și altele chiar de mine compuse, mai tot dauna aveam silă de către prieteni, a le da izvoade, și cu aciasta mi se pricinuia zăticnire dela alte lucruri mai folositoare. Pentru ușurarea mea dar, și pentru a prietenilor mulțumire m-am îndemnat a le tipări. Primească, mă rog deocamdată aceste și văzând că sânt primite cu dragoste mă voiu îndemna ale da și altele.”<sup>2</sup>

Anton Pann este cel care a creat linia melodică pe care au fost cântate versurile poeziei „Un răsunset”, scrisă de Andrei Mureșanu în 1842. Unul dintre elevii lui Anton Pann relatează faptul că, la un moment dat, la întâlnirile din casa poetului Andrei Mureșanu, unde se reuneau Vasile Alecsandri, Cezar Bolliac, Nicolae Bălcescu, Ion Brătianu, toți căutau o linie melodică potrivită pentru poezia „Un răsunset”. Celebra melodie devenită imn peste ani a fost găsită de Anton Pann. G. Călinescu a numit ulterior această poezie „Marseilleza română”, iar pe Anton Pann l-a considerat „acel Rouget de Lisle român”, comparându-l cu ofițerul francez Claude Joseph Rouget de Lisle (1760-1836), care a compus imnul Revoluției franceze, de la 1789, „Marseilleza”.

De asemenea, sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea se remarcă prin apariția uneia dintre cele mai cunoscute opere semnate de un autor rom, „Țiganiada” (1800-1812) de Ion Budai-Deleanu, o epopee care face referire la țigani. Primul dintre cei zece copii ai preotului greco-catolic Solomon Budai din Cigmău, Ion Budai Deleanu (1760-1820) este apreciat drept unul dintre reprezentanții de frunte ai Școlii Ardelene, fiind și autorul primei epopei în limba română, „Țiganiada sau Tabăra țiganilor”, ediție definitivă de Jacques Byck, 1800-1812. „Țiganiada”, considerată opera sa reprezentativă, tratează un subiect alegoric cu tendințe satirice antifeudale și anticlericale. De amintit este și poemul satiric „Trei viteji”, care a rămas neterminat, poem ce valorifică motive din celebra creație a lui Miguel Cervantes, „Don Quijote de la Mancha”.

În secolul al XX-lea, este de remarcat activitatea literară a lui C. Nicolaescu Plopșor și Nicolae Lenghescu Cley, autorul primului imn al romilor, din 1934. În 1955, apare romanul „Prețul libertății” al lui Mateo Maximoff, un rom căldărar din Franța al cărui bunic a fost născut rob/sclav în România, roman care tratează epoca sfârșitului robiei/sclaviei.

Literatura romilor și, mai ales, a romilor din România se află într-o stare incipientă, dar cu toate acestea, dintre poeții afirmați după 1989 și decedați, din păcate, într-un moment important al creației lor, ar fi de menționat Gelu Măgureanu (24 decembrie 1967 – iulie 2009: „Fereastra de dincolo”, Bacău, Editura Casa Scriitorilor, 2004) și Ștefan Fuli (23 august 1950 – 28 martie 1995),

<sup>1</sup> Pr. Zaharia Matei, *Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann*, București, Editura Basilica, 2014, p. 54.

<sup>2</sup> Anton Pann, *Poesii deosebite sau cântece de lume*, București, 1831, p. 4-5

fiind considerat primul poet rom din România care a publicat volumul de poezie „Aproape-departe”, Târgu Mureș, Editura Tipomur, 1993). Post-mortem, a fost publicat în anul 2008 volumul de poezie „Calvarul rugului” la Târgu Mureș, Editura Nico.

După 1990, printre scriitorii romi îi putem enumera pe Constantin Bot, Constantin Gh. Angheluță și Luminița Mihai Cioabă. Luminița Mihai Cioabă este considerată cea mai prolifică scriitoare (atât ca poetă, cât și ca prozatoare). Aceasta este autoarea unor drame și a mai multor volume de poezie: „O angluno la phuveako – Rădăcina Pământului” (Sibiu, Editura Neo Drom, 1994), „O manuși kai bitinel brișînd – Negustorul de ploaie” (Sibiu, Editura Neo Drom, 1997), „Sufletul Pământului” (București, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, 2016). Printre preocupările Luminiței Cioabă se înscrie și folclorul romilor, pe care l-a prelucrat în același mod în care au făcut-o mai devreme, în secolul al XIX-lea, scriitorii români pentru folclorul românesc.

Volumul de nuvele „Țara pierdută” a fost publicat în limbile romani, română, engleză și germană. Autoarea abordează numeroase teme literare specifice mitologiei culturii rome, precum povestea neamului („Țiganca și privighetoarea”), dragostea („Floarea de trandafir sălbatic”, „Savia”, „Regina nopții și floarea de piatră”), ritualul mesei în șatră („Meralda”), povestea macului roșu, povestea primăverii („Crâng de mesteceni”).

Este evident faptul că stilul nomad al multor categorii de romi, grupate în funcție de dialect și de meserii, a împiedicat dezvoltarea semnificativă a genului epic, astfel încât se poate afirma că literatura romă este reprezentată în special de poezie. De aceea, despre romanul rom se poate vorbi cu anumite rezerve.

Un prim pas în această direcție a fost realizat prin publicarea câtorva romane aparținând scriitorului nomad Matéo Maximoff, căldărar născut în Franța (1917-1999), care a scris „Le prix de la liberté”, „Condamné à survivre”, „Les Ursitory”, „La septième fille”, „Vinguerka”, „Ce monde qui n'est pas le mien”, „Routes sans roulottes”, „Dites-le avec des pleurs” (cele din urmă având caracter autobiografic). De altfel, literatura romilor de limbă română este mult mai dezvoltată decât literatura scrisă în limba romani, printre cei mai prolifici prozatori romi de limbă română fiind piteșteanul Valerică Stănescu născut, în anul 1943, la Bug, la un an după deportarea romilor în Transnistria („Legile șatrei – Lekrisa le rromenqe”, București, Editura Vanemonde, 2004; „Cu moartea-n ochi”, București, Editura Marlink, 2007; „Fata cu ochii ca mura”, București, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, 2017). Valerică Stănescu este unul dintre foarte puținii scriitori romi din spațiul românesc care au scris și în perioada comunistă, însă este cunoscut faptul că în contextul social și politic nefavorabil acești autori nu și-au putut publica scrierile. Un alt scriitor remarcabil este Gheorghe Păun-Ialomiteanu („Arzoaica a stat la masă cu dracul”, Slobozia, Editura Șatra, 1991; „Bulibașa și artista”, Slobozia, Editura Șatra, 1992; „Kaj jeas, romle? Iubiri triste cu parfum de șatră”, București, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, 2017).

De asemenea, ar fi de menționat câteva volume (bilingve) de creații folclorice culese de folcloristul rom Costică Bățălan („Rromane taxtaja – Nestemate din folclorul rromilor”, București, Editura Kriterion, 2002; „O ghes thaj i răt – Lumină și întuneric”, București, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, 2017), precum și numeroase volume de „povești și povestiri” rome semnate de Jupiter Borcoi („Povești și povestiri rome – Paramică thaj phenimata le rromenqe”, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, București, 2012).

Un aspect important îl constituie traducerile, notabilă fiind activitatea lui Sorin Cristian Moiescu („Ghiocelul”, „Cocoșeii moșului” – Cezar Petrescu; „Bețivul”, „Fefelega”, „Vedenii” – Ion Agârbiceanu; „Fetița cu chibrituri” – Hans Christian Andersen; „Căprioara” – Emil Gârleanu; „Bunicul cel bătrân și nepotul”, „Vaca” – Lev Tolstoi, publicate sub titlul „Puj, aw Arde, M'ócho – Puiule, vino-nspre Mine, fiul meu”, București, Editura Asa, 2012), Sorin Sandu Aurel („Jekh răt lisăme – O noapte furtunoasă”, București, Editura Vanemonde, 2012), Marian Nuțu Cârpati („Roma Gileande Gazendar – Romii în Lirica Lumii”, București, Editura Centrului Național de Cultură a Romilor – Romano Kher, 2017).

## BIBLIOGRAPHY

- Dumitrescu, Doru, Căpiță, Carol, Manea, Mihai, Căpiță, Laura, Stamatescu, Mihai (coord.) Istoria minorităților naționale din România, București, Editura Didactică și Pedagogică R.A, 2008.
- Matei, Zaharia, Profesorul, protopsaltul și compozitorul Anton Pann, București, Editura Basilica, 2014.
- Nedelcu, Mioara, Minoritățile – Timpul afirmării, Iași, Editura TipoMoldova, 2003.
- Panea, Nicolae, Popa, Irineu Ion, Otovescu, Dumitru, Banța Carmen Ionela (coord.), Minorități din Oltenia: studii culturale, Târgoviște, Editura Bibliotheca, 2015.
- Pann, Anton, Poesii deosebite sau cântece de lume, București, 1831.
- Scalcău, Paula, Grecii din România, București, Editura Omonia, 2003.
- Țipău, Mihai, Domnii fanarioți în Țările Române, București, Editura Omonia, 2004.
- Vakalopoulos, Apostolos E., Istoria Greciei Moderne, Editura Euroatlantica, 2004.
- <https://www.recensamantromania.ro/>
- [http://www.edu.ro/download/statistici\\_mino.doc](http://www.edu.ro/download/statistici_mino.doc)
- <https://www.libhumanitas.ro/mandra-sa-fiu-rroma-de-la-fata-luncii-la-sorbona-un-destin-de-exceptie-anina-ciuciu-frederic-veille-a100644.html>
- <https://revistavatra.org/2020/03/23/rebeca-ignat-reprezentari-ale-romilor-in-literatura-romana-in-spatele-scenei-sau-despre-decoruri-si-pretexte-i/>
- <http://pravaliaculturala.com/article/avem-o-literatura-rroma/>
- <https://bibliografieroma.com/carti-materiale-de-folclor-si-literatura-in-limba-rromani-bilingve-trilingve.html>

# POWER, TIME AND SPACE IN IAN MCEWAN'S BLACK DOGS

Daniela Ianole

PhD Student, „Ovidius” University of Constanța

*Abstract: The current article presents an examination of Black Dogs by Ian McEwan within theoretical frameworks including temporal and spatial concepts and their relevance to the setting and the evolution of power relations as represented in the fictional worlds of the novel. McEwan's work is obviously context-bound, illustrative for the themes of history and identity and highly connected with dramatic historical developments. Black Dogs fictionally examines some of the consequences of the downfall of the Communist regimes in Europe, as well as lingering ideas and attitudes from the Second World War. At a time when most people celebrate, full of hope for a future of peace and lack of confrontation once the Cold War appears to be over, much in the same way World War II appeared to have put an end to confrontation and geopolitical power struggles, the forces of evil are still there, hiding, but ready to rear their ugly head, the black dogs of evil.*

*Ian McEwan was named “the foremost cartographer of our time” by Sebastian Groes (2013) and this description is highly evocative, as most of McEwan's books concentrate on themes like time, history, science, religion, but also creating fictional cartographies in which space acquires symbolic significance. The novel Black Dogs stands among the most representative titles in this respect, as the whole story unfolds among crucial historical events and symbolical places and the characters' development is decidedly connected to the significance of those particular moments and places.*

*Keywords: Ian McEwan, Black Dogs, Power, Time, Space*

## **1. Power in the context of time and space**

The novel *Black Dogs* includes reconsiderations of space, time and subjectivity from contemporary perspectives, offering memorable representations of the relationship between space and power in times of violent crisis. Readers are presented symbolical spaces and their specific landmarks, such as The Berlin Wall, which are highly evocative of the concepts “power of spaces” and “spaces of power” in relation to a certain time frame (World War II and the Cold War), thus supporting the view that “the discursive construction of space is related to social relations of power” (Rose 177). This applies even in the most unexpected situations like those implicit intimations of the persistence of evil in spaces apparently liberated from the evil of the black dogs. Very close to the demolished Wall, symbolically announcing the end of the Cold War, and in one secluded place in France, in a forest, there will be signs that violence, prejudice are still glimmering, ready to lead to other serious developments. *Black Dogs* adopts an allusive mode rather than a violently hyperbolic one in its representation of time, space and subjectivity as the fabric of human stories in specific settings, but also lending themselves to allegoric readings transcending time and space.

Bakhtin's view of space and time as inseparable, as a fused element, as the chronotope, is thoroughly applicable in *Black Dogs*, in which places receive a certain meaning through the times they are found in, and times evolve according to the importance of certain spatial spots. Time in the novel is depicted in an experience-based way and not chronologically, which means that it is given meaning by the crucial events occurring within a specific spatial area. The choice of places is also meaningful for the impact of the events on the lives of the characters and on society in general. The narrative aims to link the past to the present, as it progresses forwards and backwards through different times and spaces, each of them with relevance for the characters' evolution and, more importantly, for the realization that time and space cannot be separated, as history itself is made of both. Mikhail Bakhtin employed his theory of the chronotope to show “the process of assimilating real historical time and space in literature [...] and the articulation of real historical persons in such a time and space” (84). According to him, historical time means lived time, in which individual and

collective experience changes its meaning in correspondence with new events introduced by history and thus time in general and the past in particular get assimilated in the memory and in the consciousness. This is totally applicable in *Black Dogs*, where the stories recovered by Jeremy from June and Bernard are incompatible due to their different approaches to the experiences they live. June abandons her activist dedication to the Communist ideology when she believes to be saved from the dog attack by a metaphysical force she identifies with God, while Bernard continues to accept the Communist views until the dismantling of the Berlin Wall.

The narrative voice of the novel belongs to Jeremy, who tells the story through a fluctuation of settings and periods of time. David Malcolm notes the combination of fragmentariness and integration, stating that *Black Dogs* is a “novel of [carefully integrated] fragments” (140) and this is a way to emphasize “its textuality, its status as a story (139). The act of telling a story is foregrounded through the fragmentariness of the text and it can also be paralleled to drawing a map. The entire account of events revealed by Jeremy is connected to spatial and temporal marks, some of which are of great historical importance. The narrative shifts from one place and time to another and then is brought back to the former. The brief episode of the black dogs’ appearance in the novel is repeated several times and the incident is fully described only in the final chapter. Malcolm asserts that the narrative “foregrounds the process of telling stories and giving accounts” (138). According to the critic, Jeremy’s intended memoir is actually a literary technique to remind the reader of “the process of the interpretation of any facts and how different interpretations may be” (147), rather than a simple delivery of recollected accounts. This is achieved by the inclusion of references to Proust, Kafka or Sylvia Plath, which are meant to warn the reader that they should question the reliability of the text, in the same way as they should question the authenticity of history, which is told from different perspectives, often conflicting. The title itself is a reminder of Churchill’s calling depression a “black dog”, which is emphasized by Bernard, who believes that one dog symbolizes personal depression, while two dogs symbolize collective depression.

*Black Dogs* abounds in dates and recollections of historical events happening in relevant settings and the characters’ lives and realities are associated with these events. Said’s concept of “imaginative geography” (49) is well represented in McEwan’s novel, as the two main characters’ imaginative representations of the world are completely different: Bernard shows a rationalistic comprehension of experiences, while June shows a metaphysical one. Jeremy is an impartial observer and presents what is told to be the truth, oscillating between Bernard’s and June’s points of view. However, he sometimes questions the reliability of June’s memory and believes he is used to communicate a specific report of the events. All the accounts of events in the text are restricted and illustrated after the two main directions: religious belief and materialist rationality. The novel is organized as a debate between these two directions and Bernard and June personify the two extremes, showing how reality, like history and geography along with it, can be imagined. While Bernard is interested in political subjects and discusses them through consistent argument, June believes that this type of concerns shadows the way one should see the beauty and the richness of the universe. The dogs that give the novel its title are also seen in different ways by the two: Bernard thinks they are German military dogs and tries to decipher what they have been trained to do, whereas June believes the black dogs are the representation of absolute evil.

Dominic Head remarks the great impact of the historical events presented in the novel, mentioning that the memories of the Holocaust have the most considerable effects on the plot development and on the characters’ personal evolution. He also mentions that the haunting of the black dogs, predicted in the final words of the novel, implies that the Nazi atrociousness will shadow the humanity for a very long time after it is apparently gone:

But it is the black dogs I return to most often. [...] They are running down the path into the Gorge of the Vis, the bigger one trailing blood on the white stones. They are crossing the shadow line and going deeper where the sun never reaches, and the amiable drunken mayor will not be sending his men in pursuit for the dogs are crossing the river in the dead of night, and forcing a way up the other side to cross the Causse; and as sleep rolls in they are receding from her, black stains in the grey of the dawn, fading as they move into the foothills

of the mountains from where they will return to haunt us, somewhere in Europe, in another time. (McEwan 118)

Head also examines the parallel drawn by Randal Stevenson between history and fiction in the *Oxford English Literary History*, who observes that the novel's attention for the Nazi crimes and terror might highlight the effect these terrible events had on the fiction of the 1980s and 1990, which seems to be shadowed continuously by them. For McEwan, this is visible even in his later works, one relevant example being *Atonement* (2001), which is deeply concerned with the individual and collective trauma of World War II. It is thus shown that fiction has a close connection to the social and historical context in which it is written, representing the realities of this context in various ways. *Black Dogs* is an illustration of how space can be defined, organized and reorganized by the events that affect it and how people's lives and relations are continuously altered as a result. Dominic Head highlights this connection between historical events and the characters' evolution in *Black Dogs*, which he defines as a novel of binaries, inferring that there is a parallel between "the larger historical evil and smaller acts of cruelty or unkindness" (102). Therefore, there is coherence between the public space and personal lives, the former directing and organizing the latter. The critic observes that "the larger historical lesson [suggests] a moral code for daily life" (102) and this is an illustration of Foucault's principle of internalizing discipline. Individuals adopt a set of social rules they identify with and direct their thoughts and deeds according to that code. In *Black Dogs*, June and Bernard are both involved in the ideologies of the Communist Party in their youth and then attracted to other movements, apparently contradictory, yet determined by the same existential turn, the encounter with the black dogs. It is shown that organizations control individuals and collect information from them but at the same time individuals might resist this control or choose which organizations exercise this power. This clearly indicates that power relations are dynamic and unstable and the dynamism is created in this case by the meaning of the space (Europe) and by how space itself is reinterpreted by certain landmarks of history.

## **2. Power, chronotopic representations and human geography**

This circulation of power within a spatial frame and for a certain period of time is a key concern of geocriticism, which influences literary geography. Robert Tally Jr acknowledges his indebtedness to Edward Said in the development of his own approach to literature and its connections to representations of space and time, even to geopolitics:

In my *Spatiality*, I identified Said as a significant force in the development of literary geography, broadly conceived, someone who with seeming ease could connect narrative representation in a nineteenth-century novel to the most complicated conundrums of contemporary *Realpolitik* (Tally Jr. 2015:2).

Eduard Vlad is aware that geopolitics represents the connection between geography and politics. The concept of power is central, incorporated in human geography, with places (specific) and spaces (abstract) in their comprehensive and complex ideological interrelationships (Vlad 44). As Tally noted above, the "complicated conundrum of contemporary *Realpolitik*" appears to assume an important position in both geocriticism and geopolitics, both approaches assuming that space is a cultural construction and that it is driven by power. A relevant example in this respect is the construction of the geopolitical map of Europe, which consisted of two separate spaces during the Cold War. This separation assumes a central position in the constructions of space and identity in McEwan's novel, both literally and metaphorically. More specifically, the physical and symbolic presence of the Berlin Wall as a landmark of the Iron Curtain is at the centre of the fictional world in which the characters move. Bernard invites Jeremy on a trip to Berlin in 1989 to see the Berlin Wall collapse, which is a clear reference to the "creation" of geography as a result of the changing of dominant political powers. However, the Wall remains a symbol for the separation of Eastern Europe from Western Europe and, although it does no longer exist as a physical barrier, the remnants of the suffering it produced are still haunting the collective memory. In a figurative way, the contrast between June's and Bernard's philosophies of life, as well as their conflicting accounts about their relationship, leave Jeremy and the readers wonder where the truth stands, even after

June's death. One thing is certain, that evil will return one day, and it might take either the shape of black dogs or others.

Geopolitics and geocriticism are as full of symbolic and emotional language as literary texts, and Ian McEwan's approach to the construction of space during and after the Cold War in *Black Dogs* is a good illustration of that. Similarly, when referring to the "literary" discourse of geopolitics, Vlad observes that it uses figurative language to create impact, which means that the naming of places or spatial entities for example is not influenced by the objective, physical structure of the geography, but rather by the ideological and the political aspects. To better clarify this idea, the scholar refers to Joanne Sharp's illustration of the use by geopolitics of the domino effect to refer to Cold War developments and to imagine Communism as a contagious disease, which has to be contained (the geopolitical policy of containment). According to Sharp, the domino effect metaphor was used to imply that the fall of a state would inevitably attract the fall of the other states, like the movement of domino pieces. The use of metaphors in the geopolitical discourse throughout the Cold War period, on the one hand, parallels the presence of power and ideology in the literary texts, on the other hand. Vlad identifies a sort of resemblance between the geopolitical discourse and that of literary fiction, as both produce emotional reaction by involving figurative linguistic elements, but remarks that the role of the geopolitical language is to justify and encourage those involved in the global power relations, compared to fiction, which aims to explore and evoke human feelings.

The metaphors illustrated by Joanne Sharp can also be identified in works of fiction and McEwan's *Black Dogs* is a relevant example in this respect. As stated above, there is a strong relation between the personal development of the characters and the historical background in *Black Dogs*, as the entire social context is shaped by the absolutist ideologies of Communism and Fascism. Houser says that love cannot overcome certain unsolvable disputes, even when those involved try being empathic and communicative, and this is the result of the irreversible changes that a traumatizing socio-political system produces. To return to Sharp's images, one can conclude that once fallen or "contaminated", the individual or the society will keep attracting others to fall or will continue "infecting" themselves or the others.

June and Bernard cannot overcome the newly installed conflicting atmosphere, regardless of their love and affection for each other and have no solution but end their relationship. Jeremy is the one who anticipates the domino effect when he realizes that violence would only attract violence permanently and stops his brutal attack on the abusive father at the French restaurant. When addressed with the words "Ça suffit", an expression he identifies with a dog command, he understands that violence does not always come from the outside, but it is inherent in each of us and can be triggered by a moment of weakness.

The novel is an illustration of how trauma causes losses that change life and this is visible straight from the first lines, when readers are exposed to the narrator's issue of being attracted to "other people's parents" after the loss of his parents at the age of 8. His life is marked by violence for a long time after his parents are killed in a road accident, being forced to live in his elder sister's home, with her sado-masochistic husband. Jeremy's misery increases when he realizes that the couple's daughter is neglected by her parents and identifies with her unhappiness, seeing her as his fellow "abandoned child" (9). His later development of showing love and care to his niece Sally and to his own children actually represents an attempt to fulfill the needs of the orphan child within himself. Recalling Head's theory of binaries, one can notice the opposition between Jeremy's violent past and his behaviour towards the people in his later life. He is trying to compensate the suffering from his past with offering love and care to those around him in the present, in an attempt to heal his traumatic wounds. Jeremy's evolution is an example of power time can have on individuals who seek recovery from the trauma of the past.

However, the power of love does not prove effective in all situations, especially when the personal drama is increased by the political context and a general state of decline in society. It is the case of Jeremy's parents-in-law, whom he tries to help regain their affection for each other. Their situation is marked by both a personal crisis and the political fall of Europe, resulting from the



brutality of the Nazis in the World War II. In this event, time does not have a healing power, but it emphasizes the deadlines and deficiencies of love, even when the past is characterized by loving relations. It is shown that certain struggles are irresolvable, regardless of caring and good intentions, in the same way as the atrocities of war cannot be forgotten and still have effects even after the war is over. Houser states that the parallel between the Tremaines' personal development and the political events in Europe show a deeper meaning of the inference that time cannot heal all kinds of wounds.

June and Bernard separate their personal ways after June changes her philosophy of life as a result of the attack of the black dogs. A former Communist activist, she comes to believe that there are mystical, unexplainable forces in the Universe that decide the course of events. She is convinced that God interfered in her driving the black dogs away, and that only faith in the universal power of love will save the world. In contrast, Bernard is an atheist and only believes in what can be logically demonstrated and feels irritated by June's account about the experience of the attack. This antithetical positions of the two former life partners might be a representation of the major political conflict that was born after the end of World War II, the Cold War. This separation of ideologies was embodied in a material form by the building of the Berlin Wall, which divided a unitary geographical entity and social community, a city with a long history. The Berlin Wall is a symbolical illustration of the relation between power and space and of the fact that political power is changeable, which creates changes in the construction of space as well. The emergence of another form of confrontation, the Cold War, proves that even though the forces of evil (Nazism) might be defeated, the victory is only temporary and apparent, as evil is permanently recreated in new forms and has effects on the lives of people. This recurrence is represented in McEwan's novel by the black dogs, which keep disturbing the peace of a local community and then haunt individual and collective memories.

### **3. The relevance of time and space in the confrontation with the black dogs**

Is the progression of time to be seen as progress, as change for the better? Some ordinary people and historians show optimism, equating progress of time and human progress. The symbolic recurrent appearance of the evil creatures in *Black Dogs* seems to contradict such optimism. The black dogs are a recurrent presence in the novel, a symbol of evil that reappears and cannot be completely overpowered. They also symbolize the limits of love and connection, which are not strong enough to overcome separation when there is deep and undecipherable obstacle. The dogs represent both the effects of war in a devastated Europe and the emotional distance between June and Bernard, who decide to separate their ways as a result of June's confrontation with the dogs. The event is referenced repeatedly throughout the novel, but it is fully described in the last part of the book. Houser remarks that Jeremy's narration is combined with a third person point of view, providing the episode with "the weight of a historical event" (Houser 370).

There are gradual spatial and temporal indicators – from the name of the hotel (Hotel des Tilleuls) and street (St. Maurice) to the name of the region (Languedoc) and from the moment of the day (morning) to the mentioning of the year (1946) – which show the relevance of space and time for the development of both personal relations and historical periods. Said's "imaginative geography" applies here, as the significance of these spatial and temporal markers is defined by the presence of the dogs. Geography and history are interpreted here as a result of the perceptions of individuals and those of the community. The black dogs appear as the powerful body which dominates the place and the time, giving them the shape and meaning perceived by the people involved (June, Bernard, the locals).

The personal distancing between Bernard and June is reflected in a physical distance during the episode of the encounter with the dogs, when Bernard is not able to help June, as "he was more than three yards away" (McEwan 146). Space becomes essentially relevant in this case and this is also visible in June's initial perception of the dogs, when they are one yard away and she mistakes them for donkeys. The distance from Bernard and the gradual nearness to the dogs reinforces the previously stated idea that love cannot overpower deeper conflicts. The dogs are able to approach June and only her strong belief in a greater power can make them leave, although not for good.

Their image continues to haunt people's memories with a permanent fear that they might be back one day, as a symbol of a great evil that threatens humanity. As for June, the memory of the dogs remains with her, leading to her changing beliefs about the meaning of life.

Although apparently June is victorious in the confrontation with the dogs, the memory of the attack makes reality different. According to Houser, one can learn from Jeremy's memoir that "the struggle with the dogs turns into a struggle about the dogs, which dominates and destroys the loving relationship between the couple" (Houser 373). The recalled image of the dogs leads to an irreparable conflict between the two, as they continue to argue on this matter even after their separation. Houser also considers that the confrontation between June and the dogs is an anticipation of the conflict between June and Bernard, where communication cannot be effective any more. This personal conflict might be a reflection of the troubled world in which the novel is set from a historical point of view. As the black dogs symbolize the Nazi's evil, June's confrontation with them can be seen as a reproduction of Europe's devastation as a result of the Nazi's invasion, but also, even more importantly, as the conflict between two opposite ideologies during the Cold War and even afterwards.

## BIBLIOGRAPHY

### *Primary source:*

McEwan, Ian. *Black Dogs*, Anchor Books, New York, 1998.

### *Secondary sources:*

Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1996.

Bakhtin, Mikhail M., *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: University of Texas Press. 1981.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish*. New York: Vintage Books, 1995.

Groes, Sebastian and Contributors. *Ian McEwan. Contemporary Critical Perspectives*. London: Bloomsbury, 2013.

Head, Dominic. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Malden, MA and Oxford: Blackwell, 1991.

Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia: University of South Carolina Press, 2002.

Said, Edward. "Overlapping Territories, Intertwined Histories." *Twentieth-Century Literary Theory: A Reader*. Second edition. Ed. K.M. Newton. New York: Macmillan, 1997, pp. 284 - 292

Said, Edward. *Orientalism*. London: Penguin Classics, 2003.

Soja, Edward W. *Thirdspace*. Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishers. 1996.

Tally Jr., Robert T. "Introduction: The World, the Text, and the Geocritic." *The Geocritical Legacies of Edward W. Said: Spatiality, Critical Humanism, and Comparative Literature*. Ed. Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1 – 16.

Vlad, Eduard, *Globalization, Geopolitics and the US*. Editura Universitară. 2019.

Westphal, Bertrand. *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Transl. by Robert T. Tally Jr. New York: Palgrave Macmillan, 2011.

# PUBLIC ESTABLISHMENTS IN MODERN AND CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE. THE LITERARY CAFÉ

Florentina Laura Nemeş (Ghita)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Entering the spiritual atmosphere of the cafes, with their motley clientele, we understand the creative emulation that arose there, the solidarity and that accumulation of elements that transformed them into true symbols of urban life. Founded by a Greek, a Pole, a landed nobleman, a Jew, cafes have always been grafted, for profitability, next to restaurants. And they would have remained simple coffee shops, be it black coffee, Turkish or Marghiloman, if they hadn't inadvertently ended up being populated by the Romanian cultural elite.*

*Keywords: public topos, cafe, spiritual atmosphere, creative emulation, urban life.*

Răstimpul de strălucire al cafenelei, această adevărată instituție de cultură românească, vizează a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când aici se bea cafea, se învârteau zarurile și se încheiau afaceri, nu întotdeauna curate ca lacrima. Cine se gândea, la 1667, când e atestată în capitală prima cafenea a unui turc oarecare, Kara Hamie, fost ienicer în garda palatului împărațesc din Constantinopol, în vecinătatea locului unde se va ridica Hanul Șerban Vodă, că parfumata licoare va rămâne pretextul pentru ceea ce Tudor Arghezi va asemui cu o *universitate* sau *academie literară* a scriitorilor?

Un nesfârșit cortegiu de prozatori, poeți, critici literari, epigramiști, actori, muzicieni, sculptori s-a adunat la mese *lipite ca la pomană* sau stinghere, în grup sau singuratici, binedispuși sau arțăgoși, cu suite ad-hoc de chibiți, lingușitori, admiratori ori pezevenghi.

Vorbind despre valoarea incontestabilă a cafenelei, ca topos cu reflectare în literatura noastră, Maria Magdalena Ioniță în antologia sa, *Prin cafenelele din Micul Paris*, mărturisește:

*De-a lungul timpului, în cărțile lor de aduceri-aminte, aproape toți scriitorii care au frecventat la un moment dat una sau alta, ba chiar mai multe dintre cafenelele literare care au existat în Bucureștii sfârșitului de secol al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, dar mai ales în perioada interbelică, s-au referit punctual sau mai pe larg la fenomenul la care și ei au luat parte, acela al vieții tumultuoase și creatoare de literatură și talente din sânul acestor cafenele<sup>1</sup>.*

Dacă poate fi constatată o asemănare cu cafenelele ori saloanele pariziene, aceasta e dată de un element esențial, fără de care cafeneaua literară și-ar fi pierdut noima. E vorba de exprimarea cât mai expresivă a personalității, de singularizare, de cuvântul de duh, altminteri omul nu-și mai afla locul în acel mediu. În acest sens, Arghezi e tranșant: *Dacă ești prost la cafea, e imposibil să fii deștept altundeva!*

În cafenele s-au întrunit cenacluri literare, redacțiile unor ziare, s-au născut dușmăniile literare, dar și prietenii trainice. Într-un cuvânt, cafeneaua, mai ales cea bucureșteană, a fost o adevărată arenă unde s-au înfruntat cele mai scăpărătoare minți românești mai bine de șaptezeci de ani.

Fără a apela la un criteriu axiologic, întrucât fiecare și-a avut personalitatea ei, conferită de clienți, cafenelele literare au reprezentat un reper pentru definirea orașului, iar motivele tragerii obloanelor au fost întotdeauna extraculturale.

---

<sup>1</sup> Maria-Magdalena Ioniță, *Prin cafenelele din Micul Paris*, București, Editura Corint Books, 2020, p. 13.

Cu inspirație și talent, Victor Eftimiu, Tudor Arghezi, Vlaicu Bârna, Șerban Cioculescu, dar și caricaturistul Neagu Rădulescu în al său *Turn Babel*, plin de umor și accente lirice, au reușit să surprindă rolul cafeenei literare în epocă, portretizându-i pe mulți dintre cei care i-au trecut pragul. Criticul și eseistul Emil Manu îi acordă acesteia *un caracter de manual sau chiar de tratat de artă modernă și contemporană, din care n-a dispărut anecdota, dar s-a încorporat în structura teoriei artei, aflându-și subiectul în sine, nemaifiind de la simbolism încoace decât istorie a propriului său eu*<sup>2</sup>.

Luat ca Cicerone prin București, Florentin Popescu, autorul unei deja celebre antologii *Cafeneaua literară și boema din România de la începuturi până în prezent*, reconstituie, însoțit de cei doi prieteni veniți din Statele Unite ale Americii, un traseu istoric al cafeanelor din Bucureștiul de odinioară, orașul studenției sale. Un prim punct important în acest traseu topografic îl reprezintă însăși Calea Victoriei, această „axis mundi” a localurilor, prilej cu care evocă, plin de recunoștință, personalitatea voievodului martir Constantin Brâncoveanu, cel care a „tăiat” orașul și a construit Podul Mogoșoaiei- Calea Victoriei de azi:

*Uneori mă gândesc nu numai cu nostalgie, ci și cu recunoștință la voievodul martir Constantin Brâncoveanu, cel care a tăiat orașul și a construit Podul Mogoșoaiei - Calea Victoriei de azi. De unde să fi știut nefericitul principe că până la urmă drumul construit de el va deveni un fel de centru al vieții sociale și culturale a bucureștenilor? Cum să îi fi trecut lui prin minte, pe la 1700, că de-a lungul Podului, peste ani și ani, se vor deschide cele mai vestite restaurante, cafenele și alte localuri de petrecere? Și că existența lor se va împleti strâns cu cea a bucureștenilor?*<sup>3</sup>

Acest topos va face o veritabilă carieră istorică, socială și culturală atât de îndelungată și de bogată, încât scriitorii, istoricii și gazetarii vremii îi vor consacra nu doar articole întâmplătoare și ocazionale, ci cărți întregi și numere de almanahuri, publicații etc. Periplul continuă din partea de jos a Căii Victoriei, din preajma Lipsanilor și a palatului în care se află Muzeul de Istorie a României pentru că pe aici se pare că au funcționat și primele cafenele din București de altădată. Primii scriitori români care au băut cafea la București au trăit în secolul al XIX-lea, însă istoricii au demonstrat că acest tip de local a funcționat în capitală cu mult înainte. Un cercetător al trecutului, George Potra, ne încredințează că *prima cafenea cunoscută în București apare documentar în vremea domnitorului Radu Leon (1664- 1669) și că se situa în plin centrul orașului în apropiere de Hanul Șerban Vodă de mai târziu, în locul căruia s-a construit, în 1881 - 1883, palatul Băncii Naționale*<sup>4</sup>.

Denumirea de cafenea (cahvenea)- precizează tot George Potra- vine din cuvântul turcesc *kahvehane*, ceea ce înseamnă local public în care se poate bea cafea, după moda turcească, unde oamenii puteau să joace zaruri, table și să fumeze tutun, în schimbul unui preț relativ mic. Istoricul atrage atenția că într-un oraș capitală existau cafenele nu doar în centru, ci și în restul orașului, în mahalale și chiar în interiorul băilor publice, iar patronii de cafenele s-au organizat chiar și într-o breaslă a cafegiilor, care își avea o zi anume în care să își sărbătorească patronul și praznicul.

Nu se știe exact care va fi fost primul local cu acest caracter și nici data la care și-a deschis larg ușile pentru a primi vorbăreata și volubila clientelă alcătuită din scriitori, artiști, actori și publiciști. Știm însă că primele așezăminte de acest tip, fără a avea la început caracter exclusiv literar, au apărut în a doua jumătate a veacului al XIX-lea. Printre ele se numărau *Faliero* și *Naționala*, dar și *Scheiber* și *La Simion*. Ceva mai multe date avem însă despre un local, o cafenea cu adevărat literară, poate prima în înțelesul strict al termenului. Este cafeneaua pe care o ținea un anume Bruzzessi la parterul hotelului Orient, în locul pe care s-a ridicat mai târziu Hotelul Splendid. Având un vad mare și reușind să ofere vizitatorilor săi exact ce căutau - o cafea bună, dar

<sup>2</sup> Emil Manu, *Cafeneaua literară*, București, Editura Saeculum, 1997, p.11.

<sup>3</sup> Florentin Popescu, *Bucureștii cafeanelor literare*, București, Editura Domino, 2007, p. 11.

<sup>4</sup> George Potra, *Din Bucureștii de altădată*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, p. 219.

mai ales o oază propice schimbului de idei, de păreri și impresii despre lume și literatură- cafeneaua *Bruzzessi* a fost locul unde se întâlneau cei mai mulți dintre intelectualii timpului.

Preferând o bere bună la *Gambrinus*, autorul *Scrisorii pierdute* nu lăsa să îi scape nicio ocazie în care îi putea ironiza pe cafegii de la *Broft*:

*Odinioară intelectualii, mult mai puțini la număr ca astăzi, formau un fel de sectă, care respingea sistematic orice contact cu profanii. Sediul acestei prețioase secte era la cafeneaua Broft - singura rimă posibilă la moft- peste drum de Capșa, în prăvălia caselor Zerlendi, unde acum se află Luvrul de București. Acolo -precum odinioară muzeele din Parnas- se adunau intelectualii spre a-și împărtăși înaltele cugetări și inspirațiuni, gustând un fel de ambrozie, compusă din puțin lapte, puțin jvarț și puțin zahăr, și numită în limba vulgară capuțin. De aceea, profanii invidioși, care nu erau admiși să se apropie de intelectuali, i-au poreclit pe aceștia capuținiști, de unde, orice dezbatere prea mult prelungită s-a numit capuținism<sup>5</sup>.*

Odată cu deschiderea cofetăriei *Fialkowski*, intelectualii de la *Broft* se vor muta acolo. Victor Eftimiu observă că *la Fialkowski se ducea generația dinaintea noastră: I. L. Caragiale, Barbu Delavrancea, frații Hodoș, Grigore Ventura, Gheorghe Ranetti și Ion Brezeanu<sup>6</sup>*, iar Bacalbașa scrie că *Fialkowski nu mai era o cafenea, ci ajunsese o adevărată instituție<sup>7</sup>*. Cafeneaua fusese deschisă de către un polonez în 1853 și se afla pe strada Câmpineanu, colț cu Calea Victoriei. Astăzi pe locul acesteia se văd în vitrine însemnele unui post de televiziune local. Despre polonezul care a devenit patronul unei cafenele atât de vestite încât despre ea au lăsat mărturii mai mulți scriitori, între care Constantin Bacalbașa, Dimitrie Teleor și Alexandru Obedenaru, ne informează istoricul Gheorghe Crutzescu: *Polonezul fusese adus la București în timpul războiului Crimeii de către un alt cofetar, un anume Comorelli<sup>8</sup>*. Fire întreprinzătoare și cu simț de orientare bine dezvoltat, *Fialkowski* a căutat să profite de ocupația militară a celor trei imperii -când orașul era plin de ofițeri străini care cheltuiau bani mulți pe tot felul de distracții- luând în arendă în vara anului 1854 grădina Waremburg pe care, după ce înfrumusețat-o, a inaugurat-o, făcând și reclamă în ziarele timpului. Se anunța, astfel, că în fiecare seară, sub conducerea vestitului *Wiest*, orchestra, compusă din 40-50 de persoane, va delecta publicul.

Mergându-i afacerile, *Fialkowski* închiriaza mai târziu parterul și subsolul casei *Török*, unde deschide unul dintre cele mai vestite localuri de cofetărie și cafenea din București. Iată ce puteau citi bucureștenii în anunțul dat de cofetar în ziare, la 1856, când s-a mutat în casa *Török* din Piața Teatrului: *În acest stabiliment nou, decorat cu un lux de tot parizian, se găsesc bomboane de Paris, prima calitate; cartonagiu cel mai bogat și mai elegant; bomboniere cutii pentru anul nou; coșnicioare de mireasă ș.a.<sup>9</sup>*

*Fialkowski* se însărcinează a da *refreșimentele*, patiseria și zaharicalele pentru baluri, serate și adunări de tot felul. Astfel, în romanul lui Ion Marin Sadoveanu, *Sfârșit de veac în București* (1944), la nunta organizată de proaspătul moșier Iancu Urmatecu pentru unica sa fiică, *Chelnerii de la Fialkovski serveau șampanie pe tăvi mari de argint, iar bufetul, încărcat de la pescăriile cele mai fine, ascunse în aspicuri, de la icre moi, prin toate felurile de vânători și brânzeturi, până la prăjituri, înghețate, piersici zemoase și struguri de chihlimbar, îmbia cu bogăția lui<sup>10</sup>*.

Vara, pe arșiță, fete și feciori de boieri -aflați la plimbare înspre șoseaua amenajată de generalul *Kiseleff*- se opreau în fața cofetăriei să comande și să servească prăjituri, înghețate și alte *cofeturi*, uneori neobosindu-se nici măcar să mai coboară din birjă, consumând cele dorite chiar acolo, în vehiculul cu care veniseră. Lichiorurile și vinurile străine sunt din cele mai alese. Acest

<sup>5</sup> I. L. Caragiale, *Temă și variațiuni (Momente, schițe, amintiri)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988, p. 407.

<sup>6</sup> *Apud.* Florentin Popescu, *Bucureștii cafenelelor literare*, București, Editura Domino, 2007, p. 19.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Gheorghe Crutzescu, *Podul Mogoșoaiei. Povestea unei străzi*, București, Editura Meridiane, 1986, p. 112.

<sup>9</sup> Florentin Popescu, *op.cit.*, p. 21.

<sup>10</sup> Ion Marin Sadoveanu, *Sfârșit de veac în București*, București, Editura Litera, 2016, p. 425.

stabiliment are și un salon pentru consumatorii de cafea, ciocolată cu ceai, în care de Anul Nou vor găsi diferite jurnale franceze, germane și românești ca să petreacă ore plăcute.

*Despre Fialkowski ne-a parvenit o întregă literatură*<sup>11</sup>, e de părere Florentin Popescu. Astăzi știm aproape cu precizie cine frecventa cafeneaua, dar și o mare parte dintre glumele, farsele și discuțiile purtate acolo, împreună cu personajele care le-au fost protagoniști în felurite ipostaze. Veneau acolo la mese -asupra cărora unii exercită un fel de proprietate- personalități precum: maestrul Alexandru Macedonski, Cincinat Pavelescu, de pe atunci cu incomparabilul spirit epigramatic, Alexandru Obedenaru, poet simbolist, autor de sonete, Radu Rosetti, blând și duios în poezia lui, subțire și mlădios ca o trestie, cu plete blonde și cu ochii visători, în care întrezărea Veneția la care alergase într-un având neoprit al tinereții și atâția alții din protipendada literară și artistică de pe vremuri.

Cafeneaua era un fel de „câmp de bătălie” pentru spiritele celor ce o populau. Pe mesele de marmură, stropite cu cafea și cerneală, ne spune Ion Livescu, vizitatorii citeau adesea versuri ca acestea: *La Fialkowski-n cafeana/Talente grămădite-o sumă;/Ce multă apă se consumă/Și rar se bea câte-o cafea,/La Fialkowski-n cafeana...*<sup>12</sup>

O altă cafea celebră, cu reflectare în literatură, este *Café de la Paix* care a avut – mărturisește George Sbârcea în *Cafeneaua cu poeți și amintiri* – chiar de la deschiderea ei în ajunul ultimului război, două categorii de clienți: una în fața căreia patronul, Gogu Atanasache, făcea adânci temenele profesionale, odată ce aducea venituri cafelei, alta cu care dădea mâna familiar, deoarece nu se alegea cu mare lucru de pe urma ei. După o statistică întocmită de un mucalit, la mesele celor din a doua categorie se consuma, într-o bucuroasă uitare de sine, o singură cafea la cincisprezece sau douăzeci de pahare cu apă. Aveau de ce să facă haz unii citind butadă franțuzească, care suna și mai bine în traducere liberă: *Toți pârlâți sunt băutorii de apă, lucru bine știut încă de la taica Noe*<sup>13</sup>. Ca să pătrunzi în a doua categorie trebuia să faci parte din ceea ce se numea pe atunci *breaslă*, să fii așadar poet, pictor, actor, cântăreț sau „cel puțin” gazetar.

Clădirea care găzduise *Café de la Paix- dă Pă*, cum îi spuneau mucaliții- își păstrase însă vechea înfățișare, completează George Sbârcea. Totul era aidoma ca odinioară, pereții la fel de mohorâți, intrarea deopotrivă de îngustă, aceleași vitrine mari priveau spre Pasajul Comedia. Îmbietoare, geamurile cafelei transformate în bufet-expres i-au ademenit pe autor și pe colaboratorul său, Ion Vinea, la un scurt popas, acesta din urmă propunând chiar să se descopere deoarece, spune acesta: *Umblăm printre crucile unui cimitir nevăzut... Un cimitir care acoperă o parcelă întregă din literatura, din arta și presa noastră de acum un deceniu - două*<sup>14</sup>. Cuvintele lui au trezit umbre în jur, căci acolo se găsea masa la care poposeau Vasile Voiculescu, Vladimir Streinu, G.D. Mugur. Alături se instalase, în drum către Teatrul Național, Liviu Rebreanu, cu un maldăr de ziare și reviste sub braț. Colțul din stânga, pe lângă vitrină, era al lui George Calboreanu care, între repetiții, se abătea de dragul unei marghilomane și al unei șuete cu Victor Ion Popa sau cu N. Kirilășcu. *Cred că o dată l-am văzut la masa lui și pe Eugen Lovinescu, care nu-și părăsea decât rar și cu scopuri precise bârlogul din apropierea Cișmigiului, tapisat cu șiruri nesfârșite de cărți; le dădea întâlnire acolo -după ce Capșa pierduse monopolul asupra faunei artistice și literare a Capitalei- lui Zambaccian și artistului liric Nicolae Secăreanu.*<sup>15</sup> – mărturisește autorul *Cafenelei cu poeți și amintiri*. Mesele de la mijloc, unde buna-dispoziție căpăta aripi, erau ale tinerilor pe atunci Petru Manoliu, Dan Botta, Eugen Drăguțescu, Coca Farago, Sidonia Drăgușanu, Virgil Carianopol etc.

Este meritul lui Ion Vinea care l-a îndemnat să scrie tot ce ține minte despre cei care se abăteau pe la cafeneaua *cu poeți*, cum i se spunea prin redacții. Cu nostalgie, Eugen Sbârcea rememorează episodul în care, cu primul pol primit drept onorariu de la *Gazeta ilustrată* din Cluj pentru un interviu cu Victor Papillian, a comandat un șvarț în pahar de cristal și cafetieră de argint,

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>12</sup> *Apud*. Florentin Popescu, *Bucureștii cafenelelor literare*, București, Editura Domino, 2007, p. 23.

<sup>13</sup> George Sbârcea, *Cafeneaua cu poeți și amintiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

pe care l-a servit la masa scriitorilor și artiștilor clujeni. Ospătarii cafenelei serveau în schimbul unui pol o cutie cu zece țigări, două ouă la pahar și un șvarț pe deasupra, care putea fi sorbit pe îndelete ceasuri la rând.

Se abăteau pe la *masa artiștilor* poetul Emil Isac, căutând stăruitor nod în papură altora, spre a-și putea exersa înclinațiile polemice refulate, prozatorul Victor Papillian împărtășind celor din jur impresiile sale despre o nouă carte citită, un nou proiect literar propriu, titlul unei noi piese propuse în repertoriul viitoare stagiuni a Teatrului Național. Cei care se instalau în jurul acestor mese se schimbau mereu, câțiva însă puteau fi găsiți acolo aproape zilnic, la prima oră de dimineață sau la orele mici ale după-amiezii: profesorul Emil Racoviță, creatorul renumit în întreaga lume al speologiei, actorul și dramaturgul Zaharia Bârsan, cu lavalieră de boem și plete leonine albite, profesorul Ion Chinezu, ocupat cu redactarea revistei *Gând românesc*, veșnic în căutare de colaboratori pentru numerele viitoare.

Singura care a rezistat schimbărilor și timpului a fost celebra *Capșa*. În iulie 1852 peisajul gastronomic bucureștean se îmbogățește cu o nouă adresă, cofetăria situată pe Podul Mogoșoaiei -la parterul Hanului Damari, peste drum de biserica Zlătari- și de numită *La doi frați, Anton și Vasile Capșa*. Afacerea avea să fie preluată de mezinul familiei, Grigore, care redeschide cofetăria în 1868 împreună cu un frate mai mare, Constantin, tot pe Podul Mogoșoaiei, dar mai sus, pe locul unde se aflaseră la sfârșitul secolului al XVIII-lea casele și curtea boierului Radu Slătineanu. În 1830, italianul Eronimo Momolo, fost bucătar al domnului Grigorie IV Ghica, deschisese aici la parter un birt cu specialități italo-orientale, iar la etaj o sală de bal, cunoscută sub numele de *Momolo* sau *Slătineanu*. Constantin Capșa retrăgându-se, Grigore ridică în 1886 un hotel alături de cofetărie, iar în 1891 inaugura cafeneaua *Capșa* pe care Paul Morand avea s-o considere, patru decenii mai târziu, *inima orașului, topografic și moral, timpanul acestei mari urechi care sunt Bucureștii*<sup>16</sup>.

Aici își va da întâlnire, fără discriminare de vârstă ori convingeri politice, toată protipendada literaturii române. La *Capșa*, se bea cafea filtru (*Viața ca o pradă*, de M. Preda), se mănâncă escalop și șalău *bonne femme* (ciclul autobiografic de nuvele *Supraviețuiri*, de Radu Cosașu). De aici poți cumpăra caroline (*Dimineață pierdută*, de Gabriela Adameșteanu), sarailii (*Șoseaua virtuții*, de Cristian Teodorescu), ba chiar și înghețată în formă de locomotivă (*Hotel Universal*, de Simona Sora). Aici poți comanda într-o singură dimineață, când chiar nu știi ce să alegi între atâtea bunătăți și ciocolată cu frișcă, și briose, și prăjituri, și ceai, și fursecuri (*Pânza de păianjen*, de Cella Serghi). Grăitoare despre renumele localului sunt și replicile din *Cartea Mironei: Papa a fost cineva...Papa dădea dejunuri la Capșa*<sup>17</sup>.

Reper pe harta gastronomică a Bucureștiului, *Capșa* e termen de comparație pentru orice gospodină care își exersează talentul în fața invitaților. După un prânz luat într-o curte cu garaj, dintr-o farfurie cam soioasă, un personaj al lui Mircea Horia Simionescu exclamă: *Păi așa pește nu mâncasem nici la Capșa, ca să vezi cum ne ia mințea firma pretențioasă și reclama!*<sup>18</sup> (*Licitația*). În familia modestă a lui Titi Ialomițeanu din *Dimineață pierdută*, romanul Gabrielei Adameșteanu, mama preferă să nu discute despre leafa fiului, pe care nu știe la cât să o evalueze, neavând alte indicii decât acel *oeuf de Paques* de ciocolată, de la *Capșa*, special adus pentru ea. Barometrul funcționează decenii de-a rândul fără greș, când naratorul *Logicii* lui Radu Cosașu îi *ficționează* unei amice că ar fi fost invitat la *Capșa* de un prieten, director de editură, curiozitatea ei este stârnită de numele localului. *Care prieten al meu a putut deveni atât de mare încât să-mi dea o masă la Capșa?*<sup>19</sup> În romanul *Șoseaua Virtuții*, când un personaj al lui Cristian Teodorescu anunță că vrea să deschidă un restaurant care să devină un club al diplomaților, termenul de comparație e tot *Capșa machidonilor frați, restaurantul la care se adună toată lumea bună din București și cofetăria unde*

<sup>16</sup> *Apud.* Corina Ciocârlie, Andreea Răsuceanu, *Dicționar de locuri literare bucureștene*, București, Humanitas, 2019, p. 71

<sup>17</sup> Cella Serghi, *Cartea Mironei*, București, Editura Litera, 2019, p. 412.

<sup>18</sup> Mircea Horia Simionescu, *Licitația*, București, Editura Paralela 45, 2003, p. 150.

<sup>19</sup> Radu Cosașu, *Supraviețuirile. 3. Logica*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 173.

comandau bomboane și ciocolate capetele încă încoronate ale Europei și președinții interbelici, care mai credeau în victoria diplomației dulciurilor<sup>20</sup>.

Un personaj al lui Octavian Soviany din *Casa din strada Sirenelor*, Leonida Lascaris, își rememorează serile de duminică în care părinții îl scoteau la o scurtă plimbare pe Calea Victoriei, ca pe o lecție de viață edificatoare: *priveam cu invidie la forfota automobilelor și la trecătorii frumos îmbrăcați, la perechile elegante care intrau sau ieșeau de la Capșa, așa că am înțeles încă de copil că singurul lucru important în lumea asta e banul*<sup>21</sup>.

Dincolo de renume, Capșa are și o istorie demnă de marile instituții ale capitalei. Isprăvile lui Vasile Capșa sunt romanțate de Simona Sora (*Hotel Universal*) și transpuse într-o poveste de iubire plină de premoniții și răsturnări de situație:

*N-a adus Capșa ciocolata în București, dar el a știut cum s-o vândă. O pune în cutii de tablă aduse de la Viena, pe care scria Karlskirche și Rathaus, și-o împacheta în hârtie galbenă ca la Paris. Primul ou de Paște din ciocolată, învelit în poleială roșie, i l-a adus Radei, la Hotel Universal. Ea l-a păstrat câțiva ani lângă globul de cristal albăstriu prin care nu vedea nimic altceva decât lumina sângerie în formă de ou gigantic sub care se afla pojghița de ciocolată. Așa aflase că ciocolata nu se mănâncă și nici nu se dă în dar*<sup>22</sup>.

La începutul *Galeriei cu viță sălbatică* al romancierului Constantin Țoiu, când Brummer îl invită pe Chiril la Capșa - *templul bârfei*, cum o numește însuși autorul - o întregă epocă prinde viață sub ochii uimiți ai ucenicului, la simpla apariție a lui Spiridonachis, *Ober-ul* care își întâmpină oaspeții

*ca un tată, cu mustățile lui de epocă, evocând figura unui vestit ministru de pe timpuri. El făcea din ce în ce mai greu față schimbării survenite în compoziția socială a localului. Brummer îl știa de pe vremea lui Ferdinand și a Reginei Maria, când era garçon -piccolo se pare că fusese încă din primii ani, după ce venise în țară cu taică-său, de la Salonic. Carol I mai trăia, astfel încât toată istoria României moderne defilase printre platourile și notele de plată servite în farfurioare albe de porțelan Meissen ale acestui grec, mai degrabă cinstit, inflexibil până la grosolănie, decât stilat*<sup>23</sup>.

Pe o hartă a Bucureștiului interbelic identificăm celebra cafenea *Corso* în așa-numitul bloc Jockey-club, vizavi de restaurantul Cina. Scriitorul Vlaicu Bârna, despre care G. Călinescu nota că face parte din „tânăra generație”, în cartea sa de amintiri, *Între Capșa și Corso*, evocă imaginea unei alte cafenele, punct zero al lumii literare bucureștene, Corso, aflată într-o eternă competiție cu Capșa, mai modernă și mai emancipată decât aceasta, însă frecventată de o lume mai eclectică decât cea de la cafeneaua creată pe modelul localurilor vieneze.

Cu tot renumele și căutarea de care s-a bucurat, spre deosebire de *Capșa*, căreia de la desființarea ei în 1936 i-a luat practic locul, cafeneaua *Corso* a avut o viață mai scurtă. În primăvara lui 1939, ea a fost sacrificată, ca și alte clădiri și firme învecinate, precum Hotel Metropol, Barul italian, cinematograful Forum, cofetăria C. Zamfirescu sau localul de aperitive Tripcovici, în vederea sistematizării și remodelării Pieței Palatului Regal, definitivată în același an, acum aflându-se pe locul ei parcare din fața Ateneului Român.

Spațiul în care își desfășura activitatea *Café Braserie Corso* cuprindea două saloane, unul foarte mare la parter, având rol mai ales de restaurant-braserie, iar al doilea, mai mic, la mezanin-cafeneaua. Salonul de la parter, cu vitrine mari, rabatabile în timpul toridelor veri bucureștene și împărțit în loji frumos mobilate, cu mese dreptunghiulare și canapele tapițate, avea regim de

<sup>20</sup> Cristian Teodorescu, *Șoseaua Virtuții. Cartea Câinelui*, Iași, Editura Polirom, 2019, p. 252.

<sup>21</sup> Octavian Soviany, *Casa din strada Sirenelor*, București, Editura Hyperliteratura, 2020, p. 76.

<sup>22</sup> Simona Sora, *Hotel Universal*, Iași, Editura Polirom, 2013, p. 172.

<sup>23</sup> Constantin Țoiu, *Galeria cu viță sălbatică*, București, Editura Art, 2011, p. 112.



braserie cu preparate specifice, iar într-un anumit interval orar deservea ca restaurant. Cel de-al doilea salon, mai mic, dar suficient de spațios, era sediul cafenelei *Corso*, dotată și cu un fel de sală de biliard. În afara celor două săli, localul mai cuprindea și un bar de zi, *Corsoleto*, situat pe latura dinspre strada Franklin, unde își avea și intrarea. O descriere din care răzbate nostalgia după paradisul pierdut al cafenele *Corso*, pe care și-o amintește împreună cu Emil Cioran, în casa acestuia din Paris, de pe rue de l'Odéon, concepe Vlaicu Bârna, care menționează:

*un patruleter perfect de vastă întindere, mobilat în stil vienez, cu mesele încadrate de loji tapisate în catifea vișinie și tavanul înstelat de lămpi de Murano. Un șir de ferestre mari se înșiruiău statuar în peretele ce dădea despre Palat, un altul la fel în cel dinspre grădină Ateneului. Se intra în local printr-o ușă rulantă, situată la locul de întâlnire al acestor doi pereți, și, ajuns înăuntru, înaintai pe culoarul circular care despărțea lojile proptite-n ziduri de cele grupate în centrul localului, până la masa pe care ți-o alegeai<sup>24</sup>.*

Pe la ora 10:00 începea să sosească în cafenea un alt fel de clientelă, formată din scriitori, artiști plastici, critici literari sau de artă care își ocupau locul la celebra masă situată în fund, pe latura dinspre strada Franklin, masă pe care unul clienții obișnuiți, criticul și istoricul literar Șerban Cioculescu, o botezase cu umor, dar și cu dreptate, *masa inteligenței*<sup>25</sup>. Printre notabilitățile locului se numărau dramaturgul Victor Eftimiu, așezat totdeauna în capul mesei, prezidând distinsa adunare, scriitorii Ionel Teodoreanu, Zaharia Stancu, Ion Marin Sadoveanu, Geo Bogza, Isac Peltz, cărora li se alăturau uneori și criticul George Călinescu, Panait Istrati, Camil Petrescu, dar și Tudor Vianu și Petru Comarnescu.

În același timp, *masa ardelenilor* era situată în cealaltă parte a cafenelei, iar acolo poposeau întotdeauna Petre Țuțea și Emil Cioran, căruia cel dintâi îi făcuse intrarea la Corso. Punctul de atracție era însă Petre Țuțea, pe care toată lumea îl considera ardelean, deși se născuse pe dealurile Argeșului, dar anii de studii petrecuți la Cluj îl asimilaseră unui anume habitus regional pe cât de autentic, pe atât de pitoresc<sup>26</sup>.

Menționată printre locurile emblematice pentru cultura română, aici se poartă o mare parte dintre discuțiile pe teme social-politice din romanul eliadesc *Huliganii: Nu vedeți că vorbiți și scrieți numai pentru o mie de oameni suciți ca și voi, că întreaga cultură românească se învârtește între Corso, Ateneu, Fundația Carol și Calea Victoriei?*<sup>27</sup>- sună replica plină de ironie a unui personaj din cartea lui Mircea Eliade. Autorul transformă, așadar, în topos literar locul pe care îl frecventa cu adevărat în epocă, alături de alți membri ai grupului Criterion. Aici puteau fi văzuți și Dan Botta, Mircea Vulcănescu și Paul Sterian.

Cafeneaua e punct de reper pe harta oricărui intelectual, ea apărând deseori în traseele unor personaje: Mihail Sebastian o menționează în romanul *Accidentul*, căci pe Calea Victoriei, în față la Corso, Paul recunoaște un portret al lui Ann într-o vitrină de fotograf, la fel și Cella Serghi, în *Pânza de păianjen* când remarcă: *Prin fața cafenelei Corso mă salutau unii și alții, ca și când nimic deosebit nu se întâmplă în viața mea. Treceam prin fața lui Corso, salutam și surâdeam, probabil fermecător, ca de obicei...*<sup>28</sup>

Așadar, cafeneaua -ca topos de referință în literatura noastră- oferă un tablou complex al vieții culturale din perioada modernă și contemporană, supraviețuirea acesteia prilejuind evocarea unor momente și chipuri notabile ale culturii românești.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>24</sup> Vlaicu Bârna, *Între Capșa și Corso*, București, Editura Albatros, 2005, p. 348.

<sup>25</sup> Șerban Cioculescu, *Amintiri*, București, Editura Eminescu, 1981, p. 235.

<sup>26</sup> Vlaicu Bârna, *op. cit.*, p. 36.

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *Huliganii*, București, Editura Humanitas, 2008, p. 180.

<sup>28</sup> Cella Serghi, *Pânza de păianjen*, București, Editura Litera Internațional, 2009, p. 310.

- Caragiale, Ion, Luca, *Temă și variațiuni (Momente, schițe, amintiri)*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1988.
- Cosașu, Radu, *Supraviețuirile.3. Logica*, Iași, Editura Polirom, 2013.
- Eliade, Mircea, *Huliganii*, București, Editura Humanitas, 2008.
- Sadoveanu, Ion, Marin, *Sfârșit de veac în București*, București, Editura Litera, 2016.
- Serghi, Cella, *Cartea Mironei*, București, Editura Litera, 2019.
- Serghi, Cella, *Pânza de păianjen*, București, Editura Litera Internațional, 2009.
- Simionescu, Mircea, Horia, *Licitația*, București, Editura Paralela 45, 2003.
- Sora, Simona, *Hotel Universal*, Iași, Editura Polirom, 2013.
- Soviany, Octavian, *Casa din strada Sirenelor*, București, Editura Hyperliteratura, 2020.
- Teodorescu, Cristian, *Șoseaua Virtuții. Cartea Câinelui*, Iași, Editura Polirom, 2019.
- Țoiu, Constantin, *Galeria cu viță sălbatică*, București, Editura Art, 2011.

#### BIBLIOGRAFIE CRITICĂ

- Bârna, Vlaicu, *Între Capșa și Corso*, București, Editura Albatros, 2005.
- Ciocârlie, Corina, Andreea Răsuceanu, *Dicționar de locuri literare bucureștene*, București, Humanitas, 2019.
- Cioculescu, Șerban, *Amintiri*, București, Editura Eminescu, 1981.
- Crutzescu, Gheorghe, *Podul Mogoșoaiei. Povestea unei străzi*, București, Editura Meridiane, 1986.
- Ioniță, Maria-Magdalena, *Prin cafenelele din Micul Paris*, București, Editura Corint Books, 2020.
- Manu, Emil, *Cafeneaua literară*, București, Editura Saeculum, 1997.
- Popescu, Florentin, *Bucureștii cafenelelor literare*, București, Editura Domino, 2007.
- Potra, George, *Din Bucureștii de altădată*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.
- Sbârcea, George, *Cafeneaua cu poeți și amintiri*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.

# REINVENTING GYPSY FEMININITY. MYTH, EPIC AND ROYALTY IN VASILE VOICULESCU'S SAKUNTALA

Emanuel Răducan

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: The objective of this micro-research is to demonstrate the relevance of identity studies in deciphering codes responsible for the emergence of racial, class or gender stereotypes.*

*Stereotypes are sometimes deconstructed, demystified and replaced with opposite representations, which do not affect the public image of some minority social categories, demonized and marginalized by the majority groups.*

*The research I have done is methodologically supported by studies of ethnology, literature and literary criticism, anthropology and the history of mentalities.*

*The paper also aims, as a secondary purpose, to awaken the spirit of tolerance, peace in the reader and bring harmony among cultures, corresponding to the slogan of the European Union: "Unity in diversity".*

*The perpetuation of negative stereotypes leads to a perpetuation of Roma discrimination. In this context, the most effective solution is to educate young people in the spirit of tolerance and acceptance of multicultural diversity.*

*Keywords: Identity, induced ideation, psychological experiment, gypsy femininity, India, royalty, tent, traditions, myth, space.*

Constatăm în povestirea *Sakuntala* de Vasile Voiculescu că stereotipul gitanei pasionale, instinctuale, este înlocuit cu o imagine supusă unui tratament fabulatoriu emancipativ. Strategia narativă a autorului se slujește de o asociere a idilei care atrage spre o șatră de țigani tineri dintr-o clasă socială superioară cu o tradiție prestigioasă, aceea a întemeierii mitice a poporului indian în care sunt implicați zei, magi și regi.

Asocierea devine posibilă prin recurs la teoria filosofului pragmatician Willian James privitoare la ideea indusă prin care indivizii ajung să privească realitatea, experiența, prin prisma lecturilor, conversațiilor cu efect hipnotic, de transă magnetică asupra indivizilor implicați în ea (Cap. XXVI din *Principiile Psihologiei*, 1890). Este afirmată astfel importanța fondului apercetiv: senzațiile prezente sunt influențate de percepții trecute: eroii povestirii ajung să proiecteze asupra unei tinere din șatra de țigani imaginile dintr-o carte lecturată - *Sakuntala*, scrisă de poetul și dramaturgul hindus Kālidāsa. Toată intriga (născută dintr-o lectură și dintr-un experiment psihologic) este motivată de influența acestui scriitor al Indiei antice (sec. IV – V d.Hr.), inspirat de tradiția sanscrită (*Vedele, Ramayana și Mahabharata*).

Voiculescu pornește de la mitologie pentru a stabili formele pe care le îmbracă reinventarea feminității gitane. Considerăm că tema aleasă este una de actualitate și poate suscita interes în cultura contemporană, dată fiind accentuarea acestei direcții de cercetare care recuperează imagologic și cultural comunitățile minoritare, din perspectiva imaginarului creator, știut fiind și faptul că acest grup etnic a fost și încă este privit drept ceva atipic, exotic sau pitoresc. Scriitorii universali ca Miguel de Cervantes, Victor Hugo, Shakespeare, Hermann Hesse, Molière, Voltaire, Byron, Dostoievski, Pușkin, Schiller, Rabelais etc., le-au atribuit un exotism devenit stereotip, prin scrierile lor. De asemenea, scriitorii români ca I. Budai-Deleanu, Vasile Voiculescu, Zaharia Stancu, Eugen Barbu, Ion Agârbiceanu, Mircea Eliade, M. Sadoveanu, Vasile Voiculescu, Fănuș Neagu, G. M. Zamfirescu, Doina Ruști, Mircea Cărtărescu, Radu Rosetti, I.M. Arcade, Alecu Russo, Costache Negruzzi, Alecsandri, I.M. Bujoreanu, O. Goga, Sarmiza Cretzeanu, E. Barbu, Tudor Arghezi, M.R. Paraschivescu, R. Cojocar, Jean Băileșteanu, Domnica Gârneață au scris despre țigani, despre

dansurile și stilul lor de viață nomad, iar pictori precum Nicolae Grigorescu, Theodor Aman, Octav Băncilă, le-au dedicat lucrări numeroase, atrași fiind de coloritul vestimentar și caracterul deosebit.

### **Introducere**

Motivația fundamentală a abordării temei este dată de importanța pe care o reprezintă aceasta pentru existența umană în general, pentru supraviețuirea popoarelor în cadrul alterității și pentru dezvoltarea atitudinală, comportamentală și cognitivă a unei minorități sau grup etnic.

Scrierea pornește de la mitologie pentru a stabili formele pe care le îmbracă reinventarea feminității gitane.

Un principiu fundamental al etnografiei spune că „spiritul uman este esențialmente unul și același și că în împrejurări analoge, solicitat de cauze asemănătoare, el reacționează aproape la fel pretutindeni” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p.15).

### **Metodologia cercetării**

Cercetarea pe care am efectuat-o are ca suport metodologic studii de etnologie, de literatură și critică literară, antropologie și istoria mentalităților.

Suportul teoretic are la bază:

- lucrarea lui William James: „*The Principles of Psychology*” (Chapter XIX, The perception of things);
- Nuvela fantastică *Sakuntala* de Vasile Voiculescu;
- Poemul dramatic omonim al lui Kālidāsa.

Mitul, folclorul, practic întreaga artă populară universală unește popoare, culturi: „Până și astăzi, mitologia, folclorul și toată arta populară alcătuiesc un fond comun omenirii. O frăție sufletească uluitoare leagă toate popoarele din punct de vedere folcloric” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p.9).

Asimilat ca element fundamental al culturii și oglindă a sufletului și sentimentelor etern umane, mitul a beneficiat, în decursul secolelor, din antichitate și până în zilele noastre, de nenumărate încercări de definire, o singură definiție nefiind atotcuprinzătoare.

Așa cum este folosit în limbajul actual, pentru definirea termenului se pornește întotdeauna de la sensul de ficțiune, născocire, narațiune fabuloasă, iar definițiile în sens etnologic explică mitul ca un fenomen de civilizație sau cultură, o formă de reflectare subiectivă, fantastică a realității fizice sau sociale. În domeniul artei, prin mit se desemnează „orice relatare imaginară care exagerează caracterul reprezentativ a ceea ce vrea să semnifice” (Vulcănescu, 1979: p.8).

Mircea Eliade interpretează mitul ca pe o istorie sacră sau ca pe un eveniment primordial, având ca personaje zei, semizeii sau eroi, funcția lui fiind aceea de a fixa tipare exemplare pentru toate riturile și activitățile semnificative în, „modelele unei activități transumane de ordin transcendent” (Eliade, 1989: p.5). Tot de la Eliade aflăm că „mitul, ritul –nu sunt în afara noastră” (Lotreanu, 1980: p.21).

De la Ovidiu Bârlea aflăm că „Basmul e ca un râu în care se varsă toate celelalte torente ale culturii populare: mituri, legende, credințe și practici religioase, concepții despre lume etc.” (Bârlea, 1987: 68). Mitul este o poveste sacră, iar romanticii, dar și moderniștii (cum este și cazul lui V. Voiculescu) promovează miturile:

- ❖ pastoral,
- ❖ agrar,
- ❖ mituri liturgice:
  - \* mitul nașterii Mântuitorului,
  - \* mitul rugăciunii,
  - \* mitul Înălțării Domnului,
  - \* mitul fiului risipitor etc.

Conform unei teorii indo-persane, India are meritul de a fi oferit „cea mai mare parte din temele de artă orală populară” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p. 15). Iată că și Vasile Voiculescu, atunci când a imaginat nuvela fantastică *Sakuntala*, a fost inspirat de o scriere indiană - un poem cu același nume, aparținând poetului și dramaturgului indian Kālidāsa, care la rândul său s-a inspirat din epopoea antică indiană *Mahabharata*, numai că în textul hindus, *Sakuntala* este soția

regelui Dushyanta și mama împăratului Bharata, pe când în textul lui Voiculescu *Sakuntala* este întruchiparea frumuseții gitane pe nume Rada, alegoria purității și devotamentului față de țiganul sărac și iubit-Leonte, pentru care este capabilă să rămână imună tuturor ofertelor materiale ale înstăritului și prezentabilului Dionis, care, de altfel, asigură hrana și bunăstarea întregii șatre în care viețuia Rada.

Eugen Simion este de părere că „tema centrală a prozei lui Voiculescu este, în fapt, moartea lumii magice în brațele civilizației raționale” (Simion, 2002, p:206). Tot Eugen Simion ne spune că „Voiculescu, se vede limpede, este interesat de eresuri, simboluri magice, de partea, într-un cuvânt ocultă a existenței” (Simion, 2002, p:205). Mai mult, „Chiar și atunci când epicul se detașează de simboluri și se desfășoară liber după mecanisme proprii, există suficiente elemente care trimit la un substrat magic” (Simion, 2002, p:205).

Toată intriga (născută dintr-o lectură și dintr-un experiment psihologic) este motivată epistemologic prin recurs la o sursă prestigioasă-psihologismul/pragmatismul lui William James: *Principiile psihologiei (The Principles of Psychology)*. În capitolul al XIX –lea din *Principiile psihologiei*, William James ne amintește că George Berkeley (1685 – 1753) a fost acela care a făcut teoria percepției pentru prima dată parte integrantă a psihologiei. Berkeley a comparat senzațiile noastre vizuale cu cuvintele unei limbi, care nu sunt decât semne sau ocazii pentru ca intelectul nostru să se pătrundă de ceea ce vrea să spună, treacă la ceea ce înseamnă vorbitorul. (James, 1890: p.40).

Dionis, personajul masculin din *Sakuntala*, în dialog cu vărul său, nimeni altul decât eul-narator, evocă numele lui Vaillant-profesor și activist politic care publicase, la Paris, în anul 1857, lucrarea intitulată: „*Les Romes: histoire vraie des vrais Bohémiens*”. De aici rezultă faptul că Voiculescu se documentase din lucrări ample despre țigani, de aceea putem deduce că i-a fost lesne să transpună în *Sakuntala* sa o poveste despre o șatră țigănească, având în minte ideea că originea țiganilor se află în India, spațiu pe care țiganii l-au părăsit cu sute de ani în urmă: „Am în cort o întreagă bibliotecă despre ei [țigani], istorie, gramatică, limbă, viață, etnografie și folclor. Cunoști cartea lui Vaillant?” (Voiculescu, 1984: p. 299).

Stereotipul gitanei pasionale, instinctuale este înlocuit cu o imagine supusă unui tratament fabulatoriu emancipativ:

- ❖ Rada este descrisă la baie, în râu, precum zeița Diana sau Batsheba;
- ❖ Rada este asimilată eroinei din mitul de întemeiere a poporului hindus (*Mahabharata*);
- ❖ Rada este inaccesibilă, nu poate fi cumpărată și rămâne credincioasă unicului iubit – un fel de haiduc- dintr-o poveste romantică;
- ❖ Nunta Radei implică regalitatea rasei, căpeteniile internaționale, dar și boieri și cărturari ai rasei majoritare.

Vasile Voiculescu ne încântă cu descrierea fantezistă a Sakuntalei-Rada, tot un obiect romanțat al dorinței masculine: „, o față de o frumusețe fericitoare, cu ochii mari codați în sombrul oval al chipului, pe grumazul ce aluneca amețitor spre sânii ce siluiau despicătura veșmântului, ieșind ca doi nuferi în limanul pieptului. Privirile-mi ațâțate de intensitatea reveriei o măriră ca niște lentile până-ntr-atât, că o văzui aievea înaintând spre mine, unduindu-și coapsele, zâmbitoare sub zarea vălului galben ce-o înfășură” (Voiculescu, 1984: p.12).

În universul imaginar al povestirilor lui Voiculescu conexiunile dintre oameni, animale, lucruri, locuri se fac prin asemenea comunicări magice. Între tenebrele purei animalități (reprezentate de Sakuntala Rada) și luminile sufletului uman nu există pereți despărțitori. Sfera animalicului, ca și întunericul organic al feminității țigăncii sunt opuse spiritului rațional, cunoașterii logice și creațiilor sale: civilizația științifică și tehnică. Omul care nu relaționează în acest sens magic cu cele ale naturii poate să comită grave păcate împotriva firii. Iubirea magică este o posesiune demonică. Iubirea pentru țigancă nu are nimic sentimental: „Nici molateca din față, cu priviri vulpeșe și piepții cărnosi buluciți sus spre gura polcuței, strânsă pe mijloc în copci gata să plesnească și care se marghiolea spre noi alintându-și boiul pe șoldurile viclene” (Voiculescu, 1984: p.16).

Tradiționalistul Vasile Voiculescu apără și promovează în scrierile sale valorile românești, tradițiile, obiceiurile, cultura, satul, având convingerea că acesta este singurul loc în care folclorul și civilizația arhaică se păstrează intacte, spre deosebire de oraș. Tradiționaliștii consideră că numai satul poate conserva puritatea sufletului românesc. „[...]Vasile Voiculescu se va înfățișa unor studii atente drept unul dintre neașteptații păstrători ai cuvintelor străvechi și un făuritor de limbaj modern, pe măsura năzuințelor închipuite[...]” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p. 62).

Criticul Alexandru Piru remarcă o bogăția și frumusețea elementelor arhaice în proza lui Voiculescu: „A descoperit în modern niște ecluze ale arhaicului, niște adâncuri ale existenței, aceasta a fost fapta de nuvelist al lui V. Voiculescu în cele mai izbutite proze ale lui” (Piru, 1989, p.137).

Într-un interviu din 1935, Vasile Voiculescu declara: „Pregătirea științifică, studiile medicale, cunoștințele de filosofie și tot câștigul meu în celelalte domenii de cultură, artă, literatură, în loc să mă depărteze, m-au apropiat de credință.... Căci e o tristă unilateralitate traiul într-un spațiu cu o singură dimensiune morală, a trăi de pildă numai în bucurie sau numai în durere. Viața e multidimensională. La cele două laturi de jos, pământestești, le-aș zice dimensiuni pasionale – bucuria și durerea – la care se limitează materialismul, trebuie să adăugăm o a treia înălțime, dimensiunea spiritualității... și transfigurându-ne să trecem în a patra dimensiune metafizică, în extaz și sfințenie” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p.456).

Tot din același interviu aflăm care au fost autorii de filozofie și metafizică care l-au influențat: „Instinctul m-a dus la filozofie și la metafizică. Din liceu începusem să citesc lucrări de psihologie și morală. Am ajuns curând la Schopenhauer și nu-mi pare rău. El m-a condus la Upanisade și la Buda. Din anii întâi de litere, psihofizica și psihopatologia dincolo de Sergio, Wundt și Hofding, m-au dus la medicină, pe urmele lui Vaschide, ale lui Pierre Janet și ale lui William James cu experiența lui religioasă” (Crăciun V. & Voiculescu R., 1986: p.456).

#### **Concluzii:**

În concluzie, putem afirma că se confirmă ipoteza conform căreia Voiculescu folosește surse mitologice, de inspirație populară indiană: poemul dramatic al lui Kalidasa-poet și dramaturg hindus, inspirat, la rândul său de *Mahabharata*, care este una dintre cele mai importante epopei ale Anticeii Indii, scrisă în limba sanscrită-

În al doilea rând, se confirmă faptul că Voiculescu folosește surse de sorginte țigănească (Dionis, personajul masculin din *Sakuntala*, în dialog cu vărul său, nimeni altul decât eul-narator,

evocă numele lui Vaillant-profesor și activist politic care a publicat, la Paris, în anul 1857, lucrarea intitulată: „*Les Romes: histoire vraie des vrais Bohémiens*”. De aici rezultă faptul că Voiculescu se documentase din lucrări ample despre țigani, de aceea putem deduce că i-a fost lesne să transpună în *Sakuntala* sa o poveste despre o șatră țigănească, având în minte ideea că originea țiganilor se află în India, spațiu pe care țiganii l-au părăsit cu sute de ani în urmă.

Ambele femei, din nuvelele cu titlu similar-sunt de-o frumusețe răpitoare/năucitoare, sunt de viță nobilă, Rada fiind fată de bulibașă (șef de trib/șatră), iar Sakuntala indiană fiind mama împăratului Bharata.

Pentru rescrierea unui stereotip negativ - al țigăncii instinctuale -, Voiculescu se sprijină, așadar, pe adevărul istoric că țiganii sunt originari din India.

#### **BIBLIOGRAPHY**

**Eliade**, Mircea, *Aspecte ale mitului*, Editura Univers, București, 1989;

**Bârlea**, Ovidiu, 1987, *Antologie de proză populară epică*, Editura Cartea Românească, București;

**Crăciun**, Victor & **Voiculescu**, Radu, *Vasile Voiculescu, Gînduri albe*, studiu introductiv, note și variante de Victor Crăciun, Editura Cartea Românească, București, 1986;

**James**, William, *The Principles of Psychology*, Henry Holt and Company Publishing New York, 1890;

**Lotreanu**, Ion, *Introducere în opera lui Mircea Eliade*, Editura Minerva, București, 1980;

- Piru**, Al., *Critici și metode*, Editura Cartea Românească, București, 1989;
- Simion**, Eugen *Scriitori români de azi. Vol. I*, Editura David&Litera, București-Chișinău, 2002;
- Vaillant**, Les Romes: histoire vraie des vrais Bohémiens, Paris, 1957.
- Voiculescu**, Vasile, *Iubire magică, Povestiri*, Editura Minerva, București, 1984;
- Vulcănescu**, Romulus, 1979, *Dicționar de etnologie*, Editura Albatros, București.

# THE IMAGE OF ROMANIAN PEASANT FORMED IN THE CONSCIOUSNESS OF THE FOREIGNER

Ionela-Maria Zegrean

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: In 1878, in London, at the Chapman & Hall publishing house, the book *Three Years in Roumania* was published, authored by James William Ozanne, while in 2015 the translation of the book into Romanian will appear at the Humanitas publishing house. At that time, the piece of writing was a surprise result, meant to fill many gaps that foreigners had concerning Romania as a state and as a nation. Far from any biased dose of subjectivity, the book presents a predominantly objective-realistic filtering and exposition of details, which attracted the attention of the foreign traveller, as, just as the translator Iulia Vladimirov herself observes, J.W. Ozanne looks through the eyes of a diplomatic agent, extracting only the significant from the exotic mixture, and then placing it in a general picture with a perspective and fair proportions. The formal and content analysis of the creation allows it to be placed, mostly, in the category of the journal: the writer, in the position of delegate, researches and records the most favourable, but also the most unfavourable aspects of Romania, illustrating a vision of people's life and of the Romanian state as he himself, by virtue of his principles, can understand them. In this context and as a result of the circumstances that determine the publication of the work (the period of the War of Independence, the actions of the Romanians on the front and the discomfort created for the states), the present work aims to provide an image of the way in which the image of Romanians is received and presented, with an emphasis on the autochthonous figure, and, implicitly, in broad terms, that of Romania, through the eyes of a foreigner.*

*Keywords: the theme of identity, the image of the peasants, the integrity of the Romanian people, modernization, the image of Romania through the eyes of a foreigner*

În anul 1878, în Londra, la editura Chapman & Hall, a cunoscut lumina tiparului cartea autorului James William Ozanne, *Three Years in Roumania*, urmând ca în anul 2015, la editura Humanitas, să apară și traducerea ei în limba română. Valoarea unei astfel de scrieri pentru traducătorul român constă întocmai în percepția de viziune a scriitorului străin, în capacitatea lui de a se distanța de subiectivism, de a filtra și de a expune, obiectiv, o realitate palpabilă, întrucât „J.W. Ozanne privește lucrurile cu ochiul agentului diplomatic care știe să extragă semnificativul din amestecul exotic și să-l așeze într-un tablou general cu o perspectivă și proporții juste”<sup>1</sup>. Ediția originală cuprinde optsprezece capitole cu titluri sugestive. Dintre acestea, traducătoarea, Iulia Vladimirov, a omis, în mod intenționat, după cum ea însăși precizează în *Nota editurii*, traducerea a trei capitole (cap. XIV „The Early Heroes”, cap. XV „The Fate of Brancovano”, cap. XVI „The Rule of the Phanariotes”), deoarece a considerat că acestea erau irelevante pentru cititorul contemporan<sup>2</sup>.

Referindu-ne acum la creația în sine, *Three Years in Roumania* este dovada interesului deosebit al britanicului, James William Ozanne, față de melegurile românești. Scrierea a fost un rezultat-surpriză al perioadei, menită să umple multe lacune ale străinilor în ceea ce ne privește pe noi ca stat și ca nație. Având în vedere agitația existentă pe plan politic, ca urmare a apariției României ca aliat al Rusiei, autorul a decis să ofere cartea spre publicare cu scopul de a oferi un răspuns curiozităților compatrioților săi asupra acestui stat, care până la acest moment conflictual nu a suscitât niciun interes populației de dincolo de graniță.

---

<sup>1</sup> James William Ozane, *Trei ani în România 1870-1873*, traducere din engleză și note de Iulia Vladimirov, București, Humanitas, 2015, p. 8.

<sup>2</sup> cf. *Ibidem*, p. 9.



Analiza formală și de conținut a creației permite încadrarea, cu precădere, în categoria jurnalului: scriitorul, în poziția de delegat, cercetează și consemnează cele mai favorabile, dar și cele mai nefavorabile aspecte ale României, proiectând o viziune despre lumea și viața poporului și a statului român așa cum el însuși, în virtutea principiilor sale, le poate înțelege. În acest context și ca urmare a circumstanțelor care determină publicarea operei (perioada Războiului de Independență, acțiunile românilor de pe front și disconfortul creat statelor), lucrarea de față urmărește să ofere o imagine a modului în care este receptată și prezentată imaginea românilor, îndeosebi figura autohtonă, și, implicit, în linii mari, cea a României, prin ochii unui străin.

Intrată de curând în vizorul populației Occidentale, România este descrisă ca o zonă necunoscută, „o terra incognita pentru locuitorii Europei de Vest”<sup>3</sup>, dar care, în concepția utopică a scriitorului, din informațiile răspândite prin viu grai, ar fi un „loc vesel, în pas cu moda [...] (un) oraș al plăcerii”<sup>4</sup>, trezindu-i admirație. Mănat de dorința de a o descoperi, „în toamna anului 1870 [...] dornic de o schimbare”<sup>5</sup>, James William Ozanne își pregătește plecarea și pornește „în căutarea lucrurilor care să-(i) confirme această formă”<sup>6</sup> ideatică a României. La un prim-contact vizual, rămâne fascinat de bogăția peisajelor naturii. Însă, odată ajuns la București, își schimbă perspectiva, întrucât așteptările sale nu-i sunt întru-totul confirmate. Ca urmare a acestui fapt, între paginile cărții, se realizează o deconstrucție a imaginarului, prin încercarea conturării unei realități juste. Scriitorul aduce în atenția cititorului vastele disfuncționalități de factură politic-administrativă ale societății românești de secol al XIX-lea. Este important de subliniat că, totuși, acesta nu-și răsfrânge dezamăgirea asupra întregii comunități românești. Ceea ce condamnă cu desăvârșire James W. Ozanne, în această operă, nu este poporul român, în integritatea lui, ci doar „conducătorii” acestui stat din cauza cărora „România s-a acoperit de rușine”<sup>7</sup>. Ca urmare a acestui fapt, el încearcă să-i „descrie și să-i judece (pe români) ponderat [...] nici cu entuziasm [...] nici cu cinism”<sup>8</sup>, motiv pentru care, pe parcursul observațiilor sale, aduce note compensatorii. Prin creionarea unor imagini prospere și fabuloase ale peisajelor prezente în această țară și a imaginii țăranilor care luptă pentru păstrarea valorilor trecutului, autorul încearcă să mențină o stabilitate, oferind un aspect unitar țării. Acest echilibru este consolidat, la nivelul structurii textuale, prin simetria dintre imaginea românilor configurată în primele pagini ale cărții și cea din final. Deși prezentarea Bucureștiului debutează cu dezbaterea problematicii infrastructurii, ce-i situează, iremediabil, pe români într-o poziție minoritară în raport cu străinii „mizeria drumurilor i-a adus Bucureștiului supranumele de *Boue qui reste*, acordat de străinii obișnuiți cu un trai mai bun”<sup>9</sup>, finalul evidențiază determinarea și dorința acestora de a-și depăși condiția, autorul aplaudând aceste intenții vădite ale poporului: „Nu le lipsește nici deschiderea către progres; românii sunt în mod evident cea mai promițătoare dintre națiunile creștine ale Răsăritului”<sup>10</sup>.

Scrierea își asumă, așadar, tematica identității. „Populația este (considerată) încă onestă și loială”<sup>11</sup>, iar acest fapt este consecința prezenței modelului stereotip autohton. Se observă, astfel, preocuparea scriitorului pentru „oamenii de rând”, care prin negarea schimbărilor venite pe filonul modernizării și a evoluției societății, sunt sugestia unei lumi „de a căror forță și tărie depinde întreaga comunitate”<sup>12</sup>.

Imaginea țăranului român al vremii se construiește graduat și în paralel. Autorul corelează mereu vechiul cu noul, trecutul cu prezentul. Țăranul român este scos din umbră și este considerat

<sup>3</sup> James William Ozane, *Trei ani în România 1870-1873*, traducere din engleză și note de Iulia Vladimirov, București, Humanitas, 2015, p. 13.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Eli Bădică, *Interviu cu Andrea Bajani: „Cititorul meu ideal sunt eu”*, 11.12.2014, URL: <http://www.bookaholic.ro/interviu-cu-andrea-bajani-cititorul-meu-ideal-sunt-eu.html> (consultat la data 02.12.2022).

<sup>7</sup> James William Ozane, *op.cit.*, p. 168.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 50.

superior celorlalte clase datorită moralității sale, pe care nu și-a pierdut-o nici în ciuda greutăților prin care a fost silit să treacă<sup>13</sup>, motiv pentru care „inima i-a rămas curajoasă și veselă, iar el este mereu gata să ierte și să uite”<sup>14</sup>. Acesta nu manifestă o aversiune totală față de progres, ci aderă la ideea unei deschideri limitate, în virtutea valorilor ce-l definesc. Iscusița scriitorului de a descrie, în detaliu, fiecare element ce-l individualizează pe țăranul român prin vaste nuanțe ale observației, îl fac pe acesta să descopere cele mai importante transformări petrecute la nivelul unei astfel de comunități. În cercul „oamenilor de rând”, coexistă candoarea, generozitatea, fiind anulate frustrarea și vulnerabilitatea primitivă. În același timp, lipsa de șansă de care se temeau odinioară aceștia este depășită, iar credința într-un viitor mai prosper este întărită. Perseverența și năzuința celui care a luptat pentru depășirea condiției prin descătușarea de sub suzeranitatea/autoritatea boierilor sunt apreciate de către vizitatorul străin, care salută victorios acest progres al obștii în care „țăranul român, îmbărbătat, revigorat și mai ales liber, a început să lucreze cu râvnă, căci nu are de ce să se mai teamă că boii și oile îi vor fi luate, iar recoltele lăsate pradă iureșului năvălitorilor”<sup>15</sup>.

Modestia, buna cuviință și tăria caracterului sunt atribute definitorii ale țărănimii, care nu trec neobservate de James W. Ozanne „liniștit și hâtru, își vorbește limba cu desăvârșită puritate și frumusețe și se arată pe deplin mulțumit atâta vreme cât boii sunt sănătoși și cutia cu tutunul preferat este plină”<sup>16</sup>. Pentru intelectualul străin, țăranul este un om simplu, dar atrăgător, lângă care e o încântare a-și petrece timpul. Plăcerea și dibăcia prezentării istorisirilor care surprind prin forța artistică a semnificațiilor sunt dovada înzestrării sale cu darul rostirii. Cu toate acestea însă, schițarea unei imagini pe deplin pozitive a figurii autohtone este dezechilibrată de un puternic resentiment al scriitorului. Ilustrativ în acest sens este paragraful în care se subliniază absența instruirii educaționale a omului care s-a născut și a continuat să trăiască la sat „instruirea oamenilor a fost, din păcate, trecută cu vederea. În 1871, din cei 28.010 de bărbați care s-au căsătorit, numai 5.046 au știut să se iscălească în registru. Din cele 28.010 femei, numai 2.015 s-au putut semna”<sup>17</sup>. Țăranul român nu a beneficiat de o pregătire de specialitate care să-i dezvolte diversele abilități. Faptul este denunțat de vizitator, care, cu părere de rău, contestă această atitudine de indiferență a statului, considerată cauza întâzierii evoluției populației.

Pe lângă portretul moral, James W. Ozanne notează și detalii de natură fizică a locuitorilor. Fiecare mișcare e studiată. Atitudinea, vorba, îmbrăcămintea toate fascinează ochiul critic al călătorului. Reprezentarea prezentului este proiecția trecutului. În configurarea imaginii țăranului, scriitorul face mereu o raportare la trecut, la strămoși. Acest fapt este confirmat prin simpla corelare a unor detalii de natură fizică, prin care, de altfel, se susține curiozitatea timpurie a britanicului față de acest neam de a cărui istorie nu pare să fie atât de străin. Acesta vede în imaginea țăranului român prototipul „bărbăției”, al curajului și al frumuseții romanice „un om bine clădit, voinic, cu părul lung, mustăți pe oală și nas acvilin ce-i amintește străinului de anumite statui romane dintre cele mai reușite”<sup>18</sup>. În egală măsură, semnele dreptății și ale virtuozității se reflectă prin însăși atitudinea femeilor cărora „nu le place să meargă aplecate, iar atunci când au de cărat o greutate o poartă de obicei pe cap”<sup>19</sup>.

Întregul tablou de ansamblu al epocii impresionează prin frumusețe și culoare, astfel încât pitorescul obiceiurilor și al portului popular nu pot trece neobservate de către acest ins. Vechimea, originalitatea și frumusețea costumului popular păstrat din strămoși atrage toată admirația „Costumul țăranului român este neîndoielnic aparte și cu atât mai interesant cu cât se spune că a rămas ne schimbat din vremea împăratului Traian, după cum reiese din comparația cu îmbrăcămintea prizonierilor daci înfățișați pe columna triumfală”<sup>20</sup>, iar măiestria actului țesutului

<sup>13</sup> cf. Lucian Boia, *History and Myth in Romanian Consciousness*, Budapesta, Central European University Press, 2001, pp. 31-82.

<sup>14</sup> James William Ozane, *op.cit.*, p. 51.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 53.

este foarte apreciată de popoarele străine „la Expoziția de la Paris din 1867, broderiile și covoarele lucrate de acești oameni simpli le-au făcut pe deplin cinste”<sup>21</sup>. Românul neaoș își câștigă respectul față de celelalte state prin îndârjirea sa de a-și prețui cu sfințenia caracteristică sumedenia valorilor moștenite. Faptul este consemnat și apreciat și de alți călători, precum este cazul englezului Benjamin Barker care „crede că păstrarea tradițiilor cu atâta tenacitate de români împiedică orice tentativă de reformă culturală”<sup>22</sup>.

Așadar, pe parcursul întregului discurs „identitatea românească este definită în mod absolut”<sup>23</sup>. Călătorul străin, James W. Ozanne, dezvoltă o anumită considerație față de țăranul român, pe care-l descrie în baza celor mai importante trăsături de integritate morală, reușind să ofere o dimensiune ideală acestei comunități.

## BIBLIOGRAPHY

ANDRAS, Carmen, *România și imaginile ei în literatura de călătorie britanică*, Cluj, Dacia, 2003.

BOT, Ioana, TUDURACHI, Adrian (coord.), *Identité nationale: réalité, histoire, littérature*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2008.

CERNOVODEANU, Paul, *Călători străini despre române în secolul al XIX-lea*, Serie Nouă, Vol. II, București, Editura Academiei Române, 2005.

OZANNE, W. James, *Trei ani în România 1870-1873*, traducere din engleză și note de Iulia Vladimirov, București, Humanitas, 2015.

### Articole:

BĂDICĂ, Eli, *Interviu cu Andrea Bajani: „Cititorul meu ideal sunt eu”*, 11.12.2014, URL: <http://www.bookaholic.ro/interviu-cu-andrea-bajani-cititorul-meu-ideal-sunt-eu.html>, ultima accesare în data de 02.12.2022.

DAVID, Daniel, *Cum sînt și cum se cred românii*, „Dilema Veche”, nr. 683, 23-29 martie 2017, URL: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/cum-sint-si-cum-se-cred-romanii>, ultima accesare în data de 02.12.2022.

DION, Michel, *L'identité ethnique en Roumanie*, în „Cahiers Internationaux de Sociologie” NOUVELLE SÉRIE, Vol. 93 (Juillet-Décembre 1992), pp. 251-268, URL: [www.jstor.org/stable/40690506](http://www.jstor.org/stable/40690506), ultima accesare în data de 02.12.2022.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>22</sup> Paul Cernovodeanu et al., *Călători străini despre române în secolul al XIX-lea*, Serie Nouă, Vol. II, București, Editura Academiei Române, 2005, p. 14.

<sup>23</sup> Daniel David, *Cum sînt și cum se cred românii*, „Dilema veche”, nr. 683, 23-29 martie 2017, URL: <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/cum-sint-si-cum-se-cred-romanii> (consultat la data 02.12.2022).

# PARENTS IN LITERARY FICTION – AN OVERVIEW

Laurențiu Boșog

PhD Student, University of Craiova

*Abstract: The Familial unit has always played a role in fiction. Just as the figure of the parent is important in the development of the child, so do fictional parents act as key figures in various narratives. Be it in folklore or written fiction, we can identify several parental archetypes, and thus recognise that the parental figure is a complex being, capable of serving both as a positive and negative force, that continue to exist and evolve to this day. In this study we will be taking a closer look both at several archetypes themselves and at examples of fictional parents (from Dickens to Austen to George R. R. Martin) to see how the view of such figures changes and evolves.*

*Keywords: parents, archetype, fiction, jungian, overview*

## THE ROLE OF THE PARENT

Parents play a formative role in the growth of their children, that much is certain. Joseph Campbell's seminal work *The Hero with a Thousand Faces* based on previous work and research done by Carl Jung and, before him, Sigmund Freud. Freud points out that, in the development of the child, the parents play a key role as moral authority figures who construct the upbringing of their children after their own upbringing and views on morality<sup>1</sup> where the child then becomes a *vehicle of tradition and of all the age-long values which have been handed down this way from generation to generation.*<sup>2</sup> If taking this into consideration then we can point out how, in fiction, parent and child are reflections of each other, their relationships existing often to contrast and compare both behaviour and belief between the two actors.

The child, in turn exists in two worlds: one of the past, of childhood and innocence; and one of the future, the world of change.<sup>3</sup> To traverse from one world into the other is a process that echoes Campbell's *Hero's Journey* or Murdock's *Heroine's Journey*, where the figure of the parent stands as both guardian of the threshold and teacher, meant to prepare the child for this journey. These relationships however, can also lead to the development of what Jung described as a *complex*, a compulsive trait of character or structure that is automatic and unconscious.<sup>4</sup> While we won't focus on any complex in particular, their existence is important to keep in mind when it comes to taking a look at various fictional parental figures and the effects they have had upon their offspring in the following sections; a character with an absent father might both resent them and desire their affection while one with an overbearing mother could instead wish to liberate themselves from her restraining presence.

## FATHERS, BUMBLERS AND KINGS

To Campbell, the father is *the initiating priest through whom the young being passes on into the larger world.*<sup>5</sup> Campbell sees the relationship between father and son as cyclical; the Hero finishes his journey and, after his growth into an adult, is ready to take on the mantle of his father and pass it on to the next generation<sup>6</sup>, building on the Freudian idea that parents construct the

---

<sup>1</sup> Freud, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-analysis*, Carlton House, New York. 1933, Ch. III, pg. 95

<sup>2</sup> *Ibid*, pg. 89-90

<sup>3</sup> Chang, Mei-Fang, *The child and the spirit: Archetypal patterns in New Woman fiction*, Swansea University, 2007, pg. 42-43 < <https://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa42231> >

<sup>4</sup> Jacobi, Jolande, and Ralph Manheim. *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, vol. 632, Princeton University Press, 1959, pg.10

<sup>5</sup> Campbell, Joseph, *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 2004, *Initiation*, pg.125

<sup>6</sup> *Ibid*, pg.126

upbringing of their children based on their own. This hereditary view of fatherhood is also seen by Jung in myths and fairy tales: the slaying of the old king and the ascension of his son to the throne.<sup>7</sup>

If we are to subscribe to the Jungian view then in order for the cyclical relation to work we need both a father figure to be succeeded and a son to be the successor. But what happens when there is no male successor? Rather known for his well-meaning and often bumbling surrogate father figures such as Samuel Pickwick, Charles Dickens also explores the complex relationships that biological fathers have with their children. While not all of them are portrayed in a negative light, Natalie McKnight argues that most of Dickens' portrayals of biological fatherhood can be seen as negative examples of fathering: *Numerous critics have remarked on Dickens's tendency to make his most appealing male parents non-biological fathers [...] When Dickens focuses on the parenting of biological fathers, he often does so as a way of showing "how not to do it"*.<sup>8</sup> While the Bumbling Father is humorous and well-meaning in his attempts to ingratiate himself with his child, the Absent Father is characterised by, negligence and egotism, where the child is the extension of the self than its own person.

In his 1847 work, *Dombey and Son*, we see the results of a father figures trying and failing to secure a male heir. In his attempts to continue the cyclical nature of passing down the mantle from father to son, Paul Dombey alienates his daughter, Florence, in favour of his son. While written long before Jung and Campbell had drawn their conclusions, Dickens' work points out the destructive nature of rigidly gendering an archetypal parental relation. Florence is viewed as lesser, *merely a piece of base coin that couldn't be invested*,<sup>9</sup> and neglected, and he thus becomes the Absent Father. Despite his efforts Dombey loses his only heir, his business and his loved ones in his quest to perpetuate the Campbellian cycle, his only hope coming to from his daughter, who had returned in spite of his neglectful parenting. Despite her father's absence in her life, Florence is not an abandoned child necessarily. She had developed into a grown woman due to the bonds she had formed with the people around her, her brother Paul and stepmother Edith, who acts as a protector to Florence.

In more modern writings, such as George R.R. Martin's epic fantasy series *A Song of Ice and Fire*, father figures too play key roles in their children's lives, for better or for worse. On the side of House Stark, Eddard is a distant, yet loving father, characterised mostly by being reactive and keeping his feelings internalised. After his death, his influence can be seen in how his children attempt to deal with the new status quo they find themselves in; his sons Jon and Robb attempt to replicate him, Jon copying the cold and detached manner of leadership he learned by watching Ned while Robb tries to fill the same role his father did and live up to his ideals of honour and leadership in spite of his young age. Out of his two daughters, it is Sansa who resembles her father the most, internalising her feelings and opinions in the same way he did, becoming hard to read for her captors.

Meanwhile, in House Lannister, the presence of Tywin as the patriarch of the house chokes and his children's growth as people, all three of which he views as inferior to him and unfit as inheritors. Not even his own brothers are free of his legacy as the *shadow Tywin cast was long and black, and each of them had to struggle to find a little sun*.<sup>10</sup> Tywin also desires to pass on his legacy to a male heir, just like Dombey, yet his abusive behaviour as a father leads to said legacy's destruction threefold: Jaime, the son he wanted to succeed him rejects the notion in order to devote himself to becoming a knight; Tyrion, the son who resembles him the most and yet suffered the most of his abuse due to a defect from birth kills him; and finally, it's his daughter Cersei, that he ignored, who lands the final blow to it by dismantling any ounce of respect Tywin had gained through fear by trying to imitate his behaviour.

---

<sup>7</sup> Jacobi, Jolande, and Ralph Manheim. *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, vol. 632, Princeton University Press, 1959, pg.27

<sup>8</sup> McKnight, Natalie. *Dickens's Philosophy of Fathering*, Dickens Quarterly, vol. 18, no. 3, 2001, pg. 129 <<https://www.jstor.org/stable/45291822>>

<sup>9</sup> Dickens, Charles, *Dombrey and Son*, Penguin Classics, 2002, Chapter 1

<sup>10</sup> George R.R. Martin, *A Feast for Crows*, Voyager Books, 2005, Ch33, Jaime V

## MOTHERS, GODDESSES AND CRONES

It is perhaps not surprising that we have a veritable throve of maternal figures in fiction: from wicked stepmothers to fairy godmothers, hags, and wise old women, all of them draw on the varying views on womanhood and the role of the mother. Freud associates the process of maturing with anxiety, the first anxiety being the one at birth, following the separation from the mother.<sup>11</sup> In Campbell's Goddess, the maternal and the divine figures overlap, creating a cosmic feminine force that is the source of all life.<sup>12</sup> She is a guide and a source of power for the Hero in his journey and, just as the son becomes the Father, the daughter takes over the role of the Mother in the Campbellian cycle.<sup>13</sup>

As mentioned, Campbell never really outlined a journey for the female hero. Her role is secondary, meant to act as an aid to her male counterpart, a fosterer and nurturer. It is important to mention then how, when outlying her Heroine's Journey, Maureen Murdock places as the first step the Separation of the Feminine<sup>14</sup>, particularly via separation from the mother, a difficult task as this is a figure she has been encouraged to identify with since the beginning and creating a twofold conflict: to have their own life separate from their mother and to gain her parental approval.<sup>15</sup>

It is clear then why archetypal figures such as the Wicked Stepmother exist. One the one hand, it has been considered hard for children of certain ages to consider the figure of the mother as anything other than a benevolent one, thus this archetype allows for all the negatives to be separated from the main figure<sup>16</sup> and placed onto an outsider or intruder into the base family structure. She is the darkened mirror of the Good Mother, whose traits and qualities are not to be rejected. In many tales she is less of a character and more of a narrative device, whose death allows the Heroine the freedom to grow and develop<sup>17</sup> once she is freed from the shadow of the Stepmother to pursue her own desires.

For examples of mother figures, a complex one in recent fiction is, also from *A Song of Ice and Fire*, Catelyn Stark. Catelyn is a character that exists in two archetypes at once; she is both the Good Mother to her own children and a deconstruction of the Wicked Stepmother for her husband's bastard son. Her coldness and lack of love for Jon is re-contextualised from her point of view: in a patriarchal pseudo-medieval society her role as a wife is to keep her husband loyal and sire him children. It is considered normal for men to have dalliances outside of marriage and, if he cheats, then the fault lies with her and she is the one society judges as having failed. Martin humanises the by now overdone Wicked Stepmother by showing her love for her husband and children as genuine, to the point of consuming her every moment: *I have lost my daughters, Robb does not want me, and Bran and Rickon must surely think me a cold and unnatural mother. I was not even with Ned when he died . . .*<sup>18</sup>

While the Good Mother can be a positive figure, she can also be seen as stifling in her protective nature, akin to cutting the umbilical cord, it is separation from her that allows one to grow and spread their wings.<sup>19</sup> Jane Austen's mother figures are flawed with their own wants and needs, people first and archetypes second.<sup>20</sup> In *Pride and Prejudice* Elizabeth is shown early on as having a closer relationship with her father than the rest of her sisters. Of his daughters he thinks *they are all silly and ignorant like other girls; but Lizzy has something more of quickness than her*

---

<sup>11</sup> Freud, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-analysis*, Carlton House, New York, 1933, Ch. IV, pg. 121

<sup>12</sup> Campbell, Joseph, *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 2004, *Initiation*, pg.105

<sup>13</sup> Ibid. Pg. 126

<sup>14</sup> Murdock, Maureen, *The Heroine's Journey*, Shambala Publications, New York, 1990, pg.15

<sup>15</sup> Ibid. Pg. 17

<sup>16</sup> Rădulescu, Adina. *Archetypal feminine figures in fairy tales. A study in archetypal psychology*. Journal of Research in Gender Studies, vol. 4, no. 2, July 2014

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> George R. R. Martin, *A Clash of Kings*, Bantam Books, 1998, Ch33, Catelyn IV

<sup>19</sup> Rădulescu, Adina. *Archetypal Feminine Figures in Fairy Tales. A Study in Archetypal Psychology*. Journal of Research in Gender Studies, vol. 4, no. 2, July 2014

<sup>20</sup> Cornelison, Destiny, *Beyond Marital Bliss: A Redemption of Motherhood in Jane Austen*, 2019, English MA Theses. 5, pg. 8 < <https://kb.gcsu.edu/english/5> >

sisters'.<sup>21</sup> In turn, both share the same dry sense of humour and sharp wit that seem to irritate Mrs. Bennet, while Elizabeth also takes after her mother in terms of temperament.

Like Murdock's Heroines, Lizzy distances herself from her mother's desires and aspirations to forge her own. From the very beginning we're told by the narration to view Mrs. Bennet in a negative light, *a woman of mean understanding, little information and uncertain temper*<sup>22</sup>, although as the plot progresses we see beyond the initial surface. As a woman who married above her social standing, Mrs. Bennet knows how important it is for her daughters to find a suitable husband in order to live comfortable lives. What is initially thought of as her having a negative view of women, [...] *valued for their marriageability rather than personhood, and that once this stage of life passes, so too does their value in the eyes of those around them*<sup>23</sup>, is later revealed to be the bitter realistic view of things. The marriage of Lizzie's friend Charlotte Lucas to Mister Collins is one out of necessity and security, one that the narrative never looks down upon and reinforces Mrs. Bennet's view; she has no choice than to become the overbearing mother and must take an active role in seeing her daughters wed: *She cannot imagine that such a real concern as her daughters' welfare is not obvious to him. Her immediate connection between the money and marriage and her insistence of the need for such a connection to be obvious imply that she knows a woman in her class of society cannot survive without a man's support. The lack of financial or work opportunities for women in this genteel class create this struggle. Mrs. Bennet acknowledges and bases her actions on this truth.*<sup>24</sup>

In Austen's next work, *Mansfield Park*, we have not one mother figures, but a set of three, where only one is the biological mother of the protagonist and the others her aunt. Their motherhood is understood thus as a role played by any female authority figure that goes beyond the biological connection<sup>25</sup> This idea of joint parenthood is in line with the Victorian practice of sending a son off to boarding school, and a *perfect backdrop for the study of non-biological motherhood. Mrs. Price, Mrs. Norris, and Lady Bertram are all part of the parent structure in Fanny's life.*<sup>26</sup> The figure of Mrs. Norris particularly stands out, combining the realistic views of Mrs. Bennet with cold cynicism in her parenting. Like Freud pointed out, parents pass down what they were taught to their children, just like she does with Lady Bertram's other daughters, Maria and Julia: *she is passing on traits that she was forced to learn herself. As a woman, and one who was not rich at that, society did nothing to aid her but continued to expect much of her. Being slightly cynical and extremely calculating may not make her likeable, but these traits allowed her to survive.*<sup>27</sup>

## CONCLUSIONS

Parental figures are as complex in fiction as they are in real life. They act as guides and models, passing down the same values and principles that they had learned from their parents. The Absent Father focuses on his own legacy, rather than his child and we can intuit because he too, once, was seen as his father's legacy. The Good Mother might want all that's good and best for her child, but she can also stifle their growth in turn or, as seen before, approach it from a more cynical angle. Their complex and variable nature is fascinating to us from a human point of view and, we might even say, the reason why we keep returning to explore them in our literary works.

---

<sup>21</sup> Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, Modern Classics, 2000, Chapter 1

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Cornelison, Destiny, *Beyond Marital Bliss: A Redemption of Motherhood in Jane Austen*, 2019, English MA Theses. 5, pg. 10 < <https://kb.gcsu.edu/english/5> >

<sup>24</sup> Ibid. Pg. 12

<sup>25</sup> Ibid. Pg. 56

<sup>26</sup> Ibid. Pg.59

<sup>27</sup> Ibid. Pg. 60

## BIBLIOGRAPHY

- Austen, Jane, *Pride and Prejudice*, Modern Classics, 2000
- Campbell, Joseph, *The Hero With A Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey. 2004
- Chang, Mei-Fang, *The child and the spirit: Archetypal patterns in New Woman fiction*, Swansea University, 2007: < <https://cronfa.swan.ac.uk/Record/cronfa42231> >
- Cornelison, Destiny, *Beyond Marital Bliss: A Redemption of Motherhood in Jane Austen*, 2019, English MA Theses. 5 < <https://kb.gcsu.edu/english/5> >
- Dickens, Charles, *Dombrey and Son*, Penguin Classics, 2002
- Freud, Sigmund, *New Introductory Lectures on Psycho-analysis*, Carlton House, New York. 1933
- George R. R. Martin, *A Clash of Kings*, Bantam Books, 1998
- George R.R. Martin, *A Feast for Crows*, Voyager Books, 2005
- Jacobi, Jolande and Ralph Manheim. *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C.G. Jung*, vol. 632, Princeton University Press, 1959
- McKnight, Natalie. *Dickens's Philosophy of Fathering*, Dickens Quarterly, vol. 18, no. 3, 2001: < <https://www.jstor.org/stable/45291822> >
- Murdock, Maureen, *The Heroine's Journey*, Shambala Publications, New York, 1990
- Rădulescu, Adina. *Archetypal Feminine Figures in Fairy Tales. A Study in Archetypal Psychology*. Journal of Research in Gender Studies, vol. 4, no. 2, July 2014



# AUTHORS OF MEMOIRS AND JOURNALS FROM BUCOVINA. TRAIAN CHELARIU

Luminița Cășuneanu

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: The writer's confessions, included in his journal, engage both the researcher's and the reader's attention. This paper looks like "an encyclopaedia" which offers information about his life and work. The journal is an exceptional piece of writing, which introduces us to the circumstances that moulded him, offering valuable information about his work. By reading it, we get to know Traian Chelariu – the man, the writer, the journalist, the teacher, the literate; by reading it, you get a better understanding of the writer and of the literature written in Bukovina, which developed at the same pace with the literature from the other Romanian provinces, as a whole, both from a social and a cultural point of view. Bukovina is that province which offered and still offers a feeling of stability, reconciling the literate with eternity.*

*Keywords: paper, journal, writer, literate.*

Condeier autentic, Traian Chelariu este o voce care se aude atunci când ceilalți tac neputincioși sau deziluzionați. El privește cu atenție spectrul problemelor și le reflectă în genul confesiv, cel mai sincer dintre toate.

Traian Chelariu scrie pentru a-și descoperi eul și a găsi soluții la unele probleme existențiale. În paginile jurnalului său, cititorul îl surprinde în diferite ipostaze: de observator, de spectator și cinefil, de istoric literar și critic de artă etc. Autorul vrea să-și înțeleagă destinul propriu, dar și destinul colectiv al societății în care trăiește, dezvăluindu-se în confruntarea sa cu lumea, cu spiritul vremii. Istoriile de viață ale autorului se impun prin acuratețea lor, prin coerență și pregnanță. Angajamentul lui este total și aduce în lumina conștiinței cele mai tainice ascunzișuri ale ființei umane.

Chiar dacă paginile jurnalului nu au coloratura limbajului expresiv din alte genuri de confesiune, cititorul negrăbit va trece dincolo de literă și va descoperi, cu încântare, în dimensiunea spirituală a textului, ecourile profunde ale sentimentelor trăite de autor. Traian Chelariu scrie jurnal pentru a se mărturisi sincer, asumat și autentic.

Jurnalul lui Traian Chelariu este, înainte de toate, o adevărată lecție de viață. Autorul spune direct sau printre rânduri, iubește-ți destinul și fă din această iubire a propriului destin un mod de înțelegere a tainei care ne înconjoară. Uimitoare este sinceritatea acestor pagini, tonul cald, fără strigăte de disperare, dar și fără resemnare definitivă.

Viața lui Traian Chelariu s-a ridicat pe temelia cărții. Obiectul muncii lui a fost, în primul rând, cartea. Pentru intelectualul Traian Chelariu, cartea este foarte importantă, dar nu e îndestulătoare, cititul e vital, dar nu e suficient, pentru că un intelectual se definește și prin ceea ce face când nu citește. Când tace, când reflectează, când stă de vorbă, când se roagă... Cititul este pentru scriitor un mod de a intra în corespondență cu lumea, iar cărțile devin „*instrumente existențiale*”, „*unelte de trăit*.”<sup>1</sup> Când e vorba de cărți, ne aflăm, în primul rând, nu în fața unui fapt cultural, ci a unei „oferte de viață”. Lecturile reflexive sunt întotdeauna bune; toate se întorc asupra ta, te învață cum să trăiești, de ce trebuie să te ferești, și, foarte important, te ajută să te înțelegi, „*să porți un eu mai convenabil prin lume*”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Liiceanu, Gabriel, Pleșu, Andrei, „Dialoguri de duminică. O introducere în categoriile vieții”, Editura Humanitas, București, 2015, p. 248

<sup>2</sup>Liiceanu, Gabriel, Pleșu, Andrei, *op. cit.*, p. 249

Traian Chelariu citește și scrie cu bucuria unei mai bune așezări în lume și în propriul destin. A citi are sens, mai ales, în orizontul propriei tale vieți. Autorul era convins și de faptul că lectura nu te face moral, dar îți dă o șansă să devii.

Pe parcursul jurnalului, Traian Chelariu a demonstrat că lecturile formative nu încap toate în perioada tinereții studioase. Poți avea revelații decisive toată viața. Biografia cititorului Traian Chelariu are un grafic conform cu evoluția sa interioară, cu nevoile și întrebările proprii, cu întâzieri și devansări specifice. Universul cărții, lectura, curiozitatea „gratuită”, frecventarea artelor și literelor, pasiunea investigației și a schimbului de idei fac parte din metabolismul cotidian al vieții autorului. Deviza de viață a autorului poate fi o afirmație a lui Camus: „*Libertatea este dreptul de a nu minți.*” Poate că în alte condiții istorice nu s-ar fi pus atât de acut o asemenea problemă, întrucât știa foarte bine că și „minciuna” face parte din artă, dar vremurile pe care le-a trăit nu prea aveau nimic „artistic” în ele. Poate că, dacă s-a întâmplat să mintă, a mințit prin omisiune, prin ceea ce n-a reușit, n-a cutezat sau n-a putut să spună și să facă. Aceasta a fost limita publică a sincerității.

Dar experiența cea mai dificilă pe care a avut-o, poate niciodată completă, cu izbânzi parțiale, a fost coborârea în adâncul ființei sale, acolo unde există obstacole care ne împiedică să fim sinceri până la capăt, pentru că, uneori, dorim să părem mai buni decât suntem, inclusiv în ochii noștri. Preocupat de propria identitate, autorul a dorit mereu desăvârșirea lăuntrică, armonia și împlinirea alcătuirii sale de adâncime. În acest demers, a căutat permanent, nu „*drumul ușor*”, ci „*drumul drept*”. Opțiunile sale au fost întemeiate pe discernământ și echilibru sufletesc.

Fiecare fragment din viața autorului a stat sub semnul muncii, al efortului permanent de autodepășiri; a reflectat mereu asupra sensului vieții. Toate suferințele pe care le-a trăit au avut în imediata apropiere exercițiul răbdării, pentru că răbdarea este un mod eficient de a căuta sensul. Nici perioada comunistă n-a reușit să-l oblige la un limbaj dublu. Și-a trăit cu demnitate și suferințele, și bucuriile, printr-o mobilizare a resurselor interioare de libertate.

Mesajul jurnalului lui Traian Chelariu nu poate fi decât o formulă încurajatoare: *Fii demn, nu te lăsa călcat în picioare, rezistă tuturor relelor fără lamentații și compromisuri!* Toate imperativele valorifică verticala. În ciuda tuturor greutăților, autorul a reușit să-și păstreze verticalitatea, să trăiască contingenta, având mereu în minte orizontul care o cuprinde și o depășește, pentru că și-a asumat „normalitatea” nefericirii, orizontul îndepărtat al binelui, a învățat să-și administreze suferința. Scriitorul nu se propune ca model în acest jurnal, ci, mai degrabă, ca studiu de caz. Istoria sa de viață poate interesa, în primul rând, o categorie de cititori (mai ales tineri) aflați în căutarea unui drum, a unui orizont de interogație și de lectură. Jurnalul acesta are rolul unei sugestii de traseu spiritual în vremuri de cumpănă. Din tot ce mărturisește autorul, cititorul poate înțelege ce nu a vrut, ce nu a putut face și ce nu a putut accepta și asta i-a ținut loc de morală.

Jurnalul este rodul unei fecunde experiențe de viață. Aceasta explică diversitatea temelor abordate în cuprinsul paginilor. Diaristul consemnează împrejurări de epocă semnificative, „întâlniri” cu oameni interesanți, conjuncturi sufletești neobișnuite, informații de natură politică, socială și culturală. Axa existențială a lui Traian Chelariu este reflexivitatea, interogativitatea, nevoia de a înțelege. Cultura sa filosofică, adâncită prin studii și lectură, îi îngăduie accesul într-o lume a valorilor și a culturii.

Intelectualul Traian Chelariu a avut darul de a restitui cuvântului gravitatea pierdută și axa sa interioară, în mod deosebit prin aforismele sale și prin jurnal. Jurnalul poate demonstra, convingător, că Traian Chelariu „*este unul dintre scriitorii cei mai culti ai literaturii române*”<sup>3</sup>. Când face această apreciere, criticul literar Mircea A. Diaconu nu se referă neapărat la erudiția seacă, construită prin înmagazinarea de informații, ci la comportamentul cultural, manifestat, pe de o parte, în permanenta nevoie de a interpreta și problematiza și, pe de altă parte, în situarea cotidiană în interiorul faptului de cultură. Și cu toate acestea, același critic literar constată o „*situare inadecvată*” a operei scriitorului Traian Chelariu în contextul literaturii române, identificând cauze diverse și complicate: „*E posibil să fie vorba de opțiunile literare și ideologice*

---

<sup>3</sup>Diaconu, Mircea A., *Traian Chelariu sau o viață trăită eroic*, în „Prefață” la „*Zilele și umbra mea*”, Editura Ideea Europeană, București, 2007, p. 5

ale autorului de dinaintea și din timpul celui de-al doilea război mondial. E posibil să fie vorba despre preluarea prin simplificare a imaginii propuse de George Cotinescu în Istoria sa. Poate fi vorba chiar de destinul însuși al unei opere care are ea însăși propriul moment de maturitate, exprimat [...] în contexte politice nefaste.”<sup>4</sup>

Traian Chelariu, care studiasse la Paris și la Roma, și care obținuse un doctorat la Cernăuți, avea o bogată cultură literară și filosofică. Cugetarea filosofică era pentru autor nu doar un mijloc de evadare din cotidian, ci și modul propriu de a trăi în interiorul culturii. Cărțile de cugetări ale lui Traian Chelariu (*Zboruri*, *Casă pe nisip* și *În căutarea Atlantidei*) nu sunt altceva decât fragmente extrase din caietele de însemnări. Despre volumul *În căutarea Atlantidei*, Mircea Iorgulescu credea că va fi o „revelație pentru cugetarea morală și filosofică românească, pe deplin comparabilă cu ceea ce a însemnat pentru proză publicarea lui Vasile Voiculescu.” Volumul s-a bucurat și de aprecierea lui Andrei Pleșu, care sublinia: „Dincolo de tot ce se poate recolta din lectura propriuzisă a acestui volum, două beneficii importante rezultă pentru omul de cultură de azi, «la sfârșitul lecturii»: mai întâi redeschiderea unui dialog (îndeobște periclitat) între filosofie și poezie și apoi victoria – încurajatoare – a discreției harnice împotriva timpului și a vremurilor. În cuprinsul unei vieți care nu i-a menajat răgazurile, Traian Chelariu a lucrat neîntrerupt, la lumină când s-a putut, «sub obroc» când au cerut-o împrejurările. Ar fi putut fi uitat cu totul. Dar printr-o secretă și binecuvântată economie a valorilor, el iese, iată, cu mult – puținul său, la suprafață, dovedind că, în spirit, nici un destin nu se poate pierde: se poate doar amâna, până când istoria se mai cumințește și oamenii recapătă deprinderea respectului.”<sup>5</sup>

Trecerea timpului este atent monitorizată și marcată în pagina de jurnal. Zilele lasă pe hârtie confesiuni ample, sau, dimpotrivă, spații albe. Consemnările din jurnal sunt semnificative și prin spațiile temporale dintre ele. Notățiile diaristice sunt dublate, uneori, de paranteze eseistice, prin care spiritul mereu curios introduce noi teme de reflecție. O știre, o replică dintr-o carte, o arie muzicală, o expoziție etc. intră în chipul cel mai firesc în cuprinsul paginilor de jurnal. Iată-l pe Traian Chelariu în Galeria de onoare a Luvrului, unde „Gioconda” i-a fost cea dintâi țintă: „Și «Gioconda» surâde tuturor curioșilor care îi fac curtea obligatorie. [...] Cele învățate din istoriile artelor își pierd tot farmecul odată ce ne găsim în fața originalului. Întâi, fiindcă până a le vedea, exagerăm lucrurile. Cel puțin ca proporții spațiale. Și, în al doilea rând, fiindcă nu putem percepe la prima vedere opera de artă așa cum a creat-o artistul genial. «Monalisa» îmi va surâde încă multă vreme. Pe Da Vinci [...] îl voi cunoaște poate, cândva sau niciodată.”<sup>6</sup>

Lipsesc din jurnal dezvoltările de un senzaționalism ieftin, pentru că autorul a fost preocupat permanent de mobiluri adânci, de principiile și idealurile sale, ceea ce-l face inconfundabil. A vorbit despre el însuși, despre omul din spatele cuvintelor, dar și despre umanitatea largă. O tinerețe spirituală, o mobilitate intelectuală și o vie curiozitate răzbate de la prima până la ultima pagină de jurnal.

Un flux afectiv și intelectual se stabilește între autor și cititor. În dialog cu cititorul, scriitorul pare să îi pună la îndoială, uneori, capacitatea de a înțelege în toată profunzimea un trecut „netrăit”, ci doar „povestit”, formulând întrebări nerostite, pe care, ca cititor, doar le intuiești: „Ce știți voi despre frica de moarte?” sau „Sau ce știți voi despre «prea târziu» sau despre «ireparabil»?”

În Traian Chelariu a existat permanent o libertate lăuntrică, a eului profund, pe care o regăsim la intelectualii autentici și care n-a putut fi alterată de presiunea istoriei. N. Steinhardt a trecut, datorită ei, prin închisoare ca printr-o experiență fundamentală. Gratiile l-au sporit ca om, nu l-au înjosit, așa cum ar fi vrut tortionarii săi.

Dar oricât de senzaționale și oricât de inedite ar fi evenimentele conjuncturale, nu ele dau substanță jurnalului. Filele acestui jurnal sunt modul propriu al diaristului de a-și cultiva personalitatea și de a-și întemeia și defini crezurile, de a-și iubi cu încăpățănare și ardoare destinul. Jurnalul este un exercițiu cotidian în încercarea de a se cunoaște pe sine, de a cunoaște sensul existenței în lume. Toate observațiile despre sine și despre lume, spuse parcă eminescian, „de o

<sup>4</sup>Diaconu, Mircea A., *op. cit.*, p. 6

<sup>5</sup>Pleșu, Andrei, „Traian Chelariu” în „Origini”, nr. 5-6, mai-iunie, 2003, p. 9

<sup>6</sup>Chelariu, Traian, „Zilele și umbra mea”, Editura Ideea Europeană, București, 2007, p.148

străină gură”, îmblânzesc și îndulcesc realitatea concretă, acceptându-i tragismul: „Am putea crede, afirma pe bună dreptate criticul literar, Mircea A. Diaconu, că «Strada Lebedei nr.8. Pagini de jurnal» (un alt titlu preconizat de autor era «Zori și apusuri») este un fel de jurnal al fericirii, dar, pe timpul scrierii, Traian Chelariu nu se convertește la vreo altă credință decât aceea a culturii și nici nu trăiește vreo iluminare. Este mai degrabă modul lui propriu de a-și cultiva personalitatea și de a-și întemeia crezurile, de a-și iubi cu ardoare și încăpățânare destinul care-l purta fie în nu știu ce muzeu din Paris, fi în cine știe ce magherniță bucureșteană.”<sup>7</sup>

În desenul interior al autorului, e drept, identificăm o formă de fericire „nefericită”. E ceea ce se vede și în pânzele impresioniștilor, unde lumina amiezii dematerializează parcă totul și face ca din veșnicie să conteze doar clipa.

Jurnalul lui Traian Chelariu este un text care „vorbește” despre autodepășire, despre omul de cultură egal cu sine însuși, despre o „viață trăită eroic”, care a meritat să fie scoasă din anonim. Însemnările lui Traian Chelariu impresionează prin spontaneitatea scriiturii, conștiința de sine a diaristului, constanța respectării datei, deschiderea spre un virtual public cititor, dând seama, în continuare, de rătăcirile eului sau de traseele lui exemplare.

## BIBLIOGRAPHY

- Chelariu, Traian, „*Strada Lebedei, nr. 8*”, Editura Paideia, București, 2002.
- Chelariu, Traian, „*Zilele și umbra mea*”, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Chelariu, Șerban, „*Un părinte pentru eternitate*”, Editura Timpul, Iași, 2008.
- Cristea, Dan, „*Versiune și subversiune. Paradoxul autobiografic*”, Editura Cartea Românească, București, 1999.
- Diaconu, Mircea A., „*Traian Chelariu sau o viață trăită eroic*”, în „Prefață” la „*Zilele și umbra mea*”, Editura Ideea Europeană, București, 2007.
- Diaconu, Mircea A., „*Studii bucovinene*”, Editura Tipo Moldova, Iași, 2011.
- Eliade, Mircea, „*Jurnalul*” (vol. 1 -2), Editura Humanitas, București, 1993.
- Grigurcu, Gheorghe, „*Mărturii nemijlocite*”, în „România literară”, nr. 46, 2002.
- Holban, Ioan, „*Literatura română subiectivă de la origini până în 1990. Jurnalul intim. Autobiografia literară*”, Editura Tipo Moldova, Iași, 2007.
- Iacobescu, Mihai, „*Un tulburător document cu o profundă semnificație umană și istorică*” în „*Bucovina literară*”, numărul 11 – 12, 2012.
- Simion, Eugen, „*Ficțiunea jurnalului intim. Există o poetică a jurnalului?*”, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.
- Simion, Eugen, „*Scriitorul și umbra lui Traian Chelariu*” în „*Caiete critice*”, 4 (258), 2009.

---

<sup>7</sup>Diaconu, Mircea A., *op. cit.*, p. 12

# THE LYRIC OF TEODOR MAZILU

Luminița Colopelnic

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Teodor Mazilu is known to the wider audience more as a playwright and novelist. The article sheds light on a less approached segment from the totality of the writer's pursuits. The author of the article begins with Mazilu's debut and his motivation to affirm himself as a lyrical spirit and proceeds to analyzing verses referring to his ideational universe, symbols and stylistic elements, insisting on aspects that resemble and differentiate him from our great poets.*

*Keywords: poetry, debut, ideational universe, symbols, stylistic elements.*

## Debutul în lirică

Mazilu cochetează cu poezia încă din anii de liceu, când, la o editură improvizată numită „Marvan” îi apare placheta de versuri *Univers în miniatură*. Tot în tinerețe, în 1949, în revista „Flacăra”, publică ocazional poezie politică în care excesul afectiv conduce retorismul „către o credibilitate bizară, determinată nu de obiect, ci de autor”.<sup>1</sup> De altfel, întreaga producție lirică realist-socialistă din perioada 1948-1966 se caracterizează „prin cultivarea șablonului, a lozincii, prin folosirea unei fraze goale, lipsită de expresivitate și conținut”.<sup>2</sup> Va reveni la starea poetică abia după vârsta de patruzeci de ani când publică volumul *Cântece de alchimist* (1972), cel care poartă amprenta stilului său unic, inconfundabil, reușind să transmită o emoție proprie, autentică, irepetabilă.

Lirica maziliană a apărut, în opinia lui Lucian Raicu, din nevoia acută de a scrie „poezie în toată puterea cuvântului, esențială, dureroasă, de intensitate pură a unui strigăt”.<sup>3</sup> Deși, la acea vreme, un Mazilu poet părea puțin posibil, criticii văzând în el un spirit satiric, cei care au citit nuvela *Pălăria de pe noptieră*, de un patetism sfâșietor, piesa de teatru *O sărbătoare princiară*, dominată de obsesia limitelor ultime ale sensibilității sau întreaga eseistică marcată de o experiență interioară nu vor vedea în acest volum o apariție bizară,<sup>4</sup> starea de poezie existând, așteptând doar momentul de a ieși la lumină.

Dorința lui Mazilu de a ni se prezenta și ca spirit liric o înțelegem mai bine odată cu ultimul său poem, *Lauda tăcerii și-a cuvintelor...*. Spre deosebire de contemporanul său, Eugen Ionescu, care detronează poezii, considerându-i ca pe unii care scriu pentru că așa au făcut și alții înaintea lor, indivizi care exprimă realitatea literară<sup>5</sup>, nu cea trecută prin filtrul sensibilității lor, Mazilu îi pune pe un pedestal:

„Ei se scufundă în tăcere/ Așa cum se scufundă căutătorii de perle în valurile Atlanticului/ Și vor să aducă de acolo, / Cu prețul vieții, / Ceva din imperiul tăcerii, / Să-i smulgă o taină/ Și s-o dăruiască tuturor... (...) / De aceea iubim poezii./ Numai ei au puterea/ De a intra în tăcere;/ Numai ei au slăbiciunea/ De a nu rămâne în tăcere. (...)/ Dacă n-ar exista poezii/ Toate tainele lumii/ Ar rămâne îngropate/ Sub o rece lespede de piatră”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Editura Semne, 2009, p. 895.

<sup>2</sup> Adriana Cornea, *Poezi interbelici în perioada realismului socialist*, Fersig, Editura Maestro Tip, 2016, p. 12.

<sup>3</sup> Lucian Raicu, *Critica — formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 124.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>5</sup> Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I, București, Editura Humanitas, 1992, p.25

<sup>6</sup> *Idem, Lauda tăcerii și-a cuvintelor...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, pp. 105-108.

## Univers ideatic

Nu întâmplător volumul de poezii apare în același an cu volumul de eseuri, viziunea unitară avându-și originea în fondul său moral și temperamental, în natura adâncă a personalității sale. Aceeași substanță reluată discursiv, același suflu multiplicat la nesfârșit din nevoia de a se mărturisi și de a se face mai bine înțeles. Dacă lirismul e posibil în eseul filosofic, și imixtiunea filosofiei în lirică e posibilă pentru exprimarea mai justă a dramei sufletești, Mazilu fiind același în ambele formule narative, un alchimist, un căutător al purității și al unei licori magice, capabile să vindece omul de orice suferință. Asemeni alchimistului, el nu caută aurul pentru a se îmbogăți, „se mulțumește numai cu câteva grăunțe – pe care să le transforme în «elixir», adică într-un lichid pe care să-l asimileze și prin care să obțină nemurirea”<sup>7</sup>.

„Metalele ordinare, scrie Mircea Eliade, sunt asimilate «sufletului ignorant» (vieții psihomentele în neconținută fluiditate, robită de confuzii), iar aurul este identificat cu «sufletul perfect liber»<sup>8</sup>. Mazilu, în acest volum, este asemeni celui care urmărind desăvârșirea metalului, transformarea lui în aur, „cel dintâi metal incoruptibil și perfect”<sup>9</sup> urmărește, de fapt, propria sa desăvârșire, propria sa eliberare.

Reluând temele tratate în eseuri, dar și în proza scurtă, teme precum moartea, iubirea, singurătatea, tăcerea, aceste versuri viguroase denotă o continuare firească a autorului satiric, necruțător în primul rând cu sine însuși, a ironiei și a autoironiei care acum se melancolizează, a spaimelor care trădează un suflet neliniștit, vinovat, cuprins de un spleen baudelairian, dar care speră în dimineața materiei când își poate găsi salvarea prin iubire: „Nu pot să mor sub cer albastru,/ Nici să trădez în zilele cu soare,/ Când frumusețea zorilor triumfă,/ Ticăloșia mea mai rău mă doare...// Zdrobit mă simt de frumusețea lumii/ Zorile-s biciul, soarele e cnutul,/ Însângerat, îmbrățișez splendoarea,/ Sub care îmi târăsc urâtul...”<sup>10</sup>, versuri care reflectă *estetica urâtului*, în manieră simbolistă. Ideea posibilității salvării prin iubire este reluată și în alte versuri precum: „Da, trebuie să mor, căci nu iubesc.../ Dacă aș iubi, ce moarte ar fi/ Capabilă să clatine măcar/ O lume născocită de copii”<sup>11</sup>, dar spaima în fața morții nu poate fi alungată, accentul căzând în unele versuri pe thanatofobie.

Adept al lui Horațiu și al său *carpe diem*, în numele alchimistului care se proclamă, având o bogată experiență de viață, filosofică, erotică, literară și politică, ne îndeamnă încă de la prima poezie: „Rămâi în această clipă, / Scăldată de lumină/ Nu mă vinde trecutului, / Nu mă da pe mâna viitorului, / Iubește-mă pe mine/ Sau pe dușmanul meu! / În fața iubirii,/ Și moartea, și timpul dispar. / Totul e supus eroziunii./ Numai îndrăgostiții sunt eterni...”<sup>12</sup>. Prin metafora luminii, cunoașterea absolută realizată prin iubire, aceasta fiind singura capabilă de metamorfozarea lumii, ne amintește de Lucian Blaga, dar regăsim aici și o altă analogie cu ideea horatiană din *Ode* (poemul XXX, cartea a III-a, 1:9): totul este supus eroziunii, doar opera va supraviețui artistului: „Exegi monumentum aere perennius/ regalique situ pyramidum altius,/ quod non imber edax, non Aquilo impotens/ possit diruere aut innumerabilis/ annorum series et fuga temporum./ Non omnis moriar multaue pars mei/ vitabit Libitinam; usque ego postera/ crescama laude recens, dum Capitolium/ scandet cum tacita virgine pontifex”<sup>13</sup>. Și cât de frumos și limpede exprimă Mazilu această idee într-un alt poem dedicat sentimentului salvator: „Iubirea e nevoie de nemărginire/ Și clipa sacră în care infinitul/ S-ar revărsa în mărginirea noastră.”<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Mircea Eliade, *Drumul spre centru*, București, Editura Univers, 1991, p. 564.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 558.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 567.

<sup>10</sup> Teodor Mazilu, *Nu pot să mor*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 39.

<sup>11</sup> *Idem*, *Da...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 18.

<sup>12</sup> *Idem*, *Lección de filozofie*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 13.

<sup>13</sup> Horatius, *Opera omnia. Ode. Epode. Carmen Saeculare*, București, Editura Univers, 1980, p. 248: „Am înălțat un monument mai durabil decât arama/ și mai măreț decât regala înfățișare a piramidelor,/ pe care nici sălbatica ploaie, nici neputinciosul Aquilon/ nu sunt în stare să îl dărîme, ori șirul fără de număr al anilor/ și fuga vremilor./ Nu voi muri de tot, o mare parte din mine/ o va ocoli pe Libitina; mereu mă voi înălța cu vigoare/ prin lauda viitoare, cât timp pe Capitoliu/ urca-va preotul alături de tăcuta vestală”.

<sup>14</sup> *Idem*, *Iubirea*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 44

Cântecele lui Mazilu sunt nici prea vesele nici înecate în spaima de moarte, sunt raționale și explicite. Nu sunt multe, dar, chiar și printr-un singur volum, autorul dovedește că a depășit stadiul de diletant în lirică, poemele sale înscriindu-se ca meditații adânci asupra vieții, poeme care, exploatând situații limită din cotidian, exprimă de la o simplă amărăciune secretă până la adevărate angoase ale singurătății. Intensul sentiment bacovian răzbate din versuri precum: „Hăituit de spaima, ca un brigand/ M-am zăvorât în trupul tău... / Acoperă cu părul tău adânc,/ Sufletul meu puțin și rău!/ Dumnezeiasca-ți frumusețe/ Vine din marea-mi singurătate... / Nu fugi! Nu trăda! Nu uita!/ Hrană a fricii mele de moarte”<sup>15</sup>.

În interviul acordat lui Adrian Păunescu, Mazilu își amintește că, la un concurs spontan de poezie, juriul format din el însuși și Lucian Raicu a acordat premiul Hennessy lui Nichita Stănescu. Fidel impresiilor pe care le are la lectură și făcând abstracție de tot ce se întâmplă după aceea, întrebând despre poezii care îi plac, pe primul loc îl așează pe autorul *Necuvintelor*<sup>16</sup>. Într-adevăr, aceeași concretizare a elementelor abstracte, aceeași luptă nichitiană cu leoaica interioară devenită acum feroce o găsim în versuri precum: „Ce-i nebunia asta, ce-i sacul/ Blestemat, în care tot îndes/ Și amintiri din Copenhaga/ Și acrițe de un real succes?/ Vai, geme sacul blestemat/ De larva ființelor iubite/ Leoaica – viață interioară/ Zilele astea mă înghite...”<sup>17</sup> Metafora leoaicei subliniază o viață interioară plină de tensiuni copleșitoare care îl vânează astfel încât devine o pradă sigură. Primul vers amintește și de Laocoon, care, asemeni unui erou tragic, își întreabă concetățenii atunci când vor să aducă în cetate calul troian: „O, miseri, quae tanta insania, cives!”<sup>18</sup>

Ceea ce Mazilu admiră la prietenul său Nicolae Labiș și despre care recunoaște că nu a mai întâlnit-o la niciun om este „veșnica neliniște asociată cu o luciditate impresionantă”<sup>19</sup>. Și totuși în descrierea lui Labiș se descrie și pe sine: „Nu mai am timp pentru cădere,/ Nici brațe pentru patima oarbă,/ Puținul timp ce mi-a rămas,/ Desăvârșirea să-l soarbă...// Timpul nemărginit s-a destrămat,/ S-a dus eternitatea de altădată,/ E-așa puțin, încât îl țin în palmă,/ Ca pe o vrabie speriată”<sup>20</sup>.

O mărturie a spaimei de singurătate găsim și în versurile care încep un alt poem de o frumusețe ce amintește de nemuritorul vers shakespearian, dar și de legenda lui Orfeu și Euridice, de coborârea în infern și imposibilitatea salvării iubirii: „Niciodată nu m-am uitat în urma mea/ De m-aș fi uitat, aș fi văzut tropăind/ Hoardele barbare ale singurătății mele”<sup>21</sup>.

Alte poeme exprimă în versuri limpezi dragostea de viață înțeleasă în sensurile ei firești, în frumusețea ei pură, necontrafăcută: „Eu am iubit albastrul... Și atât./ Nu i-am cerut albastrului mai mult/ Decât să-și ducă, rece și sihastru,/ Destinul lui albastru de albastru...// Copacului să nu-și renege umbra,/ Și s-o iubească dur, cu înverșunare,/ Să nu-și trădeze crengile și aroma,/ De dragul unei mări imaginare...”<sup>22</sup>

Mazilu crede cu tărie în frumusețea lumii, în farmecul aparte al fiecărui loc de pe pământ, repetiția obsesivă răspunzând unei nevoi interioare de a se bucura de viață și de a o împărtăși cu ființa iubită: „Adu-mi ceva frumos din Paris, / Adu-mi ceva frumos din Copacabana, / Adu-mi ceva frumos din Tokyo, / Adu-mi ceva frumos din Mozambic... // De unde te duci, / Adu-mi ceva frumos. // Adu-mi ceva frumos din Londra, / Adu-mi ceva frumos din Lisboa, / Adu-mi ceva frumos din Oslo, / Adu-mi ceva frumos din Ciudad de Mexico”<sup>23</sup>. Se observă că, așa cum proza lui Mazilu conține o doză pronunțată de lirism, tot astfel, și poezia lui are ceva din ritmul prozei sale.

<sup>15</sup> *Idem, Adăpost*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 35.

<sup>16</sup> Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, adăugită, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 336.

<sup>17</sup> Teodor Mazilu, *Viață interioară*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 41.

<sup>18</sup> Vergilius, *Eneida*, București, Editura Univers, 1980, p. 60: „- O, nefericiți concetățeni, ce-i cu nebunia asta atât de mare?”

<sup>19</sup> Adrian Păunescu, *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, adăugită, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 336.

<sup>20</sup> Teodor Mazilu, *Nu mai am timp...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, pp. 49-50.

<sup>21</sup> *Idem, Niciodată nu m-am uitat în urma mea*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 75.

<sup>22</sup> *Idem, Eu am iubit...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 26.

<sup>23</sup> *Idem, Adu-mi ceva frumos...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, pp. 14-15.

Iubirea e prezentă de-a lungul călătoriilor sale, văzută ca o așteptare, ca o speranță de împlinire, dar întreruptă brusc și nemilos de moarte: „Eu ți-am adus, ticălosul, o floare/ Și de atunci/ Mă urăști amarnic, neună moartă!” Aceste versuri sunt ca o continuare a poemului *M-am temut...* oferind o posibilă explicație pentru neîmplinirea iubirii: „În depărtate galaxii, / Am ascuns iubirea mea pentru tine, / Acolo unde moartea n-ajunge, / Și pesemne nici eu”<sup>24</sup>.

Nevoia de puritate, de inocență transpare din multe versuri, metafore care ilustrează etapa atingerii înțelepciunii tradusă prin întoarcerea la sursă: „Dacă ascuți tăcerea,/ Coboară spre tine prima zi a lumii...”<sup>25</sup>

Dacă, în general, dimineața sugerează prin răsărit un nou început, pentru eul mazilian înseamnă fugă de cenușiul vieții cotidiene, de o monotonie fără margini. În fața rutinei zilnice, îl apucă o greață metafizică subliniată de repetiția obsedantă a unor cuvinte:

„Aceeși casă, același pat/ Aceeași tandrețe bătrână/ Același zâmbet, același pat/ Și domnul care vrea să rămână/ Același Aznavour/ Îngrozitor de mult folosit/ Aceeași lumină posacă/ Același Vivaldi, nu știu cum rătăcit/ Aceleași scrisori din RFG/ Unde doamna ar vrea să plece/ Să-și cumpere ce-i trebuie/ Aceiași amanți din Liban/ Înșirați pe aceeași podea/ Aceiași iubiți din Luxembourg/ Tolăniți pe aceeași sofa/ Aceleași adultere, spălate/ În aceeași grabă de mama”<sup>26</sup>.

În acest spațiu monocromatic, în care toate acțiunile sunt prestabilite, suprapopulat de indivizi lipsiți de idealuri, se naște speranța de evaziune prin iubire. Spre finalul poemului, imaginea simbolistă a monotoniei, a lumii leneșe, sortite pieirii, efemerității, e înlocuită cu imaginea lui Kama, zeul omolog al lui Eros, cel care l-a străpuns legat la ochi fără să vadă ceea ce doar lumina zorilor poate aduce la suprafață: distanța imensă dintre cei doi și imposibilitatea de apropiere: „Mii de anilumină mă despart/ De zâmbetul doamnei, speranța/ Ce m-a adus aici s-a risipit, / Zorile luminau distanța...”<sup>27</sup>

Poemul care încheie volumul sintetizând într-un cântec relația autorului cu cuvântul, cu femeia, cu natura, cu eternitatea și întreaga sa sensibilitate, *Laudă tăcerii și-a cuvintelor...*, cuprinzând 170 de versuri inegale ca lungime, ar putea fi considerat ca fiind arta poetică a lui Teodor Mazilu.

După ce Nichita Stănescu a pus cuvintele în libertate, Mazilu le-a înzestrat cu conștiință. În discursul poetic, cuvintele apar mânjite de sânge, vinovate de pierderea nevinovăției, de crime împotriva tăcerii, îndurerate de zămislirea durerii. „Cuvântul femeie/ Are coapse mai dulci și mai tandre/ Decât femeia însăși... / Și naște copii mai frumoși/ Decât femeia însăși”<sup>28</sup>. Poetul modern resimte cu acuitate infirmitatea limbajului de a exprima frumusețea și complexitatea lumii spirituale și materiale, se îndoiește de puterea cuvintelor de a accede la marile sensuri. Explicația versurilor o găsim foarte deslușit în eseu *Despre comunicare...*: „cuvântul nu este totuna cu realitatea pe care încearcă s-o definească — suntem uneori ispitiți să facem această confuzie. Iubirea nu e totuna cu cuvântul «iubire». Adeseori noi trăim prin cuvinte și uităm tocmai realitatea pe care ele încearcă s-o exprime. Trăirea prin cuvinte abstracționează existența și-o golește de sens”<sup>29</sup>. Adept al ideii stănesciene potrivit căreia poezia este o artă a cuvântului cât și a necuvântului, iar tăcerea ar trebui să fie pretutindeni prezentă în poezie, așa cum moartea e necurmat prezentă în viață, recunoaște: „Tocmai eu, care iubesc tăcerea, / O tulbur clipă de clipă/ Din somnul ei etern și înger/ Am pe

<sup>24</sup> *Idem, op. cit.*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 60.

<sup>25</sup> *Idem, Lecție de filozofie*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 6.

<sup>26</sup> *Idem, Mizerabila dimineață*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, pp. 28-29.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>28</sup> *Idem, Laudă tăcerii și-a cuvintelor...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 98.

<sup>29</sup> *Idem, op. cit.*, vol. *Ipocrizia disperării*, București, Editura Albatros, 2002, p. 105.



conștiință crime împotriva tăcerii”<sup>30</sup>. Sugerând efectele pe care cuvintele le lasă în urma lor, poetul le clasifică în cuvinte-hienă, cuvinte-dihanii, cuvinte-asasine, cuvinte-călăi, cuvinte-lăcuste. Însă le iartă toate păcatele, toate (d)efectele pentru singurul motiv că îl apropie de misterele Ființei, îi înlesnesc comunicarea, împărtășirea tainelor descoperite, a singurătății, a spaimelor și a iubirii. Logosul este atotputernic, dar oferă și frumusețe asemeni femeii, asemeni iubirii, creându-se aici un univers poetic inedit în care cuvântul își manifestă valențele creatoare, devine catharsis sau unealta justițiară. Însă vocea lirică preferă tăcerea. În cele din urmă, cei care dețin echilibrul între *puterea de a intra în tăcere și slăbiciunea de a nu rămâne în tăcere* sunt poeții, cei care „tac atât de firesc, atât de viu și atât de dens”<sup>31</sup>.

Punând accent pe menirea operei sale de a scoate la lumină toate tainele lumii și plasând-o nu în fruntea volumului ci la finalul său, Mazilu dorește, prin această artă poetică, să se înscrie în memoria afectivă a lectorului care e decis să îi descopere esența lirică.

Ilustrațiile realizate de Ileana Bratu subliniază prin tușe precise sau estomplate ideile poetice, extazul îndrăgostitului sau neputința omului în fața morții. Ele devin poeme în imagini care se armonizează cu imaginarul poetic inedit.

### **Simboluri**

Unul dintre cele mai întâlnite simboluri lirice maziliene este cel al cetății, impunând o solitudine gravă:

„Uneori mă simt singur ca Filip al Spaniei/ În loc de copaci – lungi coridoare/ În loc de adieri – pumnale de Damasc/ În loc de spovedanii – curate cupe de otravă/ Sunt vinovat de corbi, de lupi, de șerpi/ De întunericul nopții, de plumburiul cerului/ În mine s-au născut toate frigurile iernii (...) Eu m-am închis în tăcere, ca într-o cetate/ Unde doar lupii mai răzbat în nopți de iarnă”<sup>32</sup>.

Aflat în permanență în căutarea iubirii, și femeile îi apar ca niște ziduri: „Păreai un zid îngândurat și feeric, / M-am năpustit, speram să-l îndulcesc, / Să dorm puțin... Și eu, ca un nemernic/ Clipă de clipă, m-am luptat/ Cu zidul – vis – cu piatra mea, / Zidul s-a frânt, de atuncea caut/ Alt zid de piatră, altă speranță grea...”<sup>33</sup>

Simbolul cetății îl regăsim și în narațiunea *Diferența de vârstă* unde, prin vocea gestionarului rănit de tânăra Manuela, mărturisește: „Câteodată sufletele noastre devin niște cetăți care nu știu decât să se apere. Nu simțeam în acele clipe decât nevoia de a tăcea până la sfârșitul vieții”<sup>34</sup>.

Dacă în lirica maziliană cetatea apare frecvent pentru a-i satisface nevoia de stabilitate, de perenitate, de adăpost sentimental pentru firava sa alcătuire, floarea apare pentru a sublinia această fragilitate. Mai mult, asemeni *corolei de minuni* blagiene, floarea cuprinde în ea toată frumusețea lumii. Criticându-i pe cei care cred în metafizică și își pun speranța în ea, poetul rezumă: „Cine nu vede floarea — speră să o vadă...”<sup>35</sup> Îndrăgostit de tot ce e viu, declarând că n-ar vrea să moară nicio floare, visează la o comuniune în care el și natura ar adia, s-ar bucura și ar străluci împreună: „Nu numai noi culegem flori, / Ci și florile ne culeg pe noi. / Eu am alungat într-o dimineață/ Tristețea unui frate-trandafir”<sup>36</sup>. Identificarea este evidentă și în alte versuri: „Iubirea este

<sup>30</sup> *Idem, Lauda cuvintelor și-a tăcerii...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, pp. 102-103.

<sup>31</sup> *Idem, Despre arta conversației și miracolul tăcerii*, vol. *Ipocrizia disperării*, București, Editura Albatros, 2002, p. 32.

<sup>32</sup> *Idem, Păcatul singurătății*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, pp. 33-34.

<sup>33</sup> *Idem, Toate femeile...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 22.

<sup>34</sup> *Idem, Diferența de vârstă*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 60.

<sup>35</sup> *Idem, Lecție de filozofie*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 7

<sup>36</sup> *Idem, Nu e mai strălucitoare lumina...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 25

prelungirea florii/ În altă floare”<sup>37</sup> sau „în fiecare piatră/ Există o floare care se revoltă/ Împotriva destinului ei de piatră”<sup>38</sup>.

Floarea și cetatea sunt simbolurile cele mai întâlnite în creația poetului, ele sugerând cel mai bine efemeritatea, moartea pe de-o parte și evitarea morții, pe de altă parte, fiind știut că până destul de târziu în decursul istoriei zidurile cetății aveau investitura rituală de apărare împotriva bolii și a morții<sup>39</sup>.

Întregul volum de poezii surprinde această pendulare între spațiul închis și spațiul deschis, recunoașterea fragilității, acceptarea și revolta împotriva ei, nevoia de iubire, de ocrotire și îndepărtare, fuga de întuneric și triumful zorilor, spaima de nocturn și frumusețea diurnului, decadentă și renaștere: „Eu am fost odată amurg, / Și altă dată răsărit de soare...”<sup>40</sup>

Pentru Mazilu frumusețea lumii echivalează cu frumusețea și puterea omului de desăvârșire, de învingere a tuturor probelor, fie și liminare, putere pe care i-o oferă iubirea: „Țineam cu o mână cerul, nu cumva/ Să cadă stelele în jos”<sup>41</sup> sau în alt poem: „Nu e mai puternică moartea/ Decât puterea mea în fața morții”<sup>42</sup>. Metaforele luminii dau un elan dionisiac eului liric, sentimentul că poate atinge absolutul printr-o explozie de vitalitate, conferită și de această dată de emoțiile unei iubiri.

### Elemente de stil

Având în vedere plurivalențele personalității lui Mazilu, putem vorbi despre stilul poetului sau mai degrabă despre un poet al stilului. Nevoia de iubire adânc sădită, ascunsă în proză sau teatru sub vălul satirei, răbufnește acum din fiecare vers și dă naștere unor comparații debordante prin sinceritatea lor: „Nu e mai frumoasă femeia, / Decât iubirea mea pentru femeie...”<sup>43</sup>, „Ca niște boi, înotând în nămol, / Faptele mele încearcă, greoaie, / S-ajungă la mine, să scape de gol...”<sup>44</sup>, „Sunt gesturi care se reped spre mine, / Ca niște orfani, cerșind paternitatea”<sup>45</sup>, „Am fost predestinat desăvârșirii/ Cum alții ciumei și închisorii”<sup>46</sup>, „Eu care iubesc tăcerea, / Cum n-am iubit nicio femeie”<sup>47</sup>, „Numai eu mă tem de certitudini, / Cum se tem alții de cancer”<sup>48</sup>. Această sinceritate până la cruzimea față de sine însuși este, la Mazilu — dușman al oricărui sentiment întemeiat pe baze false — dovada unei iubiri fără limite, iubire întemeiată pe adevăr. Este o poezie în care elementele abstracte capătă materialitate, greutate, ca în poeziile lui Nichita Stănescu.

Vorbim la Mazilu de lirica eului, poetul confesându-se direct, explicit, întocmai ca în eseurile sale filosofice. Cântecul alchimistului sunt dedicate iubitei, invitația de a le asculta, de a fi părtașă concluziilor la care ajunge după experiențe diverse, fiind lansată încă din primul vers „Ascultă-mă pe mine, alchimistul”<sup>49</sup>. Întregul volum este un dialog cu iubita „Îți dau un sfat: iubește-mă pe mine”<sup>50</sup>, dar, spre deosebire de alți poeți care văd iubirea ca pe un zbor, o înălțare spre ceruri, la Mazilu iubirea e cădere, zdrobire, abia apoi purificare, renaștere: „Lasă-te zdrobită! / Fără să întrebi nimic, / Fără să sperii nimic, / Și atunci, / Prăbușită, / Din cel mai înalt vârf de munte,

<sup>37</sup> *Idem, Iubirea*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 43

<sup>38</sup> *Idem, M-am temut...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 60

<sup>39</sup> Mircea Eliade, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994, p. 48.

<sup>40</sup> Teodor Mazilu, *Nu e mai strălucitoare lumina...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 25.

<sup>41</sup> *Idem, De câte ori...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 31.

<sup>42</sup> *Idem, Nu e mai strălucitoare lumina...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 23.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Idem, Nimic n-a ajuns*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 19.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>46</sup> *Idem, „Am fost predestinat desăvârșirii...”*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 69

<sup>47</sup> *Idem, Lauda tăcerii și-a cuvintelor...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 102.

<sup>48</sup> *Idem, Foarte ciudat...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 52.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>50</sup> Teodor Mazilu, *Îți dau un sfat...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 17.

/ Din Kilimanjaro, / Te vei trezi zâmbind în brațele mele...”<sup>51</sup> Tot iubitei îi împărtășește înstrăinarea „Nimic n-a ajuns până la mine.../ Zâmbetul tău s-a oprit în Everest”<sup>52</sup> și dorința de salvare „Oare aștept eu corabia iubirii/ Să scap de noapte, să pornesc în larg?”<sup>53</sup> Regăsim aici numeroase simboluri bacoviene, dar surprinzătoare este în final metafora corabiei iubirii care reliefează șansa de a evada, de a părăsi lumea corbilor și singurătatea apăsătoare.

Elanurile interioare ale ființei sunt surprinse prin verbe precum „m-am năpustit”, „speram”, „s-a împotmolit”, „m-am zăvorât”, „râvnește”, „îmi târăsc” și prin asocieri insolite: „zbaterea nebună”, „această fericită lume absurdă”, „eterna mea îngrijorare”, „în abisul meu”. Este așadar o poezie intimă, un semn al unor trăiri lăuntrice intense, autentice, o expunere a unui destin nefericit, timorat de neantul cu care încă nu s-a împăcat și obsedat de iubire ca de o mare taină. Este creația unui poet dual, fermecător și bulversant, teribil de angoasat și uimitor de lucid în același timp.

Se remarcă adjectivizarea și substantivizarea „somnia ei etern și înger”, „eu am iubit albastrul”, „sub care îmi târăsc urâtul”, personificări precum „nemernicia îngândurată”, „tristețea unui frate-trandafir”, „lașe galaxii”, „tandrețe bătrână”, conversiile din secvențele „această dimineață care înaintează tandru spre noi”, „mângâiam stângaci sau trădător”, chiar și hiperbole: „Zâmbetul tău s-a oprit în Everest, / Sâniile tăi s-au împotmolit în spațiu”<sup>54</sup>. Cele mai numeroase sunt însă inversiunile: „gingașe splendori”, „veșnice zăpezi”, „străine amurguri”, „absurda trufie”, „fragila mea alcătuire”, „Dumnezeiasca-ți frumusețe”, „fragila moarte”, „posaca mărginire”, „lașa patimă”, „câineasca hărmălaie” și multe altele menite să ne introducă în universul delicat și pătimaș al unui autor îndrăgostit de cuvinte așa cum însuși mărturisește: „Da. Iubesc cuvintele... / Chiar așa — ponegrite de mine, / Umilite, / Disprețuite, / Hulite, / Așezate la stâlpul infamiei... / Chiar așa schimbătoare, bătute de toate vânturile, / Slăbănoage, / Viclene, / Cu inelele lor de diamant/ Înfipite în degetele noduroase, / Mă ajută să stau de vorbă cu voi”<sup>55</sup>.

Lui Eugen Barbu unele poeme maziliene (*Adu-mi ceva frumos...*) îi amintesc de Marin Sorescu, dar majoritatea, spune el, „sunt în linia gravă a sonetelor shakespeariene”<sup>56</sup> urmată la fel de precis doar de Vasile Voiculescu: „Pisică, glorie, târfă posacă/ Adevărul este tăcerea./ Ascultă-mă pe mine,/ Ascultă-te pe tine,/ Nu eu îți vorbesc,/ Ci tăcerea mea,/ Tăcerea este iubire/ Și adevărul nu e altceva decât iubire”<sup>57</sup>.

Titlurile alese de poet sunt arareori rezumative (*Lección de filozofie, Criză de orgoliu*). Din cele 33 de poeme, cele mai multe au un titlu care se reia în primul vers și e urmat de puncte de suspensie ca o prelungire a meditației existențiale de la un poem la altul (*Femeile trădate au gustul verii...*, *Eu am iubit...*), procedeu la care recurge și pentru titlurile câtorva eseuri (*Despre iluzia superiorității...*, *Despre vulgaritate...*, *Despre prejudecata fanteziei...*).

Versurile libere, cele ample alternând cu cele scurte, abundența semnelor de suspensie, a liniilor de pauză, a semnelor de interogație și exclamație, toate vin să sublinieze amestecul arghezian de neliniște și certitudine, de tăgadă și încredere care izvorăște din întreaga sa creație lirică: „De aceea, eu mă tem, ca și voi, / De cuvintele-lăcuste/ Care se-așază disciplinate — unele lângă altele...”<sup>58</sup>

Deși poezia maziliană ne amintește de marii noștri poeți sau filosofi, expresivitatea, meditația filosofică, ambiguitatea, reflexivitatea, sugestia și imaginarul poetic îl singularizează în spațiul liricii postbelice.

<sup>51</sup> *Idem, Dacă vrei...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 48.

<sup>52</sup> *Idem, Nimic n-a ajuns...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 19.

<sup>53</sup> *Idem, Păcatul singurătății*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 34.

<sup>54</sup> *Idem, Nimic n-a ajuns...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 19.

<sup>55</sup> *Idem, Laudă tăcerii și-a cuvintelor...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p.103.

<sup>56</sup> Eugen Barbu, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 362.

<sup>57</sup> Teodor Mazilu, *Lección de filozofie*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p. 6.

<sup>58</sup> *Idem, Laudă tăcerii și-a cuvintelor...*, vol. *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020, p.100.

## BIBLIOGRAPHY

- BARBU, Eugen, *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Editura Eminescu, 1975.
- CORNEA, Adriana, *Poeți interbelici în perioada realismului socialist*, Fersig, Editura Maestro Tip, 2016.
- ELIADE, Mircea, *Drumul spre centru*, București, Editura Univers, 1991.
- ELIADE, Mircea, *Imagini și simboluri*, București, Editura Humanitas, 1994.
- HORATIUS, *Opera omnia. Ode. Epode. Carmen Saeculare*, București, Editura Univers, 1980.
- IONESCU, Eugen, *Război cu toată lumea. Publicistică românească*, vol. I, București, Editura Humanitas, 1992.
- MAZILU, Teodor, *Cântece de alchimist*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2020.
- MAZILU, Teodor, *Ipocrizia disperării*, București, Editura Albatros, 2002.
- PĂUNESCU, Adrian, *Sub semnul întrebării*, ediția a II-a, adăugită, București, Editura Cartea Românească, 1979.
- POPA, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, București, Editura Semne, 2009.
- RAICU, Lucian, *Critica — formă de viață*, București, Editura Cartea Românească, 1976.
- VERGILIUS, *Eneida*, București, Editura Univers, 1980.

# ON THE INTERPRETATION OF PILGRIMAGE SONGS – FROM SHOYO GANTEKI TO BIN'YO CHIKAN

Mihaela-Lăcrămioara Ivan  
PhD, Politehnica University of Bucharest

*Abstract: One innovation that created a new mode of contact between bodhisattva Kannon and the believer is the junrei uta (pilgrimage songs, also known as goeika). In the concise and simple format of thirty-one-syllable waka poems, the prayers provided poetically a pure vision of the numinous sites as well as praise for the spiritual power that resided there. By reciting the poem-prayer before the sacred image, the pilgrim not only heard the temple's name but also became mindful of the sacred history of the temple. In an age of degrading morals, preaching the Buddhist law in early modern Japan becomes the key to turning people back to the sacred meaning of pilgrimage. People needed guidance as to the meaning of pilgrimage and that of pilgrimage songs. In this paper I will focus on three texts: Shōyo Ganteki's Saigoku Sanjūsansho Kannon Reigenki Shinshō (1705), Kōyo Shunō's Saigoku Junrei Utagenchū Saikoku (1726) and Junrei Ougishou, written by the Amidist priest Bin'yo Chikan in 1755. Although the tradition of writing the interpretation of pilgrimage songs, in order to relay the true meaning hidden in the short 31 syllable form of waka (5- 7-5-7-7), goes back to 1705, Bin'yo is the first one to include miracle tales (reigentan) that easily resonated with the ordinary people. By looking into the use of intertextuality in these pilgrimage narratives, I aim to clarify how the interpretation of pilgrimage songs changed over the time to accommodate miracle tales (both old and contemporary), that function within the larger picture of the pilgrimage text as a way to show the great compassion and mercy of the Bodhisattva Kannon in a simple to understand way that appealed to the general public.*

*Keywords: pilgrimage songs, miracle tales, narrative, interpretation, sacred*

The Pilgrimage to the Thirty-three Holy Places of Kannon in the Western Provinces of Japan (Saikoku pilgrimage) is a circuit pilgrimage including 33 temples dedicated to the Kannon bodhisattva that starts at Seigantoji temple in Kumano and ends at Kegoji temple on Mount Tanigumi, in Mino Province. Although it started as an ascetic practice for the *shugenja*, the Buddhist monks who led an ascetic life in the mountains, from the medieval period onward, it began to attract large numbers of lay participants.

According to the Lotus Sutra, as well as a variety of other short esoteric Buddhist sutras detailing the merits of specific devotional forms, Kannon offers many thisworldly benefits (*genze riyaku*) to alleviate various woes, such as suffering by fire, drowning, execution, barrenness, murder, curses from poisonous snakes and dangerous ghosts. Moreover, in other important sutras, Kannon secures the rebirth (*ōjō*) of suffering beings into the bodhisattva's own Pure Land paradise on Mount Potalaka (*Fudaraku*). Given these salvific powers, it is no wonder that Kannon faith spread rapidly among the Japanese people.

During the Edo period an extensive road system is created, that leads to a pilgrimage boom. Saikoku pilgrimage is thus tainted with strong entertainment features, and its condition becomes complicated (for example, many pilgrims do not respect the order in which the temples should be visited; moreover, they complete the pilgrimage circuit over the course of several interrupted visits). In the Edo period there is a high preference for convenience and pleasure that leads to a change in the ideology towards pilgrimage. This pilgrimage boom gave birth to a large number of pilgrimage texts.

In response to the needs of ordinary pilgrims, individual temples as well as commercial publishing houses began to publish pilgrimage-related books. Among these were road guides, lavish pictorial guides to famous places, and pocket prayer-books with the interpretation of pilgrimage songs. Such works provided pilgrims with a common matrix of stories, images, ritual incantations,

and directions to help them on the road.

During the medieval period, the origin tales of temples and icons and the miracle tales become widely spread. The increasing popularity of the Saikoku pilgrimage in the seventeenth through nineteenth centuries coincides with the publication of woodblock-printed editions of pilgrimage guidebooks called *reijōki*, or “records of enspirited places”. These texts trace back to the origin tales of temples and icons (*jisha engi*) and miracle tales (*reigen setsuwa*) from the medieval period. They are collections of the myths of icons and temples, and miracle tales (*reigentan*) related to their creation, that speak about the mystic process in which temples and icons appeared. They were written by Buddhist priests, to serve them when preaching the way in which Kannon’s salvific powers work on people who entrust their faith in the bodhisattva. Later they were used by pilgrimage guides and ordinary pilgrims alike.

One innovation that created a new mode of contact between bodhisattva and believer is the *junrei uta* (pilgrimage songs, also known as *goeika*). Buddhist poetry (*shakkyōka*) developed early on in Japan, but what made the *junrei uta* special as Buddhist poetry was that they eventually became part of the major devotional liturgy on the pilgrimage. Kannon pilgrims repeated them at each temple along the route.

The teachings leading to salvation are conveyed not through the discourses of the Buddha but through waka poem-prayers. According to popular tradition, the *junrei uta* were authored by Emperor Kazan when he went on the pilgrimage with Butsugen Shōnin. Yet historically, most of the *junrei uta* were written anonymously over the centuries by anonymous pilgrims who dedicated them to the temples they had visited.

In the concise and simple format of thirty-one-syllable waka poems, the prayers provided poetically a pure vision of the numinous sites as well as praise for the spiritual power that resided there. By reciting the poem-prayer before the sacred image, the pilgrim not only heard the temple’s name but also became mindful of the sacred history of the temple.

About the interpretation of pilgrimage songs

There are two positions among the *Jōdo* (Pure Land) priests of the time, so as to stand up to these degrading morals and to regain the sacred meaning of pilgrimage, and they were expressed in this sacred genre of pilgrimage text called *reijōki*:

(1) *Shōyo Ganteki’s Saigoku Sanjūsansho Kannon Reigenki Shinshō* (hereafter cited as *Kannon Reigenki Shinshō*) (Genuine Collected Writings of Miraculous Records of the Thirty-three Holy Locales of Saigoku), which dates from 1705

(2) *Kōyo Shunō’s Saigoku Sanjūsansho Kannon Reijōki* (hereafter cited as *Kannon Reijōki*) (Record of the Thirty-three Holy Locales of Saigoku), and *Saigoku Junrei Utagenchū* (the interpretation of *goeika*, poem-prayers for each of the 33 temples), which date from 1726

The first such *reijōki* known to the world is Shōyo Ganteki’s *Saigoku Rakuyō Sanjūsansho Kannon Reigenki* (hereafter cited as *Kannon Reigenki*), dating from 1687; this is followed by *Kannon Reigenki Shinshō*, which dates from 1705 (this *reigenki* is an improved edition of his earlier work dating from 1687). This later edition is the first *reijōki* to include both the myths of icons and temples, miracle tales (*reigentan*) related to their creation, and the commentaries on the pilgrimage songs and thus forms a unit structure.

Inspired by these collections, *Kannon Reijōki*, and *Saigoku Junrei Utagenchū*, which date from 1726. Although similar in structure with the *Saigoku Reigenki Shinshō*, Shunō publishes the explanations for the poem-prayer (*goeika*) in a different volume.

Shōyo Ganteki and Kōyo Shunō are both *Jōdo* (Pure Land) sect priests who dedicate their lives to preaching the Buddhist teachings. They both inherit the same Japanese tradition of literary texts, starting from the *jisha engi*. Nevertheless, the two texts have a very different character.

The structure of *Kannon Reigenki Shinshō* consists of the origin of the pilgrimage given at the beginning of the book, then for each temple, it has a lecture on the main image of that temple, the origin tale of the icon that can be found in that temple, sometimes it also has the origin tale of the temple and the miracle tale related to its origin. It continues with the poem-prayer (*goeika*) and its religious interpretation.

Although the structure of *Kannon Reijoki* and *Saigoku Junrei Utagenchū* is at first glance similar to that of *Kannon Reigenki*, it has a very different ideological character expressed through the repeated use of miracle tales about earning thisworldly benefits.

What differentiates Shōyo's work greatly from the previous *reijōki* is the fact that it uses both icon and temple myths, and shows that each of the 33 temples bears a divine connection with the bodhisattva and by visiting and praying at the temples the bodhisattva responds by providing all sorts of this-worldly benefits.

Second, it includes a large number of *kudokutan* or *rishōtan* (miracle tales about earning this worldly benefits), that he heard himself or that happened to ordinary people in the recent years, and that show the undeniable merit of making the Saikoku pilgrimage.

Kōyo Shunō's *reijōki* texts have a double layer structure: on the one hand, *Kannon reijōki* includes miracle tales that draw on thisworldly benefits, on the other hand the *Saikoku junrei utagenchū* gives a clear image of the *Jōdo* (Pure Land) Paradise and describes each temple ground as a gate to achieving the afterworld salvation. By doing so, Kōyo first aims at drawing people to the Saikoku pilgrimage by enumerating the mundane benefits that Kannon compassionately provides to all people according to their strength of belief. Next, he shows that the bodhisattva will assist the faithful at death to be reborn in the land of bliss where they can attain their final salvation. This double layer structure was skillfully designed from the beginning so as to appeal to the ordinary people of the Edo period, who were no longer attracted to the promise in the afterlife but to the immediate and concrete needs and pleasure of this life.

In an age of degrading morals, preaching the Buddhist law becomes the key to turning people back to the sacred meaning of pilgrimage. Kōyo does not use lectures, but rather he stresses the belief in the afterworld salvation of the soul and the power of *goeika* and of the pilgrimage in itself.

- (1) It doesn't use any technical term so as to create a better image of the Pure Land Paradise
- (2) Each temple is a true image of the Pure Land Paradise
- (3) The promise of Kannon to save all sentient beings is valid at all temples
- (4) The bodhisattva leads the way to the Pure Land for all people, impartially, regardless of their social position
- (5) Walking the pilgrimage road is a way to approaching the Land of Amida
- (6) It relates deeply with the faith in the afterworld salvation

Therefore, Kōyo accepts the changing nature of the society he is living in and tries to find ways to grapple with the changing needs of ordinary people.

In his interpretation of the pilgrimage songs, Shoyo separates the world of the poem into [the surface meaning] and the [hidden meaning], moreover, he separates each poem-prayer into [the first part] and the [second part] and gives a different explanation to each. For Shoyo, the poem-prayer in itself is just the surface world, and underneath it lies the hidden world. He therefore tries to show the Buddhist ideology that underlies each part in the poem, but by doing this the reader finds it hard to understand the broader picture. He legitimates the religious meaning hidden behind each word with the use of fragments from the sutras.

On the other hand, Koyo does not use any technical terms, but easy to understand metaphors or comparisons. The Buddhist thought is already present in each poem-prayer, and the images used to explain are taken directly from the poems in themselves. For example, he uses the image of the strong wisteria vine and compares it with the path to the Pure Land which is as reliable as the vine of this climbing plant. Instead of the difficult Buddhist doctrine, he tries to explain the Buddhist world conceptually through episodes or songs (*waka*). He explains the process that leads to the final goal, being reborn in the Buddhist paradise. His interpretation of each poem-prayer has a continuous character, and is written in such a way to become a story to read, having the function of initiating the readers on the Buddhist law.

The ambiance of Kannon's place is emphasized in the didactic exegesis of Yoshiminedera's (temple number 20) pilgrimage poem-prayer (*goeika*):

*No o mo sugi/ yamaji ni mukau/ Ame no sora*

*Yoshimine yorimo/ haruru yuudachi*  
Passing through the fields, I head toward the  
Mountain path, underneath a rainy sky  
The evening shower clears  
From the good peak (Yoshimine)<sup>1</sup>

Yoshimine's flat *garan* spatially symbolizes the escape from the steep and dangerous mountain paths that all in *samsara* must pass through. It is a place of light above the darkness, a place of transcendence above the plain of life and death in which we normally move. It is a place where one can meet Amida, Kannon, and Seishi, and rest on Kannon's lotus, to be spirited off the path of death and rebirth, particularly in one of the lower hells. Here the mountain takes on "such divine qualities as eternity, power, or stability, as in the case of Mount Sumeru, representing the stability of the Buddha's body" which becomes immovable when the Enlightened One entered the deeper levels of meditation.<sup>2</sup> It is important to note here that for Koyo the sacred stability of the temple's location reflects not only Buddhist cosmological and paradisiacal notions, but also reflects an essential trait of Kannon, a trait that marks the bodhisattva off from the suffering sentient beings traversing the six courses.

In the poem-prayer of the Tsubosaka temple (temple number 6), for instance, the site is described as,

*Iwa o tate/ mizu o tataete/ Tsubosaka no*  
*Niwa no isago mo/ Jōdo naru ran*  
Standing rocks, filled with water, Tsubosaka's  
Sand garden is the Pure Land!<sup>3</sup>

The didactic section of *Saikoku junrei utagenchū* explains that "standing rock means that nothing is so superior, harder, or as immovable as a rock. Even large trees and houses are moved by the wind. Kannon's vow is like a rock. It does not sway even a little. Filled with water means Kannon's vow is deep. If so, then, the sand garden at Tsubosaka looks like the Pure Land."<sup>4</sup> According to the scholar MacWilliams, "here the immovable rocks and still cool waters of Tsubosaka become the temple garden according to the Buddhist perspective. Moreover, this garden space – and I would argue any Kannon temple's space described in the tales – discloses the steadfastness and depth of Kannon's vow of compassion to save all beings."<sup>5</sup> This eternal vow to free all people from the terrors of the *rokudō* in the Final Age is what makes Kannon temples a pilgrim's goal according to the eighteenth century Kannon temple tales.

Both the *Saikoku junrei utagenchū* and the *Kannon Reigenki Shinshō* become a model for later pilgrimage texts. Nevertheless, Koyo's religious interpretation of the poem-prayers continues to be republished as pictorial guides, whereas Shoyo's text influences later texts on religious interpretation of the *goeika* in that they maintain the skeleton structure: the poem is split into parts and each word is given its religious interpretation. This shows that in Koyo's case not only the constituency but also the ideology of his texts is preserved and carried on further to next generations.

After Koyo in 1726, the next interpretation of pilgrimage songs is *Saikoku Junrei Ougishou*, written by the Amidist priest Bin'yo Chikan in 1755. The structure is very simple and consistent: it gives a very short interpretation of the pilgrimage song, and then continues with one or two miracle tales, which he introduces with *gotoshi monogatari ni* (as told in the above story). Bin'yo shows the meaning of each pilgrimage song using Buddhist words and principles (the six realms of existence, the impermanence of worldly things, eliminating sin and generating goodness, purification of the

---

<sup>1</sup> Mark W. MacWilliams, *The Holy Man's Hut as a Symbol of Stability in Japanese Buddhist Pilgrimage*, Numen, Vol. 47, No. 4 (2000), pp. 387-416

<sup>2</sup> Ichirō Hori, *Folk Religion in Japan*, University of Chicago Press, 1986, 144

<sup>3</sup> Mark W. MacWilliams, *The Holy Man's Hut as a Symbol of Stability in Japanese Buddhist Pilgrimage*, Numen, Vol. 47, No. 4 (2000), pp. 387-416

<sup>4</sup> Idem, pp. 387-416

<sup>5</sup> Idem, pp. 387-416



six roots of perception, the concept that all things and phenomena reflect the truth) that encapsulate the power of the Bodhisattva Kannon and the Buddhist path in general. Across the interpretation of the pilgrimage songs, Bin'yo stresses that the things that never end are like the mountains and the sea, and the great compassion of the Avalokitesvara Bodhisattva is like this as well. Miracle tales (*reigentan*), either old or new, are actually *kudokutan* or *rishōtan* (miracle tales about earning this worldly benefits).

Bin'yo is the first to introduce miracle tales in the interpretation of pilgrimage songs and to thus show the great compassion and mercy of the Bodhisattva Kannon in a simple to understand way that appealed to the general public. He continues the tradition of his predecessors of making the Buddhist law accessible to the ordinary, and at the same time acknowledges the need to find a different approach and language that everyone can relate to. His interpretation of the pilgrimage songs influences later texts, such as the *Saigoku Sanjusankasho Kannon Reijo Goeika Sekkyo* (1901) and *Saigoku Sanjusankasho Kannon Reijo Goeika Kowa* (1925) that also make use of miracle tales.

Even though individual songs do not allude to their respective legends, this overall scheme of the songs parallels the general pattern of the legends as a whole: on the human side, travel has replaced asceticism and other devotional acts; on the divine side, the compassion of Kannon, which revealed the image as a reward for asceticism or devotion, now offers universal salvation. The places where the human and divine meet have hence developed from the sites of extraordinary encounters with Kannon into a vast network of intersections of the transcendent and earthly realms, and this is due to the religious interpretation of pilgrimage songs in the early modern Japan.

## BIBLIOGRAPHY

### Primary sources:

Bin'yo Chikan, *Saikoku Junrei Ougishou*, 1755, Bukkyo University Library (published book)

Kōyo Shunō, *Saigoku Sanjūsansho Kannon Reijōki*, 1726, Kyoto University Library (published book)

Kōyo Shunō, *Saigoku Junrei Utagenchū*, 1726, Kyoto University Library (published book)

Shōyo Ganteki, *Saigoku Rakuyō Sanjūsansho Kannon Reigenki*, *Kannon Reigenki Kenkyukai*, Komazawa Tanshin Kokubun - 16, 1986

Shōyo Ganteki, *Saigoku Sanjūsansho Kannon Reigenki Shinshō*, 1705, Kansai University Library (published book)

### Secondary sources:

Foard James, *The Boundaries of Compassion: Buddhism and National Tradition in Japanese Pilgrimage*, *Journal of Asian Studies*, Vol. XLI (2), 1982

Grapard Allan, *Flying Mountains and Walkers of Emptiness: Toward a Definition of Sacred Space in Japanese Religions*, *History of Religions*, 21 (3), The University of Chicago Press, 1982

Hori Ichirō, *Folk Religion in Japan*, University of Chicago Press, 1986

MacWilliams Mark W., *The Holy Man's Hut as a Symbol of Stability in Japanese Buddhist Pilgrimage*, *Numen*, Vol. 47, No. 4 (2000), pp. 387-416

Reader Ian and Walter Tony, *Pilgrimage in Popular Culture*, London: The Macmillan Press, 1993

Vaporis Constantine Nomikos, *Breaking Barriers: Travel and the State in Early Modern Japan*. Harvard University Asia Center, 1995

# THE WEDDING CEREMONY IN CAJVANA – BETWEEN TRADITIONAL AND MODERNISM

Părăscuța-Minodora Constantinescu (Dranca)

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: The present article aims to highlight the traditions and rituals that are still practiced during the wedding ceremony in the Cajvana etno – folkloric area. Of all the rites of passage, the wedding ceremony is the most lavish and spectacular, and has the greatest complexity and scope. The material captures, in the contemporary wedding, the traditional elements preserved from the ancestors, but also presents aspects that are ignored or are now insignificant or no longer relevant.*

*The present work represents an incursion into the most grandiose rite of passage, by shedding light on customs and superstitions of an area that still preserves traditions in the process of urbanization and modernization. It will highlight the humour and good mood played through the wedding shouts. The wedding ceremony in Cajvana falls into the typology of Bucovina weddings, but an attempt is made to capture the particularities that make it individual.*

*The process of creating this article consisted of specialized bibliographic analysis, but above all in own field research.*

*Keywords: wedding, ceremony, traditions, superstitions, Cajvana*

Ceremonialul nunții din zona etno-folclorică Cajvana dezvăluie un scenariu extrem de fastuos, fiind spectacolul cel mai grandios dintre toate riturile de trecere. „Fiind un ritual de trecere a tinerilor miri către starea nouă de căsătoriți, la nuntă parcurgerea etapelor ceremoniale a urmat un scenariu consacrat, în care se regăsesc vechile forme de datină, la care s-au adăugat altele specifice epocii, ceea ce a contribuit la dezvoltarea obiceiului de la forma arhaică, spre un ceremonial folcloric semnificativ atât pentru viața tinerilor, cât și în planul mai larg al relațiilor comunitare”<sup>1</sup>. Căsătoria este un act de comuniune a două persoane „în care cei care dețin poziția centrală, mirii, sunt în co-acțiune cu ceilalți purtători de rol.”<sup>2</sup> Acest rit de trecere se desfășoară în etape: peșitul, logodna, cununia civilă, cununia religioasă, nunta, întorcătura. „Ambii tineri dobândesc prin căsătorie un nou status, cel al omului căsătorit, fata în pragul de a deveni femeie, este implicată în mutații existențiale fundamentale: își părăsește spița de neam și gospodăria părinților pentru a se integra într-o nouă familie și într-o nouă gospodărie”<sup>3</sup>.

De-a lungul timpului, datorită evoluției societății, tehnologiei, schimbării regimului politic, emigrării căjvănenilor și remigrării, creșterii puterii financiare, ceremoniile riturilor de trecere, în special ritualul nunții au suferit inevitabile influențe. „Pornind de la acestea, trebuie urmărit și intervenit asupra modului în care vor evolua în viitor aceste obiceiuri ceremoniale și cum se vor integra ele în noile structuri sociale care nu mai au trăsăturile caracteristice în care s-au plămădit, cum vor rezista și cum se adaptează la condiții impuse de înnoirile noastre sociale.”<sup>4</sup> Putem constata o serie de înnoiri, pornind de la durata perioadei de logodnă, alegerea nașilor, locul desfășurării petrecerii, ziua din săptămână când se stabilește evenimentul și până la cele legate de ritualuri și credințe cu privire de acest ceremonial.

Dacă în urmă cu câteva decenii nunțile se oraganizau „din scurt” în decursul a două, trei săptămâni, în perioada contemporană acest reper de timp este considerat a fi insuficient sau

<sup>1</sup> Nicolae Cojocaru, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români vol. I*, Editura Etnologică, București, 2008, p. 524;

<sup>2</sup> Germina Comanici, *Cercul vieții*, Editura Paideia, București 2001, p. 152;

<sup>3</sup> Ibidem;

<sup>4</sup> Vasile Golban, *Estetica ceremonialului social în obiceiuri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 121;

imposibil pentru planificarea unei nunți, chiar și atunci când situația ar impune o nuntă de urgență, tinerii preferă să facă botez și cununie în același timp, dar să fie organizat după plăcerea acestora. La Cajvana nunțile se programează cu doi sau chiar trei ani înainte, asta pentru a rezerva restaurantul ori orchestra preferată, localitatea având un număr mare de locuitori și o natalitate în creștere, acest lucru fiind dificil. Contrar obiceiurilor de mai bine de 60 de ani în urmă când nunțile se organizau preponderent iarna, „iar duminica era ziua ceremoniei de nuntă”<sup>5</sup>, astăzi cei mai mulți dintre tinerii căjvăneni preferă să organizeze nunta vara, în special în luna august, când „stranierii”, așa cum îi numesc ei pe cei care muncesc în străinătate, se întorc în concediu și pot participa la eveniment. Acest fapt a produs în ultimii ani o aglomerare excesivă în organizarea nunților în luna august, evenimentele având loc marțea, joia, sâmbăta și duminica. Se ține cont a nu se face nuntă în zi de post (miercurea și vinerea), dar nu se mai acordă atenție vechilor superstiții când se credea că „marțea nu-i bine de pornit în pețit, nici de logodit și cununat, pentru că în această zi s-a pornit lumea”.<sup>6</sup>

Dacă în trecut nașii mirilor erau puși de socri, iar aceștia „se aleg în genere dintre neamurile sau cunoscuții mai de aproape a socrilor mari cu vreo săptămână sau mai bine înainte de cununie și mai întotdeauna cu înțelegerea și învoirea tinerilor încredințați, adică a mirelui și miresei”<sup>7</sup>, astăzi mirii își aleg singuri părinții spirituali, dar cel puțin cu un an înaintea evenimentului, deoarece nunțile actuale constituie o cheltuială foarte mare, comparativ cu nunțile de odinioară. La Cajvana se obișnuiește a pune câte 5-10 perechi de nași, uneori ajungându-se chiar și la mai mult de atât.

Una dintre tradițiile păstrate până în contemporaneitate, în ciuda modernismului este obiceiul *chematului la nuntă*, obicei care îi individualizează de celelalte zone ale Bucovinei. Căjvănenii nu cheamă invitații la nuntă, nu îi invită nici verbal, nici prin intermediul invitațiilor, considerând că fiecare persoană știe ce responsabilități sau obligații are față de evenimentul în cauză. Excepție fac tinerii necăsătoriți, aceștia sunt chemați de către miri, în mod direct, mergând la casa acestora cu o sticlă de băutură, îi cinstesc și îi invită la eveniment. În urmă cu peste 50 de ani tinerii necăsătoriți participau doar la ritualurile din timpul zilei, la masă nu li se permitea să asiste sau să participe.

Nunta este ceremonialul cu cea mai mare fastuozitate, de aceea la Cajvana se încep pregătirile cu câteva luni înainte sau chiar cu un an. Familiile mirilor fac renovări capitale în gospodărie, dau cu vopsea, refac fațadele caselor, schimbă perdele, mobilier, covoare, amenajează curțile, pentru ca totul să fie pregătit pentru ziua cea mare. La activitățile desfășurate în apropierea evenimentului sunt chemate la ajutor, rudele sau vecinii, se consideră că familia se „ține fudulă” dacă nu îi solicită să ajute. „Preocupările omului de a integra frumosul în existența lui de fiecare zi nu mai trebuie demonstrată, fiind probată de înseși rezultatele ei. Aspirația omului de a înfrumuseța fiecare activitate pe care o desfășoară nu este de dată recentă, apariția ei situându-se undeva pe coordonata temporală la începutul copilăriei omenirii.”<sup>8</sup>

Analizând ceremonialul marital din zona Cajvana se constată că se păstrează cu strictețe obiceiul *vestirilor*, o practică bisericească prin care preoții din ale căror parohii fac parte mirii anunță decizia acestora de a se căsători, „se strigă de obicei în trei duminici sau sărbători dupăolaltă”<sup>9</sup>. Vestirile „sunt menite spre descoperirea piedicilor care ar putea să se nască după încredințare și ar putea să zădărnicească căsătoria”<sup>10</sup>. La terminarea predicii, preotul rostește următoarele cuvinte: „se vestește că tânărul X, fiul lui Y, ia în căsătorie pe tânăra R, a lui Z, iar cununia va avea loc în biserica T”. Deși nu s-au înregistrat niciodată nunți „sparte” în urma vestirilor, acest obicei a dăinuit peste vreme având mai mult scopul de a anunța comunitatea că va avea loc acest eveniment.

<sup>5</sup> Nicolae Cojocaru, op. cit., Editura Etnologică, București, 2008, p. 531;

<sup>6</sup> S. Fl. Marian, *Nunta la români*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p.64;

<sup>7</sup> Ibidem, p. 142;

<sup>8</sup> Ibidem, p. 101.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>10</sup> Ibidem.

Cu o săptămână înainte de nuntă neamurile, prietenii, vecinii încep a veni cu *ajutor la nuntă*, acest obicei a suferit transformări în sensul produsele aduse, dacă până în urmă cu 30 de ani se aducea o găină în dar, astăzi se dăruiesc lucruri necesare într-o familie nou întemeiată.

Cu o seară înainte de nuntă se fac ultimile pregătiri pentru eveniment, dacă la Cajvana nu s-a înrădăcinat ritualul realizării coroanei de cetină la poarta mirilor, cu toate că se mai faceau sporadic, atunci când unul dintre miri era dintr-o localitate învecinată, unde se practica acest obicei, iată că în ultimii ani se observă o modernizare în acest sens și se realizează arcade de baloane la porțile mirilor.

Un obicei care se trage din *ritualul schimburilor* este păstrat la Cajvana de către soacre, care pentru zi își realizează haine identice, acest fapt demonstrând și buna înțelegere dintre cele două familii. În ultimii ani a revenit moda purtării costumelor populare pe timp de zi în cadrul ceremonialului nupțial. Se coase tot mai mult cu mărgele, atât cămăși bărbătești, cât și cămăși sau cămeșoae pentru femei, dar și pentru druște, în ultimul timp realizându-se același model pentru toți membrii familiei. În special membrii familiilor mirilor și nașii își pregătesc costume populare noi pentru acest ritual de trecere.

Actanți principali în ritualul marital sunt druștele și vătăjeii. Și astăzi vătăjeii „se aleg întotdeauna dintre neamurile cele mai de aproape ale încredințaților și anume: mirele își alege pe un frate al său mai mic și pe un văr, iar dacă nu are...pe doi dintre cei mai buni prieteni ai săi”.<sup>11</sup> La fel se procedează și în cazul miresei: „ca și mirele, așa și mireasa încă își alege de vorniceii pre un frate și văr, iară în lipsa acestora pe alți doi feciori, cari îi sunt ei mai plăcuți și care în tot decursul fetei sale s-au purtat cu dânsa foarte omenește și prietenește”<sup>12</sup>. Druștele aveau îndatorirea de a se aduna la casa mirelui și a miresei și de a lega la căpăstrul fiecărui cal, apoi când au început a apărea mașinile, legau la oglinda mașinii o năframă ori un mileu țesut în război. Acum mirii le oferă accesorii din tull și flori din plastic pe care le așază pe capota mașinii sau pun baloane la oglinzile retrovizoare. Tot druștele au datoria de a pune în piept tuturor nuntașilor flori din plastic care demonstrează calitatea de nuntaș. Florile sunt diferite, în funcție de calitatea nuntașului, pentru miri, nuni, socri și cumnați se folosesc flori naturale, iar acestea sunt puse în piept de către însăși mireasa. În ultimii ani a revenit în forță purtarea costumului popular, așadar aproape toate druștele și vătăjeii, se îmbracă național, cu articole nou cusute sau țesute, rar care scoate o cămașă din lada de zestre. „Mai pe scurt, se gătesc astfel după cum e datina fetelor de a se găti, în duminici și sărbători, în satul din care druștele fac parte”<sup>13</sup>.

În această localitate nu se mai păstrează ritualul gătirii miresei sau bărbieritul mirelui, ci doar în mod simbolic druștele ajută la îmbrăcatul miresei, iar vătăjeii îl ajută pe mire, momente organizate simbolic, mai mult pentru a fi realizate fotografii. În urmă cu decenii mireasa se îmbrăca în costum popular, dar pe cap purta o coroană de care era agățat șlaierul (voalul), iar pe umeri era purtat accesoriul obligatoriu, un șal cumpărat de mire pentru *schimburi*. Modernismul a adus rochia albă de mireasă, dar s-a păstrat purtarea șalului peste rochie. În perioada contemporană s-a renunțat și la șal, ținuta mirilor fiind asemeni celor din orașe. În momentul așezării voalului druștele strigau miresei: „Mireasă, acest ceruț, / Te-a despărțit de drăguț, / De drăguțul tău cel drag, / Ce-l așteptai seara în prag. / De-i avea drăguț în sat, / Numai unul iei bărbat.” (Moroșan Floarea, 86 ani)

Nuntașii încep a se aduna la casa mirilor începând cu orele amiezii când sunt poftiți să se așeze la masă, acompaniați de orchestra care cântă de joc. Aceștia sunt ospătați cu mâncare și prăjituri făcute acasă, cu sprijinul rudelor și a vecinilor. După ce s-a adunat tot tineretul și neamurile apropiate se înfăptuiește ritualul scoaterii mirilor din casă. Mireasa, elementul central al acestui rit de trecere, stă după o masă așezată în centrul camerei și închină *paharul dulce*.

Această denumire vine din timpurile când se lua iertăciune închinând un pahar de țuică și o lingură de lapte dulce (lapte fiert) pentru a fi traiul în căsnicie dulce ca laptele. „Înainte de a se porni la cununie, este pretutindea datina în Bucovina, ca mireasa să-și ia iertăciune de la părinți, frați,

<sup>11</sup> S. Fl. Marian, op. cit. Editura Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 143;

<sup>12</sup> Ibidem;

<sup>13</sup> Ibidem, p.151;

surori, precum și de la toate neamurile, prietenii și cunoscuții mai de aproape, care se află de față<sup>14</sup>, „chiar și de la copilul din leagăn, dacă este, încă își ia iertăciune, rugând pre fiecare îndeosebi să o ierte”<sup>15</sup>, închinând un pahar cu aceștia și le sărută mâna. „Dar nu numai ea, ci și mirele încă își ia iertăciune de la părinții și neamurile sale, când are să pornească la cununie”<sup>16</sup>. În acest timp muzica cântă de jale iar o femeie cunosătoare a obiceiurilor aruncă cu grâu și stropește cu aghiasmă în semnul crucii. La finalul ritualului se scoate mireasa afară pe muzică de horă și orații de nuntă strigate de femei, dar și de vătăjei: „De trei ori pe după masă, / Să scoatem răul din casă, / Să rămână binele, / Să trăiască mirele!” (Titieni Sofronia, 59 ani), „Degeaba stați voi în prag, / C-ați pierdut ce v-a fost drag, / Floricică, floare-albastră, / Mireasa nu-i mai a voastră!”

La finalul horei de scoatere a miresei se cântă marș de plecare, dar mireasa găsește poarta închisă și blocată de vătăjeii care cer *hulpe*, „feciorii de sat se reped la poartă, o închid”<sup>17</sup>, își cer plată „care constă mai ales dintr-o măsură orișicare de băutură”<sup>18</sup>, pentru a lăsa mireasa să plece către biserică. În timp ce țin poarta miresei vătăjeii strigă orații: „Eu de-aice nu m-oi da, / Până hulpe nu mi-i da! / Eu de-aice nu m-oi duce, / Pân’ n-oi sudui de cruce!”. Aici are loc o negociere și o plată, apoi poarta este eliberată și alaiul lăsat să plece.

După scoaterea mirilor din casă alaiul se îndreaptă „mai totdeauna pe jos”<sup>19</sup> către un loc de întâlnire dinainte stabilit pentru a merge la biserică. Pe drum sunt luați și nașii mari după care intră doi-trei vătăjei ca să îi aducă cu alai. Nașii sunt însoțiți de ai lor invitați care le poartă lumânările, iar druștele le strigă orații închinatelor: „Nună mare, nună mare, / Cu oglinzi în buzunare, / Scoate una și te vezi, / Cum cununi și cum botezi! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Cum e nuna nu-i niciuna, / Cu cămeșa cum îi spuma, / Cum îi nunu’ nu-i niciunu! / Uiuiu, uiuiu!” sau „I se șade cui se șade, / La pădure cu brad verde, / La pădure cu stejar / Și la nună cu ștergar! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Cine e ca un păun, / I se șade orișicum. / Eu dacă îs hâdă tare, / Pot să am patru ștergare! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Nunule, nunuțule, / Răsuca-ți mustățile, / Sărută nevestele, / Mai întâi pe-a dumatule, / Că cu dânsa ești nun mare! / Uiuiu, uiuiu!” (Moroșan Floarea, 86 ani)

La întâlnirea dintre cele două alaiuri, mireasa înfăptuiește ritualul punerii florilor mirelui și nașilor, apoi primește buchetul de flori de la mire (aceste obiceiuri reprezintă înnoiri ale acestui ritual, în urmă cu peste 70 de ani mirele și nașii nu purtau flori), ulterior pornește înainte, urmată de mire. Însoțiți de druște și vătăjei se îndreaptă către biserică, acompaniați de muzică, chiuitori și orații strigate de druște, vătăjeii fiind mai rezervați, față de vremurile trecute când aceștia schimbau orații cu druștele pentru a distra participanții la eveniment:

„Strigați vătăjei și voi, / C-aveți gură ca și noi, / Nu stați cu gura căscată, / Cu limba cât o lopată! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Vătăjelul dinainte / Ar striga, dar n-are un dinte, / Vătăjelul dinapoi / Ar striga, dar n-are doi! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Taci din gură, tu, smultură, / Că eu știu ce ai în șură, / Ai o vacă crăcănată / Și o scroafă deșălată! / Uiuiu, uiuiu!”

În timpul deplasării aluiului oamenii ies pe la porți ca să admire cortegiul, atunci druștele intonează alte strigături cu referire la aceștia: „Uite lumea cum se uită, / Parcă n-o mai văzut nuntă, / Cu druște și vătăjei, / Cum e obicei la noi! / Uiuiu, uiuiu!” sau „Toată vara n-am lucrat, / Tot de-aiestea-am așteptat, / Nici la vară n-oi lucra, / Tot de-aiestea-oi aștepta! / Uiuiu, uiuiu!”

Nunta este o combinație de arhaic și contemporan, „spectacolul cel mai pitoresc, cel mai încărcat de fast și ostentație, o ciudată osmoză între solemn și ilariant, între tragic și comic, între sacru și profan”<sup>20</sup>, chiar și desfășurarea de la biserică încadrându-se perfect în această descriere.

La biserică familia miresei nu participa la taina cununii, ci aștepta nuntașii cu care avea să vină la masă, astăzi însă, familia miresei participă și ea la toate ritualurile care se desfășoară în ziua nunții. Dacă până nu demult nașii erau responsabili cu aducerea vinului și a pâinii cu miere pentru

<sup>14</sup> Ibidem, p. 257;

<sup>15</sup> Ibidem, 260;

<sup>16</sup> Ibidem, 261;

<sup>17</sup> Ibidem, p. 408;

<sup>18</sup> Ibidem;

<sup>19</sup> Ibidem, 269;

<sup>20</sup> Ivan Evseev, *Simboluri folclorice*, Editura Facla, Timișoara, 1987, p.183;

cununie, astăzi mireasa aduce vinul și pișcoturile. Pe lângă slujba propriu-zisă a Sfintei Taine a căsătoriei se mai practică câteva ritualuri, „se așterne în mijlocul bisericii, adică în despărțitura bărbătească, un scortar sau un covor”<sup>21</sup> pe care stau mirii pe parcursul slujbei sau aruncatul cu bomboane copiilor care se adună în interiorul cercului, când mirii, preoții și nașii se rotesc cântând „Isaia dăntuiește”. La ieșirea din biserică mirii primesc de la nași un rând de lumânări cu panglicile legate, semn al unirii dintre cei doi, muzica le cântă marș, apoi în fața bisericii „se formează și se joacă o horă, la care iau parte nu numai mirele și mireasa, vorniceii și druștele acestora, ci și o mulțime de alți feciori și fete”<sup>22</sup>. Cercul magic, apotropaic, atât din casă, din biserică sau din cadrul horelor simbolizează protecția noului cuplu, menținerea lui în fericire. La ieșirea din biserică fiecare naș servește nuntașii cu prăjituri, nașul cinstește cu rachiu, iar druștele intonează strigături: „Miresuică cu cercuț, / Ia-ți gândul de la drăguț / Și ți-l pune la bărbat, / Că cu el te-ai cununat! / Uiuiu, uiuiu!”

„Masa de nuntă a fost o practică îndelungată la români cu ocazia căsătoriei, ea fiind un mod de petrecere în cadrul neamului și al comunității, dar și un prilej de desfășurare a cutumelor obișnuite cu această ocazie.”<sup>23</sup>

Masa mare se organiza în casa mirelui și a vecinilor, ulterior s-a practicat realizarea unor corturi mari în curtea casei, îndosite cu scorturi, apoi s-a practicat masa la căminul cultural, iar astăzi în localuri sau restaurante. Când alaiul ajungea acasă la mire sau la cămin, druștele intonau orații de scoatere a soacrei în întâmpinarea miresei: „Soacră mare, soacră mare, / Ți-am adus scărmanătoare, / Să te scarmene pe cap, / C-o bucată de lemn de fag, / Pe unde te-a scărmana, / Șapte ani nu te-a mânca!” sau „Miresuică, draga mea, / De ți-o fi soacră-ta rea, / Hap, de cap și la podea, / C-așa fac și eu cu a mea! / Când îi bate din picior, / Să se urce pe cuptor, / Când îi bate a doua oară, / Să iasă pe ușă-afară!”

Primirea miresei de către socră reprezintă o secvență integratoare care combină numeroase gesturi rituale. Aceasta iese în întâmpinarea norei, cu o sticlă de tuică, frumos ornamentată cu flori pe la gât, o cinstește pe mireasă, iar pe fondul orațiilor, o îmbrățișează și o ia într-o horă a femeilor și druștelor și o introduce în interior.

Mirele rămănea afară unde vătăjeii oficiau ritualul jucării *colacului mirelui*. Doi vătăjei țineau, cu ajutorul a două bețe, un colac mare împletit, pe sub care treceau ceilalți vătăjei care îl jucau pe mire într-o horă. Mirele trecea de trei ori pe sub colac, iar când ajungea sub el, îl rotea o dată și făcea semnul crucii. A treia oară apuca colacul și rupând bucăți din el se arunca nuntașilor ca să mănânce, apoi intra împreună cu tineretul și lăsa loc socrilor mari a pofti pe socrii mici și pe neamurile acestora a intra la masă.

Un ritual practicat și astăzi, mai mult pentru amuzament, este răpirea sau furatul miresei de către vătăjei și druște, care de obicei are loc pe la miezul nopții dorind „a mai reține puțin pre meseni la masă și-a face puțin chef și voie bună”<sup>24</sup>. Această răpire este urmată de recuperarea miresei de către mire și nași, dar și de niște negogieri cu haz, vătăjeii cerând plată în schimbul miresei, iar mirele le aplică pedepse pentru „fapta săvârșită”.

Căsătoria este un act care înseamnă „trecerea de la societatea copilăriei sau adolescenței la societatea adultă”<sup>25</sup> această scindare îl rupe pe individ de un grup, de anumite obiceiuri și îl pune în situația de a accepta un nou mediu, cu posibile valori diferite.

Trebuie specificat că „o căsătorie are întotdeauna o importanță economică mai mare sau mai mică”<sup>26</sup>, de aceea fiecare dintre miri se gândește ca partenerul să fie dintr-o familie bună, nașii să fie la fel, ca darul de nuntă să reflecte bunăstarea. Se obișnuia a desemna o persoană care cunoștea foarte bine nuntașii, iar această persoană striga *paharul dulce*, adică anunța cu voce tare câți bani a dat fiecare familie sau nuntaș în dar. Se începea cu socrii mari, socrii mici, nunii mari, nașii de

<sup>21</sup> S. Fl. Marian, op. cit. Editura Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 292;

<sup>22</sup> S. Fl. Marian, op. cit. Editura Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 298;

<sup>23</sup> Nicolae Cojocaru, op. cit., Editura Etnologică, București, 2008, p. 542;

<sup>24</sup> S. Fl. Marian, op. cit. Editura Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 352;

<sup>25</sup> Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 113;

<sup>26</sup> Ibidem, p. 109;

botez, frați, rude, apoi se luau mesele la rând. Pentru a „ridica masa” persoana care striga paharul dulce obișnuia să strige o sumă mai mare decât cea reală.

După ce se strângeau banii se dădeau cadourile nașilor și socrilor. În urmă cu peste 7 decenii se lua în dar o traistă și un ștergar nașilor, iar soacrei un șal, apoi au început să li se ofere materiale de costum nașelor și cămăși nașilor, astăzi cadourile sunt foarte consistente, conținând în aparate electronice sau electrocasnice, la care se adaugă obligatoriu tradiționalii colaci, doi la număr. Darurile sunt aduse de bărbați și femei, care le jocă pe sus și le intonează nunilor orații, pentru care plătesc bani. Nașii se sfătuiau și conveneau asupra unei sume de bani pe care să o ofere, aceeași sumă, apoi, după strigarea paharului dulce aceștia împreună cu mirii se retrăgeau și numărau banii, ulterior anunțând public suma care s-a adunat, mulțumind tuturor pentru sprijin și participare. În cadrul nunților contemporane darul se oferă discret în plicuri care sunt înmânate direct mirilor în mână, iar fiecare pereche de nuni pune în plic suma pe care o consideră potrivită, fără a se consulta cu ceilalți nași.

Spre finalul nunții are loc ultimul ritual deschis publicului participant la nuntă, *înhabotarea miresei* sau dezbrăcarea miresei. Mirii sunt așezați pe două scaune în centrul încăperii, în spatele lor stau nunele, iar de-a dreapta și de-a stânga stau o pereche de tineri logodiți. Muzica cântă de jale, iar nașele dau jos voalul miresei și îi pun pe cap o basma, o eșarfă sau mai modern, o pălărie. Mireasa se preface că nu vrea înhabotată, dar până la urmă se lasă a fi îmbrobodită. Mirelui i se ia floarea din piept și i se pune pe cap o pălărie. Voalul și floarea sunt așezate tinerilor care urmează să se căsătorească, apoi cu toții întind o horă mare.

Deși nu mai au aceleași conotații, în cadrul ritualului marital există numeroase superstiții și credințe de care mirii țin cont, sau pur și simplu le iau ca pe niște momente de destindere, de amuzament.

Se crede că dacă la nuntă plouă, mirii vor fi bogați sau dacă îi cade cununia de pe cap unuia dintre miri este semn că se vor despărți. Mirii sunt stropiți la ieșirea din casă cu aghiasmă și grâu, semn de binecuvântare, purificare și belșug. În ziua nunții nu este bine să te întorci din drum, iar în biserică trebuie să pășească cu dreptul pentru a le merge bine în căsătorie. Pe tot parcursul drumului nu este bine ca mirii să privească înapoi deoarece ei au pornit pe calea întemeierii unei noi familii, au ponit pe un drum care se dorește a fi fără de întoarcere. Când mirii pornesc a se învârti în biserică, mireasa îl calcă pe mire pe picior pentru a fi ea cea care conduce familia. Mai există superstiția că dacă sunt două nunți în ziua respectivă, trebuie evitat ca miresele să se vadă deoarece acest lucru ar aduce ghinion. Încă se păstrează obiceiul ca mirii, împreună cu preotul, să aleagă un sfânt protector al noii familii.

Nunta produce o schimbare de statut social și moral al principalilor actanți, cea mai mare modificare o suferă mireasa care se desprinde de vechea stare și se reintegrează într-un nou context de viață. Ceremonialul nupțial reprezintă un act complex cu multiple semnificații constituind o adevărată inițiere, având ca model divin „uniunea Cerului cu Pământul”<sup>27</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

- Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iași, 1996;  
Arthur Gorovei, *Datinile noastre la naștere și la nuntă*, Editura Paideia, București, 2002;  
Germina Comanici, *Cercul vieții*, Editura Paideia, București 2001;  
Ivan Evseev, *Simboluri folclorice*, Editura Facla, Timișoara, 1987;  
Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura univers enciclopedic, București, 1999;  
Nicolae Cojocaru, *Istoria tradițiilor și obiceiurilor la români vol. I*, Editura Etnologică, București, 2008;  
S. Fl. Marian, *Nunta la români*, Editura Saeculum I.O., București, 2000;  
Vasile Golban, *Estetica ceremonialului social în obiceiuri*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983;

---

<sup>27</sup> Mircea Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, Editura univers enciclopedic, București, 1999, p. 28.

# HERMES' CHALLENGES TO THE ENLIGHTENMENT

Otilia-Erika Crăciun (Horvath)

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: Naming the Enlightenment as the century of lights is a paradoxical one because this century lasts only a few decades, which, however, left their mark on all levels of culture. Travels, great geographical discoveries, expeditions represented the way to discover new territories and meet other cultures of the world. Where the evolution of capitalism allows the rapid emancipation of the bourgeoisie, as in England and France, the Enlightenment crystallizes in its first forms on the European level. In the countries of south-eastern Europe, where in the 18th century the bourgeoisie has a slower evolution and feudal relations are still very strong, the Enlightenment appears at the end of this century and lasts until the first decades of the 19th century. In this sense, an eloquent example of late manifestations of Enlightenment ideas is represented by Romanian culture, together with the Ardelean School.*

*Keywords: Enlightenment, Literature, Culture, Enlightened Monarch, Voltaire*

Epoca Luminilor sau Secolul Luminilor a cunoscut mai multe denumiri și a presupus diverse controverse pornind atât de la denumirea acestui curent cultural-literar, *les Lumières* în Franța, *Aufklärung* în Germania, *Illuminissimo* în Italia, cât și la momentul și locul unde acesta și-a avut originile. Văzut din exterior, iluminismul ar putea să pară un curent eclectic, deoarece adăpostește elemente, orientări și atitudini diferite, de la un caracter radical, până la o orientare moderată și reformistă, unele de o raționalitate riguroasă, altele cu accente sentimentale puternice: „Dincolo de această înfățișare caleidoscopică putem găsi o seamă de date și trăsături constante, capabile să imprime întregii mișcări direcție și unitate. Dominanta, în genere, este de factură filozofică; din aceasta, însă aveau să pornească iradierii în numeroase alte sectoare ale culturii și ale activității sociale, contribuind ca epoca să devină o vastă sinteză de teorie și militantism.”<sup>1</sup> De asemenea putem vorbi de un paradox în denumirea acestei perioade ca „secolul luminilor”, deoarece acest secol durează doar câteva decenii: „Secolul luminilor reprezintă o etapă cu granițe labile, care variază de la o țară la alta. Denumirea de secol al luminilor nu însă are o semnificație pur simbolică. Ea pleacă de la dimensiunile epocii luminilor din anumite culturi, luate drept model pentru stabilirea cronologiei veacului iluminist.”<sup>2</sup> Autorii J.M. Goulemont și M. Delaunay afirmă: „Acest secol s-a născut cu cea de-a doua revoluție din Anglia și s-a terminat cu anul 1789”.<sup>3</sup>

Iluminismul reprezintă concepția despre lume a burgheziei în ascensiune și se cristalizează în diferite țări, în forme specifice, determinate de gradul de dezvoltare economică și social-politică a burgheziei și de caracterul relațiilor sociale și istorice din cadrul țărilor respective. Acolo unde evoluția capitalismului permite emanciparea rapidă a burgheziei, ca în Anglia și Franța, iluminismul se cristalizează în primele lui forme pe plan european. În țările din sud-estul Europei, unde în secolul al XVIII-lea burghezia are o evoluție mai lentă și relațiile feudale sunt încă foarte puternice, iluminismul apare la sfârșitul acestui secol și se prelungește până în primele decenii ale veacului al XIX-lea. În acest sens, un exemplu elocvent, al manifestărilor târzii ale ideilor iluministe o reprezintă cultura română, odată cu *Școala Ardeleană*.

Fiind un curent cu o evidentă atitudine antifeudală, iluminismul capătă implicații de-a dreptul revoluționare sau rămâne limitat între granițele unor acțiuni reformiste, în funcție de gradul

<sup>1</sup> Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Istoria literaturii universale*, vol.II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973, p.70.

<sup>2</sup> *Iluminismul*, vol.I, Antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Romul Munteanu, București, Editura Albatros, 1971, p. V.

<sup>3</sup> J. M Goulemont, M. Delaunay, *Le siècle des lumières*, Paris, Ed. Du Seuil, 1968, p. 5.



de emancipare a burgheziei și de omogenitatea acțiunilor sale. Analizând iluminismul din perspectiva univesalității sale, se poate observa că raza de acțiune a acestuia e mare, manifestându-se în aproape toate domeniile, în majoritatea țărilor europene.

Literatura iluministă, întocmai ca alte domenii asupra cărora această orientare și-a lăsat amprenta, trebuia să includă și ea un spirit rațional. S-a afirmat că literatura secolului al XVIII-lea ar fi prin excelență o literatură a inteligenței. Imaginația, sursa creației poetice este înlocuită de judecată, de arta gândirii, de siguranța argumentului, de conștiința capabilă să alunge tot ce ar putea să pară taină sau mister. Este vorba despre o literatură creată în general pentru proză și mai puțin pentru poezie, o proză clară, lipsită de ambiguitate, simplă, viguroasă, privată de metafore și complicații stilistice: „Rosturile literaturii sunt multiple. Între acestea, unul adânc, definitoriu, este acela de a uni, de a crea solidaritate socială, de a întreține între oameni o vastă corespondență.”<sup>4</sup>

Romancierii englezi ai secolului al XVIII-lea încep să elogieze munca, virtutea, răbdarea, inițiativa personală și perseverența. Căutarea unor noi modalități de expunere, ca romanul epistolar, narațiunea la persoana I, romanul-jurnal, permite acel dialog direct și patetic cu cititorii. Proza engleză evoluează pe coordonatele cele mai diverse, de la romanul de aventuri, fantastic și umoristic, până la romanul sentimental și realist: „Fără a avea continuatori direcți în filozofia engleză a Epocii luminilor, Locke a influențat la rândul său gândirea și literatura, sfera sa de difuzare iradiind și pe continent. Astfel, interesul pentru studierea realității obiective, a experiențelor senzoriale ale omului prezente la Swift, ca la Defoe, sunt ecouri din Locke.”<sup>5</sup> Romanul se dezvoltă cu strălucire în Anglia iluministă. Acesta înlocuiește în genul epic rolul epopeii, evoluând de la narațiunea care cumulează evenimente, la un tip de narațiune în care faptele, în sine, au mai puțină importanță la punerea în lumină a unei atitudini morale sau a unui adevăr filozofic. Această viziune este specifică mentalității acestui secol care pune în centrul său omul și este interesat de perfecțiunea morală a acestuia.

Iluminismul francez constituie un curent filozofic, literar și social politic de mare amploare, care militează pentru eliberarea rațiunii de sub dominarea dogmelor religioase și a superstițiilor înrobitoare, pledând pentru egalitatea oamenilor și luminarea lor prin cultură. Iluminismul reprezintă un curent de o mare complexitate, în toate domeniile, concomitent se poate afirma că prezintă puternice contradicții, iar meritul iluminismului francez este acela de a fi pus în circulație unele concepte și principii, care ulterior se vor bucura de o largă răspândire în Europa cum ar fi: conceptul de *egalitate naturală și socială*, *dreptul natural*, principiul *suveranității poporului* corelat cu *sistemul ideal de guvernare* (monarhul luminat).

Dat fiind specificul iluminismului francez este firesc ca și literatura pe care o propagă să aibă un caracter militant. Atât scrierile în proză, cât și teatrul reprezintă o literatură de idei, menită să exprime prin diferite modalități artistice principiile fundamentale care traversează întreaga gândire iluministă din Franța: „Literatura și filozofia franceză din veacul al XVIII-lea reprezintă astfel un focar de idei, care suscită interesul literaților și al oamenilor politici din toate țările europene. Or, tocmai această literatură constituie germenul unei gândiri revoluționare, care, în pofida aparențelor moderne, a actelor de cochetărie cu unii oameni de la curte sau cu doamnele aristocrate care patronau anumite saloane, era intolerantă față de orânduirea feudală pe care o discredita pe toate căile, militând pentru un sistem nou de guvernare, așezat pe temeiul rațional.”<sup>6</sup> Anumite idei de largă circulație în epocă, ca toleranța religioasă, fanatismul cu consecințele ei nefaste, relația dintre individ și societate, adversitatea față de monarhii despoți, reprezintă adevărate laitmotive care străbat literatura iluministă franceză. Ea își propune să moralizeze și să instruiască în același timp prin opere care nu evită amuzarea publicului cititor, deși nu abandonează canoanele esteticii clasice, devine o artă militantă, care răspândește anumite idei și combate altele pe care le socotește nocive.

<sup>4</sup> Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Op.cit.*, p. 80.

<sup>5</sup> Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Op.cit.*, p. 101.

<sup>6</sup> *Iluminismul*, vol. I, Antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Romul Munteanu, București, Editura Albatros, 1971, p. XVIII-XIX.

Scriitorii și filozofii francezi au înfruntat închisoarea și exilul doar ca să poată să aducă în centrul atenției „tipul cărturarului militant pentru generoase idealuri revoluționare”<sup>7</sup>. Ei nu s-au sfiit să demaște tiranii, să condamne abuzurile determinate de privilegiile absurde ale nobililor, să critice clerul care-și însușea o mare parte din veniturile țării.

„Însemnările unui țăran francez, ajuns mai târziu bibliotecar al împăratului Austriei, intitulat *Viața lui Valentin Duval Jamerai* conțin pagini de un profund tragism despre foametea din Franța anului 1709, despre condițiile mizere de existență ale țăranilor, ca și despre urmările războaielor și ale privilegiilor nobiliare. Acesta este, de fapt, contextul care a creat climatul revoluționar în care s-a dezvoltat cultura iluministă în Franța. Și dacă Diderot spusese la un moment dat că fiecare secol are spiritul său specific, iar spiritul secolului al XVIII-lea este libertatea, această convingere nu era numai a lui, ci și a tuturor francezilor care năzuiau să răstoarne temeliile vechii lumi și să instaureze o orânduire mai dreaptă.”<sup>8</sup>

Genul literar major al epocii îl reprezintă proza, comedia și drama burgheză, poezia beneficiind de un interes scăzut: „Aplecarea spre construcții literare de tip solemn, în speță: epopei, tragedii, poeme filozofice se menține. Avea să se dezvolte în același timp, și un gust la modă pentru producții scurte, madrigaluri, comedii galante, proverbe, cele mai multe din acestea având ca scop să propage stări de euforie, să propage acel drept comun la bună dispoziție. Aceste producții scurte conțineau teme serioase, puneau în discuție frământări și atitudinifără nimic galant sau libertin în ele; era însă în stilul vremii, mai bine zis într-un fel de modă a inteligenței, ca latura gravă să nu apară ca atare, ci să fie învăluite în forme spirituale, cu grație și cochetărie în ele.”<sup>9</sup>

Gânditorii iluminiști germani pun accentul pe originalitatea în cultură, pe necesitatea ieșirii de sub influența franceză, ca și pe erudiție științifică. Pledând pentru suveranitatea popoarelor și anularea privilegiilor în numele dreptului natural, iluminiștii germani acceptă religia revelată și dreptul de esență divină al monarhului. Gotthold Ephraim Lessing este considerat un deschizător de drumuri în realizarea unei literaturi naționale și a începutului democratizării culturii în Germania, studiile acestuia au o deosebită importanță pentru îndrumarea literaturii germane într-un spirit umanist. Dramaturgia lui Lessing are o orientare umanistă, fiind o pledoarie pentru libertate, toleranță și înțelegere între oameni, punând în lumină ideile iluministe de largă circulație la acea vreme, ca adversitatea față de tirania feudală și lupta împotriva fanatismului religios.

Forța revoluționară a iluminismul francez se pierde și în monarhia habsburgică, datorită multinaționalității burghezia era dispersată, astfel aristocrația manifestă rezistență în fața tentativelor de reformă: „Dată fiind devierea pe care o suportă principiile iluministe cu caracter revoluționar în monarhia habsburgică, datorită inițiativelor lui Iosif al II-lea, această etapă de reforme social-politice și culturale poartă numele de *iozefinism*. Ostil tendințelor centrifugale ale aristocrației de diverse naționalități, Iosif al II-lea duce o politică bazată pe un centralism puternic, stimulând însă forțele creatoare din rândul burgheziei, care pătrund masiv în aparatul de stat, precum și accesul la cultură al țăranilor, din dorința de a avea supuși luminați și utili în angrenajul economic al acestei monarhii multinaționale.”<sup>10</sup>

În Rusia țaristă, iluminismul găsește un climat favorabil abia un ultima parte a veacului al XVIII-lea. În timpul Ecaterinei a II-a și al lui Petru I, în rândurile aristocrației ruse și ale marii burghezii apar primii cărturari luminați, care militează pentru o altă viață, echitabilă și liberă. A. N. Radiscev este primul nobil revoluționar rus care se ridică cu fermitate împotriva tiraniei feudale. Studiile făcute la Leipzig și contactul cu ideile marilor iluminiști europeni facilitează atașamentul acestuia față de ideile revoluționare ale epocii. Intenția lui prin opera *Călătorie de la Petersburg la Moscova* era aceea de a-și răspândi ideile iluministe, necunoscute până atunci, în epocă, de a evidenția proastele moravurile ale aristocrației și felul în care aceștia profitau de pozițiile lor sociale pentru a subjuga poporul, oamenii de rând care nu au acces la cunoaștere, respectiv cultură.

---

<sup>7</sup> *Op. cit.*, p. XVIII-XIX.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. XVIII-XIX.

<sup>9</sup> Ion Zamfirescu, Margareta Dolinescu, *Op.cit.*, p. 80.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. XXII.

În Principatele Române ideile iluministe se propagă diferit, în funcție de filiera prin care acestea pătrund aici. Transilvania era sub zona de influență a ideilor iluministe germane, găsindu-se mulți susținători ai iozefinismului, faptul acesta este explicabil dacă ne gândim că cei din această zonă au acces la instituțiile de educație vieneze. În schimb, în Moldova și în Muntenia, Iluminismul intră pe filieră franceză, prin intermediul operelor filozofilor și scriitorilor francezi.

Iluminismul românesc este reprezentant de corifeii Școlii Ardelene, care au elaborat „Supplex libellus valachorum” (1791) în care, printre altele, se aduce în discuție *legea firii*, adică dreptul natural al omului la libertate, iar opera literară cu evidente accente iluministe este *Țiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, epeee eroi-comică, o satiră a tiraniei, spiritul ireverențios față de lucrurile sfinte, modul ironic de utilizare a superstițiilor ca simple mașini poetice, ampla dezbateri despre sistemele de guvernare, pun în relief formația iluministă a acestui admirator al lui Voltaire care afirmă necesitatea elogierii eroilor naționali în limba patriei. Prin jurnalul său de călătorie, *Însemnare a călătorie mele*, Dinicu Golescu își exprimă și el ideile iluministe, evidențind contrastele dintre țările civilizate și realitățile triste din țara lui.

Criticul Tudor Olteanu face o observație pertinentă referitoare la continuitatea ideilor iluministe în epoca contemporană, afirmând că „vremea lui Swift, Montesquieu, Voltaire, Richardson, Rousseau sau Sterne se situează direct în istoria modernității noastre. Veacul al XVIII-lea se află încă în noi, îl trăim odată cu o parte din elanurile sale. Afirmarea este valabilă atât pentru spațiile cu strălucite tezaure culturale dinaintea acestei vârste, unde figurează nume ca Dante, Shakespeare, Rabelais sau Cervantes, cât și pentru altele care de abia de atunci încoace și-au realizat împlinirea. Nu numai pentru că secolul dintre clasicism și romantism întrerupe o genealogie și inaugurează alta, ci și pentru faptul că are o vocație europeană. Deschis în timp și în spațiu, pentru că pătrunde în actualitatea noastră și consemnează definitiv victoria spiritului european, secolul al XVIII-lea este contemporanul nostru.”<sup>11</sup> De asemenea secolul al XVIII-lea a reprezentat „un proces de europenizare a Europei.”<sup>12</sup> Țările aflate sub diverse ocupații, asemenea celor Române, „teatru de nesfârșite lupte între puteri străine”<sup>13</sup>, sunt „sustrase somnolenței spirituale.”<sup>14</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Booth, C., Wayne, *Retorica romanului*, București, Editura Univers, 1976.

Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Iași, Polirom, 1998.

Dărăbuș, Carmen, *L'application du scénario dans l'imagologie comparée*; édition revue et augmentée (ediția a doua, revăzută și adăugită), Editions Universitaires Européenne, Saarbrücken, Allemagne, 2017.

Goulemont, J.M., Delaunay, M., *Le siècle des lumières*, Paris, Ed. Du Seuil, 1968.

Hufnagel, Erwin, *Introducere în hermeneutică*, traducerea în limba română Thomas Kleininger, București, Editura Univers 1981.

*Iluminismul*, vol.I, Antologie, studiu introductiv și note biobibliografice de Romul Munteanu, București, Editura Albatros, 1971.

Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului European în secolul al XVIII-lea*, București, Editura Univers, 1974.

Popovici, D., *Literatura română în epoca luminilor*, în *Studii literare*, Cluj, Editura Dacia, 1972.

Zamfirescu, Ion, Margareta Dolinescu, *Istoria literaturii universale*, vol.II, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1973.

---

<sup>11</sup> Tudor Olteanu, *Morfologia romanului European în secolul al XVIII-lea*, București, Editura Univers, 1974, p. 7.

<sup>12</sup> *Op.cit.*, p.7.

<sup>13</sup> D. Popovici, *Literatura română în epoca luminilor*, în *Studii literare*, Cluj, Editura Dacia, 1972, vol.I., p. 9.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 17.

# ON THE GENESIS OF RUSOAICA NOVEL, BY GIB. I. MIHĂESCU (WITH A SERIES OF NOVEL ASPECTS)

Lucia Răducea

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Rusoaica [The Russian Woman], published in 1933, is the best known novel of Gib. I. Mihăescu – an important writer of the Interwar period who unfortunately is insufficiently known today. Upon its publishing, the book was acclaimed both by the public and by most of the literary critics of that time. This paper aims to show the interesting „birth” of this novel (Gib. I. Mihăescu’s second novel) by using as sources a series of notes made by the author himself and also articles and studies that appeared in important literary magazines of the time.*

*Keywords: Gib. I. Mihăescu, manuscripts, Rusoaica, novel, Interwar period*

Pentru literatura română, deosebit de prolific sub aspect literar, mai ales în segmentul epic, s-a dovedit a fi anul 1933, lucru remarcat și de critica interbelică, în articolele din ziarele și revistele vremii, consacrate celor mai importante titluri nou apărute. „Anul 1933 a reprezentat în grafica producției noastre epice treapta cea mai înaltă, până în prezent”, aprecia criticul Șerban Cioculescu, în „Revista Fundațiilor Regale”, la 1 februarie 1934, pentru ca la rândul său, la începutul anului 1934, Pompiliu Constantinescu să noteze, în ziarul „Vremea”: „Anul 1933 este a doua mare izbândă a culturii asupra vitregiilor de tot soiul ale timpului. [...] Genul preferat este romanul, care prin natura lui este și cel mai popular gen literar”, ajungând la concluzia că: „Ceea ce numim momentul românesc al creației autohtone este o etapă importantă a spiritului creator evoluat de la lirismul sămănătorist la o intelectualitate mai densă, ca și la o capacitate mai mare de contemplație obiectivă”.

Romanul se impusese deja ca o specie literară „privilegiată”, lăsând în urmă nuvela, care deținuse primatul epic în literatura română până la începutul deceniului al treilea al secolului XX. Este o „declasare” uimitoare, dacă este să ne amintim că doar cu șase ani înainte existase în presa literară celebra polemică Mihail Ralea–Camil Petrescu, care avea în centru întrebarea „De ce nu avem roman?”.

În toate bilanțurile literare realizate de revistele și ziarele epocii apar numele celor mai apreciați romancieri ai „momentului 1933”, cele mai des întâlnite fiind ale lui Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. M. Zamfirescu, Gala Galaction, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, C. Stere, Mircea Eliade, Gib. I. Mihăescu, Tudor Teodorescu-Braniște, N. Davidescu, N. D. Cocea, E. Lovinescu, G. Călinescu, G. Ibrăileanu, Mihail Sebastian, Mihail Sorbul și Victor Ion Popa.

După cum se poate observa, unul dintre prozatorii remarcăți pentru romanele publicate în 1933 a fost Gib. I. Mihăescu. (Pluralul pe care l-am folosit desemnează faptul că Gib. I. Mihăescu a fost unul dintre puținii care au adus pe piața de carte românească a anului 1933 două romane: *Rusoaica* și *Femeia de ciocolată*.)

Primul dintre ele, *Rusoaica*, publicat în primăvara anului 1933, la Editura „Naționala-S. Ciornei” din București, s-a bucurat de o unanimă apreciere, atât din partea majorității criticii literare, cât și din partea publicului cititor, reușind o performanță greu de egalat și astăzi: trei ediții în zece luni, care, după cum nota ziaristul Andrei Nicolaieș în interviul pe care i l-a luat scriitorului Gib. I. Mihăescu, la 23 mai 1934, pentru ziarul bucureștean „Facla”, „sunt destul de mult în România”<sup>1</sup>. În plus, în 1934, pentru romanul *Rusoaica* i-a fost decernat lui Gib. I. Mihăescu, de către Societatea Scriitorilor Români, Marele Premiu „Regele Carol al II-lea”.

*Rusoaica* a fost al doilea roman al lui Gib. I. Mihăescu, primul – *Brațul Andromedei* – apărând în anul 1930. Inițial, scriitorul intenționa ca al doilea roman al său să fie *Zilele și nopțile unui student întârziat*, la care începuse deja să lucreze, aducându-l într-o fază destul de avansată. Va întrerupe brusc lucrul la acesta și își va canaliza atenția spre un alt roman (am numit aici romanul *Rusoaica*), pentru care faza de „interiorizare creatoare” ajunsese la final și, ca atare, își cerea imperios dreptul de a fi scris și finalizat înaintea oricărei alte întreprinderi literare ale sale.

Despre acest aspect va vorbi însuși scriitorul, în interviul pe care i-l acordă, în 1933, pentru ziarul „Facla”, lui Matei Alexandrescu<sup>2</sup>:

[...] Acum lucrez, cum ți-am spus, la *Zilele și nopțile studentului întârziat*.

— Când l-ați început?

— Încă de acum doi ani. L-am întrerupt pentru a scrie *Rusoaica* [...]

Să ne întoarcem, însă, acum, cu mai mult de zece ani înainte ca ediția princeps a romanului *Rusoaica* să fi ieșit de sub tipar, pentru a încerca să urmărim etapele de creație pe care Gib. I. Mihăescu le-a urmat până a ajunge la forma finală a celei mai apreciate scrieri ale sale.

Am foarte multe teme de roman, le am notate într-un fel de „dosar”. Când cercetez aceste teme, unele subiecte îmi sunt aproape, [pe] altele încă nu le recunosc. Și pentru acestea din urmă las timpul să curgă pentru a le trata mai târziu, cândva, când îmi vor fi aproape de suflet<sup>3</sup>, preciza Gib. I. Mihăescu în interviul acordat lui Ștefan Vornicu, la 11 mai 1935, pentru ziarul „Naționalul Nou”.

Despre acel „dosar” la care făcea referire Gib. I. Mihăescu (care consta, de fapt, într-un caiet dictando subțire, cu câteva file, câteva carnete și multe foi volante, de diferite dimensiuni, cele mai

<sup>1</sup> Nicolaieș, Andrei, *Azi ne vorbește d. Gib. I. Mihăescu*, în „Facla”, an. XIII, nr. 989, 23 mai 1934, p. 2.

<sup>2</sup> Alexandrescu, Matei, *O oră cu d-l Gib Mihăescu*, în „Facla”, an. XII, nr. 744, 24 iulie 1933, p. 2.

<sup>3</sup> cf. Șt. V. [Ștefan Vornicu], *Romancierul Gib. I. Mihăescu despre „Donna Alba”*, în „Naționalul Nou”, an. II, nr. 298, 11 mai 1935, p. 2. [Subtitluri] : *Actul de naștere al ultimului roman. Pro[i]jecte mari. Rusoaica va fi tradusă în engleză, franceză, cehă și slovacă. Cartea cea mai bună. Autori dramatici români, feriți-vă de prea mari succese !...*

multe mici) vor aminti, în necrologurile scrise la moartea scriitorului, survenită după numai doi ani de la apariția apreciatului său roman, *Rusoaica*, atât Al. Philippide<sup>4</sup>, una dintre vocile critice de prestigiu ale perioadei interbelice, într-un articol închinat memoriei scriitorului drăgășenean, publicat în „Adevărul literar și artistic”, cât și unul dintre gazetarii ziarului „Facla”, care își semnează articolul-necrolog cu pseudonimul „Trei”<sup>5</sup>.

La rândul său, unul dintre exegeții cei mai de seamă ai operei gibmihăesciene, prof. univ. Alexandru Andriescu, nota, în anul 1978, în revista „Manuscriptum”:

Deși *Rusoaica* apare în 1933, lumea din acest roman îl obseda pe Gib. I. Mihăescu de mult timp. [...] În acest sens pledează și câteva însemnări făcute de autor pe filele detașabile ale unor carnete în care își nota proiectele viitoarelor lucrări, nume de personaje, schițe de portret, frânturi de dialog etc. [...]<sup>6</sup>.

Articolului din care am redat fragmentul de mai sus îi este atașat un facsimil al unei astfel de însemnări făcută de Gib. I. Mihăescu, din care se poate citi:

*Rusoaica* [subl. Al. A.] care [sic!] află legenda violului unui servitor asupra stăpânei, supus apoi la tortură, rupt de cai, deși era ațâțat de stăpână, metodic și în [cuvânt neinteligibil]<sup>7</sup>.

Legenda acestui facsimil, care îi aparține prof. Al. Andriescu, este:

Prima schiță a subiectului *Rusoaicei* în carnetul de însemnări al scriitorului.

În anul 2011, Emil Istocescu publică volumul *Recuperări de istorie literară \* Gib I. Mihăescu – manuscrise și documente inedite*<sup>8</sup>, în care va include (și) varianta completă a textului însemnării lui Gib. I. Mihăescu, al cărei facsimil incomplet îl redase prof. Al. Andriescu, în revista „Manuscriptum”, din 1978:

1. *Rusoaica* [subl. E. I.] care [sic!] află legenda violului unui servitor asupra stăpânei, supus apoi la tortură, rupt de cai, deși era ațâțat de stăpână, metodic și în răs, dar avertizat, în același timp, că dacă va îndrăzni... Ea (cea de acum) își dă seama de aplecarea ei spre cei mici (deși e, poate, numai pretext). La revoluție, deși ia parte, totuși nu e crezută, e pusă sub observație și astfel trece<sup>9</sup>.

Totodată, în lucrarea sa, Emil Istocescu transcrie încă patru însemnări ale lui Gib. I. Mihăescu, de pe alte foi volante, care fac parte însă din același calup cu foaia volantă din care am extras notația de mai sus:

---

<sup>4</sup> „Avea un carnet în care de ani de zile își notase o mulțime prodigioasă de personaje, de fapte și de subiecte”. (Al. Philippide, *Scriitorul și opera*, în „Adevărul literar și artistic”, an. XIV, seria II, nr. 777, 27 octombrie 1935, p. 1).

<sup>5</sup> „Avea un carnet în care-și nota toate subiectele care îi veneau în minte sau le afla în trecere. Când începea un nou roman răsfoia carnetul și alegea câteva notații”. [Trei (pseudonim), *Gib I. Mihăescu*, în „Facla”, an. XV, nr. 1421, 23 octombrie 1935, p. 2].

<sup>6</sup> Andriescu, Al., *Gib I. Mihăescu. Investigații în laboratorul romanului Rusoaica*, în „Manuscriptum”, an. IX, nr. 3 (32), 1978, pp. 113-114.

<sup>7</sup> *ibidem*, p. 114; textul însemnării fotocopiata în revistă este incomplet!

<sup>8</sup> Istocescu, Emil, *Recuperări de istorie literară \* Gib I. Mihăescu – manuscrise și documente inedite*, Râmnicu Vâlcea, 2011. Sursa (online) - <https://dokumen.tips/documents/gib-mss-inedite-cu-cuprins-generat-automat.html>

<sup>9</sup> *ibidem*, p. 54.

2. *Ragaiac, amenințând pe Niculina*, [subl. E. I.] care nu-l iubește, cu venirea unei Valii; zeflemisirea Niculinei. O Niculină urâtă, o viperă omenească. Își bate joc de el și realizarea nu mai vine. Și... povestea telefonului.

Ragaiac ascultând pe Hoțea cum cealaltă i se împotrivesc. Povestea cu banii direcției. Minciunile lui Hoțea, față de Valia. Ragaiac n-ar fi vrut totuși: „— să fac o minciună a lui Hoțea, pe care o spun viperei [n.n.: Niculina]...” Povestea nu se realizează și vipera îi dă din când în când telefon, ca din partea Valiei<sup>10</sup>.

3. *D-ra de peste Nistru* [subl. E. I.], cu vioara. Ea s-ar fi dat. El însă, și-a făcut datoria. Și de atunci, *n-a mai avut parte de fete frumoase* [subl. aut.].

Și era atât de frumoasă aceea (trăise câțva timp cu ea, apoi o trecuse înapoi peste Nistru, când simțise că e însărcinată). Ghiața se spărsese. Și dăduse la urmă de o nevestă atât de urâtă<sup>11</sup>.

4. *Fac curte nevestei rusului*. [subl. E. I.]

El, la început, nu bagă de seamă, dar, mai târziu, când începe să observe, ea îi spune repede că amicului ei o roagă să-i facă cunoștință cu o prietenă a ei. Și-i face, deși o iubea și deși ea suferea văzând cum el, din glumă, se amorozează serios de cea nouă. Mai ales că bărbatul insistă necontenit să ducă la capăt noul amor<sup>12</sup>.

5. *Rusoaica gravă și serioasă* [subl. E. I.] în ce privește opiniile, dar care petrece zdravăn în privința vieții. Ea preferă pe dansatorul chefliu și cântăreț de șlagăre sociologului căruia îi împărtășește opiniile. Cântărețul o contrazice ca un bonvivant ce era și căruia-i era teamă de regimul comunist<sup>13</sup>.

Înainte de a ne concentra atenția asupra acestor texte (pe care, pentru o mai ușoară urmărire a demersului nostru analitic, le-am numerotat de la 1 la 5), se impune a fi făcută observația (necesară!) privind faptul că acele „file detașabile ale unor carnete”, la care face referire prof. Al. Andriescu, nu sunt datate<sup>14</sup>.

Adevărul este că această lipsă a datării manuscriselor este aproape o constantă la Gib. I. Mihăescu, prin urmare nu este o realitate aplicabilă doar manuscriselor din care poate fi reconstituită geneza romanului *Rusoaica*, ci întregului corpus de manuscrise gibmihăesciene; faptul

---

<sup>10</sup> *ibidem*, p. 19.

<sup>11</sup> *ibidem*, p. 36.

<sup>12</sup> *ibidem*, p. 42.

<sup>13</sup> *ibidem*, p. 49.

<sup>14</sup> n.n.: Aceeași observație se aplică și în cazul celor „aproximativ 200 de foi volante (unele de mici dimensiuni, file din carnețele de notițe, conținând subiecte literare concentrate)” și al „caietului dictando cu mai multe subiecte”, toate aparținându-i lui Gib. I. Mihăescu, la care face referire Emil Istocescu, în *Recuperări de istorie literară \* Gib I. Mihăescu – manuscrise și documente inedite*, Râmnicu Vâlcea, 2011, p. 3. În anul 2019, am avut ocazia să ne convingem personal de existența acestora, în deplasarea de cercetare pe care am făcut-o atât la Drăgășani, unde se află Arhiva de documente și manuscrise a scriitorului Gib. I. Mihăescu (loc în care am găsit și am studiat, pe lângă acel „caiet dictando cu mai multe subiecte”, amintit de Emil Istocescu, și câteva carnete, de mici dimensiuni, cu scurte însemnări ale autorului), cât și la MNLR București (unde am studiat câteva zeci de foi volante de mici dimensiuni, majoritatea de mărimea unor mici bilete, în care scriitorul drăgășenean își notase în grabă idei, chipuri, nume, atitudini umane, pentru a reveni mai târziu asupra lor și a le integra într-una dintre scrierile sale epice sau dramatice).

acesta, în mod evident, îngreunează semnificativ munca unui cercetător, în încercarea unei ordonări cronologice. Singurul „instrument” de datare (nici acesta foarte exact, totuși) rămâne (acolo unde există!) seria de indici subiectivi, cum ar fi grafia, culoarea cernelii, tipul hârtiei pe care a fost scris textul respectiv, unele cuvinte sau însemnări lapidare de pe verso etc.

Prin urmare, neexistând conținută o trimitere clară cu privire la momentul la care au fost redactate manuscrisele pe care le-au avut în vedere (și) cei doi cercetători amintiți (Al. Andriescu și E. Istocescu), ne exprimăm rezerva față de legenda inserată de prof. Al. Andriescu sub facsimilul foii volante, pe care am redat-o mai sus, în care se făcea afirmația că reprezintă „prima schiță a subiectului *Rusoaicei* [...]”. În mod evident, este una dintre eboșele romanului, despre care însă nu există nicio certitudine că ar fi cea dintâi.

Așadar, chiar dacă nu se poate stabili cu exactitate o ordine cronologică a celor cinci însemnări de mai sus, analiza lor comparativă ne poate furniza indici prețioși cu privire la modul în care s-au cristalizat atât intriga, cât și desfășurarea acțiunii, inclusiv relațiile dintre personaje, locul și rolul lor în romanul apărut în anul 1933, *Rusoaica*.

În prima însemnare amintită apare ca personaj „rusoaica”, fără nicio particularizare prin indici de nume. Între intriga schițată aici și cea existentă în romanul din 1933 nu există nicio similitudine. Indicele de lectură pe care îl conține subtitlul romanului *Rusoaica: Bordeicul pe Nistru al locotenentului Ragaiac* orientează acolo acțiunea spre un alt tip de desfășurare față de cel pe care scriitorul îl preconiza în însemnarea dată – el va renunța, în roman, la dezvoltarea laturii senzaționale pe care o avea în vedere în momentul în care își făcuse notația și care se referea la „legenda violului unui servitor asupra stăpânei, supus apoi la tortură, rupt de cai, deși era ațâțat de stăpână, metodic și în răs, dar avertizat, în același timp, că dacă va îndrăzni...”. (Este interesant cum Liviu Rebreanu va dezvolta aceeași idee din prima parte a acestei însemnări a lui Gib. I. Mihăescu: „violul unui servitor asupra stăpânei”, într-un alt context, însă, și cu o altă desfășurare narativă, dar într-un roman care apare și el în anul 1933: *Răscoala*.)

Cea de-a doua însemnare este singura dintre cele cinci în care apar nume de personaje, respectiv Ragaiac, Niculina, Valia, Hoțea, primele trei având să se regăsească în romanul *Rusoaica*, într-o poziție privilegiată chiar, aceea de personaje care coagulează în jurul lor întreaga acțiune.

Foarte important de observat faptul că deja Gib. I. Mihăescu avea schițat în minte numele celui care avea să devină protagonist al romanului din 1933, nume despre care chiar el sugera într-un interviu că este, ca formă, apropiat de cel al persoanei reale care i l-a inspirat: un „locotenent cu un nume foarte apropiat de «Ragaiac»”<sup>15</sup>. Având în vedere această afirmație care vine din partea

---

<sup>15</sup> Mihăescu, Gib. I., *De ce am scris Rusoaica?*, în „Cronicarul”, an. V, nr. 22, 12-20 mai 1934, p. 10.



autorului, opinăm că acel locotenent la care face trimitere este, cel mai probabil, Vasile Garaiaic<sup>16</sup>, un cunoscut al scriitorului drăgășenean, fost combatant în Primul Război Mondial, la fel ca Gib. I. Mihăescu, care a ales, după război, să devină ofițer de carieră, ajungând, în ierarhia militară, până la gradul de colonel<sup>17</sup>. Prin anagramarea numelui „Garaiaic”, scriitorul a construit un nume propriu nou, „Ragaiac”. Personajul care poartă acest nume este întâlnit, în epica gibmihăesciană, atât în romanul *Rusoica*, ca personaj principal, cât și în una dintre ultimele nuvele ale lui Gib. I. Mihăescu, *Visul*, ca personaj episodic.

De observat, în *Rusoica*, faptul că autorul Gib. I. Mihăescu (care în actele de stare civilă figura ca „Gheorghe I.[on] Mihăescu”) decide ca prenumele lui Ragaiac să fie... (tot) Gheorghe, iar al tatălui său – Ion („Gheorghe Ivanovici” îl va numi Niculina, după o cutumă culturală rusească, în care prenumelui unei persoane îi este obligatoriu adăugată și forma derivată a prenumelui tatălui).

Intrând în acest „joc” al antroponimelor, „pactul ficțional” pe care autorul îl încheie cu cititorul la începutul narațiunii (care, în *Rusoica*, este la persoana I), rămâne suspendat în momentul în care naratorul homodiegetic pare a păși, într-o manieră aproape postmodernistă, granița dintre lumea ficțională și cea reală. Acest lucru se întâmplă prin introducerea (voită!), de către autor, a unei ambiguități – inițial de formă (prenumele personajului este identic cu numele din actele de stare civilă ale autorului – „Gheorghe”, aceeași remarcă putând fi făcută și cu privire la prenumele tatălui personajului, respectiv al celui al autorului – „Ion”), trecându-se mai departe chiar, la o ambiguitate de fond (personajul Ragaiac este ofițer și conduce un detașament de pază pe malul Nistrului, la puțin timp după încheierea Primului Război Mondial – la fel cum se întâmplă și cu Gib. I. Mihăescu, spre sfârșitul ostilităților de pe frontul românesc al Primului Război Mondial, în iarna anului 1918; deține cunoștințe de astronomie, are aceleași preferințe de lectură ca autorul său, aceeași înclinare spre studiul matematicii, aceeași atracție spre „mister”, spre „necunoscut”, spre „noutate” etc)<sup>18</sup>.

Insistând, pe parcursul interviului luat lui Gib. I. Mihăescu pentru ziarul „Facla”<sup>19</sup> (în 1933), asupra întrebării „Nu sunteți dumneavoastră Ragaiac?”<sup>20</sup>, Matei Alexandrescu dă de fapt glas întrebării publicului cititor, pe care ambiguitatea introdusă în text de către autor, despre care am amintit, împreună cu narațiunea la persoana I, îl fac să perceapă romanul ca pe o narațiune autobiografică.

---

<sup>16</sup> n.n.: Nu este întâmplător faptul că autorul decide ca prenumele personajului său, Iliad, să fie Vasile. În roman, Valia i se adresează prin apelativul „Vasile Dimitrievici”, potrivit cutumei culturale rusești [cf. Gib. I. Mihăescu, *Opere*, III (*Rusoica \* Zilele și nopțile unui student întârziat \* Donna Alba*), ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, pp. 191-192].

<sup>17</sup> cf. Dosar „Vasile Garaiaic”, Arhivele CNSAS. Sursa (online): <http://www.cnsas.ro/documente/IFP%20-%20G-O.pdf>.

<sup>18</sup> cf. Alexandrescu, Matei, *art. cit.*, p. 2: „Ca erou al meu, Ragaiac are, firește, unele din preocupările mele: cercetările matematice, astronomia etc., pe care i le-am atribuit din bagajul meu personal, socotind că i se potriveau de minune în singurătatea lui [...]”.

<sup>19</sup> Alexandrescu, Matei, *art. cit.*, p. 2.

<sup>20</sup> *ibidem*, p. 2.

Acest tip de percepție va fi la fel de vizibil și în romanele din 1934 și 1935, ale lui Gib. I. Mihăescu, respectiv *Zilele și nopțile unui student întârziat* și *Donna Alba*, încât și unii exegeți ai operei gibmihăesciene s-au lăsat seduși de glisarea planurilor real-ficțional, pe care o concepe, așa cum spuneam, într-o manieră aproape postmodernistă, scriitorul drăgășenean<sup>21</sup>.

Celelalte două personaje din cea de-a doua însemnare, la care facem referire, Niculina și Valia, apar, într-adevăr, în romanul *Rusoaica*, dar în cu totul alte ipostaze: în primul rând, în roman, cele două femei nu se cunosc, nu s-au văzut niciodată. Niculina va afla, în ultima parte a romanului, despre existența Valiei, de la Ragaiac, într-un mod oarecum accidental: aflat acasă la Niculina, Ragaiac bănuiește că, într-o cameră alăturată celei în care se găseau amândoi, ar sta ascuns soțul ei, Serghe Bălan, despre care fusese informat că plănuia să înlesnească, cât de curând, trecerea graniței de pe Nistru a unui nou lot de refugiați. În pornirea sa disperată de a-l convinge pe Bălan să o integreze aceluși lot și pe „fata cu vioara”, aflată atunci în Duboșani, Ragaiac îi strigă, în mod repetat, lui Serghe, numele ei, pentru a se asigura că va fi reținut corect de către contrabandist. Așa află și Niculina de existența Valiei, despre care își dă seama că nu îi este deloc indiferentă lui Ragaiac și pentru care simte o gelozie subită.

În al doilea rând, Niculina nu este nici pe departe, în roman, „o Niculină urâtă, o viperă omenească”, așa cum este personajul pe care scriitorul îl are în vedere în însemnarea a doua.

Dimpotrivă, în *Rusoaica* putem citi următorul pasaj, edificator pentru impresia profundă pe care Niculina i-o produce lui Ragaiac:

Cu statura ei de brad, cu figura ei de gazdă hoțească, vestită în frumusețe peste șapte văi, moldoveanca asta, dacă ar fi descins de peste Nistru într-o bună noapte, cu o căciulă brumărie în cap, cu o șubă orășenească, cu botforii de cauciuc, ar fi însemnat pentru mine coborârea arhanghelului mântuitor<sup>22</sup>.

Mai mult, Ragaiac își mărturisește sieși (și discută, ulterior, pe marginea acestui aspect, și cu locotenentul Iliad, camaradul de arme și prietenul său) că „rusoaica” pe care o visa ar putea să fie chiar Niculina (deși, până atunci, Ragaiac vedea doar în Valia întruchiparea unui ideal ale cărui

---

<sup>21</sup> Un exemplu îl constituie una dintre replicile personajului Mihnea Băiatu, protagonistul romanului *Zilele și nopțile unui student întârziat*, dintr-un dialog pe care îl poartă cu tatăl său, „domnul Ștefan Băiatu”, replică pe care, în capitolul „Cronologie” (din volumul Gib. I. Mihăescu, *Nuvela*, antologie, cronologie, note, repere critice și bibliografie de Ion Nistor, prefață de Florea Ghiță, Ed. Albatros, București, 1986), Ion Nistor i-o atribuie persoanei Gib. I. Mihăescu și nu personajului creat de acesta, Mihnea Băiatu. Pe de altă parte, în exegezele critice ale ultimului roman al lui Gib. I. Mihăescu, *Donna Alba*, mai cu seamă în cele din deceniile 6-8 ale secolului XX, una dintre propozițiile din incipitul acestuia a fost o veritabilă „piatră de încercare” în distincția care ar fi trebuit făcută, în mod natural, între spațiul real și cel ficțional, respectiv între persoană (autorul Gib. I. Mihăescu) și personajul-narator pe care l-a creat (Mihai Aspru): „[...] războiul m-a vărsat sublocotenent în rezervă” [v. Gib. I. Mihăescu, *Opere*, III (*Rusoaica* \* *Zilele și nopțile unui student întârziat* \* *Donna Alba*), ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Al. Andriescu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 820].

<sup>22</sup> Mihăescu, Gib I., *Opere*, III (*Rusoaica* \* *Zilele și nopțile unui student întârziat* \* *Donna Alba*), ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Al. Andriescu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 217.

contururi erau totuși vagi pentru el – o tânără învăluită în mister, venind din stepele înghețate, „ca o prințesă a iernei”<sup>23</sup>):

Niculina, Niculina, comoară pe care n-am știut s-o prețuiesc, cât de fericit sunt că am descoperit în sfârșit sufletul tău! Eu așteptam rusoaica de peste Nistru și ea era doar la un întins de mână departe de mine. Iliad, băiatule, rusoaica mult așteptată a venit, închipuie-ți, și ea era o moldoveancă...<sup>24</sup>

În romanul *Rusoaica*, însă, nu apare cel de-al patrulea personaj din însemnarea lui Gib. I. Mihăescu, de pe foaia volantă la care facem referire: Hoțea. Nici el, și nici „povestea telefonului”, așa cum își rezumă scriitorul ideea inițială. După cum se poate observa din notațiile sale lapidare, scriitorul îi alesese acestui personaj masculin un rol negativ, dându-i un nume care să sugereze principalele sale trăsături morale: minciuna și aplecarea spre intrigă.

În ceea ce privește cea de-a treia însemnare a lui Gib. I. Mihăescu, importanța sa rezidă în primul rând în faptul că face trimitere la un personaj, desemnat prin sintagma „d[omnișoa]ra de peste Nistru”, în care o recunoaștem pe „rusoaica” mult-așteptată, în roman, de locotenentul Ragaiac.

În linii mari, observăm schițată, în această însemnare, o parte a intrigii romanului *Rusoaica*: întâlnirea dintre Valia și locotenentul Iliad, conviețuirea lor pentru o scurtă perioadă de timp (fericită, în ciuda condițiilor date) și, ulterior, la somația colonelului său, aplicarea, de către locotenentul Iliad, a regulamentului militar, conform căruia tânăra trebuia să fie întoarsă peste graniță (Nistru), în țara din care venise (Rusia). Valia va mai face o încercare de trecere a Nistrului spre România, însă la începutul primăverii, când gheața, care începea să se topească, nu mai putea avea rolul unui pod peste râul-graniță. Faptul că soldații din subordinea lui Ragaiac pescuiesc din apele involburate ale Nistrului cutia cu vioara Valiei nu elucidează misterioasa ei dispariție, ci o adâncește, creând teren pentru două supoziții (exprimate de Ragaiac și de Iliad), ambele la fel de plauzibile: în cazul celei dintâi, Valia s-ar fi înecat încercând să treacă râul pe pojghița prea subțire a gheții, care s-ar fi spart, rămânând ca dovadă a încercării (și eșecului) ei cutia de vioară, cea de-a doua – Valia ar fi reușit, într-un mod aproape miraculos, să se salveze, și „*poate dinadins și-a aruncat vioara în Nistru* [subl. aut.]”<sup>25</sup>.

În anul 1934, Gib. I. Mihăescu semnează, în revista „Cronicarul”, articolul *De ce am scris Rusoaica?*<sup>26</sup>, în care, așa cum indică titlul, rememorează ideea centrală de la care a pornit în redactarea celui mai apreciat roman al său. Astfel, lectorul află, de la scriitorul însuși, că povestea de viață (reală) care l-a impresionat prin tragismul ei o are în centru pe „fata din Nistru”, „o copilă răsărită, dar care nu putea să aibă mai mult de nouăsprezece ani” și care „ducea în mână o cutie de

---

<sup>23</sup> *ibidem*, p. 82.

<sup>24</sup> *ibidem*, p. 90.

<sup>25</sup> *ibidem*, p. 344.

<sup>26</sup> Mihăescu, Gib. I., *art. cit.*, p. 10.

vioară”. Această față necunoscută va fi prototipul personajului Valia („pe adevăratul ei nume Valentina Andreevna Grușina”<sup>27</sup>), din *Rusoaica*, iar povestea pe care o țese autorul în jurul acestui personaj va deveni, în final, romanul care îi va asigura lui Gib. I. Mihăescu un loc important în preferințele publicului cititor al perioadei interbelice.

Revenind la însemnarea a treia, făcută de scriitorul drăgășenean, vom face observația că, în această scurtă notație, ceea ce atrage atenția în primul rând este faptul că autorul intenționa să confere un alt final romanului său.

Considerând că pronumele personal „el” îl desemnează pe locotenentul Iliad (după cum lectorul poate concluziona urmărind desfășurarea acțiunii romanului din 1933, *Rusoaica*), observăm că Gib. I. Mihăescu luase în calcul și o variantă în care Iliad, deși marcat de întâlnirea și scurtul episod de iubire cu Valia (pe care o pierduse pentru totdeauna, după ce fusese obligat de superiorul său, colonelul Tătăranu, ca, în virtutea regulamentului militar, să o treacă înapoi granița, în Rusia), se va căsători, în final, dar va avea parte „de o nevestă atât de urâtă”<sup>28</sup>.

Și din cea de-a patra însemnare lapidară pe care am amintit-o, se pare că scriitorul a preluat o idee pentru romanul său: propoziția „Fac curte nevestei rusului”, care este scrisă ca un fel de titlu al acestei însemnări, îi reînvie unui lector al romanului *Rusoaica* imaginea ciudatului „triunghi conjugal” format din Ragaiac, Niculina și Serghe Bălan (spunem „ciudat”, întrucât întreaga poveste de dragoste, cu multe accente pasionale, dintre Ragaiac și Niculina, pare într-un fel „regizată” și încurajată de însuși Serghe, după cum lasă naratorul homodiegetic să se înțeleagă, contrabandistul urmărind prin aceasta să își asigure cale liberă pentru afacerile sale tenebroase).

Făcând o comparație între romanul *Rusoaica* și cea de-a cincea însemnare a lui Gib. I. Mihăescu (amintită mai sus), un lector va observa că scriitorul a atribuit rolul „rusoaicei grave și serioase în ce privește opiniile, dar care petrece zdravăn în privința vieții” Marusei, care îl preferă pe Ragaiac profesorului Antimov. („Ea preferă pe dansatorul chefliu și cântăreț de șlagăre sociologului căruia îi împărtășește opiniile”<sup>29</sup>.)

În romanul din 1933 al lui Gib. I. Mihăescu, *Rusoaica*, Ragaiac este un personaj ale cărui trăsături de caracter amintesc, întrucâtva, de însemnările autorului pe fișa de lucru citată; el nu este, *ad litteram*, un „dansator chefliu și cântăreț de șlagăre”, dar păstrează ceva din esența acestei descrieri: este un nestatornic și un suficient de superficial când este vorba de iubire; este atras de necunoscut, care, odată descifrat, nu mai constituie pentru el ceva demn de interes. Acest personaj al lui Gib. I. Mihăescu este îndrăgostit, de fapt, pe întreg parcursul romanului, de ideea de iubire, așa cum și-o conturează *el* în minte (cititorul sesizează, pe parcursul lecturii, acel ascendent al

---

<sup>27</sup> *ibidem*, p. 298.

<sup>28</sup> Istocescu, Emil, *op. cit.*, p. 36.

<sup>29</sup> Istocescu, Emil, *op. cit.*, p. 49.

raționalului în fața afectivului, care îl caracterizează pe Ragaiac și care îl împiedică să reverse, către o femeie, o dragoste fără rezerve, izvorâtă din adâncul ființei, așa cum se întâmplă în cazul marilor îndrăgostiți ai literaturii universale). El iubește, de fapt, o idee, un construct al minții sale [și Marusea, și Niculina, și Valia (dacă ar fi fost să o cunoască în fapt) i-ar fi putut spune, cu aceeași îndreptățire: „Tu iubești doar *ideea de mine!*”].

Faptul că Ragaiac numește „dragoste” iubirea carnală, fără prea multe implicații sentimentale (a se vedea episodul Marusea, bunăoară), îl apropie destul de mult de unele personaje masculine din proza și/ sau dramaturgia lui Gib. I. Mihăescu, a căror construcție donjuanescă este vizibilă. În fond, raționalul din el [pentru care iubita ideală este un fel de colaj al trăsăturilor de caracter pe care le regăsește la personaje feminine din cărțile lui Dostoievski, Lev Tolstoi, Andreev, Turgheniev (poate nu întocmai cu ceea ce autorii lor au avut intenția să sugereze, prin intermediul acestora, ci așa cum au fost percepute de el, într-un elan subiectiv de lectură)] nu mai lasă loc și sentimentului adevărat să se ivească. În felul acesta, Ragaiac duce până la jumătate efortul (creator) al lui Pygmalion, deoarece își creează imaginea (o Galatee sui-generis), dar nu poate investi în ea o iubire reală, sinceră, fără rezerve, ca mitologicul personaj, ci una derivată tot din lecturi și din prea multă rațiune, „fabricată” și nu simțită cu adevărat și trăită plinar. Este și acesta unul dintre motivele pentru care s-a afirmat despre protagonistul din *Rusoaica*, cu bună dreptate, că este un „bovaric”<sup>30</sup>. Prin Ragaiac, autorul încearcă să inducă cititorului ideea că altfel s-ar fi petrecut totul dacă își întâlnea „rusoaica”. Și mulți dintre cititorii romanului au și rămas cu această idee; nu însă și cei care își amintesc de nuvela *Tabloul*<sup>31</sup>, a lui Gib. I. Mihăescu, și de personajul Marius, care, deși îl ucide în mod premeditat pe Orghidan, prietenul său, pentru a fi alături de Ariana, soția celui din urmă, atunci când, în final, reușește să îi câștige femeii dragostea și îi rămâne alături ca soț, în loc să simtă împlinirea dată de un ideal atins cu greu, va începe să fie obsedat de ideea că trebuie să afle cât de adevărată și de adâncă este iubirea Arianei față de el, căutând, la fel de obsesiv, probe pentru aceasta.

---

<sup>30</sup> n.n.: Cu privire la „bovarismul” lui Ragaiac au lăsat însemnări, printre alții, G. Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Al. Protopopescu, Ion Simuț. De exemplu, G. Călinescu, care vede în *Rusoaica* „un roman al situațiilor fundamentale”, este de părere că acest roman al lui Gib. I. Mihăescu „e un fel de *Madame Bovary* al virilității, întrucât în Ragaiac sunt întrupate aspirațiile oricărui bărbat, fără vreun accident mai deosebit”. (cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1985, p. 763). De la aserțiunea de mai sus a lui G. Călinescu pleacă, în dezvoltarea argumentelor lor critice care vizează romanul *Rusoaica*, atât Ov. S. Crohmălniceanu, *Universul proiecțiilor obsesive*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (ediție revăzută), vol. I, Ed. Minerva, București, 1972, p. 516, cât și Al. Protopopescu, *Gib Mihăescu. Memoria viitoare*, în *Romanul psihologic românesc*, ediția a II-a, postfață de Vasile Andru, Ed. Paralela 45, Pitești – Brașov – Cluj-Napoca, 2000, pp. 172-189. După opinia lui Ion Simuț: „Ragaiac este prin excelență un bovaric: stimulat de lecturi, își construiește o evadare din lumea reală, închipuindu-și că se poate depăși pe sine, cel mediocru și detestabil, prin aspirația spre o iubire «artistică», nobilă, cu totul diferită de ceea ce trăise până atunci. O iubire din altă lume decât a sa.” (cf. Ion Simuț, *Bovarismul lui Ragaiac*, în „România literară”, an. XXXVIII, nr. 7, 23 februarie-1 martie 2005, p. 13).

<sup>31</sup> n.n.: Nuvela *Tabloul* face parte din volumul *Vedenia* (1929).

Iar întrebarea legitimă, care urmează acestei comparații, este: Ragaiac ar fi procedat la fel dacă ar fi întâlnit-o, în cele din urmă, pe Valia, și cei doi ar fi rămas împreună? Având în vedere faptul că, prin majoritatea trăsăturilor lui de caracter, Ragaiac se încadrează marii familii a personajelor masculine gibmihăesciene, am înclina să dăm un răspuns afirmativ...

În decembrie 1930, Gib. I. Mihăescu va publica, în revista „Gândirea”<sup>32</sup>, o nuvelă pe care o va intitula *Rusoaica*, făcând prin aceasta încă un pas spre romanul său din 1933.

În această narațiune, care are, la fel ca romanul omonim, un narator homodiegetic, și din care, ulterior, autorul va „decupa” incipitul pentru a-l transla, cu minime modificări, în roman, apare ca personaj central „căpitanul Ragaiac”<sup>33</sup>. Rolul „rusoaicei” îi este atribuit tinerei Ninocika, pe care, spre deosebire de Valia, personajul din roman, Ragaiac o va cunoaște atunci când este prinsă de patrulele sale în încercarea de a trece fraudulos granița de pe râul Nistru, împreună cu Fedor, logodnicul ei.

Ceea ce atrage, în plus, atenția asupra acestei nuvele, pe care Gib. I. Mihăescu o publică mai devreme cu trei ani față de romanul *Rusoaica*, este, în afară de titlu și de incipit, finalul, care pare a fi o variantă a finalului romanului din 1933: în nuvelă, Ninocika, dată inițial dispărută, supraviețuiește, iar Ragaiac dă de urma ei la București, unde îi citește numele pe un afiș de la intrarea unui cinematograful. În roman, există posibilitatea ca Valia să fi supraviețuit, iar Iliad să o întâlnească la Chișinău, la Iași sau la București.

Supunem mai jos comparației finalul celor două texte (nuvela și romanul), pentru a se observa mai bine acele aspecte la care am făcut referire:

A. În nuvela *Rusoaica*:

— Unde e Ninocika, a fost prima mea vorbă...

El [*n.n.*: rusul Fedor] a început să râdă cu mare poftă, dar în fața nedumeririi mele a devenit serios și mi-a arătat spre un imens afiș, la intrarea unui cinematograful:

— E casierită aici? am strigat, gata să mă avânt.

Dar el m’a oprit repede, în vreme ce cu mâna cealaltă bătea de zor imensul afiș multicolor, lipit lângă intrarea cinematografului. Pe afișul acela era într’adevăr numele ei... Nu era scris mare, desigur, cât al vedetei, dar era pus la loc onorabil...[...]<sup>34</sup>

B. În romanul *Rusoaica*:

Pe urmă întâmplarea poate să aibe și surprize; e foarte posibil ca numai vioara Valiei să fi nimerit în bulboană, pe când stăpâna s-a putut salva. N-ar fi deci exclus ca, dând o raită la viitorul

<sup>32</sup> Mihăescu, Gib. I., *Rusoaica* (nuvelă), în „Gândirea”, an. X, nr. 12, decembrie 1930, pp. 434-444.

<sup>33</sup> *n.n.*: În romanul *Rusoaica*, din 1933, și, ulterior, în nuvela *Visul* (1935), Ragaiac este doar „locotenent”. Gradul de „căpitan”, pe care personajul central, Ragaiac, îl are în nuvela *Rusoaica*, este, în armata română, imediat superior celui de „locotenent”.

<sup>34</sup> Mihăescu, Gib. I., *Rusoaica* (nuvelă), în „Gândirea”, an. X, nr. 12, decembrie 1930, p. 444.

concediu pe Alexandrovskaiia, pe Lăpușneanu ori pe Calea Victoriei<sup>35</sup>, [Iliad] să se întâlnească nas în nas cu dânsa...<sup>36</sup> [...] Astfel, îi ațâț [lui Iliad] în închipuire puțința, întrezărită chiar de el, a unei neașteptate întâlniri cu Valia, sau chiar venirea senzațională a acestei fete – *ce poate dinadins și-a aruncat vioara în Nistru* [subl. aut.] – în târg, pentru dânsul anume<sup>37</sup>.

Cu privire la geneza romanului său, Gib. I. Mihăescu va da detalii și în interviurile acordate unor ziare interbelice ca „Facla”, „Azi”, „Naționalul Nou”, „Cronicarul”, „Rampa”, cel mai consistent și mai detaliat fiind cel apărut în anul 1933, în ziarul „Facla”, intervievator fiind Matei Alexandrescu.

Concluzia la care se poate ajunge, având în vedere cele prezentate până în acest punct, este că drumul parcurs de Gib. I. Mihăescu de la idee până la forma finită a celei mai valoroase (artistic) dintre creațiile sale românești a necesitat o lungă perioadă de timp (măsurabilă în ani), necesară ca, după mai multe „exerciții” de compoziție și idei de redactare, să își aducă romanul [*Rusoaica*] la forma pe care o cunoaștem astăzi.

*Rusoaica* este un roman complex, al căutărilor, al tatonărilor, nu doar în ceea ce privește forma, ci, în primul rând, fondul ideatic, tipologia personajelor și parcursul acestora în narațiune, tematica dezvoltată, tehnicile narrative etc.; valoarea sa principală rezidă (și) într-o interesantă împletire a subtextului socio-politic cu textul în care se pot identifica, într-un dozaj bine cumpănit, elemente ale romanului realist, ale romanului psihologic, ale romanului de „dragoste în vremea războiului”, acestea fiind doar câteva dintre rațiunile pentru care criticul Șerban Cioculescu a considerat-o „o carte europeană, o contribuție care depășește hotarele literaturii noastre”<sup>38</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

Alexandrescu, Matei, *O oră cu d-l Gib Mihăescu*, în „Facla”, an. XII, nr. 744, 24 iulie 1933, reprodus în *Confesiuni literare*, Ed. Minerva, București, 1971; Andriescu, Al., *Gib I. Mihăescu. Investigații în laboratorul romanului Rusoaica*, în „Manuscriptum”, an. IX, nr. 3 (32), 1978; Călinescu, G., *Gib I. Mihăescu*, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, Ed. Minerva, București, 1985; Cioculescu, Ș., *Gib I. Mihăescu*, în *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, Ed. Minerva, București, 1972; Crohmălniceanu, Ov. S., *Universul proiecțiilor obsesive*, în *Literatura română între cele două războaie mondiale* (ediție revăzută), vol. I, Ed. Minerva, București, 1972; Istocescu, Emil, *Recuperări de istorie literară \* Gib I. Mihăescu – manuscrise și documente inedite*, Râmnicu Vâlcea, 2011. Sursa (online) – <https://dokumen.tips/documents/gib-mss-inedite-cu-cuprins-generat-automat.html>; Istocescu, Emil, *Gib. I. Mihăescu. Viața și opera*, ediție revăzută și dezvoltată, Ed. Kitcom, Verguleasa, 2016; Mihăescu, Gib I., *De ce am scris Rusoaica?*, în „Cronicarul”, nr.

<sup>35</sup> n.n.: „pe Alexandrovskaiia, pe Lăpușneanu ori pe Calea Victoriei” este un alt mod de a spune: „la Chișinău, la Iași ori la București”.

<sup>36</sup> Mihăescu, Gib I., *Opere*, III (*Rusoaica \* Zilele și nopțile unui student întârziat \* Donna Alba*), ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Al. Andriescu, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2008, p. 342.

<sup>37</sup> *ibidem*, p. 344.

<sup>38</sup> Cioculescu, Ș., *Gib I. Mihăescu*, în *Aspecte literare contemporane. 1932-1947*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 317.

22, 12-20 mai 1934; Mihăescu, Gib. I., *Opere*, vol. I, *Nuvene și povestiri*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, Academia Română, Fundația pentru Știință și Artă, București, 2008; Mihăescu, Gib. I., *Opere*, vol. III, *Romane (Rusoaica \* Zilele și nopțile unui student întârziat\* Donna Alba)*, ediție îngrijită, note, comentarii și variante de Alexandru Andriescu, Academia Română, Fundația pentru Știință și Artă, București, 2008; Nicolaieș, Andrei, *Azi ne vorbește d. Gib. I. Mihăescu*, în „Facla”, an. XIII, nr. 989, 23 mai 1934, p. 2; Philippide, Al., *La moartea lui Gib I. Mihăescu*, în *Considerații confortabile*, Ed. Eminescu, București, 1972; Protopopescu, Al., *Gib Mihăescu. Memoria viitoare*, în *Romanul psihologic românesc*, ediția a II-a, postfață de Vasile Andru, Ed. Paralela 45, Pitești – Brașov - Cluj-Napoca, 2000; Simuț, Ion, *Bovarismlul lui Ragaiac*, în „România literară”, an. XXXVIII, nr. 7, 23 februarie-1 martie 2005; Șt. V. [Ștefan Vornicu], *Romancierul Gib. I. Mihăescu despre „Donna Alba”*, în „Naționalul Nou”, an. II, nr. 298, 11 mai 1935; Trei (pseudonim), *Gib I. Mihăescu*, în „Facla”, an. XV, nr. 1421, 23 octombrie 1935, p. 2.



# DISCURSIVE STRUCTURES IN FOLK TALES COLLECTED BY S. FL. MARIAN

Sergiu Crăciun

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: Within the Bukovina literary folklore, the popular epic is represented significantly by folk tales, collected by famous folk such as: Ludwig Adolf Staufe, I. G. Sbiera, S. FL. Marian, It is a good way to be a good man E. Toroutiu or Leca Morariu. According to the volumes and collections of published stories, the collected fairy tales, number over two hundred. An element that gives them special charm is the local specificity, and the representation of the collective mind, mythical imagination and regional traditions of Bukovina make the texts collected an important source of documentation and especially of novel aesthetic representation. In this study, we propose an applied and comparative analysis, at the level of some folk tales, collected by S. FL. Marian. There are relevant aspects in our discussion such as: Discursive structures of texts, characters with their typologies and valences, we also aim to identify symbols with mythological and folkloric themes, which contribute to the enrichment of regional and national folkloric material. Special attention will be paid to the specific formulas of the fairy tale, with its various implications, at the level of the narrative discourse. To address this generous topic, we are more than useful specialized works, which are a useful guide in the analysis of texts. Therefore, in addition to the works of the collector, used as the supporting text, a support comes also from the symbols dictionaries, works of mythology, literary history, but especially, volumes that take as an approach the methodology of mito-symbolic analysis, of the interpretation of the basements, as will be seen when quoting reference works at the end of the study.*

*Keywords: folk fairy tale, literary folklore from Bukovina, specific formulas, valences of characters, mythological symbols.*

În cadrul folclorului literar bucovinean, epica populară este reprezentată semnificativ de basme populare, culese de renumiți folcloriști precum: Ludwig Adolf Staufe, I. G. Sbiera, S. Fl. Marian, Petru Rezuș, Mihai Lupescu, I. E. Torouțiu sau Leca Morariu. Conform volumelor și colecțiilor de povești publicate, basmele culese sunt în număr de peste două sute. Un element care le dă farmecul deosebit este specificul local, iar reprezentarea mentalului colectiv, a imaginarului mitic și a tradițiilor regionale bucovinene fac din textele culese o sursă importantă de documentare și mai ales de reprezentare estetică inedită. În cadrul studiului de față, propunem o analiză aplicată și comparată, la nivelul unor basme populare, culese de S. Fl. Marian. Sunt relevante, în discuția noastră, aspecte precum: structurile discursive ale textelor, personajele cu tipologiile și valențele acestora, totodată, urmărim identificarea unor simboluri cu tematică mitologică și folclorică, care contribuie la îmbogățirea materialului folcloric regional și național.

O atenție deosebită o vom acorda și formulilor specifice basmului, cu implicațiile sale variate, la nivelul discursului narativ. Pentru abordarea acestei teme generoase, ne sunt mai mult decât utile lucrări de specialitate, care să fie un ghid util în analiza textelor. De aceea, pe lângă operele culegătorului, folosite ca texte-suport, un sprijin vine și din partea dicționarelor de simboluri, lucrări de mitologie, istorie literară, dar mai ales, volume care să aibă ca abordare metodologia analizei mito-simbolice, a interpretării basemelor, așa cum se va vedea și la citarea lucrărilor de referință de la sfârșitul studiului.

Informațiile contextuale, privind activitatea folcloristică a lui S. Fl. Marian, au fost consemnate în diferite lucrări de specialitate, care fac obiectul întregii folcloristicii românești. De pildă, Ovidiu Bîrlea, în lucrarea *Istoria folcloristicii românești*, evidențiază, încă de la începutul studiului despre S. Fl. Marian, două etape în preocuparea etnografică a preotului de la Suceava. Prima etapă este cea a influenței lui Vasile Alecsandri, iar cea de a doua fiind dedicată unei arii extinse în cercetarea fenomenului folcloric românesc. Între cele două etape, un moment

semnificativ din formarea folcloristului este în anul 1881, când S. Fl. Marian va fi ales ca membru al înaltului for științific, Academia Română.

Prima perioadă a activității are ca principale direcții poeziile populare din Bucovina, legendele și o parte din basme, așa cum însuși autorul subliniază: „Se pot distinge două perioade în activitatea lui Marian. În cea dintâi, el stă sub zodia lui Alecsandri și adună poezii populare din Bucovina, alături de legende și, mai puțin basme. În a doua fază, el îl urmează pe Hasdeu și năzuiește să dea monografii etnografice de pe toată aria românească”<sup>1</sup>. De altfel, istoricul întărește ideea, conform căreia, primele creații culese de S. Fl. Marian prezintă reminiscențe ale scriitorului pașoptist, Vasile Alecsandri, încă din titlul broșurii cu care folcloristul debutează: „Marian debutează în 1869, fiind încă elev de liceu, cu o broșură, *Poezii populare din Bucovina, Balade române culese și corese de...*. El îl urmează cu fidelitate pe Alecsandri, după cum se vede și în titlul culegerii”<sup>2</sup>.

În același timp, reținem organizarea și structurarea culegerii materialului folcloric, a lui S. Fl. Marian, adusă în discuție de către Paul Leu, în cartea dedicată etnografului bucovinean. La nivelul capitolului XVI „Basmul, o realizare majoră inedită”<sup>3</sup>, Paul Leu identifică și propune patru regiuni, din care au fost culese mare parte din textele populare. Astfel, sunt identificate patru surse, sau *vatre*<sup>4</sup>, așa cum autorul le numește.

Cele dintâi surse ale folcloristului se regăsesc în zonele limitrofe ale fostei Cetății de Scaun din Moldova, dar și din localități care se situează de-a lungul râului Suceava, cum ar fi: Todirești, Bosanci, Ilișești-Volovăț etc. În cea de a doua *vatră*, găsim localități ale Bazinului Dornelor: Vama, Vatra Dornei și Dorna Candreni. Nord-estul Sucevei reprezintă cea de-a treia sursă folclorică, fiind vorba de localități precum Siretul și alte sate vecine. Regiunea montană din Mănăstirea Humorului, cu tot cu ceea ce o înconjoară, este, conform lui Paul Leu, a patra *vatră* folclorică bucovineană a lui Simion Florea Marian. Parcursul geografic al teologului de la Suceava este mai mult decât extins, deoarece, prin acest pelerinaj etnografic, seminaristul intenționa să-și fructifice preocupările pentru folcloristica românească și să ofere o bibliografie cel puțin completă de documentare.

Facem încă de la început precizarea, conform căreia, între basmele și legendele culese de S. Fl. Marian se pot observa o serie de elemente de conținut și limbaj comune. Astfel, în legende, eroul este reprezentat în mare parte de personalități istorice ale Bucovinei și Moldovei: Ștefan cel Mare, Bogdan Voievod, Iuga Vodă etc. La nivelul basmelor populare, ”eroii” fac parte din comunitățile sătești ale Bucovinei: Pescarul, Moșneagul, Văduva bogată, Pietrarul etc. Acestor personaje, care provin din lumea reală a locurilor invocate, li se adaugă personaje fantastice și mitologice, îndeplinind atât rolul de protagoniști ai basmelor, cât și de antagoniști, pe alocuri având rolul de adjuvanți: Peștele, Calul, Căprioara și Balaurul, din basmul popular „Feciorul pescarului”; Zmeioaica, Zmeul, și cel de-al doisprezecelea fecior, din creația populară „O poveste”; Marețolea și Corbul din alte două basme.

Epica populară propusă de S. Fl. Marian este bogată în simboluri, însă, o parte din acestea contribuie enorm la farmecul poveștilor culese. De pildă, trandafirul, frumoasa și râvintă roză, este un simbol mitologic semnificativ, în cadrul basmului popular „Feciorul pescarului”. Textul ne trimite pe un tărâm magic, în care un fecior, pe când pescuia, dăduse peste „un pește cât un cal de mare”<sup>5</sup>, iar dialogul dintre aceștia, este unul specific cadrului fantastic. La un moment dat, peștele îl roagă să îl cruțe, asigurându-l pe pescar de bogăție și fericire. Dar, pentru acest lucru, pescarul trebuia să asculte de pește și să-i îndeplinească o dorință. Să îl arunce în trandafirul din fața ferestrei, unde locuia el. Secvența pare a fi un ritual magic de metamorfozare: „ - Apoi dacă m-ai prins – zise peștele mai departe – du-mă în grădina ta cu trandafiri și mă aruncă în trandafirul cel

<sup>1</sup> Ovidiu Bîrlea, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974, pp. 232-233.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>3</sup> Paul Leu, *Simion Florea Marian: ctitorul etnografiei române*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, Editura George Tofan, Suceava, 2013, pp. 533-592.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 542.

<sup>5</sup> S. Fl. Marian, *Basme populare românești*, vol. I, Editura Minerva, București, 1986, p. 21.

dinaintea ferestrii, acolo să mă lași două zile și două nopți, după aceea să mă tai în două bucăți și să mă îngropi în două cornuri de grădinuță”<sup>6</sup>.

Un punct reprezentativ pentru analiza mitico-simbolică a epicii populare bucovinene este reprezentarea simbolurilor folclorice și mitologice. În cadrul textelor selectate, sunt prezente numeroase elemente, situații, obiecte, cărora li se adaugă valențe simbolice, având un rol determinant în imaginarul literar evocat. Astfel, în basmul popular „O poveste”, sunt prezente două simboluri sugestive, precum stejarul și fântâna. Povestea ne spune despre doisprezece feciori, care erau îndemnați de părinții lor, o băbă și un moșneag, să plece să se descurec singuri în lume. Din cei doisprezece, ultimul fecior nu se dădea pe brazdă, dar ca să-și înfrunte lenea și să demonstreze părinților că nu este cel din urmă voinic, ia atitudine și dovedește că este la fel de puternic precum ceilalți frați ai lui. Astfel, o primă acțiune a sa este scoaterea din rădăcini a unui stejar, pe care îl aduce acasă, spunându-le părinților că le-a adus lemne. Sigur că, în această secvență, se poate observa inserarea unui stil ironic, demn de snoavele, al căror protagonist este Păcală. În tot acest parcurs al dovedirii bărbăției, feciorul vine acasă cu o fântână și sigur că simbolic, scena poate fi asemuită mitului biblic, potopul, apă fără măsură. Dar, dincolo de situațiile narrative invocate, în *Dicționarul de simboluri*, coordonat de Jean Chevalier și Alain Gheerbrant, stejarul este asemănat cu „un arbore sacru în numeroase tradiții<sup>7</sup>, fiind ”investit cu privilegiile supremei divinității cerești, din pricină că atrage trăsnetul și simbolizează măreția”<sup>8</sup>.

La nivel spiritual, dar și material, *stejarul/arborele* trimit și la ideea de putere, soliditate sau longevitate, așa cum găsim în același dicționar. Prin asociere, elementele indicate pot fi remarcate la feciorul care este considerat de ceilalți frați, un leneș și un depravat, dar din acțiunile lui de fapt, este opusul, pentru că în final, el aduce și bani acasă, câștigând împărăția după lupta cu zmeul. Sigur că fântâna, din același basm, are o alură puternică, fiind, în opinia lui Hans Biedermann, un fel de coborâre în infern<sup>9</sup>. De aici și etapa de inițiere a feciorului, pe care el și-o alege. Fântâna din basmul popular „O poveste” este o reprezentare alegorică a spațiului mitic, altfel spus, locul în care mezinul, viitorul erou, se întâlnește cu zmeul.

Explicațiile lui Hans Biedermann ni se par mai mult decât utile în analiza valențelor simbolice din epica populară, de aceea, așa cum arată specialistul „După constatările psihologiei abisale, în basme și în vise, fântânile par locuri de pătrundere în universurile necunoscute ale inconștientului, ale tainelor și în universul cotidian al inaccesibilului;”<sup>10</sup>.

La nivelul discursului narativ, formulele specifice basmului sunt dintre cele mai variate și propun o viziune specifică locului din care provin. De aceea, formulele inițiale, mediane sau finale se axează mai ales pe reprezentări care se distanțează ușor de formulele clasice, așa cum se poate observa la nivelul câtorva dintre basmele selectate: „Era un moșneag și o babă”; „Și de acolo a mers, a mers”<sup>11</sup>; Sau incipitul dintr-un alt basm: „Era un pescar care cât lumea trăia numai din pescuit”; formula mediană conține structuri populare regionale: „și luând pe cei doi feciori cu dânsul, s-a cam mai dus prin pustiri fără de margini”<sup>12</sup>. Textul popular narativ „Marți-sara” începe prin evocarea unui timp nedefinit, astfel, una dintre formule sună cam așa: „Zice că demult, demult, cine știe când va mai fi fost și aceea”<sup>13</sup>. Totodată, o formulă inițială din basmul popular „Nevasta pietrarului” este îmbrăcată sub forma liricii populare: „Cine duce veste, / Veste și poveste, / Spune așa este!”<sup>14</sup>. În majoritatea basmelor populare culese de S. Fl. Marian, mai ales cele din Bucovina, cifrele magice frecvente sunt: doisprezece, trei, doi etc. De pildă, cifra doisprezece este întâlnită atât

<sup>6</sup> „Feciorul pescarului” în S. Fl. Marian, *Basme din Țara de Sus*, Editura Junimea, Iași, 1975, p.17.

<sup>7</sup> Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 865.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> Hans Biedermann, *Dicționar de simboluri*, vol. I, Editura SAECULUM I.O., București, 2002, p. 146.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>11</sup> „O poveste”, în S. Fl. Marian, *Basme populare românești*, vol. I, Editura Minerva, București, 1986, p. 162.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>13</sup> „Marți-sara”, în S. Fl. Marian, *Basme populare românești*, vol. II, Editura EUROLAND, Suceava, 1997, p. 315.

<sup>14</sup> „Nevasta pietrarului”, în S. Fl. Marian, *Basme populare românești*, vol. II, Editura EUROLAND, Suceava, 1997, p. 276.

în basmul „O poveste”, cât și în textul „Cei doisprezece frați cu părul de aur”. De remarcat că, în basmul „O poveste”, cifra doisprezece apare de două ori. Pe de o parte, cei doisprezece frați, iar pe de altă parte, în antiteză cu feciorii, prezența celor douăsprezece fete ale zmeuăiceii, care, ulterior, vor fi ucise de propriul tată, dintr-o simplă eroare, deoarece, Zmeul credea că sub așternutul de paie se ascuseseră feciorii și nu fetele sale. Cifra doi nu este atât de specială pe cât pare, la nivelul imaginarului fantastic din „Feciorul pescarului”, unde numărul doi este de fapt, triplat, așa cum reiese din secvența în care trandafirul este tăiat în două bucăți de către pescar. Durata este de două zile, iar din cei doi trandafiri crescuți, au rezultat un voinic și un cal.

Dincolo de elementele structurale, pot fi evidențiate, în cadrul aceluiași text epice, reprezentări ale fantasticului. Un exemplu relevant îl regăsim în basmul popular „Mați-sara”, în care fata văduvei se plânge de relele tratamente pe care i le aplică baba-soacră, cuscra mamei sale. În fiecare marți seara, fata este ținută până la miezul nopții cu treburile casnice, fără mâncare și cu puțină apă. Pentru a pune capăt acestei situații, mama fetei se deghizează, își pune doi desagi în spate și merge spre baba-soacră ca să o pună la punct. Într-un desag este pusă vată, iar în celălalt pietre, bolovani, desagă cu care o va bate pe soacră, ca să nu mai toarcă marți-seara. Din această secvență, ne este prezentat faptul că, de atunci, în Bucovina și nu numai<sup>15</sup>, este interzis să se mai toarcă marți-seara, iar mama dobândind numele de Marețolea: „Baba, soacra nevestei, văzând pe năluca aceasta bățând-o și măcărind-o, o apucă o groază nespusă, se lăsă îndată de tors și spuse și nurorii sale ca să nu toarcă mai mult. De atunci apoi, de la întâmplarea aceasta, nu mai torc niciodată românele marț-sara, temându-se să nu vie la dânsule Marețolea sau Marț-sara și să le bată ca pe soacra cea rea. Și tot de atunci, zice că, soacrele, până ce nurorile lor sunt tinere, nu mai sunt așa de rele cum au fost mai înainte ...”<sup>16</sup>.

Lectura și receptarea basmelor populare bucovinene, culese atât de *etnofolcloristul*<sup>17</sup> S. Fl. Marian, cât și de ceilalți camarazi ai săi de-a lungul timpului, este esențial să fie parcursă și sub chei simbolică, dar mai ales mitologică, deoarece ipoteza este evidențiată într-o lucrare dedicată rolului mitului. Astfel, dialogul dintre Joseph Campbell cu Bill Moyers, în cartea *Puterea mitului*, este la fel de semnificativ pentru valorificarea mitologiei în cadrul textelor populare. Discuția dintre cei doi este una profundă, care trece dincolo de activitățile obișnuite ale omului, sensul vieții fiind unul dintre subiectele dialogului. Sintetizând o parte a discuțiilor de la începutul intervențiilor celor doi interlocutori, din capitolul „Mitul și lumea modernă”, reținem că, experiența sensului vieții și a ceea ce ne înconjoară se realizează prin citirea miturilor. Motiv pentru care, Joseph Campbell afirmă: „Ele te învață că poți să te întorci spre interior și astfel începi să înțelegi mesajele din spatele simbolurilor”<sup>18</sup>.

În acest context, privind reprezentarea mito-simbolică a discursului popular, nu trebuie să fie exclus folclorul local, care, indirect, prin intermediul textelor culese, contribuie la oferirea de informații prețioase cu privire atât la tradițiile și obiceiurile din Bucovina, cât și la conturarea profilului mentalului colectiv regional. Aspectele sunt evidente, mai ales prin exemplele la nivelul discursului, nu numai a obiectelor simbolice, ci și a situațiilor care fac posibilă prezența extinsă a simbolurilor sau a personajelor, fie ele reale, imaginare, fabuloase, fantastice, mitologice, istorice etc. Toate aceste elemente coroborate îmbogățesc semnificativ discursul popular narativ, de aici, și posibilitatea ca legende, snoavele și basmele, culese de renumiți folcloriști ai regiunii geografice Bucovina să potențeze mai bine funcția simbolică a textelor. Altfel spus, substratul narativ să evidențieze cele două sintagme definitorii, articulate atât de Luc Benoist, cât și de Ivan Evseev. Mai întâi, conceptul de „ambivalență a simbolurilor”<sup>19</sup>, apoi cel de „polivalență a simbolului”<sup>20</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>15</sup> Tudor Pamfile, *Mitologia poporului român*, Editura SAECULUM I.O., București, 2018, pp. 557-561.

<sup>16</sup> S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 317.

<sup>17</sup> Paul Leu, *op. cit.*, pp. 533-592.

<sup>18</sup> Joseph Campbell cu Bill Moyers, *Puterea mitului*, Editura Trei, București, 2020, p. 29.

<sup>19</sup> Luc Benoist, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995, p. 49.

<sup>20</sup> Ivan Evseev, *Cuvînt-Simbol-Mit*, Editura Facla, Timișoara, 1983, p. 11.

**Opere:**

Marian, S. Fl., *Basme din Țara de Sus*, Editura Junimea, Iași, 1975.

Marian, S. Fl., *Basme populare românești*, (vol. I), Editura Minerva, București, 1986.

Marian, S. Fl., *Basme populare românești*, (vol. II), Editura EUROLAND, Suceava, 1997.

**Referințe de specialitate:**

Benoist, Luc, *Semne, simboluri și mituri*, Editura Humanitas, București, 1995.

Biedermann, Hans, *Dicționar de simboluri*, (vol. I), Editura SAECULUM I.O., București, 2002.

Bîrlea, Ovidiu, *Istoria folcloristicii românești*, Editura Enciclopedică Română, București, 1974.

Blaga, Lucian, *Trilogia valorilor*, Editura Humanitas, București, 2019.

Campbell, Joseph; Moyers, Bill, *Puterea mitului*, Editura Trei, București, 2020.

Călinescu, G., *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Polirom, Iași, 2009.

Cordun, Val, *Timpul în răspăr. Încercare asupra anamnezei în basm*, Editura SAECULUM I.O., București, 2005.

Datcu, Iordan; Stroescu, S. C., *Dicționarul FOLCLORIȘTILOR. Folclorul literar românesc*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1979.

Evseev, Ivan, *Cuvînt - Simbol – Mit*, Editura Facla, Timișoara, 1983.

Evseev, Ivan, *Enciclopedia semnelor și simbolurilor culturale*, Editura Amarcord, Timișoara, 1999.

Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989.

Leu, Paul, *Simion Florea Marian – ctitorul etnografiei române*, Ediția a III-a, revăzută și adăugită, "George Tofan", Suceava, 2013.

Loghin, Constantin, *Istoria literaturii române din Bucovina, 1775-1918 (În legătură cu evoluția culturală și politică)*, Editura Alexandru cel Bun, Cernăuți, 1996.

Loghin, Constantin, *Scriitori bucovineni. Antologie*, Tipografia „Reforma Socială”, Pasagiul Român 20, București, 1924.

Pamfile, Tudor, *Mitologia poporului român*, Editura SAECULUM I.O., București, 2018.

## CUSTOMS AND BELIEFS ON BIRTHS, WEDDINGS AND FUNERALS. BIBLIOGRAPHIC REFERENCES

Viorica Șoavă

PhD Student, University of Craiova

*Abstract: As it happened with regard to other species of popular culture, the interest in the research of the traditional mentality, although existing, was manifested sporadically, the number of collections and research dedicated to this topic being extremely limited. We will present, in chronological order, the main studies and articles that had a particular impact in starting and consolidating the concerns of specialists for the various forms of manifestation of customs within the rites of passage.*

*Keywords: rites of passage, traditional mentality, collections*

În acest studiu ne-am focusat asupra studiilor care fac trimitere la utilizarea plantelor în ritualurile vieții de familie, în obiceiurile calendaristice și în poezia descântecelelor, redactate până în prezent de către cercetătorii care au studiat acest domeniu.

Astfel, Dimitrie Cantemir, în cea mai prețioasă lucrare a sa, *Descrierea Moldovei*, scrisă între anii 1714-1716, în limba latină, realizează descrieri pertinente ale obiceiurilor din ciclul vieții, obiceiurilor calendaristice, superstițiilor și practicilor magice.<sup>1</sup> Elena Sevastos (1864-1929) a scris o lucrare istorico-etnografică care a consacrat-o *Nunta la români* (1889), organizată pe momentele esențiale ale ceremonialului: I. *Înainte logodnei*; II. *Logodna și încredințarea*; III. *Nunta*; IV. *După nuntă*. Lucrarea prezintă pe lângă textele folclorice și prezentarea anumitor vrăji și practici magice<sup>2</sup>. Folcloristul și etnograful Simion Florea Marian (1847-1907) scrie la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX o operă monumentală, debutând cu studiul *Descânțețe poporane române* (1886) și continuând cu volumul *Vrăji, farmece și desfaceri* (1893), în care realizează o diferență între vrăjile care au legătură cu practicile magice și descânțele practicate în ritualul medicinei populare. În plus, a realizat monografiile despre obiceiurile familiale pe care le-a descris nuanțat, cu lux de amănunte: *Nunta la români* (1890), *Nașterea la români* (1892) și *Înmormântarea la români* (1892), dar și trilogia *Sărbătorile la români*, vol. I, *Cârnilegile* (1898), vol. II, *Păresimile* (1899), vol. III, *Cincizecimea* (1901). Ampla lucrare, *Botanica poporană română*, a rămas în manuscris până 2008 când a fost publicat primul volum, urmat în anul 2010 de alte două volume. Prin opera sa, Simion F. Marian a influențat folcloriști precum Artur Gorovei, T. Pamfile, Elena-Niculiță Voronca, Elena Sevastos.<sup>3</sup>

Folcloristul Muscelului, Constantin-Rădulescu-Codin (1875-1926) redactează în 1909 *Sărbătorile poporului, cu obiceiurile, credințele și unele tradiții legate de ele*; mult mai târziu, după moartea sa, în 1986 apare *Literatură populară, I, Cântece și descânțețe ale poporului*.<sup>4</sup> Elena Niculiță-Voronca (1862-1939), influențată de S. F. Marian, a cules și a publicat datini populare, credințe și povești din zona Bucovinei. Lucrarea care a consacrat-o în cercetarea etnofolclorică a fost *Datinele și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică* (1903), urmată de *Studii în folclor*, vol. I (1908), vol. II (1912), de studiul comparativ *Sărbătoarea Moșilor în București* (1915), dar și broșura etnografică *Industria casnică în Bucovina* (1922).<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol I, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 133

<sup>2</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 207

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 61-62

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 179-181

<sup>5</sup> *Ibidem*, pp. 115-116

O altă figură dominantă în domeniul etnografiei este Tudor Pamfile (1883-1921), explorator al vechilor tradiții ale poporului român, autorul studiului etnografic *Sărbătorile la români* (1910), *Sărbătorile la români, Crăciunul* (1914), *Sărbătorile de toamnă și postul Crăciunului* (1914), precedat de opera *Boli și leacuri după datinile și credințele poporului român* (1911).<sup>6</sup> Dimitrie P. Lupașcu contribuie la studiul folcloristicii prin studiul *Medicina babelor*, apărut în 1890, un volum care cuprinde 54 de descântece, 136 de „rețete de doftorii” și de vrăji.<sup>7</sup> Savantul Valeriu Lucian Bologa (1892-1971) a publicat o serie de lucrări, printre care amintim *Vrăji, babe și moașe azi și odinioară* (1921), „*Florile spurcate*” *ale medicinei populare în lumina științei* (1926), *Despre vrăji, doftoroaie și leacuri băbești* (1953).<sup>8</sup>

Etnograful Gh. F. Ciaușanu (1889-1963) a realizat în anul 1914 un studiu comparatist intitulat *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, studiu care face trimitere atât la credințele mitologice ale poporului român, cât și la viziunea poporului băștinaș asupra vieții și morții.<sup>9</sup> Medicul și etnograful Hippolyte Charles Laugier (1875-1930) ne-a lăsat un însemnat studiu de etnoiatrie, *Contribuții la etnografia medicală a Olteniei* (1925), în care regăsim pe lângă descrierea obiceiurilor la naștere, la nuntă și la înmormântare, și descrierea credințelor și obiceiurilor de la diferite sărbători, numele populare ale unor plante și un capitol dedicat descântecelelor din zona Olteniei.<sup>10</sup>

În colaborare cu Simeon Rusu Câmpeanu, Aurelian Borșianu (1906-1973) a publicat broșura ce cuprinde 40 de descântece, intitulată *Descântece, farmece și leacuri din popor, pentru boli omeneste și de animale* (1927).<sup>11</sup> Artur Gorovei (1864-1951), ne-a lăsat pe lângă lucrarea de referință *Cimiliturile românilor*, (1989), colecția *Descântecele românilor* (1931) care cuprinde diferite tipuri de descântece. Alte studii importante prin care a dobândit merite științifice sunt: *Datinile noastre la naștere*, (1909), *Datinile noastre la nuntă*, (1910), *Credințe și superstiții ale poporului român*, (1915).<sup>12</sup>

De asemenea, Ștefania Golopenția Cristescu (1908-1978) publică cercetările realizate asupra ceremoniilor populare și riturilor în *Chestionar pentru studiul credințelor, practicelor, și agenților magici în satul românesc*, (1936). Un studiu semnificativ al monografiei *Drăguș, un sat din Țara Oltului*, este *Gospodăria în credințele și riturile magice ale femeilor din Drăguș (Făgăraș)*, (1940), în care autoarea prezintă detaliat superstiții, practici magice, credințe din gospodăria țărănească.<sup>13</sup>

Autor a numeroase lucrări, Ion-Aurel Candrea (1872-1950) s-a remarcat în domeniul etnografiei, fiind interesat de credințele și obiceiurile populare, prin volumul *Iarba fiarelor* (1928) și studiul de etnoiatrie magică *Folclorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică* (1944).<sup>14</sup> Lucrarea scrisă din perspectivă comparativă, raportând folclorul românilor la al celorlalte popoare din Europa, este structurată în două părți: în prima parte a adunat material despre boli și leacuri, iar în cea de-a doua a abordat aceste probleme analizând căile magice, de alungare a bolilor.

Nicolae Bot (1929-2008), literat preocupat în special de folclorul obiceiurilor de înmormântare, prin studiile și articolele sale a adus o contribuție esențială la descoperirea obiceiurilor tradiționale. Dintre acestea amintim: *Contribuții la „Cântecul Zorilor”* (1966), un capitol semnificativ este *Obiceiurile de înmormântare, Cântecul de priveghi din Monografia Folclorul Văii Gurghiului* (1977).<sup>15</sup> Ion Bradu ne-a lăsat volumul *Din folclorul obiceiurilor bihorene* (1970), sinteză a obiceiurilor și tradițiilor legate de sărbătorile de iarnă, vară și primăvară

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 133-135

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 48

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 92

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 164

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 42

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 94

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 302

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 204

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 129

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 96

din zona Bihorului.<sup>16</sup> Mihai Pop (1907-2000) a surprins obiceiurile calendaristice și ale vieții de familie în studiul *Obiceiuri tradiționale românești* (1976); în colaborare cu Pavel Ruxăndoiu a scris *Folclor literar românesc* (1976), iar în cooperare cu Georgeta Stoica, *Zona etnografică Lăpuș* (1984).<sup>17</sup>

Un alt demers științific în cadrul etnobotanicii românești este cel al lui Valer Butură (1910-1989), *Enciclopedie de etnobotanică românească* (1979), în care prezintă credințe legate de lumea vegetală, practici magice și obiceiuri. Demersul său va fi continuat prin volumul II, *Credințe și obiceiuri despre plante* (1988).<sup>18</sup> Ion Șeuleanu (1939-2011) a scris studiul *Poezia populară de nuntă* (1985), urmat de *Nunta în Transilvania (în contextul ceremonialului nupțial românesc)* (2000), monografie a fenomenului nupțial în Transilvania în scrierea căreia a fost stimulat și de discuția avută în 1989 cu savantul etnograf Valer Butură.<sup>19</sup> Subiectul primei sale opere este continuat în studiile *Despre funcțiile premaritale ale colindei și colindatului; „Schimbările” – o secvență a ceremonialului nupțial; Cântece de nuntă în Bihor*.<sup>20</sup>

Etnologul și folcloristul Dumitru Pop (1927-2006) ne-a lăsat volumul *Obiceiuri agrare în tradiția populară românească* (1989) care cuprinde mai multe studii: *Între obiceiurile calendaristice și cele legate de vârstele omului; Plugușorul – sinteză folclorică românească; Paparuda; Caloianul; Drăgaica, Imagini de colindă în cântecul ceremonial de seceră*.<sup>21</sup> Etnologului și sociologului Ernest Bernea (1905-1990) i se datorează volumul *Moartea și înmormântarea în Gorjul de nord* apărut postum, în 1998, volum în care realizează o cercetare de teren în zona de nord a Gorjului, între anii 1930-1943, în special în satele Runcu, Arcani și Dobrița., consemnând amănunțit date de la două înmormântări, una de copil și alta de flăcău.<sup>22</sup> Opera sa științifică este completată de *Contribuții la problema calendarului în satul Cornova, în Țara Bârsei* (1932), de *Botezul în satul Cornova, în Țara Bârsei* (1934), *Civilizația română sătească* (1944), *Cadre ale gândirii populare românești. Contribuții al reprezentarea spațiului, timpului și cauzalității* (1985), *Spațiu, timp și cauzalitate la poporul român* (2000) –trilogie care restituie în formă necenzurată studiile apărute în 1985. Cel care a realizat o monografie tipărită în patru volume a Podișului Mehedinți este folcloristul Pavel Ciobanu (n. 1940): *Plaiul Cloșani, Folclor din Valea Bahnei*, (vol. I, 1976), *Plaiul Cloșani, Folclor din Valea Superioară a Topolniței*, (vol. II, 1977), *Plaiul Cloșani, Folclor din Valea Superioară a Coșuștei*, (vol. III, 1981) și *Plaiul Cloșani*, (vol. IV, 1996).<sup>23</sup>

Ion H Ciubotaru (n. 1940) cercetător și etnolog, membru de onoare al Academiei Române din 2022, a conceput o cercetare a ceremonialului funerar din Moldova, *Folclorul obiceiurilor familiale din Moldova (Marea Trecere)*, (1986)<sup>24</sup>, Marea trecere. Repere etnologice în ceremonialul funebru din Moldova (1999).<sup>25</sup> Silvia Ciubotaru (n. 1947) a publicat *Nunta în Moldova. Cercetare monografică* (2000), *Obiceiuri nupțiale din Moldova. Tipologie și corpus de texte* (2009).<sup>26</sup>

Merită a fi reținută trilogia Nicoletei Coatu (n. 1945) realizată, în 1988: *Structuri magice tradiționale*, (vol. I), *Structuri magice-erotice*, (vol. II) și *Structuri magice și logica contradictoriului – faceri și desfaceri*, (vol. III), prin care prezintă un fenomen etnocultural mai puțin studiat.<sup>27</sup> Lucia Berdan (n. 1942) publică *Considerații etnologice asupra unor obiceiuri ale vieții de familie. Rituri de trecere – rituri de început* (1998)<sup>28</sup>, *Fetele destinului. Incursiuni în*

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 99

<sup>17</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, pp. 161-163

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 125

<sup>19</sup> Ion Șeuleanu, *Nunta în Transilvania*, Editura Viitorul Românesc, București, 2000, pp. 5-6

<sup>20</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, pp. 240-241

<sup>21</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol. II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, pp. 158-161

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 71

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 166

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 172

<sup>25</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol III, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 265

<sup>26</sup> URL: [www.philippide.ro/persoane/curriculum/Lista\\_Silvia%20Ciubotaru.pdf](http://www.philippide.ro/persoane/curriculum/Lista_Silvia%20Ciubotaru.pdf)

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 177

<sup>28</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol I, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 70



*etnologia românească a riturilor de trecere* (1999).<sup>29</sup> Lingvistului și filologului Ivan Evseev (n. 1937), i se datorează lucrarea de referință *Dicționarul de simboluri și arhetipuri culturale* (1994), dar și *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească* (1997), în care acordă o atenție sporită credințelor și practicilor magice populare,<sup>30</sup> concluzionând că nucleul mitologiei românești este format din duhuri bune și duhuri rele, ființe mărunte care viețuiesc în umbra ambivalenței.<sup>31</sup>

Ofelia Văduva (n. 1940) este autoarea a trei cărți importante în domeniu: *Pași spre sacru. Din etnologia alimentației românești* (1996), *Magia darului* (1997), prima lucrare de acest gen din literatura românească care sistematizează și interpretează diferitele ipostaze ale darului, evidențiind însușirea acestuia de a transmite credințe, obiceiuri și simboluri străvechi. și *Valori identitare în Dobrogea. Hrana care unește și desparte* (2010).<sup>32</sup> Valeria Biltz (n. 1959) a publicat în 1996 un studiu cu privire la riturile de trecere *Literatura și obiceiurile vieții de familie din Maramureș*.<sup>33</sup>

Un demers științific de mare profunzime este cel al lui Ion Ghinoiu (n. 1941), *Obiceiuri populare de peste an, Dicționar* (1997) în care prezintă divinitățile populare masculine, feminine, zeițe bătrâne, zeițe-mamă;<sup>34</sup> *Vârstele timpului* (1988); *Lumea de aici, lumea de dincolo* (1999); *Zile. Mituri. Calendarul țaranului român 2000* (2000); *Panteonul Românesc. Dicționar*, (2001) unde definește, în peste 600 de articole, diferite reprezentări mitice românești; *Sărbători și obiceiuri românești*, (2003); *Cartea românească a morților. De la veacul de om la veacul vecilor* (2020). În studiul *Mică enciclopedie de tradiții românești* prezintă semnificația și descrierea a peste 1000 de reprezentări mitice, obiceiuri și credințe despre naștere, căsătorie, înmormântare, sărbători etc. Ioan Viorel Boldureanu (n. 1950) publică în 2001 *Credințe și practici magice. Eseu despre orizontul mintal tradițional*.<sup>35</sup>

Camelia Burghel (n. 1968) a debutat în domeniu cu volumul *Descânțece. Descânțece populare terapeutice din Sălaj* (1999). Contribuția sa este continuată prin seria de zece volume *Satele sălăjene și poveștile lor (...)*, studiul *În numele magiei terapeutice* (2000)<sup>36</sup> în care oferă informații cu privire la magia în satul sălăjean actual, *De la vrajă la vrăjeală. O antropologie a supranaturalului contemporan* (2017). Ion Căliman (n. 1948) publică în 1996 volumul *Poezii populare românești. Folclor din Banat*<sup>37</sup>, iar în 2008 studiul *Ceremonialul riturilor de trecere. Nașterea*. Otilia Hedeșan (n. 1962) publică în 1998 *Șapte eseuri despre strigoi*.<sup>38</sup>

Nicolae Panea (n. 1961) a tipărit alături de Mihai Fifor *Cartea românească a morții. O abordare hermeneutică a cântecelor rituale funerare* (1998); în 2003 apare *Gramatica funerarului*.<sup>39</sup>; *Folclor literar românesc. Pâinea, vinul și sarea. Ospitalitate și moarte* (2005). Cercetările Antoanetei Olteanu (n. 1968) privesc atât domeniul magico-ritualic: *Ipostaze ale maleficului în medicina magică* (1998), *Școala de solomonie. Divinație și vrăjitorie în context comparat* (1999), *Calendarele poporului român* (2001), cât și pe acela al mitologiei: *Mitologie comparată* (1997), *Metamorfozele sacrului. Dicționar de mitologie populară* (1998), *Mitologie română* (2021).<sup>40</sup>

Delia Suiogan (n. 1966) în volumul *Simbolistica riturilor de trecere* (2006) tratează riturile din societatea arhaică din perspectiva simbolurilor, bazându-se pe informații de teren din zona Șovarnei, județul Mehedinți. Narcisa Alexandra Știucă (n. 1960) a publicat *Sărbătoarea noastră cea de toate zilele (vol. I) – sfârșit de an, început de an, Sărbătoarea noastră cea de toate zilele (vol. II) – sărbători în cinstea primăverii* (2005), *În pragul lumii albe* (2001).

<sup>29</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol III, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 264

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 259

<sup>31</sup> Ivan Evseev, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1997, p. 8

<sup>32</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 270

<sup>33</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol III, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 25

<sup>34</sup> *Ibidem* p. 292

<sup>35</sup> Iordan Datcu, *Dicționarul etnologilor români*, vol II, Editura Saeculum I.O., București, 1998, p. 265

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 35-37

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 40

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 84

<sup>39</sup> *Ibidem*, pp. 119-121

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 115-117

Volumele cercetătorilor pot fi văzute ca veritabile „instrumente de lucru” esențiale și extraordinar de bine documentate, în care autorii au sintetizat materiale referitoare la principalele plante pe care le întâlnim în cadrul obiceiurilor legate de riturile de trecere, plante cărora oamenii comunităților rurale le-au acordat atenție și le-au pus în slujba sănătății, divinației, magiei profilactice și practicilor augurale.

## **BIBLIOGRAPHY**

Datcu, Iordan ,*Dicționarul etnologilor români*, vol I, II, III, Editura Saeculum I.O., București, 1998

Evseev, Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1997

Șeuleanu, Ion, *Nunta în Transilvania*, Editura Viitorul Românesc, București, 2000

Surse:

[www.philippide.ro/persoane/curriculum/Lista\\_Silvia%20Ciubotaru.pdf](http://www.philippide.ro/persoane/curriculum/Lista_Silvia%20Ciubotaru.pdf)

# SCREENING THE CHRONICLES OF NARNIA AS A MEAN OF ESCAPISM

Manuela Varga

PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Centre of Baia Mare

*Abstract: At a basic level, fantasy literature is considered to be a form of escapism by creating another world and as a consequence, the reader and the protagonist leave their own surroundings and „escape” into a totally and different environment. C. S Lewis’s Chronicles of Narnia create alternative worlds in the written children’s literature, escaping the immediate socio-political and economic settings of the real world. Transforming the word-patterned of escapism through visual means of cinematography, may infer the idea that there are only a few aspects to be visualized, considered to be a matter of subjectivity for Chronicles’ messages to be sent towards the audience.*

*I will attempt an answer by pointing out the relevant connections between the literary text and its cinematic adaptation in order to exhibit the Narnian traits of escapism.*

*Keywords: fantasy film, possible worlds, escapism, imaginary, screenplay*

The Latin word *phantasticus* means ‘to make visible’, the broadest definitions speak of *fantasy* as an image-making faculty or a mental image. In terms of literature, *fantasy* is described as “imaginative fiction dependent for effect on strangeness of setting (such as other worlds or times) and characters (such as supernatural beings).”<sup>1</sup> There are many attempts to define *fantasy*, not only as a genre, but also as a subgenre or a literary mode. In view of its representation, *fantasy* is called “the literature of unreality” or “literature which does not give priority to realistic representation”.<sup>2</sup> Thanks to its strong escapist and wish-fulfillment qualities, it is seen as “a literature of desire, which seeks that which is experienced as absence and loss”. Other definitions treat *fantasy* from the thematic point of view; *fantasy* is a genre exhibiting “insistence on and celebration of the separate identities of created things.[...] the concern of fantasy is not with the minutely faithful record for the sake of fidelity to fact, but with the sense of individuality that comes from making things strange and luminous with independent life in a fantastic setting.”<sup>3</sup>

And there are also definitions, admitting the impossibility of simple and direct limiting of the genre. These see the term *fantasy* as a mere label with vague meaning which has to be carefully stated when the term is used for the first time in a study; such definition is for instance: “A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of the supernatural with which the mortal characters in the story or the readers become on at least partly familiar terms.”<sup>4</sup> The act of reading *fantasy* requires the use of the imagination. *Fantasy* is, by name, the exploration of the fantastic. It is not the exploration of what can happen but what the writer (and reader) imagines could happen. In this sense the interplay between writer and reader in *fantasy* is even more important than in other literatures. Because the role of the imagination is so important, the readers have much to contribute as they read *fantasy*. The writer provides the substance, plot, characters, setting and much more, but the readers add with their imagination whatever the text allows. To enjoy *fantasy* literature requires the “willing suspension of disbelief, an action undertaken by the reader. *Fantasy* is not tied to reality; it is limited only by the writers' imagination during its creation, to the readers' imagination once written. The Maps and contours of *fantasy* are circumscribed only by imagination itself.”<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Merriam – Webster’s *Eyclopedia of Literature*. Ed. Kathleen Kuiper. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1995.

<sup>2</sup> Rosemary Jackson. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1993, p.3-13.

<sup>3</sup> C. N. Manlove, *The Impulse of Fantasy Literature*. London: The Macmillan Press, 1983, p.IX.

<sup>4</sup> C.N. Manlove, *Modern Fantasy. Five Studies*. Cambridge: Cambridge UP, 1975, p.1.

<sup>5</sup> Richard Mathews, *Fantasy: the Liberation of Imagination*. London: Routledge, 2002, p.1.

Clive Staples Lewis was born on 29 November 1898 and died on 22 November 1963. He is commonly referred as C. S. Lewis and known to his friends and family as "Jack". He was an Irish-born British novelist, academic, medievalist, literary critic, essayist, and Christian apologist. C. S. Lewis was raised a Christian. When he was 15, he rejected it and became an atheist. He converted back to Christianity when he was 33. Some experts said that many of Lewis's works were influenced by his religion because he is considered to be a very religious person. Lewis wrote many literary works including fictions and non-fictions. Somehow, he is famous for his fiction works *The Chronicles of Narnia* (1949 -1954). It is a series of seven fantasy novels for children and is considered a classic of children's literature. The books contain Christian ideas intended to be easily accessible to young readers. In addition to Christian themes, Lewis also borrows characters from Greek and Roman mythology as well as traditional British and Irish fairy tales. The list of the series are as follows:

- a. *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950)
- b. *Prince Caspian: The Return to Narnia* (1951)
- c. *The Voyage of the Dawn Treader* (1952)
- d. *The Silver Chair* (1953)
- e. *The Horse and His Boy* (1954)
- f. *The Magician's Nephew* (1955)
- g. *The Last Battle* (1956)

The books are instantly recognized as one of the premier fantasy stories, easily capable of pulling in and fully engrossing readers of all ages and walks of life. Somehow, the popularity of the books were not always become good and positive influences. As the first series was famous with its allegory of Christian marks, the book was banned in numerous public lower schools, faced criticism from various religious communities, and even faced removal from public libraries. A children's fantasy by genre, this would at first appear extremely surprising. *Christianity Today*, a popular Christian magazine, highlighted many of books anger arousing aspects when it said "it [Narnia] is a sullied book that attempts to animalize Jesus Christ, putting his struggles into clichéd animal characters...". These critics somehow only make this book even popular. Even in 2008, the movie based on the first book *The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe* has been released and make this *fantasy* story becomes a must for younger readers. Film adaptation of classic and widespread novels attracts mass audiences, ranks in the box office and gains massive revenue. Robyn McCallum, a researcher in ideologies presented in young adult and children's literature, states in *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film* (2018), "film and television adaptations of literary texts for children play a crucial role in the cultural reproduction and transformation of childhood and youth and hence provide a rich resource for the examination of the transmission and adaptation of cultural values and ideologies". She continues that the adaptation of classic or popular texts is a gigantic commercial product in literature and film productions. Hence, at the beginning of the twenty first century, film adaptations of children's and young adult novels play a pivotal role in the culture formation. Moreover, she asserts that these adaptations "have also played and continue to play, a crucial role in the cultural wars of the late twentieth and early twenty-first centuries"<sup>6</sup>. As a result, film adaptations of young adult *fantasy* novels are rich material for academic studies. *Fantasy* novels are not just an entertaining genre, but they are advocates of a certain ideology and this ideology is getting clearer in the adaptation of the novel. Gerold Sedlmayr states in *Politics in Fantasy Media: Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*<sup>7</sup>(2014) that, according to Roland Barthes, all sorts of discourse from pictures to talk shows can be mythical and this ideology are employed to control and manipulate people. In other words, everything that is presented, verbally or visually, is introduced to serve a hidden ideology. This means that the film maker, the writer, the

---

<sup>6</sup> Robyn McCallum, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film*, Palgrave Macmillan, 2018, p.1.

<sup>7</sup> Sedlmayr, Gerold, and Nicole Waller. *Politics in Fantasy Media: Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*. McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014, p.139.

advertiser, the cinematographer or even a politician when they introduce something, they may persuade people to buy it or believe in it, they hide a distorted image behind a fantasy and make people watch it as a common truth without knowing that they are acquiring an ideology. He adds “[t]he reason for people to accept this “distorted” representation of reality is that myth works via the principle of naturalization.” Finally, this discourse does not introduce people to a certain reality but rather a “picture of reality”.<sup>8</sup>

In *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*, it is noted that in a survey made by the BBC, *The Chronicles of Narnia* series is granted the ninth place in the best 100 English children’s books. The film, which Disney produced after 50 years of its novel publication, gives the novel its utmost fame. Disney has produced three films only in the series so far. “*The Lion, the Witch and the Wardrobe*” was produced in 2005, “*Prince Caspian*” was produced in 2007 and “*The Voyage of the Dawn Treader*” was produced in 2010.<sup>9</sup> The first adapted part has made children and young adults search for the novel and the whole series of this film written by Lewis. In the process of adaptation, the novel has changed from a religious allegorical children story to an ideological epic film. Accordingly, plentiful changes have been made. Andrew Adamson, the director of the movie, states that after reading Narnia for the second time he discovers that it is “much smaller than I remember it... and I really wanted to make the movie as epic as that memory”.<sup>10</sup>

Choosing target audience while adapting *The Chronicles of Narnia* series is an important task yet an easy one. There are two types of audience; the first type is people who have read or watched it before and they are nostalgic about it. This type of audience may be old people, young adults or children who have read the novel or have watched the former adaptations at any time. The second type is children and young adults who have never read the novel or watched any adaptation. The important thing is that the adaptation has to meet the expectations of all types of audiences in order to be considered a successful adaptation. Leslie Stratyner and James R. Keller in *Fantasy Fiction into Film* comment on Megan Stoner’s essay saying that Adamson has transformed Lewis’s religious allegory series to contemporary young adult and “lengthy action sequences rather than dialogue and narrative subtlety, Adamson has diminished the religious allegory of Lewis” books and replaced it with chase and battle scenes”. Adamson’s changes are to target various kinds of audience and his changes are a successful addition to the film.<sup>11</sup>

Film-makers, no matter how “faithful” they aim to be, usually need to truncate any story that has already been told in a novel. But they also need to make additions, in terms of dialogue and incident. One of these for which there is no obvious need is the moment when Peter takes in the view of Narnia from the Stone Table to Cair Paravel, and says, “It’s so far.” Mrs. Beaver responds, “It’s the world, dear. Did you expect it to be small?” The filmmakers clearly intend to alter the sense we have throughout the books of Narnia being a small world. In the first book in particular, Narnia is a very small realm, the size of a state or province, not a nation. Mr. Beaver tells the children that Aslan is “the King of the Wood,” as if “the Wood” were the whole world. The battle with the forces of the White Witch happens in isolation from the neighboring lands and territories, Calormene, Archenland, Ettinmoors, Telmar, and of course the sea and the islands; we learn of these only later in the series, because Lewis thought of them only later. As the series developed, the world of Narnia and its surrounding countries expands from the wardrobe-sized land of the first book. But it remains a small world. It is consistent with this that the children never talk in terms of comparing or traveling between Narnia and Earth, but always Narnia and England.<sup>12</sup>

The fantasy world of Narnia, thus, provides a setting in which it is possible to reimagine and rewrite the war, as well as represent the hope of post-war reconstruction. Insofar as Narnia can only be entered by children— or the ‘childlike’ in a Christian sense—both aspirations have children and

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.139.

<sup>9</sup> Abend-David, Dror. *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*. Bloomsbury, 2016.

<sup>10</sup> Leslie Stratyner, and James R. Keller. *Fantasy Fiction into Film: Essays*. McFarland, 2007, p.85.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>12</sup> Leslie Stratyner, and James R. Keller. *Fantasy Fiction into Film: Essays*. McFarland, 2007, p.86.

the figure of the innocent child at heart and both are grounded in a nostalgic and idealistic social vision. That vision is constructed, intertextually, out of a synthesis of Christian, classical and medieval sources.<sup>13</sup> As Sommers argues Narnia is ‘an inherently medieval society built upon a chivalric [and Christian] code of honour’. And through the invocation of such codes, Lewis seeks to offer children ‘an escape from the barbarism of World War II and provide them with a fantasy world which, while mirroring the world surrounding them, had some sort of code or order about it’.<sup>14</sup>

*Chronicles of Narnia* projects a better understanding about time and space with a conscious knowledge of limitations in the area of physical sciences and mathematics and humanities’ limitations in the field of science that was ever expanding. *Chronicles of Narnia* projects a different universe of space and time with specific efforts and explanations, in the first stage it projects the difference of time between the primary world and the secondary world in the story and in the second level it projects the difference between the actual world of the reader and the fictional world presented through text. Because it is impossible to have a universe of space without a universe of time and thus a separate time becomes an essential element of a separate space. It is not possible to have space without time, or time without space, because space and time are like the two sides of the same coin. Time is one of the interesting elements in *The Chronicles of Narnia* both in the film and the novel. The fact, that time just stops whenever they enter Narnia; they age there but when they return to real-life outside of the wardrobe, they are the same age, is really interesting to the readers and the audience. In the world of Narnia, there is no time, no months and no years. However, in the real world, the audience can anticipate the year or the decade from the world war and the costumes of the characters In Prince Caspian, the four Pevensies enter Narnia after only one year from leaving it and they find out that hundreds of years have passed. Edmund says regarding this issue “once you're out of Narnia, you have no idea how Narnian time is going. Why shouldn't hundreds of years have gone past in Narnia while only one year has passed for us in England?”. Hence, time in Narnia is very different from time in the real world.

The novels written by C.S Lewis are complex religious narratives that shed light on the axiological and epistemic quest of the characters from the primary world, who enter Narnia through portals. The films directed by Andrew Adamson are an addition to the series, as they depict the miraculous realm with a tremendous imagistic power, staging original film scenes. Despite the fact that Lucy Pevensie enters, through the wardrobe, a dystopian Narnia governed by the White Witch, the secondary world appears to the viewer in a fairy-like manner, while the atmosphere of this realm is one of joy fueled by the presence of Tumnus the Faun In other words, despite being turned into a negative and endangered space, Narnia in Andrew Adamson’s movies is a sacred landscape that reflects the idea of the numinous. Moreover, the White Witch’s castle, an essential evil space, is depicted as a glacial, crystal like beautiful scenery, proving that Adamson staged the sense of wonder found in dystopia, instead of portraying its classical, deathly and mon-strous appearances. If C. S. Lewis created in Narnia an alternative cosmos, with religious traits and an universe containing both its Genesis and Apocalypse, the Narnia found in movies is masterfully coined and put into carefully crafted images, as the director sought a proper design for creating the idea of a miraculous world, but also a possible world, that would be perceived by the viewer as real. In Prince Caspian we are dealing with a negative and demythified realm, all by the hands of King Miraz, but the director chose to depict, in detail, Narnia’s resurrection through Dionysian rituals and Aslan’s intervention. Probably the most cleverly depicted scene is the one in which Lucy enters Narnia through the wardrobe, a mo-ment that is just as famous as Alice’s fall through the rabbit’s hole in Tim Burton’s interpretation of Alice’s Adventures in Won-derland. The manner in which Andrew Adamson orchestrates Lucy’s transition through the portal was one of the starting points of my

---

<sup>13</sup> Robyn McCallum, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film*, Palgrave Macmillan, 2018, p.58.

<sup>14</sup>Joseph Michael Sommers ‘C.S. Lewis’s *Manifold Mythopoeics: Towards a Reconsideration of Eschatological Time in the Construction of The Chronicles of Narnia*’. *C.S. Lewis: The Chronicles of Narnia*. Eds. Michelle Ann Abate and Lance Weldy. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012, p.102-103.

theory on the portals in fantasy literature. As Lucy enters Narnia, the viewer not only senses an ontological rupture, but also suffers a transformation of identity, as the portal ignites the founding rite of passage that will be carried out through the initiation journey into the secondary world. Fantasy fictions and movies do not have such a large audience just because they offer an escape from reality, but mostly because they manage to build magical worlds with a complex design and religious language, altering, on a daily basis, our images and perception of what reality really is.<sup>15</sup>

## BIBLIOGRAPHY

- ABEND-DAVID, Dror, *Media and Translation: An Interdisciplinary Approach*, Bloomsbury, 2016.
- BLOOM, Harold (ed.), *C. S. Lewis*, New York, Chelsea House Publishers, 2006.
- CONKAN, Marius, *From Fantasy Fiction to Film: The Chronicles of Narnia as Religious Spaces*, Caietele Echinox: Utopia, Dystopia, Film, vol. 29, 2015.
- FOWKES, Katherine A., *The Fantasy Film*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010.
- HUTCHEON, Linda. O'Flynn, Siobhan, *A Theory of Adaptation. Second Edition*, Routledge, New York, 2013.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy. The Literature of Subversion*. London: Routledge, 1993.
- JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah, *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge University Press, 2012.
- LASZKIEWICZ, Weronika, *The Antique and Modern Dimensions of Fantasy Literature*, *Annales Neophilologiarum* nr 7, 2013.
- LEVY, Michael. MENDLESOHN, Farah, *Children's Fantasy Literature. An Introduction*, Cambridge University Press, 2016.
- LEWIS, Clive Staples, *On Stories and Other Essays in Literature*, Orlando, FL: Harcourt, 1982
- MANLOVE, C. N., *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge: Cambridge UP, 1975.
- MANLOVE, C. N., *The Impulse of Fantasy Literature*, London: The Macmillan Press, 1983.
- MATHEWS, Richard, *Fantasy: the Liberation of Imagination*, London: Routledge, 2002.
- MATHEWS, Richard, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, Routledge, New York and London, 2002.
- MCCALLUM, Robyn, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood Transforming Childrens Literature into Film*, Palgrave Macmillan, 2018.
- MCCALLUM, Robyn, *Screen Adaptations and the Politics of Childhood: Transforming Children's Literature into Film*, Palgrave Macmillan, 2018, p.1.
- MENDLESOHN, Farah, LEVY, Michael. *Children's Fantasy Literature. An introduction*, Cambridge University Press, 2016.
- MERRIAM – *Webster's Encyclopedia of Literature*. Ed. Kathleen Kuiper. Springfield, Mass.: Merriam-Webster, 1995.
- MONACO, James, *How to Read a Film The World of Movies, Media, Multimedia Language, History, Theory*, Oxford University Press, 2000.
- SEDLMAYR, Gerold, WALLER Nicole, *Politics in Fantasy Media: Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*, McFarland & Company, Inc., Publishers, 2014, p.139.
- SOMMERS, Joseph Michael, *C.S. Lewis's Manifold Mythopoeic: Towards a Reconsideration of Eschatological Time in the Construction of The Chronicles of Narnia. C.S. Lewis: The Chronicles of Narnia*, Eds. Michelle Ann Abate, Lance Weldy, Hampshire: Palgrave Macmillan, 2012.

---

<sup>15</sup> Marius Conkan, *From Fantasy Fiction to Film: The Chronicles of Narnia as Religious Spaces*, Caietele Echinox: Utopia, Dystopia, Film, vol. 29, 2015.

# THE SOCIALIST HERO IN PROLET CULTIST LITERATURE

Ana-Maria Plumb

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Between 1948 and 1964 we acknowledge the most prolific period of proletarian literature, essential for the foundation of a new civilization in totalitarian Romania. On the one hand, in this study, we will illustrate the evolution of the proleto-cultist phenomenon, which had an important social role during the communist period and, on the other hand, we will identify the emblematic themes and characters of the literature of those times. As writing cultivates in the fictional universe the "revolution of the proletariat", performed in literary creations through the socialist hero, we will limit the final objective of the research to the analysis of this character often found in the novels of the ideologically committed authors.*

*Keywords: socialist hero; proleto-cultist literature; socialist realism; ideology and literature; communism.*

Practicile politice totalitare, impuse în România prin forța armelor sovietice, au marcat profund toate palierele societății, din punct de vedere economic, social și cultural. Între anii 1944 și 1947 a fost o perioadă de tranziție spre regimul totalitar, partidul fiind preocupat în acest timp de eliminarea opoziției din toate domeniile de activitate și de preluarea controlului absolut, inclusiv în mediile culturale: „Formele de manifestare a ideologiei comuniste apărute în intervalul 1945-1947 permit să se întrevadă, mai timid la început, dar ulterior în constantă creștere fenomenul de *conversiune ideologică*, sintagmă care definește invadarea spațiului cultural, în general, și a celui literar, în special, de către politica și ideologia totalitară - aflată într-o neîntreruptă ofensivă - și care se va constitui astfel în marca definitorie a epocii”<sup>1</sup>. Începând cu anul 1948, măsurile regimului comunist au fost tot mai agresive în procesul de ideologizare a societății. Puterea politică avea drept deziderat construirea unei noi civilizații și, prin urmare, se impunea transfigurarea lumii intelectuale și înregimentarea culturii, după modelul sovietic, astfel încât masele să fie într-un proces continuu de formare, în spiritul regimului autoritar. Prin urmare, în această perioadă, s-au pus bazele culturii proletare, care - elaborată pentru a reprezenta interesele maselor (ale țăranilor și ale muncitorilor din fabrici și uzine, în special) - a transformat cu totul lumea intelectuală românească, adaptând-o cerințelor ideologice, a preschimbat-o într-un instrument de propagandă.

Pentru ca proiectul proleto-cultist să poată fi realizat, au avut loc mai multe acțiuni, care presupuneau înlocuirea vechilor valori culturale cu cele promovate de partid. Elitele interbelice, care s-au opus noului regim, au fost reduse la tăcere și au fost supuse unor constrângeri, restricții și chiar pedepse (întemnițare, muncă forțată ș.a.). În locul acestora au fost plasate personalități culturale agreeate de regim sau „intelectuali de serviciu”, care au scris în favoarea partidului, au legitimat noua putere și programul politic, din convingere ideologică, din cauza constrângerilor din partea puterii sau pur și simplu din oportunism: „În stalinism, deci între anii '48 și, să zicem, '64, cenzura și cuvântul de ordine îl dădeau activiștii de partid din cultură și acoliții lor, adică funcționarii din conducerea uniunii de creație”<sup>2</sup>. În același timp, dat fiind faptul că noua societate trebuia clădită exclusiv pe baza principiilor comuniste, tot ceea ce nu convenea partidului trebuia să dispară, mai ales din rândul publicațiilor. Instituțiile culturale, editurile, tipografiile au fost reorganizate, conform intereselor propagandistice și presa a preluat discursul politic al comuniștilor, promovând intens obiectivele și liderii partidului. Bibliotecile publice și private au fost supuse unui amplu proces de epurare, astfel încât accesul la cărțile unor autori considerați „dușmani” ai

<sup>1</sup> Liviu Țeghîu - *Fenomenul proleto-cultist în literatura română*, Editura Miron, Timișoara, 2000, p. 77.

<sup>2</sup> Nicolae Breban - *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, ediția a II-a, cu o prefață de Ovidiu Pecican, Editura ALLFA, București, 2000, p. 112.



partidului era interzis. Cenzura controla obsesiv tot ceea ce s-a scris și monitoriza în permanență ceea ce urma să fie publicat (manevra trecutul, prezentul și viitorul), astfel încât masele să nu fie influențate de idei care ar putea să contravină regimului. Oamenii erau înconjurați de discursul partidului comunist, vehiculat în toate mijloacele de comunicare și în mediile intelectuale: instituții de învățământ, ziare, reviste, emisiuni, literatură, cercuri culturale.

Aceste demersuri, specifice unui sistem totalitar, au condus spre o literatură politizată, cea a proletcultismului, care a pus în valoare regimul comunist și rezultatele acestuia. Literatura proletcultistă a fost conectată la realitățile sociale, autorii au proiectat în universul ficțional evenimente marcante din lumea cotidiană, însă într-o manieră părtinitoare, întrucât au transpus faptele conform indicațiilor de partid: „Nu este de bună seamă de contestat faptul că viața și manifestarea de cultură a unui popor se găsesc în mod natural sub incidența evident modelatoare a societății și a contextului istoric al acesteia. Există prin urmare un determinism legitim, însă foarte complex și relativ difuz, inegal și variabil în decursul istoriei, a cărui acțiune merge mai ales în sensul limitării actului creator la o anumită zonă socio-culturală și istorică, la o anumită mentalitate, etnică, estetică sau filosofică”<sup>3</sup>. Pentru a aborda subiecte inspirate din realitate, autorii, înainte de a scrie un roman, mergeau în fabrici și uzine, în gospodăriile colective și pe diverse șantiere, însoțiți uneori de activiști de partid.

În acest tip de literatură am identificat marile preocupări ale epocii, precum: gospodăriile agricole colective, industrializarea, eliberarea, eroul socialist, lupta împotriva burgheziei, crearea Omului Nou și a unei noi civilizații, fundamentate pe valorile și principiile comuniste. Textul literar proletcultist, promovat în mod excesiv în rândul maselor, avea rolul vădit de a inocula ideile sovietice, de a evidenția binefacerile partidului, de a convinge omul simplu că doar regimul comunist îl poate elibera de sub „jugul” exploatare. Obiectivele partidului erau adesea elogiate în scrierile epocii, precum se întâmpla în romanul *Oțel și pâine*: „Împletim lupta politică de lichidare a rămășițelor feudale, de răsturnare a capitalismului, cu lupta pentru punerea bazelor economice ale socialismului. Sîntem nevoiți să construim grabnic locuințele ce s-ar fi cuvenit să le moștenim. Dar și îndrăznim a trece la construirea unui oraș nou - orașul muncitorilor”<sup>4</sup>. În multe dintre textele sale literare, care au mai curând valoare socială decât estetică, Ion Călugăru critică dezinteresul unui sistem capitalist față de omul simplu, de rând și evidențiază avantajele regimului comunist (cum ar fi construirea unei noi civilizații). Contemporanul său, Eusebiu Camilar, puncta, în romanul *Temelia*, importanța colectivizării și încuraja cititorul să aibă încredere în această acțiune: „În toate prilejurile, Ioane, să avem încredere nesdruncinată că drumul colectivizării e singurul drum al binelui... alt drum bun pentru țărănimea muncitoare nu se mai află! Asta să ne fie steag în luptă”<sup>5</sup>. Astfel de texte aveau rolul de a crește încrederea oamenilor în partid și în programul politic, de a influența/de a manipula mentalitatea acestora.

Scriind despre durerile sau despre temerile oamenilor simpli, lipsiți de posibilități, autorii doreau să îi determine pe cititori să empatizeze și chiar să se identifice cu personajele care se „converteau” la comunism, astfel încât abordau unele dintre cele mai sensibile subiecte, cum ar fi lupta de clasă. În literatura proletcultistă, „Lupta de clasă face ravagii prin urmărirea aberantă a oamenilor și nenumărate arestări. Dintr-o dată se descoperă peste tot, în prezent ca și în trecut, tot felul de dușmani, de reacționari, de sabotori, de criminali, de ațîțători de război, mînați de gânduri întunecate de a submina și arunca în aer noua orînduire”<sup>6</sup>. Scrierile care abordează tema luptei de clasă intrigă, îl îndeamnă pe omul de rând să îl urască pe cel care se diferențiază, care nu este asemenea lui, care deține avere sau cunoștințe, care se distinge prin elitism, cultură sau personalitate (regimul totalitar nu tolerează omul care nu se supune, este sceptic și se opune ideilor comuniste). Aceste aspecte contribuie la profilul „dușmanului”, ipostaziat în literatura proletcultistă prin

<sup>3</sup> Florin Mihăilescu, - *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002, p. 66.

<sup>4</sup> Ion Călugăru - *Oțel și pâine*, Ediția a II-a, Editură de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955, p. 592.

<sup>5</sup> Eusebiu Camilar - *Temelia*, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București, 1951, p. 11.

<sup>6</sup> Marin Nițescu - *Sub zodia proletcultismului: o carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, Ediție îngrijită de M. Ciurdu, Ed. Humanitas, București, 1995, p. 54.

oamenii înstăriți, „chiaburi”, boieri, burghezi, directori, politicieni, intelectuali, legionari, care, în unele proze se dovedesc a fi și sabotori ai planului comunist. Tot în romanul *Temelia*, de Eusebiu Camilar, găsim un discurs al unei femei comuniste, Mina, care îi instigă pe oameni împotriva „dușmanului”:

„... învățați-vă copiii, învățați-i... să știe cine li-s dușmanii, cine-s căpcăunii cu douăsprezece guri, din basme! Să-i arate cu degetul să se păzească de ei... învățați-i, ca să știe încă de mici! arătați și altora cine-i chiabureasca! E va face pântece, face untură la gurmaz... voi, muncitoarelor, vă uscați! Pentru ce? Din munca voastră, din vlaga voastră, cresc șoldurile și grumajii chiabureselor! Ele vi-s dușmanul! Ele sunt ucigașele copiilor... Cum le auziți cu svonul, prindeți-le limbile în melițioaie... trântiți fără milă... melițioaie... trântiți fără milă... melițați-le ca pe-o cânepă afurisită... ca pe-o cânepă neagră... amară...”<sup>7</sup>

În literatura proletcultistă, personajele sunt construite, de cele mai multe ori, în manieră maniheistă. Boierii sunt prezentați ca fiind lipsiți de empatie, individualiști, nepăsători față de țărani care se confruntă cu penuria, boala sau nesiguranța. Directorii din universul părtinitor sunt corupți, egoiști și nu ascultă nevoile muncitorilor din fabrici și uzine. Astfel de personaje sunt prezentate în opoziție cu țărani și cu muncitorii, care speră ca noul regim să le ofere libertate, siguranță, stabilitate, protecție, sprijin, îndrumare, într-un moment în care oamenii se confruntă cu atât de multe dificultăți. Pentru a adânci ura față de oamenii care se diferențiază, care dispun de mai multe resurse sau care sunt sceptici față de regim, scriitorii angajați ideologic construiesc în scrierile proletcultiste un discurs în care boierul poate fi înfumurat, batjocoritor sau individualist. În acest sens, Petru Dumitriu o ilustrează pe doamna Vorvoreanu din nuvela *Bijuterii de familie* ca fiind caustică față de țărani, tratându-i cu superioritate:

„Țăranii sunt ingrati. Am fost pentru ei ca niște părinți, suntem legați de ei și ei de noi de zeci și sute de ani. Și acum vor să se smulgă, să ne fure, să ne asasineze; și de ce mă rog? De ce? Ca să ne mai ia și pământul? Al cui pământul? Al lor? Ar trebui să ne sărute picioarele că-i lăsăm să ni-l muncească, să-și câștige și ei o bucată de pâine! În spuneam Eleonorei: lucrează-ți moșia cu mașini, surioară, e mai ieftin, produce mai mult, nu mai ai litigii cu țărani. Ea, bună. cum e, săraca, o știți...!”<sup>8</sup>

Literatura proletcultistă arată cum regimul comunist este cel care eliberează țăranul de sub exploatarea boierului, care face dreptate în fabrici și uzine, care creează o lume în care toți oamenii sunt egali și luptă pentru îndeplinirea scopului comun. Astfel, literatura proletcultistă creează un personaj care asigură îndeplinirea planului comunist, care luptă pentru realizarea binelui comun, care este un model pentru societate, care se evidențiază prin faptele sale exemplare, curajoase, altruiste, care constituie tiparul Omului Nou și acesta este eroul socialist. Între reprezentările emblematice ale prozei proletcultiste „figurează și aceea a *eroului pozitiv* care trebuie să reprezinte un exemplu de urmat pentru oamenii muncii: acesta întruchipează toate virtuțile revoluționarului comunist. Opus lui este *eroul negativ*, exponent și produs al claselor exploatare, încărcat cu toate defectele morale și fizice”<sup>9</sup>. Astfel, în contrast cu burghezul avar, caracterizat printr-o serie de aspecte negative, se construiește imaginea eroului socialist, înzestrat cu numeroase calități.

Lumea totalitară pune accentul pe relația dintre om și colectivitate, potențând dorința fiecăruia de a aparține unui grup sau unei comunități. Idealul comunist este de a-l determina pe individ să se implice atât de mult în realizarea obiectivelor comune, încât acestea să devină mai importante decât cele personale. Pentru a-l convinge pe om de succesul acțiunilor colective, literatura partinică arată cum grupurile reușesc, de cele mai multe ori, să își îndeplinească țelul comun, în defavoarea individului care își umărește interesul personal. În grup se găsește întotdeauna acest personaj exemplar, eroul socialist, care motivează colectivul în momentele de cumpănă, care întotdeauna renunță la confortul personal pentru a lupta în folosul comunității din care face parte și

<sup>7</sup> Eusebiu Camilar – *op. cit.*, p. 390.

<sup>8</sup> Petru Dumitriu - *Bijuterii de familie*, Ediție îngrijită, prefață și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, Editura 100+1 GRAMAR, București, 1997, p. 145.

<sup>9</sup> Marin Nițescu – *op. cit.*, p. 92.

pentru care este dispus să sacrifice chiar și confortul proprii familii. Un astfel de erou socialist este Onufrie, care, apărând gospodăria colectivă de dușmani, sabotori ai obiectivului comunist, privește cum casa îi ia foc, dar nu își abandonează postul și nu lasă bunul comun neprotejat. Orice om, probabil, ar fi renunțat la rolul său într-un moment de criză, pentru a-și salva căminul sau pentru a se asigura că familia îi este în siguranță, însă Onufrie reprezintă prin excelență un erou socialist, pentru care interesele grupului sunt mai importante ca cele individuale. Acest fapt eroic este apreciat de colectivitate, care îl consideră un model în societate: „Cred că va fi răsplătit cu «Ordinul Muncii»... spuse Maxim, împăturind ziarul la lor. Noi toți am aflat de dumneata, Onufrie... fapta dumitale a fost cetită și prelucrată, în fabrici, în sate... fii mândru, ai dat multora o pildă”<sup>10</sup>.

Un alt erou socialist este învățătorul Geroge Teodorescu din romanul *Setea*. Acest personaj, care se întoarce acasă răvășit, în urma experienței traumatizante a războiului, constată situația grea în care se află oamenii din sat, care au trăit din altă perspectivă aceeași istorie și care acum se confruntă cu lipsuri: „Toți nădăjduiseră că se vor întoarce acasă la bine, că se vor odihni puțin după război. Și găsiseră sărăcie lucie, garduri arse, geamuri sparte, staule goale, porumbul necules, pluguri, căruțe și sape prăpădite”<sup>11</sup>. Teodorescu preia inițiativa, din poziția de membru de partid, pentru a uni comunitatea și pentru a contribui la îmbunătățirea situației colective și le promite oamenilor exproprierea moșiilor și împărțirea pământului, un deziderat al oamenilor după război și un leitmotiv al romanelor din epocă. Literatura proletcultistă și eroii săi oferă perspectiva victoriei în fața dușmanului.

„Reforma agrară hotărâtă de guvernul democrat prevede că orice moșie, peste cincizeci de hectare, se expropriază. Moșia «Hodaia» are patru sute treizeci și opt de iugăre. Ea nu mai este a cetățeanului Romulus Papp, ci a foștilor soldați, a văduvelor de război și a săracilor din satul Lunca, în al cărui hotar se găsește.”<sup>12</sup>

Eroul socialist din scrierile proletcultiste se delimitează de alte personaje exemplare din literatură, prin condiția lui de om simplu, care preia acest rol al civilizatorului, care îi inițiază pe ceilalți în înțelegerea ideilor comuniste și care îi motivează pe indivizi să lupte pentru binele colectivului, mai mult decât pentru binele personal. Eugen Negrici sintetiza ideea eroului socialist astfel: „Eroul central era comunistul - omul nou, muncitorul înaintat, țăranul care a înțeles sensul vieții noi și a pășit hotărât pe drumul luminos spre socialism”<sup>13</sup>. Reprezentant al noii societăți, acest om pragmatic, muncitor și rațional, era construit prin totală opoziție cu lumea elitistă, burgeză și boemă. În contextul scrierilor proletcultiste, eroul, Omul Nou, însuma valorile și principiile pe care regimul comunist încerca să le inoculeze maselor prin înregimentarea vieții culturale și, mai ales, prin ideologizarea literaturii.

## BIBLIOGRAPHY

Călugăru, Ion - *Oțel și pâine*, Ediția a II-a, Editură de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1955.

Camilar, Eusebiu - *Temelia*, Editura pentru Literatură și Artă a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., București, 1951.

Dumitriu, Petru - *Bijuterii de familie*, Ediție îngrijită, prefață și curriculum vitae de Teodor Vârgolici, Editura 100+1 GRAMAR, București, 1997.

Popovici, Titus - *Setea*, Editura Albatros, București, 1987.

\*\*\*

Breban, Nicolae - *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, ediția a II-a, cu o prefață de Ovidiu Pecican, Editura ALLFA, București, 2000.

<sup>10</sup> Eusebiu Camilar – *op. cit.*, p. 284.

<sup>11</sup> Titus Popovici - *Setea*, Editura Albatros, București, 1987, p. 62.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 276-277.

<sup>13</sup> Eugen Negrici – *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006, P. 31.

Mihăilescu, Florin - *De la proletcultism la postmodernism (O retrospectivă critică a ideologiei literare postbelice)*, Editura Pontica, Constanța, 2002.

Negrici, Eugen – *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2006.

Nițescu, Marin – *Sub zodia proletcultismului: o carte cu domiciliu forțat (1979-1995). Dialectica puterii: eseu politologic*, Ediție îngrijită de M. Ciuraru, Ed. Humanitas, București, 1995.

Țeghiu, Liviu - *Fenomenul proletcultist în literatura română*, Editura Miron, Timișoara, 2000.

# AMINTIRILE- ÎNTRE REALITATE ȘI ESTETICĂ

Alina Vancea

PhD, "Ovidius" University of Constanța

*Ion Creangă opens his soul, sharing with the audience the joy of childhood and the feeling of home, letter by letter, word by word, sentence by sentence, sentence by sentence, seemingly simple and insignificant emotions, but which, diluted, seem to incarnate, when the soul longs incessantly. This storyteller makes his appearance in the life of every human being, slowly but surely and challengingly, so that this rustic pen, with a trace of a traditional peasant accent, digs deep into the hearts of readers, bringing out even the most shy child, from the oldest body. Thus, we will discover a heterogeneous process of creation, just like the writer's art, because, in most of his writings, Ion Creangă pours into a new, inimitable, original form, a pre-existing fund of universal motives and ideas, he is an authentic creator, who integrates into the imaginary universe only those elements that serve the moral message of the work.*

*His creation is not only identified with the embroidery of the narrative, of the pure myth, but reveals elaboration, precision of expression, functionality in the whole text, creative availability, through the art of narration, intertwined with the juiciness of dialogue, creator of types, typologies and atmosphere.*

*We will discover, throughout the research, the image of the projection into the fabulous of some apparently banal events, separated from the world of the village, an uncertain, oscillating border between the real and the imaginary, serving the primordial time, extracting functions, constant actions, motives and characters from the myth, which he puts in coherence, in a literary work with a strong value of originality.*

**Keywords:** *memory, aesthetics, sincerity (self), realism (life), imaginary, transparency (writing), (auto)biography, (auto)fiction.*

## 1. Sinceritate – eul

„Iubite cetitoriu, multe prostii ăi fi cetit, de când ești. Cetește, rogu-te, și cetește și, unde-i vede că nu-ți vin la socoteală, ie pana în mână și dă și tu altceva mai bun la iveală, căci eu atâta m-am piceput și atâta am făcut”. (Ion Creangă, „Prefață la Poveștile mele”)

Scriitor cultivat, cu un tonus vital unic, sculptor de caractere umane, ce adoptă o viziune mitică și epică, o conștiință artistică rațională și spontană, Ion Creangă, scriitor clasic, moralist, cărturăresc, afiliat literei ironiei disimulate, dar nu satirice, prin eleganța artei spunerii, prin jovialitatea debordantă, exhaustivă, prin tehnica fanteziei verbale și a umorului spumos, trăiește și retrăiește, prin măștile personajelor creionate, credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, morala, filozofia poporului din seva căruia se desprinde.

Născut la data de 1 martie 1837, la Humulești, decedat la Iași, pe 31 decembrie 1889, scriitorul însuși își mărturisește copilăria prin opera consacrată, *Amintiri din copilărie*. Adultul, prin Nică, rememorează momente ale copilăriei, un tărâm de poveste, pentru care soarele zâmbește în fiecare zi unor pui de om, cu chipul innegrit de humă, însă ce rîd neconținut.

Etapele vieții par, de nenumărate ori, să ascundă sau să alunge spiritul copilăresc, fără să-l facă să dispară în neant, acolo, în suflet, *copilul* mereu va exista. Este valabil și în cazul lui Ion Creangă...?! Sub egida acestei întrebări a pornit freamătul cercetării, un amplu proces aflat la granița dintre ființă și conștiință, între real și ireal, *eu versus alții*...

*Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o șfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptorul pe care ma ascundeam, când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de haz și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!*

Ad-litteram, Creangă nu are nevoie de introducere, ci de analiză în profunzimea emoțiilor reflectate prin felul în care am rîs la năzbâtiile lui Nică, pentru emoția și bucuria resimțită citind povești, pentru felul în care mărturisirile sale readuc la suprafață copilul din el, din noi, de fiecare dată!

*Dragi mi-erău tata și mama, frații și surorile și băieții satului, tovarășii mei de copilărie, cu cari, iarna, în zilele geroase, mă desfătam pe gheață și la săniuș, iar vara în zile frumoase de sărbători, cântând și chiuind, cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase, țarinele cu holdele, câmpul cu florile și mândrele dealuri, de după care îmi zâmbeau zorile, în zburdalnica vârstă a tinereții! Asemenea, dragi mi-erău șezătorile, clăcile, horile și toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însuflețire.*

Ion Creangă își deschide sufletul, împărtășind publicului bucuria copilăriei și sentimentul de acasă, literă cu literă, cuvânt cu cuvânt, propoziție cu propoziție, frază cu frază, emoții aparent simple și nesemnificative, dar care, diluate, par a se întrupa, atunci când sufletul tânjește neconținut. Acest povestitor își face apariția în viața fiecărui pui de om, lent, dar cert și provocator, pentru ca, această peniță rustică, cu iz de accent tradițional sătesc, să sape adânc în inimile cititorilor, scoțând la iveală până și cel mai timid copil, din trupul cel mai bătrîn. Astfel, vom descoperi un proces al creației eterogen, întocmai precum arta scriitorului, căci, în majoritatea scrierilor sale, Ion Creangă toarnă într-o formă nouă, inimitabilă, originală, un fond preexistent de motive și idei universale, este un creator autentic, ce integrează în universul imaginar numai acele elemente ce slujesc mesajului moral al operei.

Creația sa nu se identifică doar cu broderia narațiunii, a miticului pur, ci relevă elaborare, precizie a expresiei, funcționalitate în ansamblul textului, disponibilitate creatoare, prin arta narațiunii, împletită cu succulența dialogului, creator de tipuri, tipologii și atmosferă.

Vom descoperi, de-a lungul cercetării, imaginea proiecției în fabulos a unor întâmplări aparent banale, desprinse de lumea satului, o graniță dintre real și imaginar incertă, oscilantă, slujind timpul primordial, extrăgând din mit funcții, acțiuni constante, motive și personaje, pe care le pune în coerență, într-o operă literară cu valoare puternică de originalitate.

Străbătând bătătura humuleșteană, descoperim un Creangă ce a știut exact ce și despre ce să scrie, pentru a ajunge la inimile noastre, citindu-l și recitindu-l, ne întoarcem în timp, la spiritul copilăriei, la acea bucurie naivă, simplă, dar atât de... *falnică*.

Ion Creangă este și va rămâne, dincolo de rama propriilor amintiri, povestitorul copilăriei și al copiilor de pretutindeni, reușind să cucerească prin stilul colocvial, cu accent sătesc. Ca să-l înțelegem pe Creangă, trebuie să înțelegem cultura în care și-a făcut apariția. Precum în contemporaneitate, oamenii, pe-atunci, trăiau în bule, bogații cu bogații, orășenii cu orășenii, țărani cu țărani, nu prea se intersectau. Astfel, când cei bogați s-au apucat să scrie, au reflectat asupra evenimentelor din perspectiva lor, au descris, cumva, realitatea lor, aspectele pe care nu le cunoșteau erau, cumva, idealizate și descrise de la distanță- țărani, copiii, mai ales copiii- erau prezentați niște îngerași, scrierea era una aleasă și îngrijită. Între toți acești oameni culți, cu studii la Paris, Viena sau Berlin, Ion Creangă era rotund, construit din lumini și umbre. Provenea, ce-i drept, dintr-o familie de țărani înstăriți, însă, până să debuteze în literatura română și s-o revoluționeze, a lucrat ca preot, învățător, pentru că, pe vremea aceea, preoții erau printre pușinii care știau și carte, o curiozitate printre intelectualii ieșeni.

Cum am precizat, literatura era scrisă de oameni ce trăiau într-o sferă a lor și făceau analiză de la distanță, undeva, separat de realitate, prin lentila opacă a unui binoclu. După același tipar, Creangă a scris o carte despre copilărie, o lume pe care a prezentat-o altfel- personajul lui este diferit, într-o lume diferită, prezentată printr-un limbaj natural, ce îți hrănește impresia că autorul nu scrie, ci stă la povești și-ți relatează cam ce-și aduce aminte, prin fluxul memoriei, printr-un procedeu narativ unic, colorat, prin care Creangă a scos din amorțire literatura și, vădit, e românul care a scris cum vorbeau românii și nu sunt mulți care să fie în stare să scrie precum a făcut-o el, direct, dur, din inima satului.

Efectul lui Creangă asupra exegeților a fost atât de puternic încât mulți dintre ei au încercat să înțeleagă intenția și traiectoria *Amintirilor*. Călinescu oscila între confesiune sau jurnal, Tudor Vianu întrevide un Creangă modern, un revoluționar al domeniului.

## 2. Realism – viață. Autoficțiunea- legitimare generică și criterii de identificare

Autoficțiunea, în curs de legitimare... depășind granițele formale, pregnante în studiile de specialitate, ce tratează fenomenul de *autoficțiune*, se impune un îndelung popas la nivelul specificul ei ideologic. Descoperim o literatură dependentă de criza identității, pe care textele literare aparute o ilustrează, mai mult sau mai puțin acut, printr-o interdependență evidentă, detașată de reprezentarea realistă, clasică, holistă, definită printr-o apropiere de individual- *sine, eu, subconstient*. Creatorul de literatură dezvoltă, astfel, universuri unice, prin accesarea bagajului psihanalitic cumulat, adăugat unei experiențe.

Autoficțiunea, cu puternice rădăcini în îndepărtata modernitate, cu o slabă bază radiculară pe solul postmodern, pe aria căruia a generat numeroase dispute și neînțelegeri, poate fi analizată, cu instrumente precise, prin prisma valorilor către care nu aderă. Astfel, putem conceptualiza ideea conform căreia *autoficțiunea nu este autobiografie*.

Autobiografia este specifică textelor, în proză, ce pot fi analizate prin intermediul testului asertoric, informația prezentată poate fi testată drept adevărată sau falsă. Din acest motiv, printr-un afluent, o autobiografie poate fi considerată un text cvaziștiințific, paradigmatic, prin testul antitezei pe care-l traversează un text explicit, o mărturie, ce nu trebuie neapărat să povestească în totalitate viața celui care o scrie și nu ține neapărat să fie sărăcită de unele paranteze descriptive, cu nuanțe de reportaj sau pasaje meditative.

Corelată cu abordarea anterioară, ideea conform căreia *autoficțiunea nu este nici biografism* își găsește esența în cel de-al doilea concept, biografismul fiind o metodă de lucru care presupune utilizarea materialului privind viața unui scriitor, pentru o profundă înțelegere a operei. Astfel, criticul biografist pornește de la inspectarea obiceiurilor și a faptelor, astfel încât să poată, apoi, trage concluzii despre opera literară, definită printr-o deschidere concludentă, privind psihologia și sensibilitatea profundă a autorului supus inspecției.

*Atunci... ce este autoficțiunea?* În timpul scrisului, personalitatea și existența autorului, chiar dacă respectă convenția onomastică a triplei identități, respectiv autor – narator – personaj, aceste consimilitudini nu sunt reinventate, ci angrenate simultan, în scriere, cu personalitățile și existențele altor prezențe umane, cu care interacționează sau a interacționat cel care scrie literatură, tratată ca o inevitabilă ficțiune, întrucât memoria afectivă stochează acele momente care marchează existența.

Memoriile sunt transpuse ficționalizându-le, umbrind adevărul și valoarea realității, ce nu sunt notele dominante ale textului autoficțional, atât timp cât sincerul autorul povestește o viață, a



sa, cu adevăr și logică personală. Așadar, autoficțiunea este referențialitatea ambiguă, într-o scriere autoficțională nu identifici, cu exactitate, la cine se referă autorul, atunci când prezintă un personaj, fie el și cu referent real, sau când vorbește despre el, ca personaj.

Incertitudinea codului hermeneutic al textelor considerate autoficționale ridică întrebarea *Cum citim un text autoficțional?*, suntem într-un spațiu verosimil, cu personaje veridice, care săvârșesc fapte autentice sau încercăm să înțelegem la cine se referă autorul, ne îndreptăm privirea către literaritatea textului în sine?

Este necesar să semnalăm faptul că, inițial, scrierea poate fi considerată un avatar al interpretării autobiografice, cu care poate fi, oricând, confundată, însă vom demonstra, pe parcursul cercetării, faptul că autoficțiunea este diferită de relatarea autobiografică, întrucât, într-o autobiografie, scriitorul se folosește de întreaga existență personală, de un episod din experiențele trăite, pentru a așterne pe hârtie o poveste, în care modifică numeroase elemente constitutive, din considerente personale sau estetice, autorul folosind biografia drept punct de plecare, se ascunde în spatele unui personaj fictiv, sugerând, în același timp, faptul că textul reprezintă o confesiune.

Autoficțiunea constă în (re)inventarea sinelui, prezentarea personală în situații imaginare, sub o mască ce ascunde numele și identitatea socială. În cazul autoficțiunii, se impune ca scriitorul să nu conducă spre o lectură referențială, a decodificării unor confidențe, ascunse sub litera textului.

Așadar, distingem faptul că în romanul autobiografic se scrie despre experiența reală, se schimbă numele, prin pseudonime, pentru a camufla identitatea, în timp ce, în romanul autoficțional, firul epic se bazează pe numele real al personajului, pe identitatea socială.

Scriitorul din lumina reflectoarelor, clasicul Ion Creangă, alege să se introducă în mijlocul poveștii, ca personaj principal. Autorul reușește să creeze iluzia transgresării graniței dintre lumea reală și ficțiune, destabilizând-o, estompând ceea ce ar trebui să fie o barieră ontologică clară, între autorul real și un personaj ficțional în oglindirea căruia se identifică.

Așadar, autoficțiunea poate fi delimitată net și cu mijloace precise de ceea ce nu este ea.

Autoficțiunea nu este autobiografie. Autobiografia reprezintă un concept modern, care se referă la textele în proză, ce pot fi analizate prin metoda testului asertoric, adică informația prezentată poate fi verificată ca fiind adevărată sau falsă.

Dar autoficțiunea nu este nici biografism. Biografismul este o metodă de lucru a criticilor începutului de secol XX, ce presupunea utilizarea materialului privind viața unui scriitor, pentru o mai profundă înțelegere a operei. Altfel spus, criticul biografist pornea de la cercetarea tabieturilor, faptelor unui scriitor, pentru a trage concluzii despre opera literară a acestuia, opinând faptul că analiza îi va fi oferit detalii concludente privind psihologia și sensibilitatea profundă a autorului.

Autoficțiunea se delimitează și de bioficțiune. Bioficțiunea se referă la textul pur literar, prezentat, de cele mai multe ori, la persoana a III-a, al cărui cadru narativ se contopește cu cel al

biografiei, este, în esența sa, o poveste cronologică, închipuită sau visată, a vieții unui individ aleatoriu, în care personajul poate să aibă sau nu un referent istoric. În încercarea de a selecta o explicație veridică, modelul lui Freud din *Nevroză, Psihoză și Perversiune* va fi însușit, pe deplin, abia acum. Capitolul Despre amintirile-ecran oglindește literatura drept o inevitabilă ficțiune, prin susținerea faptului că, din moment ce în minte ne rămân acele momente care ne marchează existența, mai ales în copilărie, atunci când transcriem așa-zisele amintiri personale, nu avem alt material de expus decât cel achiziționat cu ajutorul memoriei, dar nu le putem transcrie decât ficționalizându-le.<sup>1</sup> Adevărul și valoarea nu sunt, în această situație, notele dominante ale textului autoficțional, dacă autorul este onest și povestește o viață, cea personală, cu adevăr și logică individuală, unică.

Dincolo de aspectele formale, predominante în studiile de specialitate, care se ocupa de autoficțiune, ar trebui să ne oprim la specificul ei ideologic și la motivațiile socio-antropologice ale succesului ei, motivul regăsindu-se în ideea conform căreia textul literar se sprijină pe convenții din ce în ce mai bine stăpânite și diversificate, în timp ce romanul se consolidează pe o retorică a persuasiunii. Tot mai puțin stăpân pe realitate, creatorul de literatură dezvoltă universuri referențiale compensative și, cu bagajul psihanalitic făcut, adăugat unei experiențe, cercetează microuniversuri rămase, până nu demult, în umbra anonimiei.

Autorul se descoperă și redescoperă, trăind o utopie, de fiecare dată când scrie, își întreține iluzia că înțelege textul, personajul, chiar dacă, în realitate, nu se identifică, întotdeauna, cu acesta, își suspendă, de bunăvoie, neîncrederea, încăpățânându-se să creadă. Ficțiunea generată de și prin prezentarea personajului este strânsă magnetic, androginic, de însuși Creangă, în cazul lucrării de față. Astfel, în acest context, poate să continue scrierea *Amintirilor*, pentru că, scriind despre propriul eu, subiectul capătă conținut de subiect, atingând, uneori, un alt subiect, la fel de consistent și holografic. Eul propriu depinde de altul, iar altul depinde de eu, așadar eu fără altul nu se identifică, nu există corporalitate, relevanță sau realitate.

Subiectul auctorial care ne interesează nu este acela reflectat de eul narator, ci acela proiectat de subiectul critic. Textul devine, astfel, un spațiu intersubiectiv, o zonă în care Creangă testează propriile limite proiective, dar și rezistența unei fantasme auctoriale. Se cuvine să precizăm, aici, o distincție între cele două accepții principale prin care înțelegem proiecția auctorială: pe de o parte, este vorba despre metaforele limbajului teoretic, în care teoreticianul se proiectează pe sine, non-intențional, pe de altă parte, se pune în discuție cazul interpretării critice, care îi analizează scrierea în termeni metaforici, printr-un soi de constrângere semantică, într-o zonă clar delimitată, a cărei alegere este, mai degrabă, un efect al lecturii, și nu o cerință nemijlocită a interpretării textului.

---

<sup>1</sup> Sigmund Freud, *Nevroză, psihoză, perversiune - Opere Esențiale, vol. 7*, traducere: Roxana Melnicu, Corneliu Irimia, Reiner Wilhelm și Silviu Dragomir, Editura Trei, București, 2010.

Din perspectiva ficționalizării subiectului, în cazul de față, subiectul auctorial, critica și teoria devin, în sine, corespondenți ai literaturii de ficțiune. Astfel, se implementează o refuncționalizare a subiectului, în care autorul revine în text, uneori cu un ochi critic, Creangă devenind, pe parcursul memorării amintirilor, vulnerabil, ezitant, eterogen și discontinuu, dar nu mai puțin viu.

Intrând în poveste, vom observa că memoria nu funcționează doar pentru redarea unui trecut individual, personal, și nici numai pentru a releva trecutul întâmplărilor, al oamenilor, al satului, ci și pentru a povesti despre trecutul bibliotecilor, memoria bibliotecilor interioare, în alcătuirea cărora memoria operează, egală în capriciu și hotărâre, selecții de decupaje de sensuri, colaje de întâmplări, ce asigură confortul continuității, dintre ceea ce autorul este în timpul scrierii, la vârsta maturității, dintre ceea ce era ieri, Ion (Nică), înainte de a înfăptui scrierea.

Cum intervine memoria în discutarea evenimentelor relatate în *Amintiri*?! În principal, prin adăugarea sau diluarea datelor reale, factuale, cu tehnici pur metaforice, prin capriciul jocului de memorie, un joc în care, pe lângă decupajele amintite, se strecoară și concluziile preferate, purtate de biblioteca personală. Astfel, ecuațiile imaginarului se proiectează printr-o hermeneutică a îndoielii, aceea de a întrevede jocuri ale ficțiunii într-un text încadrat într-o tradiție a științificității, în care se recurge, adesea involuntar, la operații de metaforizare, reducere sau analogie.

Evenimentele legate de autor, artist, ca generator al unui artefact estetic, sunt autonome față de statutul obiectiv al acestuia, față de situația lui istorico-socială, o elaborare imaginativă, ficțională, întreținând, în primul rând, o complicitate paradigmatică și, mai apoi, o explicație științifică. Aparentul impediment în explicarea exactă a unei asemenea intenții, în ideea în care mișcările imaginarului sunt greu, dacă nu imposibil de urmărit, în articulațiile unei teorii, nu este real, întrucât aproape orice practică teoretică dovedește tot atâtea legături cu imaginarul, cât dovedește cu conștiința teoretică. Pe lângă proiecția imaginară a unui autor ficțional, textul conține o formă de hermeneutică, analiză, a ceea ce consideră scriitorul a fi lumea reală, obiectivă, a textului. De aceea, *Amintirile*, pot fi interpretate pe baza a două coordonate: prima, scriitorul propune o ficțiune cu referent în lumea posibilă a autorului, cea de-a doua, se asigură realitatea unei lumi pe care o descrie referențial, o lume proprie, pe care o oglindește întocmai ca patul lui Procust.

Toate aceste date generează o profundă curiozitate- cine este autorul?! Definirea conceptului nu este întotdeauna una facilă, întrucât nu întotdeauna cel căruia istoricii literari îi atribuie opera este și cel care a scris-o, respectiv asumat-o și însușit-o. În scenă se introduc eul auctorial și eul biografic, între care se conturează o conexiune bazată pe interogația proprietății textului, ce se rescrie la infinit, de către un creator locuit de muză, cu conștiința valorii sale instrumentale, o metaforă pe care însuși Creangă pare să o înfățișeze în fața potențialilor cititori.

Altfel spus, dacă noțiunea de autor ne ajută în investigarea operei de artă, respectiv în explorarea momentului facerii acesteia, atunci, la rândul său, opera funcționează proiectiv, configurând un anumit tip de autor, definit ca prezență, funcționalitate, autoritate. Astfel, autorul și textul se normează reciproc, succesiv, iar dacă atribuirea unui text poate reprezenta o acțiune deficitară, identificarea auctorialității sale ține de o dexteritate speculativă și de proiecție ficțională, în care numele autorului devine un indice de intertextualitate, pentru că, prin intermediul lui, textul devine parte a unui corp de texte, a unei biblioteci, lipsită de delimitări auctoriale. Ideea este aceea că, în viitor, Creangă a putut, forțând limitele propriei gândiri și creativități, să interpreteze o experiență inițială, (re)făcând-o. În acest fel, sciitorul se înfățișează sub forma unui bijutier care șlefuieste un mecanism, copilăria, un tribun extrovertit, gata să își asume trâmbițe și cauze colective, sub forma unor arhetipuri sau profunde simboluri.

Autorul *Amintirilor* este, pe de-o parte, instanța ce reclamă și proiectează deopotrivă interpretarea, devenind o ficțiune necesară interpretului, un soi de arsenal de precauții premergătoare propriei interpretări. Impunerea unui autor prin textul său este și un aspect ce ține de datarea istorică, o acțiune de autorizare, de atașare a unei valori estetice. Se impune ca limitările autorului să fie exilate din cercetarea textului, pentru a face loc vocii limbajului subiectiv.

Sub semnul unei aparente măști, descoperim faptul că numele autorului nu este un simplu nume propriu, întrucât, acesta din urmă, dacă se referă în exterior, la o persoană reală, numele autorului rămâne în text drept o prezență ficțională, însemnul particular de existență a discursului. Vocea care subiectivizează *Amintirile* trebuie mereu ecranată, eludată prin mijloace care să înlocuiască prezența cu o succesiune de alunecări ale acesteia, ieșiri deviate din sfera realului. Astfel, responsabilitatea auctorială va fi tratată din perspectiva eu scriptic - eu biografic, relația cu posteritatea, ceea ce poate conduce spre către fidelitatea față de primatul autenticității.

Problematika întoarcerii autorului în opera artistică se împarte pe două coordonate: conținutul epic este tratat prin termeni biografști, atunci când, de multe ori, întoarcerea autorului în text este confundată cu formele prezentării eului empiric în text, cu toate accidentele sale referențiale; un alt caz particular se află sub umbrela (auto)biografiei ficționale sau inventate, în care apare un autor modelat după operă, un personaj născut cu prețul sacrificării autorului. La un alt palier, însă, autorul revine în textul literar în calitate de subiect, optează pentru un discurs artistic, iar ideea de subiect redevine semnificativă și inteligibilă, prin tematizarea unui autor-personaj, eventual, prin (auto)ficțiune.

### 3. Transparență – scriere. Ipostaze ale autobiografiei

**Autobiografia** este o narațiune făcută de un individ despre ceea ce s-a întâmplat în timpul vieții sale sau un fragment din aceasta. Viața deplină acoperă aspecte legate de copilărie, istoria familiei, triumfuri, eșecuri, iubiri, sfâșieturi de inimă, călătorii și tot ceea ce se învârtea în jurul existenței umane.

Autobiografia este considerată, în sine, un gen literar, circumscris între limitele istoriei și literaturii, întrucât protagonistul, în acest caz, este însuși scriitorul.

Datorită conținutului intim al scrierii, viața însăși devine o sursă de inspirație pentru cei care, pe baza acestei reflecții, surprind pe hârtie o poveste sau reflecțiile lor. Scrierea la persoana întâi conferă intensitate afectivă lucrării. Scrierea subiectiv-creativă nu numai că are o legătură importantă cu literatura, ci și cu inteligența emoțională, fiind o resursă care poate fi utilizată drept formulă pentru autocunoaștere.

Scrierea autobiografică conține frumusețea vieții, își găsește inspirația în rutina existenței, la rândul său, aduce atemporalitate evenimentelor temporare. Uneori, nu este ușor să fii consecvent în scrierea reflecțiilor personale și, totuși, este posibil să se **păstreze acest angajament** în perioade specifice vieții, care sunt marcate de schimbări.

Autobiografia este o narațiune retrospectivă, pe care o persoană reală o face despre propria existență, cu accentul pus pe propria personalitate; scrierea autobiografică se supune unor criterii ferme, care îi conferă calitatea de specie literară autonomă, definindu-se prin identitatea dintre autor – narator – personaj. Autorul este cel ce povestește, iar cele narate sunt făcute de un eu identic cu al autorului, situații ce trimit la o sumă de date istorice ușor de verificat.

*Amintirile* lui Creangă implică o perspectivă retrospectivă, o contemplare a sinelui în devenire, spre maturizare, într-un context real. Creangă trimite la un spațiu natal, Humulești, pe care îl configurează ca un loc sacru, un punct geografic originar. Autobiografia sa este o nouă modalitate de a fi și a rămâne printre oameni, o căutare de sine, prin sine, o încercare de a se redescoperi, atât în plan real, cât și imaginar.

## BIBLIOGRAFIE PRIMARĂ

- Creangă, Ion, *Amintiri din copilărie. Povești. Povestiri*, Ediție îngrijită și Prefață de Liviu Papadima, Editura Cartea Veche, București, 2009
- Creangă, Ion, *Povești. Povestiri. Amintiri*. Editura Unicart, București, 2008
- Creangă, Ion, *Amintiri. Povești. Povestiri*, Editura Art, București, 2006
- Creangă, Ion, *Opere. Ediție critică*, coord. Daniel Corbu, Editura Princeps Edit, Iași, 2006
- Creangă, Ion, *Povestea lui Harap-Alb. Amintiri din copilărie*, Ediție îngrijită de Iorgu Iordan și Elisabeta Brâncuși, Editura Minerva, București, 1991
- Creangă, Ion, *Povești. Amintiri. Povestiri*, Din colecția „Biblioteca pentru toți”, Editura Minerva, București, 1989
- Creangă, Ion, *Povești. Povestiri. Amintiri din copilărie*, Cuvânt înainte de Domnica Filimon, Editura Ion Creangă, București, 1987
- Creangă, Ion, *Amintiri. Povești. Povestiri*, Texte reproduse după volumul *Ion Creangă, Opere*, ediție îngrijită de G. T. Kirileanu, E.S.P.L.A., 1957, Editura Tineretului, Colecția Lyceum, București, 1957

## BIBLIOGRAFIE SECUNDARĂ

### MONOGRAFII

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch and Elizabeth Langland, *Introduction. The Voyage in: Fictions of Female Development*, University Press of New England, Hanover, NH, 1983
- Albérès, R. –M., *Istoria romanului modern*, EPL, București, 1969
- Albérès, R. –M., *Metamorphoses du roman*, Édition Albin Michel, Paris, 1966
- Angelescu, Silviu, *Portretul literar*, Editura Univers, București, 1985
- Angheliescu, Mihaela Irimia, *Dialoguri postmoderne*, Editura Fundația Culturală Română, București, 1999
- Apostolescu, Mihai, *Ion Creangă între marii povestitori ai lumii*, Editura Minerva, București, 1978
- Bachelard, Gaston, *Poetica spațiului*, Traducere de Irina Bădescu, Prefață de Mircea Martin, Editura Paralela 45, Pitești, 2003
- Bahtin, Mihail, *The Dialogic Imagination*, University of Texas, Austin, 1983

- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Editura Univers, București, 1982
- Balotă, Nicolae, *Romanul românesc în sec. XX*, Editura Univers, București, 1997
- Balotă, Nicolae, *Arta lecturii*, Editura Cartea Românească, București, 1978
- Baltrušaitis, Jurgis, *Oglinda. Eseu privind o legendă științifică. Revelații, science-fiction și înșelăciuni*, Editura Meridiane, București, 1981
- Barthes, Roland, *Plăcerea textului*, Editura Echinox, București, 1994
- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii. Antologie*, Editura Univers, București, 1987
- Bârlea, Ovidiu, *Poveștile lui Creangă*, E.P.L., București, 1967
- Boia, Lucian, *Istorie și mit în conștiința românească*, Editura Humanitas, București, 2000
- Boutiere, Jean, *La vie et l'oeuvre de Ion Creangă 1837-1889*, Librairie Universitaire J. Gamber, Paris, 1930
- Bratu, Savin, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, București, 1968
- Cap-Bun, Marina, *Criss-cross: Essays in Romanian and Comparative Literature*, München: Verlag Radu Barbulescu (University Studies), 2006, 2nd edition, extended, Foreword by Raimonda Modiano, (202p.) (first edition 2004, 120p.)
- Cap-Bun, Marina, *Literatura marilor clasici, Spiritul critic junimist între teoria și practica literară*, Constanța: Ovidius University Press, 2003, referent științific prof. dr. Silviu Angelescu, Prefață de Silviu Angelescu, (368 p.)
- Caraioan, Pompiliu, *Ion Creangă*, Editura Tineretului, București, 1955
- Călinescu, George, *Ion Creangă (Viața și opera)*, Prefața de Eugen Simion, Editura pentru literatură, București, 1966
- Călinescu, George, *Ion Creangă (Viața și opera)*, Editura Eminescu, București, 1973
- Călinescu, George, *Estetica basmului*, Editura pentru Literatură, București, 1965
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982
- Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ediție facsimil, Fundația Regală Pentru Literatură și Artă, Editura Semne, București, 2003
- Ciopraga, Constantin, *Literatura română între 1900 și 1918*, Editura Junimea, București, 1970
- Cristea, Dan, *Autorul și ficțiunile eului*, Editura Cartea Românească, București, 2004
- Cristea, Dan, *Versiune și subversiune: paradoxul autobiografiei*, Editura Cartea Românească, București, 1998

- Crohmălniceanu, Ovid. S, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Vol.I, Editura Universalia, București, 2003
- Cubleșan, Constantin, *Clasici și moderni*, Editura Gramar, București, 2003
- Diaconu, A., Mircea, *Ion Creangă. Nonconformism și gratuitate*, Editura Princeps Edit, Iași, 2011
- Dimisianu, Gabriel, *Clasici români din secolele XIX și XX*, Editura Eminescu, București, 1996
- Dumitrescu-Bușulenga, Zoe, *Ion Creangă*, E.P.L., București, 1963
- Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers, București, 1977
- Eco, Umberto, *Kant și ornitorincul*, Editura Pontica, Constanța, 2002
- Glodeanu, Gheorghe, *Dimensiuni ale romanului contemporan*, Editura Gutinul, Baia Mare, 1998
- Grădinaru, Dan, *Creangă. Monografie*, Editura Alfa, Iași, 2002
- Grigore, Rodica, *Retorica măștilor în proza interbelică românească*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2005
- Holban, Ioan, *Ion Creangă - spațiul memoriei*, Ed. Junimea, Iași, 1984
- Lejeune, Philippe, *L' autobiographie en France*, Armand Colin, Paris, 1972
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975
- Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1980
- Lejeune, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Éditions du Seuil, 1998
- Lovinescu, Vasile, *Creangă și Creanga de Aur*, Editura Rosmarin, București, 1996
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura 100+1 Gramar, București, 1998
- Martin, Mircea, *Între și cum: punctul de vedere în roman, în Jaap Lintvelt, Încercare de tipologie narativă: punctul de vedere*, traducere de Angela Martin, Editura Univers, București, 1994
- Mavrodin, Irina, *Romanul poetic*, Editura Univers, București, 1977
- Melchior-Bonnet, Sabine, *Istoria oglinzii*, Editura Univers, București, 2000
- Micu, Dumitru, *În căutarea autenticității*, I, București, Editura Minerva, 1990
- Mihăieș, Mircea, *Cartea eșecurilor. Eseu despre rescriere*, Editura Univers, București, 1990
- Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Amarcord, Timișoara, 1995
- Mincu, Marin, *Textualism și autenticitate*, Eseu despre textul poetic, III, Editura Pontica, Constanța, 1993



- Moraru, Cornel, *Obsesia credibilității. Prozatori, critici și esești contemporani*, Editura Didactică și pedagogică, Colecția „Akademos”, București, 1996
- Moraru, Cornel, *Textul și realitatea*, Editura Eminescu, București, 1984
- Munteanu, George, *Introducere în opera lui Ion Creangă*, Editura Minerva, București, 1976
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Negruzzi, Iacob, *Amintiri din Junimea* (Memoires from Junimea), cuvânt introductiv de Elvira Sorohan, Editura Junimea, Iași, 2018
- Oieșteanu, Andrei, *Grădina de dincolo. Zoosophia. Comentarii mitologice*, Editura Polirom, București, 2012
- Olteanu, Tudor, *Morfologia romanului european în sec. al XIX-lea*, Editura Univers, București, 1977
- Parascan, Constantin, *Ion Creangă și lumea în care a trăit 1837-1889*, Editura Sagittarius Libris, Iași, 1999
- Parascan, Constantin, *Ion Creangă, măștile inocenței. Viața și opera*, Vol. I, Editura Junimea, 2000
- Pavel, Toma, *Convențiile ficțiunii/ Lumi ficționale*, Editura Minerva, București, 1992
- Petrescu, Liviu, *Vârstele romanului*, Editura Eminescu, București, 1992
- Philippe, Gilles, *Romanul de la teorii la analize*, Editura Institutul European, Iași, 2002
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române, de azi, pe mâine*, vol. II, Fundația Luceafărul, București, 2001
- Regman, Cornel, *Ion Creangă. O biografie a operei*, Editura Demiurg, București, 1995
- Ricardou, Jean, *Noi probleme ale romanului*, Editura Univers, București, 1988
- Ricoeur, Paul, *Metafora vie*, Editura Univers, București, 1984
- Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, Editura Univers, București, 1983
- Roger, Caillois, *Abordări ale imaginarului*, Editura Nemira, București, 2001
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002
- Streinu, Vladimir, *Ion Creangă*, Editura Albatros, București, 1971
- Ticu, Constantin, *Memoria autobiografică*, Editura Institutul European, Iași, 2005
- Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, București, 1973
- Tohăneanu, G.I., *Stilul artistic al lui Creangă*, București, Editura Științifică, 1969
- Tomuș, Mircea, *Romanul Romanului Românesc (În căutarea personajului)*, vol. I, Editura 100+1 Gramar, București, 1999

- Țeposu, Radu G., *Viața și opiniile personajelor*, Editura Cartea Românească, București, 1983
- Ursa, Mihaela, *Scrittoria*, Ediția a II-a, Editura Dacia XXI, Cluj-Napoca, 2010
- Vartic, Ion, *Modelul și oglinda*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Vattimo, Gianni, *Subiectul și masca. Pornind de la Nietzsche*, Editura Pontica, Constanța, 2001
- Vâlceanu, Mona, *Studii de literatură română*, Editura Tipnaste / Zodia fecioarei, Pitești, 1996
- Vianu, Tudor, *Studii de stilistică*, Editura Minerva, București, 1968
- Vianu, Tudor, *Scrieri*, II, Editura Minerva, București, 1972
- Vulcănescu, Mircea, *Ion Creangă văzut de generația actuală*, prefață în Ion Creangă, *Opere*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1993
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Filozofia imaginii*, Editura Polirom, Iași, 2004
- Zaciu, Mircea, *Cu cărțile pe masă*, Editura Cartea Românească, București, 1981
- Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei*, Editura Eminescu, București, 1988

## STUDII

- Cap-Bun, Marina, „The Symbolism of Light in Ion Creangă’s Memories of my Boyhood”, în *Balkanistica*, The South East European Studies Association, Oxford, Mississippi, SUA, vol. 17/ 2004, pp.137-143
- Călinescu, G., *Studii și comunicări*, București, Editura Tineretului, 1966
- Iorgu, Iordan, „Limba lui Creangă”, în *Studii despre Ion Creangă*, Vol. II, Editura Albatros, București, 1973
- Munteanu, Ștefan, „Expresia artistică a limbii populare în opera lui Ion Creangă”, în *Studii despre Ion Creangă*, Vol II, Editura Albatros, București, 1973
- Tohăreanu, G. I., „Oralitate și relief”, în *Studii despre Ion Creangă*, Vol. II, Editura Albatros, București, 1973

## ARTICOLE

- Eliade, Mircea, „Momentul Eminescu”, în *Viața literară*, an X (1935), august-septembrie, nr. 3. „Gârleanu, Emil, Ion Creangă”, în *Arhiva*, nr. 7 – 8, iul. – aug., Iași, 1902
- Marino, Adrian, „Creangă și autobiografia”, în *Steaua*, nr. XX, 1 ianuarie 1965
- Piru, Al., „Arta lui Creangă”, în *Viața românească*, IX, nr. 8, aug., 1956

## WEBGRAFIE

- Diaconu, A., Mircea, *Sinteze din studiile critice asupra operei lui Creangă – Despre Comic, descriere, narațiune și altele*, (scribd.com), <https://www.scribd.com/document/482345071/SINTEZE-DIN-STUDIILE-CRITICE-ASUPRA-OPEREI-LUI-CREANGA-DESPRE-COMIC-DESCRIERE-NARAT-IUNE-S-I-ALTELE-Mircea-A-Diaconu>, data accesării 8 iulie 2022
- Freud, Sigmund, *Nevroză, psihoză, perversiune - Opere Esentiale*, (scribd.com), <https://ro.scribd.com/document/569916499/Freud-Sigmund-Opere-Esen%C8%9Biale-Vol-7-Nevroz-Psihoza-Perversiune-pdf-Version-1>, data accesării 20 iunie 2022

## DICȚIONARE ȘI ISTORII LITERARE

- \*\*\*, Dicționar esențial de scriitori români, Editura Albatros, București, 2000
- \*\*\*, *Mic Dicționar Enciclopedic*, Ediția a III-a revizuită, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1986
- *Dicționarul general al literaturii române*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2007
- Angheliescu, Mircea, *Dicționar de termeni literari*, Editura Garamond, București, 2000
- Chevalier, Jean și Gheerbrant, Alain, *Dicționar de simboluri (Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, numere)*, vol. II și III, Editura Artemis, București, 1995
- Holban, Ioan, *Istoria literaturii române. Portrete contemporane*, Editura Princeps Edit, Iași, 2003
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
- Marian, Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Fundația Luceafărul, București, 2001

- Popa, Marian, *Dicționar de literatură română*, Editura II, Editura Albatros, București, 1997
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, Editura Fundația Luceafărul, București, 2001
- Pop, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Editura Semne, București, 2009
- Pop, Ion, *Dicționar analitic de opere literare românești (N-Z)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
- Rotaru, Ion, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Dacoromana, București, 2009
- Săndulescu, Alexandru, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei, București, 1976
- Șindrilaru, Florin, *Dicționar de personaje literare*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998
- Zaci, Mircea, Marian Papahagi și Aurel Sasu, *Dicționarul esențial al scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2000
- Zaci, Mircea, Marian Papahagi și Aurel Sasu, *Dicționarul Scriitorilor Români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1995

## THE EIGHTIES VALUE NUCLEUS

Cristina A. Oprean Cornea

PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia

*Abstract: The eighth literary phenomenon, accompanied by the atmosphere of the new poetry, is formed in 1977, when the beginning of a nucleus of the living and innovative Romanian literary life.*

*“Cenaclul de luni” (The Cenacle of Monday) had been for seven years the nucleus of the consciousness of generation and the expression of the sensibility of the world, shaped by the poetry written by the members of this literary circle, led by Nicolae Manolescu.*

*The space we refer to recognizes postmodernism as a viable interpretation method, and the action of writers coming out of a long silence is a way of recovering values, traditions, patterns abandoned or denied in previous decades. Postmodern poetry is covered up by the biographical and real element that blends in an absolutely spectacular way with ludic, ironic, humorous, symbolic, and even fantasy.*

*Keywords: generation, cenacle, interpretation, conscience, biographical*

In this article we intend to present a short history of postmodernism's occurrences in the Romanian specialty critique as well as the discussions that the emergence of the term has generated in our country. The first important debate from Romania on this issue took place in 1986, with the occasion of the emergence of a special number of "Critical Books" dedicated to postmodernism. A presentation of the evolution of the term before 1986 was made by Ion Bogdan Lefter in several articles included in the volume of Postmodernism. From the file of a cultural "battle" as well as in the anthology of Gheorghe Crăciun's book, *Competition continues. Generation '80 in theoretical texts*.

A first Romanian application of the term postmodernism is that of Andrei Brezeanu, in an article from 1974 about American postmodernist writers: *American Postmodernists - a trajectory to the future*<sup>1</sup>. The concept of postmodernism reappears six years later in a preface (the poem as a gesture) of the translator Stefan Stoenescu to a volume of poems by Frank O'Hara. The Romanian translator also draws a typological sketch of postmodernism in relation to modernism: "The post-modernist poet descends again in the street, a gesture by which he assumes existence in his own name, giving up the armor of impersonalism.

The poem becomes a record of the very act by which the existence is circumscribed in it. The distinction to modernity is clear: we do not have to do with the cerebral reflexivity of the creative act".<sup>2</sup> As Ion Bogdan Lefter writes, the same is Stefan Ștefan Stoenescu who, in 1983, on the occasion of the Critical Colloquium of "Transilvania" magazine in Sibiu makes a synthesis of the debate on postmodernism in the American cultural space.

Of the consecrated literary critics, the one who uses the concept of postmodernism is Nicolae Manolescu. In an article in 1983 titled *Poetry Postmodernism*, the critic speaks of post-1960 poetry, whose main spirit is not innovative, but a follower. Manolescu carries out a categorization of Romanian poetry, but there are several theoretical inaccuracies. Postmodernism is framed with avant-garde in a category of modern poetry (although modern is also considered symbolic poetry), and something further postmodernism is defined by opposition to modernism. The critic then goes

---

<sup>1</sup> Andrei Brezeanu, *Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor*, în "Secolul 20", nr. 8 (163), 1974.

<sup>2</sup> Ștefan Stoenescu, *Poemul ca gest*, prefață la Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, București, 1980, p. 5, apud. Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism. Din dosarul unei bătălii culturale*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

on to add that "the terms themselves should be reviewed."<sup>3</sup> As Ion Bogdan Lefter remarks, Nicolae Manolescu then used the term in several chronicles.

Mircea Cărtărescu speaks about postmodernism in response to an inquiry into the literature of young people in 1985. He saw in postmodernism a possibility of regenerating poetry and distinguishing between the characteristics of postmodernism, textualism, biography and stylistic synchronicity. A clearer and more documented position seems to have Monica Spiridon who made a translation of an essay by Malcolm Bradbury. It defined postmodernism as the "number one subject in the culture of our time".<sup>4</sup> The author also gave a general overview of theoretical debates on postmodernism, with a large number of international references.

Ion Bogdan Lefter also remembers Eugen Simion in the context of the debates on postmodernism, the critic applied the term in the characterization of Leonid Dimov's poetry. Another critic (Radu G. Țeposu) used postmodernism referring to Marin Sorescu. In turn, Mircea Martin spoke in the *Only Criticism* about the poetry of postmodern age: a poem that comes from culture, a poetry of poetry, a playful, ironic attitude not once, and less of reverie and metaphorical unleash. Everyday implications and political implications abound in its content."<sup>5</sup>

Referring to postmodernism, Mircea Iorgulescu considers it "the latest terminological passe-partout"<sup>6</sup>, and Livius Ciocârlie presents it as "demonetised before it is clear"<sup>7</sup>. We have been able to observe from what has been presented so far the difficulties encountered by the acceptance of the term on the Romanian realm, before the discussions in "Caiete critice" which we will present in the following paragraphs. The concept of postmodernism was not yet sufficiently clarified and settled in us, hence the imprecision in its definition and use.

As we have already mentioned, a defining role in the evolution of Romanian postmodernism had its debates in the large number dedicated to it in the "Caiete critice", no. 1-2 / 1986. Top personalities of Romanian culture have presented articles in various fields and have been translated for the first time in a few fundamental texts by John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan and Guy Scarpetta.

The articles published here have remained a reference point in the Romanian specialized critique. We will continue to look at some of them, trying to release the main ideas that were circulated in the era about the concept of postmodernism. An interesting article published in that issue of "Caiete critice" John Buduca (Wave or corpuscle). The author believes that before any postmodernism "there is a postulate: suppose there is something that could be called postmodernism."<sup>8</sup>

The principle of postmodernism is considered to be a holographic one, and the literary model analyzed is Borges (in the footsteps of John Barth in *The Literature of Replenishment*). There is a question of defining the term, and the author wonders when we can really know what postmodernism is. The term is defined as a response to the human need of "an episteme of the spirit, perhaps of a wave and corpuscle type."<sup>9</sup>

A more skeptical position has Mircea Mihăieș. In the article entitled "*Mai-mult-ca-modernismul*", he considers postmodernism "an ambiguous term, hard to know when, where and how to use it. At first glance he is but one of the innumerable *-isms* that make up, in their own way,

---

<sup>3</sup> Nicolae Manolescu, *O ușă întredeschisă (Teme 6)*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 108, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 26.

<sup>4</sup> Monica Spiridon, *Modernisme și postmodernisme...*, în "România literară", nr. 47/1985, p. 20, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p.28.

<sup>5</sup> Mircea Martin, *Singura critică*, Editura Cartea Românească, București, 1986, p. 40, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 29.

<sup>6</sup> Mircea Iorgulescu, *Autoportret liric*, în "România literară", nr. 37/ 1986, p. 5, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 29.

<sup>7</sup> Livius Ciocârlie, *Critica de artă ca "introducere la un mod de a fi"*, în "România literară", nr. 41/1986, apud Ion Bogdan Lefter, op. cit., p. 29.

<sup>8</sup> Ioan Buduca, *Undă sau corpuscul*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă (Generația '80 în texte teoretice)*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 395.

<sup>9</sup> ibidem, p. 399.

a bad, insoluble history of the theoretical thinking of this century."<sup>10</sup> The author believes that the difficulties in defining postmodernism stem from the imprecision of the term modernism, which covers a very wide area of definition. Before giving a definition of postmodernism, Mircea Mihăieș tries to answer the question "What is modernism?" The author does not intend to formulate conclusions, but to provide prerequisites for further research.

In the article *Poezie și psihic (teze despre modernismul și postmodernismul poeziei)*, Calin Vlasie puts forward modernist poetry and postmodern poetry, the latter considering it "the current moment of poetry", "the beginning of a future bound to redefine its psychology, conception and structure."<sup>11</sup> Poetry would be a sort of "psycheism" capable of matching the formal availability and the psychological content appropriate to the new humanism. The critic Radu G. Țeposu proposes for the definition of postmodernism the formula of "romance returned". He sees in postmodernism the tendency of a conciliation between romanticism (with its idea of totality) and modernism (characterized by fragmentarism, empty transcendence, individualism). Modernist aesthetics would graft on a spiritual background borrowed from romantics. The author notes the recurring inclination of postmodernism, eclecticism and the vocation of the text.<sup>12</sup>

We will stop here by presenting the articles in the forementioned " Caietele critice ". The analysis so far has revealed pros and cons, some inaccuracies, but also some proposals for defining the concept. The discussion of post-modernism continued after 1986, and it has not been concluded until now, though there are voices saying that it would end in the early 1990s. The bibliography in the field is steadily rising: proof that the discussion still open. There are opinions that proclaim the post-postmodernism.<sup>13</sup>

Today's postmodernism is devoid of the ideological-subversive load of the 1980s. It has become a fairly widespread term in the journalistic jargon, a kind of "chapeau" under which various realities enter and at the same time a point of our desired "alignment" to Western standards.

A discussion of Romanian postmodernism cannot bypass an implicit reference to the eightieth generation with which it has often been associated. There have been many debates on this issue, with both "insiders" (eighty-six themselves) and "outsiders" (elder critics or very young authors who have asserted in recent years).<sup>14</sup>

In many cases, the eighth-century writers were attributed to the postmodernist emblem. This is the case of Gheorghe Perian who publishes a book entitled *Postmodern Romanian Writers*. Without giving a definition of postmodernism, the author seems to mark the equality between eightieth and postmodernism. Commenting on the title of the paper, Mihaela Ursa notes that he "announces not a discussion of a generation, but an inventory of postmodern Romanian writers ", so a paradigm unit and, perhaps poetic, not necessarily related to the idea of generation."<sup>15</sup> The same sign of equality between the notions of eightieth and postmodernism is also put by Nicolae Manolescu, who has an enthusiastic attitude towards the young writers, to whom he will serve as a mentor.

As far as the eightieth are concerned, they have contradictory attitudes about the relationship between postmodernism and eightieth. We will still look at some of them. As Bogdan Ghiu remarked in the article *"The Historical Generation Project and the 80th Generation Project"*, the eighth-century poets call themselves "generation", in other words they self-institutionalize. In this way, writers of the 1980s want to liquidate this complex of literary history masked in literary critique, "and they illustrate" the case of the great artist who produces his own quotations that do

---

<sup>10</sup> Mircea Mihăieș, *Mai-mult-ca-modernismul*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 415.

<sup>11</sup> Călin Vlasie, *Poezie și psihic (teze despre modernismul și postmodernismul poeziei)*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 194.

<sup>12</sup> Radu G. Țeposu, *Un romantism întors*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 409-414.

<sup>13</sup> vezi Mihaela Constantinescu, *Post/postmodernismul. Cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.

<sup>14</sup> Among the older authors we mention Eugen Simion, Nicolae Manolescu, and among the young ones Mihaela Ursa.

<sup>15</sup> Mihaela Ursa, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999, p. 21.

not exist."<sup>16</sup> According to Cristian Moraru, postmodern sensitivity was established as an "aesthetic standard through the 80s."<sup>17</sup> The author sets some features of the generation: self-reflection accompanied by irony and self-irony, self-writing, ludism as a paradoxical form of seriousness. The exponential writer of the young generation is considered to be Mircea Cărtărescu.

Ion Simuț places the eightieth generation under Caragiale's spiritual patronage by searching the daily theme, the language comic and the anonymous character. The critic believes that the new generation has "paced" with Caragiale because he is a great writer and for a "personal" reason: the aesthetic radicalism of the eightieth generation, the need to impose their originality in a striking way.<sup>18</sup> In the article "*Permanent Experiment Temptation*", Mircea Scarlat uses the "80's" and highlights the polemic character of the experiment. Its characteristic features would be: "irony, ludic vocation and ... especially, the permanent temptation of the artistic experiment."<sup>19</sup>

The critic Radu G. Țeposu makes a "radiography" of the generation in a book written in the 1980s, but published only in 1993: *The tragic and grotesque history of the dark new literary decade*. In his opinion, "the new poetry, as well as the prose, is under the sign of lost ingenuity, typically post-modern."<sup>20</sup> The author is aware that the program of the generation cannot be identical, but they belong to a common mentality. Radu G. Țeposu carries out a categorization of the eightieth writers according to a thematic criterion: the prosaic daily and the buffoon; the gnomes and esoteric, the manners; abstract and hermetic fantasy; the crisis of interiorization, the sarcastic and ironic pathos; the theatrical and histrionic criticism, the comedy of literature; refined sentimentalists. For Ion Bogdan Lefter postmodernism is a current characteristic of the eightieth generation that synchronizes Romanian and Western literature: "For about two decades, the postmodern current (since 1980, with isolated antecedents since the second half of the 1960s) continues to resynchronize literature Romanian and Western ones, anticipating and then accompanying through its pluralist philosophy the exit from the communist regime and the transition to the current democracy. The subsequent literary and cultural patterns remain to be identified in the programmatic diversity of postmodernity."<sup>21</sup>

Mircea Cărtărescu reveals the specificity of the relationship between eightieth and postmodernism at the beginning of the chapter *The eighth poetry in the great work Romanian postmodernism*: "How not the optometry, but postmodernism is the subject of the present work, and how the distinction between these two facts of literary history seems to me absolutely necessary obviously, I will only discuss tangentially the poetry aspects of the 1980s that do not fit into the postmodern paradigm. I will not obtain, therefore, a complete and complex picture of this genre, but rather an anamorphosis which, apart from any axiological control (except the basal: all the authors discussed are true and valuable poets), will highlight, a technique of "artificial coloring", the membership of poets, poems, isolated verses, even attitudes, atmospheres and / or postmodern techniques."<sup>22</sup> According to Cărtărescu, only certain eightieth-century writers can be considered postmodernists. He establishes a "central core" made up of poets belonging to "*Cenacle of Monday*" coordinated by Nicolae Manolescu (Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, Magdalena Ghica, Matei Vișniec, Doru Mareș, Alexandru Mușina, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Romulus Bucur, Mariana Marin, Petru Romosan, Daniel Piscu).

The author makes a distinction between soft postmodernism, characteristic of the eightieth and hard, marginal in the 1980s and central to the next decade. The author also formulates a definition of the postmodern eighth poem: "Thus, the eighth-century standard poem tends to be long, narrative, agglutinating, with a well-defined oral, special, aggressive (Beat-specific), ironic

---

<sup>16</sup> Bogdan Ghiu, *Proiectul istoric de generație și proiectul generației '80*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 23.

<sup>17</sup> Cristian Moraru, *Către o nouă poetică*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 26.

<sup>18</sup> Ion Simuț, *O nouă școală a lui Caragiale*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 41.

<sup>19</sup> Mircea Scarlat, *Ispita permanentă a experimentului*, în Gheorghe Crăciun, op. cit., p. 81.

<sup>20</sup> Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993, p. 17.

<sup>21</sup> Ion Bogdan Lefter, *Recapitularea modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000, p. 195.

<sup>22</sup> Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 369.



and self- imaginative to honesty, ludic, proving a lexical dexterity out of the ordinary (the non-modernist Romanian tradition), finally impregnated by cultural scholarships inserted by metatextual and self-referential processes."<sup>23</sup>

Judging by the presentation of all these opinions, I was able to observe the different points of view regarding the relationship between eightieth and postmodernism. We cannot deny the existence of an eight-generation "generation" in Romanian literature. Regarding the link between writers and postmodernism, most of the eighth-year-olds subscribed to the postmodernist program, as it had been in the West, but also responding to an internal need for paradigm shift in Romanian literature.

## BIBLIOGRAPHY

- Bodiu, Andrei, *Dirrecția optzeci în poezia română*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- Boldea, Iulian, *De la modernism la postmodernism*, Târgu-Mureș, Editura Universității „Petru Maior”, 2011.
- Boldea, Iulian, *Poeți români postmoderni*, Târgu-Mureș, Editura Ardealul, 2006.
- Breban, Nicolae, *Trădarea criticii*, București, Editura Ideea Europeană, 2009.
- Brezeanu, Andrei, *Post-modernii americani- o traiectorie spre viitor*, în “Secolul 20”, nr. 8 (163), 1974.
- Buduca, Ioan, *Undă sau corpuscul*, în Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă* (Generația '80 în texte teoretice), Editura Paralela 45, Pitești, 1999.
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, București, Editura Humanitas, 1999.
- Cârnelci, Magda, *Arta anilor '80. Texte despre postmodernism*, București, Editura Litera, 1995.
- Constantinescu, Mihaela *Post/postmodernismul. Cultura divertismentului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2001.
- Corbu, Daniel, *Generația poetică '80*, Iași, Editura Princeps Edit, 2000.
- David, Emilia, *Poezia Generației '80: intertextualitate și „performance”*, București, Editura MLR, 2016.
- Leahu, Nicolae, *Poezia generației '80*, București, Editura Cartier, 2000.
- Lefter, Ion Bogdan, *Flashback 1985. Începuturile noii poezii*, Editura Paralela 45, Pitești, 2005.
- Lefter, Ion Bogdan, *Recapitularea modernității*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- Manolescu, Nicolae, *Literatură română postbelică. Lista lui Manolescu*, vol. I, Poezia, Brașov, Editura Aula, 2001.
- Perian, Gheorghe, *Scriitori români postmoderni*, București, Editura didactică și pedagogică, 1996.
- Stoenescu, Ștefan, *Poemul ca gest*, prefață la Frank O'Hara, *Meditații în imponderabil*, Editura Univers, București, 1980.
- Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, Editura Eminescu, București, 1993.
- Ursa, Mihaela, *Optzecismul și promisiunile postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.
- Vakulovski, Mihail, *Portret de grup cu generația '80. Interviuri*, cf.interviu cu T. T. Coșovei, București, Editura Tracus Arte, 2011.

---

<sup>23</sup> Mircea Cărtărescu, op. cit., p. 154.

---