

**Iulian Boldea  
Cornel Sigmirean  
Dumitru-Mircea Buda  
(coord.)**

---

# **New Perspectives on Multiculturality: Literature and Dialogue**

A photograph of a library with bookshelves and an open book in the center. The bookshelves are filled with books, and the lighting is warm and focused on the open book in the foreground. The word "LITERATURE" is overlaid in a teal box across the top of the image.

**LITERATURE**

**Arhipelag XXI Press  
Targu Mures | 2023  
ISBN: 978-606-93590-3-7**

Date: 9-10 December 2023

Location: „DIMITRIE CANTEMIR” University, Tîrgu Mureş

**NEW PERSPECTIVES ON MULTICULTURALITY: LITERATURE AND DIALOGUE**

Section: LITERATURE

ISBN: 978-606-93590-3-7

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, 2023

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

## Contents

NORMAN MANEA. THE ETHICS OF MEMORY AND THE DILEMMAS OF IDENTITY .....	7
Iulian Boldea.....	7
Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș.....	7
THE DIARY - THE ROAD OF HISTORY TO LITERATURE .....	13
Maria-Mina Rusu .....	13
Prof., PhD, „Apollonia” University of Iași.....	13
PICTO-LITERATURE-AN INNOVATIVE FORM IN ROMANIAN TEXTS FROM THE 17TH- 18TH CENTURIES .....	19
Lavinia-Magdalena Bănică .....	19
Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology „Politehnica” Bucharest, University Center of Pitești.....	19
CHILDREN’S LITERATURE – BETWEEN THE LITERARY AND THE DIDACTIC .....	36
Nicoleta Crînganu .....	36
Assoc. Prof., PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați .....	36
„VREME ÎNCHISĂ, GREA, BĂNUITOARE” - DIMENSIONS AND EXPRESSIONS OF RESISTANCE IN ILEANA MĂLĂNCIOIU’S POLITICAL POETRY .....	43
Emanuela Ilie, Luiza Negură .....	43
Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	43
THE DIARY AS ENCODED CONFSSIONAL .....	49
Nicoleta Sălcudeanu.....	49
Scientific Researcher, PhD, „Gheorghe Șincai” Institute for Social Sciences, Târgu Mureș, Romanian Academy .....	49
MARLOWE AND RENAISSANCE MAGIC .....	54
Amada Mocioalcă .....	54
Lecturer, PhD, University of Craiova .....	54
WHEN CLIO WANTS TO BECOME MELPOMENE .....	63
Iulian Băicuș .....	63
Lecturer, PhD, University of Bucharest.....	63
THE IMAGE OF AUTUMN IN THE POEM OCTOBER BY ION MINULESCU.....	76
Irina-Ana Drobot.....	76
Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest.....	76

FEMININE DESTINIES IN THE PROSE OF JOSIP KOZARAC .....	84
Maria Lațchici.....	84
Lecturer, PhD, University of Bucharest.....	84
CULTURAL BORROWINGS IN LA CORONACIÓN BY JUAN DE MENA.....	91
Alexandra Burghelea-Arabu .....	91
Lecturer, PhD, Politehnica University of Bucharest.....	91
ROMANIAN POETS FROM HUNGARY .....	95
Iudit Călinescu .....	95
Lecturer, PhD, Romanian Language Institute, Bucharest, University of Szeged, Hungary .....	95
POLYMORPHISM OF HUMAN CONDITION IN SUDDENLY, A KNOCK ON THE DOOR BY ETGAR KERET .....	105
Mihai Ion.....	105
Lecturer, PhD, „Transilvania” University of Brașov .....	105
MIRCEA ELIADE’S INDIA – SEARCHING FOR A PATTERN OF EXISTENCE AT THE INTERSECTION OF SELF AND THE OTHER.....	110
Violeta-Teodora Lungeanu .....	110
Lecturer, PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați.....	110
THE CHRISTIAN RELIGIOUS ELEMENT IN GOGA’S LYRICS .....	117
Calina Paliciuc .....	117
Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu” University of Arad .....	117
DEATH - A DEFINING ELEMENT IN THE CONSTRUCTION OF YASUNARI KAWABATA’S SNOW COUNTRY .....	121
Miruna Ciocoi-Pop.....	121
Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu .....	121
THE MANIFESTATION OF THE SACRED THROUGH THE SYMBOL IN THE ELIADESCIAN WRITING „THE SNAKE” .....	127
Maximiliana Ștefan (Miheț).....	127
PhD, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia .....	127
MICHEL FOUCAULT AND THE „HETEROTOPIC SPACE” .....	131
Dorina-Mădălina Lazăr .....	131
PhD, University of Bucharest .....	131
FERNANDA MELCHOR, THE POWER OF WRITING .....	134
Laura-Teodora Voinescu .....	134
PhD, The National College of Computer Sciences „Grigore Moisil”, Brașov .....	134

THE DELTAIC IMAGINARY – ABOUT A MYTHOLOGY OF THE DICHOTOMOUS TOPOI	139
Daniel Kițu.....	139
PhD, „Gheorghe Munteanu Murgoci” National College, Brăila .....	139
THE IMAGINARY OF FEMININITY IN DIFFERENT FORMS OF SCIENCE FICTION DISCOURSE .....	143
Alexandra Ruscanu .....	144
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași.....	144
THE DIALECTICS OF SELF CONFIGURATIONS IN ALAIN ROBBE-GRILLET'S LES ROMANESQUES TRILOGY .....	152
Cornelia Alina Musat.....	153
PhD, University of Craiova.....	153
THE RECEPTION OF PANAIT CERNA’S WORKS.....	156
Ana-Maria Florea (Floroiu) .....	156
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica” Bucharest, University Center of Pitești.....	156
UNDER THE SIGN OF CLIO .....	159
Camelia-Vasilica Munteanu (Gheorghişor).....	159
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica” Bucharest.....	159
FRANCO MORETTI – ON THE LITERARY SURVIVAL .....	170
Carmen Gabriela Popa .....	170
PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureş .....	170
INTROSPECTION - COURAGE OR MADNESS? .....	176
Elena Tudose.....	176
PhD Student, University of Craiova .....	176
MIMESIS OF REMEMBERING IN “HOW TO FORGET A WOMAN” .....	181
Gilda – Daniela Iani (Chiriluşă) .....	181
PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galaţi .....	181
GELLU NAUM AND THE TRAVELER APOLLODORUS.....	187
Gloria-Laura Jercău (Ghidiceanu) .....	187
PhD Student, University of Craiova .....	187
ITALY, TRAVEL LITERATURE AND AESTHETIC EXPECTATIONS .....	196
Laurențiu Boşog.....	196
PhD Student, University of Craiova .....	196

FEMININE TYPOLOGIES IN TEODOR MAZILU'S SHORT PROSE.....	201
Luminița-Erika Velker (Colopelnic).....	201
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca.....	201
LOVE'S RESORTS IN "JACOB SE HOTĂRĂȘTE SĂ IUBEASCĂ" NOVEL BY CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU.....	207
Mirela-Cristina Coman (Liuță).....	207
PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava.....	207
THE DEBUT OF ADRIAN PĂUNESCU BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS .....	211
George Panțică.....	211
PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați .....	211
SAMUEL BECKETT- GENIUS OR A MAD? A PANORAMIC VIEW OF THE REFLECTION OF HIS GENIUS IN CONTEMPORARY LITERATURE.....	216
Paul-Cristian Albu .....	216
PhD Student, University of Craiova .....	216
COUPLE'S IMAGE FROM BIOGRAPHY TO LITERARY PROJECTION: ANA BLANDIANA - ROMULUS RUSAN .....	229
Rodica Ileana Stan (Olteanu Moldovan).....	229
PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia.....	229
TRAIAN DORZ, THE REFLECTION OF LIFE IN POETRY .....	237
Simona – Sanda Avram .....	237
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica” Bucharest.....	237
URMUZ AND THE LITERATURE APOCALYPSE .....	241
Rebeca-Daniela Stănescu.....	241
PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica” Bucharest, University Center of Pitești.....	241
THE BUCOLIC IN ION PILLAT'S LYRICISM\.....	248
Elena Breja.....	248
PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș .....	248
NATURE. MYTHOLOGICAL AND FOLKLORE ELEMENTS IN THE WORK OF ION PILLAT	
Elena Breja.....	252
PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș .....	252
ABOUT THE BEAUTY OF MELANCHOLY IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S „MELANCHOLY”	
Carmen-Daniela Berințan .....	258
PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare .....	258

THE OTHER HASDEU? THE POSTURAL DIAGNOSIS OF A „CORRESPONDENCE FOR ETERNITY” .....	265
Smărăndița-Elena Costin .....	265
PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași .....	265
THE DEVELOPMENT OF THE POETRY IN DOBRUDJA, IN THE CONTEXT OF THE INTERBELIC ROMANIAN LITERATURE BETWEEN THE WORLD WARS.....	275
Oana Bădăluță.....	275
PhD Student, University of Bucharest.....	275
DUMITRU OLARIU, PROMOTER OF THE LITORAL MAGAZINE.....	281
Oana Bădăluță.....	281
PhD Student, University of Bucharest.....	281
Perspectives universelles du visionnaire E.M. Cioran - Émotions oxymoroniques et contradictoires	288
Marinela-Alexandra Enache-Popa .....	288
PhD Student, University of Craiova .....	288

## NORMAN MANEA. THE ETHICS OF MEMORY AND THE DILEMMAS OF IDENTITY

**Iulian Boldea**

**Prof., PhD, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș**

*Abstract: In Norman Manea's books, exile is experienced as a geographical and inner duality, but also as a questioning of the condition of the self from the perspective of marginality and a fractured identity. The existential legitimacy of the exiled being is represented, in Norman Manea's books, through the exercise of memory, which compensates for the erosions of forgetting. In this way, the revelations of memory take on ethical overtones, writing being a form of survival, of alleviating suffering or refusing compromise. In Norman Manea's case, depositional writing renders the aspect of a fractured existence, placed in the horizon of an alienated history, represented by a few privileged keywords: memory, exile, marginality, words in which the past of being seems to be a reply to the negativity of ideologies.*

*Keywords: Exile, ethics, memory, identity, history*

Norman Manea's books, which are difficult to place in a precise typology, have imposed the tonality of a singular voice, a pin whose boundary between fiction and autofiction, between psychological document and unstructured evocation is fragile, uncertain. Three major toposes shape the epic universe: the experience of the Holocaust, the sufferings of communism and the

avatars of exile. *The Return of the Hooligan* is a book representative of Norman Manea's themes and writing, sensitive to the traumas of history, to the aggressions of an ethically disfigured world. By setting down in writing the meanderings, betrayals and dramas of the two dictatorships (the Antonescian dictatorship and then the Communist dictatorship), the writer reconstructs the architecture of a turbulent destiny, in which the various levels of the narrative structure intertwine and complement each other, in a space of rupture, of unacknowledged guilt, rendered with the fervour of an uncompromising witness, harsh with others and with himself. The traumatic history of the self is part of the all-encompassing sphere of a demonized and absurd history, as Norman Manea himself confesses in an interview: "What I tried, with a personal literary formula, in this "return" not only to my own biography, but also to that of the time and place and environment in which I lived, was to recover an individual destiny from the massified collective symbol. Tragedy only becomes part of the collective memory when it has become cliché and acts as cliché. The individual is annulled not only by the totalitarian slab, but also by the later slab of collective memory. There are critical references in the book to the contemporary trivialization of tragedy, to the commercialized rhetoric of victimization, and to the routine melodrama in literature devoted to the abyss into which suffering has, in the 20th century, expanded. Aware and burdened by the enormous amount of volumes and films that have dealt with the 'borderline experience', I have avoided rehashing the images already established. I have called, generically, INITIATION, a cryptic-ironic term, the protagonist's immersion in horror, and I have scrutinized, rather, the contradictions between the "entity" of private life and the "identity" that the surrounding environment proposes to us. In the tension between the inner life, *le moi profond*, as Proust used to say, and the social scene to which the individual sends one of his multiple selves, I hoped that the reader would discover not only the darkness of unhealed suffering, but also an exciting literary structure, humour, lyricism, play, irony, even, at times, a still pulsating and childlike candour. A foray, after all, as you have understood, into that uncertainty we are accustomed to calling "I", myself. A self condemned to exile, but also saved by exile. Exile before and after exile: the intensity of our lucid, passionate, enriching wandering. A beneficial trauma, punctuated by a series of traumas and regenerative awakenings".

The theme of identity gives Norman Manea's work its individuality, along with the theme of subversion, modulated by several representative characters (the clown, the "fool", the outcast, etc.). At the same time, the perception of illness, of bodily degradation, the confessional cutouts, the symbolic scope of the ethical dialogue between victims and executioners, are all rendered in a fragment that evokes the image of the Father, a Jew suffering from Alzheimer's, cared for by a German nurse, a fragment eloquent in its gestures, in the metaphors of suffering, in the meanings of injury, of empathy with pain: "I looked at him: he was naked, standing by the window, his back to the door. The tall, blond young man was wiping him with two towels at the same time and had another pile of towels and rags handy on the floor. The orderly had seen me, smiled at me, we knew each other, we had spoken a few times. A young German volunteer, who had come to work at the old people's home in Jerusalem. (...) He bent down, carefully, over every part of the body that needed to be cleaned of faeces: the bony arms, the bony, yellowish thighs, the back, the flabby back, the glassy knees. The young German was cautiously cleansing the old Jew of the dirt with which the Nazi posters had identified him! I stood frozen in the image and cautiously closed the door. I returned to the dining room. My father appeared, half an hour later, smiling. "You're late today," I told him. "I slept in," he replied, with the same absent smile. He didn't remember that he had just parted from the young man who had washed his body of shit and stink, picked out his clean clothes, dressed him, and led him to the table where we were waiting for him. Arrived, after nine years, at the funeral of my mother and of the Fatherland, I had to leave the cemetery of the past, before leaving it, to leave to the devoted wife of the patient in Jerusalem the precious information: freed, at last, from loneliness, my father was, serene, without thought or sadness, in the delicate care of a young German who cares for the honour of his country".



Referring to the relationship between fact and fiction, Norman Manea notes in an interview that "the relationship between fiction and reality is an ambiguous one, typical of literature and art. There are biographical elements, but it is never biography. The hero in question is both me and not me, that is to say, I borrow from him situations that he has never experienced and that are required of me by the flow of writing. It asks me for certain situations that are not part of my biography, which I simply invent. All in all, there is probably a certain consistency of sensibility and perception in the character structure, although factually it is not a painting after the model. That is to say, it is not a perfect mimesis, it is with deviations, with artifices, with tricks of writing, of expression. Reality is transformed by the very process of writing". Fiction and autobiographical discourse embody an ethical scenario of exile that begins "at the age of 5" "because of a dictator and his ideology, and is completed at the age of 50, because of another dictator and an apparently opposite ideology". The initiatory relationship between death, suffering and salvation is constructed from the meanders of remembrance, suffering and nostalgia ("The infant Noah was initiated not only into life, but also into the Afterlife. Death had first taken on the sucked and adored face of Grandfather Abram! The sudden magic of inhumanity: the Afterlife, in the nameless, lifeless pit. [...] Still alive, alive, thinking of his own death, but understanding, then, that weeping and hunger and cold and fear are of life, not of death. Nothing was more important than survival, said the mother, trying to encourage her husband and son. Death was to be refused at all costs. Only in this way do we deserve to survive," the person responsible for survival repeated.) Existence in the country called "Jormania", also evoked in previous books (*On Clowns*, *Compulsory Happiness*) is transposed through tragic and comic episodes, such as the conduct of the friend forced to become a Securitate informer, who confesses to the pursued: "The double-triple-multiple life of the socialist citizen had been supplemented by a precise, secret and unpaid mission: to report the double-triple existence of his best friend. [...] He had informed me, until the last moment, of the services he was providing to the Supreme Institution. In the end, the false informer had left socialist Jormania". At the same time, the writer reacts, in a transparent style, to the allusions to the dogmatized, clichéd language of communist ideology, which has contaminated people's consciences, their language and their daily lives ("Slogans, clichés, threats, duplicity, convention, lies large and small, round and angular, coloured and colourless, stinking and odourless, like insipid lies of all kinds").

Space and time are confiscated, they become collective goods, they lose their individual value ("After the etatisation of 'space', the most extraordinary socialist innovation: the etatisation of time, a decisive step towards the etatisation of the being itself, to which time remained the last possession. A new term in the new reality and in the vocabulary of the new times: sitting. "I sit and still sit at meetings", a satirical line sounds, a banal record of banal reality. The individual's time transferred to the collective: sitting, a linguistic derivative of 'to sit - stay', called the major operation of time robbery"). Characterising the "Power Syndrome", the writer stresses the rigidity, the refusal to accept the diversity of opinions ("The Power Syndrome authenticates a dialogue of the deaf, the inability to really listen to the opinion of the speaker in all its nuances, the rush of brutal simplification. Correct information and respect for the truth are instantly replaced by innuendo and invective, if not outright slander. Nothing seems excessive in the reassertion of "authority"; the rhetoric of good intentions, Tartuffian candour, crass manipulation. (...) Hostility towards the interlocutor sometimes prevails, even after the controversy is over, through a persistent discrediting operation (in the case of a writer, the campaign naturally quickly extends to his work and biography)").

Communism proclaimed a kind of "obligatory happiness" for individuals, a form of mystification, of imposture that camouflaged the oppression to which the writer was subjected, forced to submit to the constraints of censorship. In the essay *The Censor's Report*, the writer evokes aspects of the publication of the novel *The Black Envelope* (confrontation with censorship, mutilation of the text, constraints and oppression of all kinds). In the end, the

restrictions imposed by communist ideology led Norman Manea to leave Romania: "The volume appeared in the summer of 1986. The publishing house, increasingly strangled by the pressure of the censorship, tried to profit commercially from every book published. As a result, twenty-six thousand copies were printed, a privileged print run that I had never dared to aspire to in the twenty years I had been publishing in Romania. The noise around a volume that was stopped during printing and insistently massacred by the Censorship probably stimulated public interest. The book was sold out in Bucharest bookshops in a few days. Friends assured me that the published "replacement" version still retained its critical sharpness and literary originality. In the autumn of 1986, some first favourable reviews of the novel appeared in the main literary magazines of the country. In December 1986 I left Romania".

Exile implies a linguistic, ethnic and identity rupture of the person who abandons the space of his origins, integrating into another environment, another context, another cultural environment. For Norman Manea, the Romanian experience represented a continuous aspiration "towards the home that only the Book promised me", exile being felt as suffering, illness, absence of reference points: "Exile, a saving illness? A coming and going to and from myself [...] I had finally found my true home. Language promises not only rebirth, but also legitimacy, real citizenship and real belonging". On the other hand, leaving one's native space has as its pendant the reconstruction of the exiled being's home through language ("all that remained for me was to take my language, my home, with me. The house of the snail"). In this novel, the chapter on the House of Being is very relevant, through the symbolism of the "vagabond language", embodied in an imaginative exercise illustrating the linguistic constraints and privileges of the exiled: "I wish that one morning we all wake up speaking, reading and writing Romanian. And that Romanian be declared the American national language (with a world committing the strange things of today, there is no reason why this should NOT happen)."

A recurring topos in Norman Manea's work is the hooligan, an outcast, a peripheral being, an individual situated in a marginal position, as the writer observes in an interview: 'Attacked from all sides for the novel *Two Thousand Years Ago*, Sebastian finds himself assailed as a hooligan, but also defined as one; a definition he turns on its head [...] The questions that obsessed Sebastian the hooligan have a particular resonance, I think, for those who have lived under dictatorships of the right or the left. [...] My hooligan sees himself as an eternal outsider, an intruder, a suspect and an outcast, a clownish and pitiful August Fool, forced to go through the traumas of a dementialised century, a History of bloody convulsions. Exiled forever, exiled again and again, wherever he may be'. Mircea Iorgulescu finds *The Return of the Hooligan* "a shattering book. Through the terrible experiences lived and evoked by the author - the deportation and the camp, then the slow but inexorable terror of the steamroller of "real socialism", first of Soviet inspiration, then regenerated by the connection to fascistic nationalism, finally the exile as suffering and liberation - but also, perhaps above all, through the literary expression, through the artistic uniqueness of the confession and reflection. Witness or writer? Kingdom of the Document or Kingdom of the Self? The confessor of suffering (the administrator, the archivist, the historian) or the artist? Deposition or Composition? The formula of this literature is by definition ambiguous, the boundaries between domains are sometimes, often fluid, there are then moments that privilege one type of reading over the other, and the trenchant choices are fraught with pitfalls and risks. Untouched by an "accent of relativity" to nuance them, certainties become "absolute beasts", someone wrote long ago, in an ironic and desperate book, probably the most dramatic manifesto for free thinking in Romanian culture. A manifesto for the man without uniform". Norman Manea's narrative ends in a key of uncertainty, of indecision, with an obsessive return to the starting point: "Leaving had not freed me, returning had not turned me around. I live my biography in a state of embarrassment". Loneliness is an essential theme that recurs again and again in Norman Manea's books through the emphasis on the feeling of the excluded, the damned, the outcast ("Four years had passed since we had been driven into the

wilderness, not a month was to pass before the war was officially over. The nightmare was drawing the curtain. On that spring afternoon, the future reappeared like a thin, coloured doughnut, to which I was called upon to breathe hard, to fill the emptiness with tears and saliva and groans, to save myself from the past"). There is in this book a suggestion of dignity and recourse to memory, a memory of exemplary ethical and aesthetic expressiveness.

The novel *The Exiled Shadow* (2021) has a multi-layered structure, consisting of a chain of collages, of reading notes on love, writing, identity and memory, a narrative reconfiguration of 20th century traumas (ideological intolerances, fascism, communism, nationalism). With a "clear and deep voice, which seems to come from centuries of experience" (Alberto Manguel), Norman Manea renders in his novel the theme of exile, through the figure of the protagonist, who is a schlemiel (a dumb, clumsy, in Hebrew), a character of Dostoyevskian essence lost in the labyrinth of history, confident, however, in the possibility "of having been able to add an interpretation to the world" (Bogdan-Alexandru Stănescu). The symbolism of the shadow is a hallmark of the central character's obsessive anxieties, of the hardships of his alienated destiny, but also of the metamorphoses of history. Tense fragments re-enact the dialogue between the Nomad Mizantrop and his friend Günther on the subject of communist ideology and post-war political geography. On the other hand, the unity of the book also comes from the revelation of the feeling of affection between the main character and his half-sister, as the heroes are marked by the traumas of the Holocaust and the desire to find a point of balance in a universe marked by confusion, chaos and contradictions. The book also has a totalizing dimension, extending the destiny of the narrator character in *The Return of the Hooligan* and *On Clowns*, through favourite themes, obsessions and dilemmas. Considered a "collage novel" right from the subtitle, *The Exiled Shadow* is peppered with quotations from works of fiction or non-fiction (essays, memoirs, philosophy, poetry), which are naturally introduced into the text. The book's protagonist, a Romanian writer in exile and professor at an American university, recalls his research, his readings and his days, interspersing his own texts with quotations and student reports in a mixture of original texts and quotations that form a tense intellectual dialogue. The biography of the character called Nomad Mizantrop has similar aspects to those of the writer, even if the reading of Norman Manea's book in a biographical key is limiting, insufficient, there are distances and differentiations between fiction and the writer's life, personal details are often outweighed by reflective, meditative or symbolic accents.

The first chapter is an introduction to the space of exile, in a Kafkaesque atmosphere, beginning with the hero being summoned to a meeting at "headquarters", Colonel Tudor announcing to the protagonist that he can go abroad, into exile. It is an experience that provokes contradictory feelings (hope, anguish, uncertainty): "Exile, then! A different kind of exile from that of his barbed-wire childhood. Exile! Freedom from misery and tyranny, separation from the scouts that have mushroomed after the storm of false promises. Here, in the land of his birth, he was initiated into the complicities of obedience. Here he had fallen in love with words and deluded himself that he lived not in a country but in a language. No, he did not feel ready to become a sodomite in the Paradise of Prosperity." The trajectory of the exile, the places he travels, the events he takes part in (West Berlin, the discussions with Günther, his arrival in the United States, meeting his half-sister, his employment as a professor at a prestigious university), all express the character's insecurity of identity, which does not find its place in a state of permanent exile. The narrator also calls him the Traveller, the Stranger, the Nomad, the Professor and the "lonely old man". An important moment of identification with American space occurs on the occasion of the terrorist attacks of September 11, 2001: "The screens of the planet had suddenly been overrun by birds of prey and havoc: great metallic fliers swooped down to smash buildings and people... The Nomad felt, here he was, in solidarity with those who inhabited the piece of land on which he had

been shipwrecked over a decade ago. Now, yes, he was one of them! He had the right to say, as their president had once said, "Ich bin ein Berliner". Simply: "I am yours", "I am here", "Among you", "With you", "That's it", "I am here", "Like you", "Like you". He justifies, only now, his new identity, the refuge that has become home...".

The topos of the shadow returns again and again in the text, recalling the figure of the romantic character Peter Schlemihl who, through a sort of Faustian pact, becomes a damned individual, an exponent of the condition of the exile, marginalized, lacking secure reference points ("Is Schlemihl's adventure also valid for the expatriate in a dictatorship or in a tyrannical family or in an enclave retarded by poverty, savagery, fanaticism? Does Peter's drama, as far as it goes, cover that of all the alienated, dispossessed, expelled, nomads driven by the storms of history from one refuge to another?"). The meanings of the shadow are multiple, from "the shadow we frequently lose when consciousness retreats into the shadows", to the shadow with a sense of identity that seems to be "a metaphor for homeland, language, roots or any other relationship to belonging". The trauma of the Holocaust, discussed with Günther, is significant from the angle of the relationship between victim and accomplice, as Eva points out ("Nor does opposition in relation to the Holocaust separate you entirely, I think. One, the victim, the Jew, that is, he, never speaks about the subject; the other, the German, considers himself an accomplice by ethnicity with the murderers"). The reflection on identity dilemmas is also recurrent, with the writer lucidly defining the "millennial wound" of the perpetual exile: "You put your finger on the millennial wound. You are conceited in your exaggerated modesty, you don't want to reveal yourself, you don't want to give yourself away. It's as if you were harbouring some treasure. Exiled not because you're far from your birthplace, but because you've assimilated into this category of bizarre angels, that's what! Exiled by structure, not by situation". The Exiled Shadow is a book about the search for identity, in which the dilemmas of the Nomad Mizantrop are also explained by the statement at the end, which contains the Hebrew word "hineni" (here I am), through which the biblical heroes make their presence known in the space inhabited by the deity. The tension of ideas, the dynamism of epic discourse and the fervour of questioning are representative qualities of an exceptional novel on the theme of identity and exile.

In Norman Manea's books, exile is experienced as a geographical and inner duality, but also as a questioning of the condition of the self from the perspective of marginality and a fractured identity. The existential legitimacy of the exiled being is represented, in Norman Manea's books, through the exercise of memory, which compensates for the erosions of forgetting. In this way, the revelations of memory take on ethical overtones, writing being a form of survival, of alleviating suffering or refusing compromise. In Norman Manea's case, depositional writing renders the aspect of a fractured existence, placed in the horizon of an alienated history, represented by a few privileged keywords: memory, exile, marginality, words in which the past of being seems to be a reply to the negativity of ideologies. The writer's ethic is translated into the fervour of questioning, into the reveries of solitude, but also into the dialogue with the Other, insofar as the re-discovery of identity and the spectacle of trauma thematically vascularise Norman Manea's work incessantly, with multiple affinities with Kafka and Joyce. The experience of exile also implies a nostalgic return to the original matrix, to the "house of the snail", through documentary fiction, confessional deposition.

## **BIBLIOGRAPHY**

Iulian Boldea, Claudiu Turcuş (coord.), *Norman Manea - departe și aproape*, Editura Arhipelag XXI, Târgu Mureş, 2014; Iulian Boldea, *The literature of exile: Norman Manea*, în vol. *Literature, Discourses and the Power of Multicultural Dialogue* (Editor: Iulian Boldea), Arhipelag XXI Press, Târgu Mureş, 2017; Iulian Boldea, *Exilul și etica memoriei*, în revista

„Apostrof”, nr. 3, 2022; Matei Călinescu, *Reflecții despre Întoarcerea huliganului* (postfață), în Norman Manea, *Întoarcerea huliganului*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2006; Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2003; Ion Simuț, *Incursiuni în literatura actuală*, Editura Cogito, Oradea, 1994; Aurica Stan, *Exilul ca traumă, trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Editura Lumen, Iași, 2009; Mircea Tomuș, *Romanul romanului românesc. În căutarea personajului*, Vol. 1, Editura Gramar, București, 1999; Ion Vlad, *Romanul universurilor crepusculare*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2004; Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, Editura Cartea Românească, București, 2012; Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români*, Editura Albatros, București, 2001.

## THE DIARY - THE ROAD OF HISTORY TO LITERATURE

**Maria-Mina Rusu**

**Prof., PhD, „Apollonia” University of Iași**

*Abstract: The recent book by a career ambassador, Viorel Isticioaia-Budura, entitled Seasons in Asia (Cartea Românească Educațional, 2023) in which the information about recent history, lived for 40 years in China, Korea, Japan is hidden in a diary, the metaphor becoming not only a form through which fine observations wear the cloak of diplomatic discretion, but also a means to capture the existence of man in the Asian cultural universe, so different from the European and Romanian one. In the flow of memoirs, the alternation of events clearly fixed in historical time, with deep reflections on the couple's life, discreetly revealing a personal time, ripened under the tutelage of the diplomatic mission, turns the book into a pleasant read, which could also be included in the category of works political as well as fiction. Taking as a benchmark this talented writing exercise, which the author does, we believe that such a work can trigger the call to reading of a wide audience, living in the period of postmodernity.*

*Keywords: border literature, memoirs, history, political, experiences, diplomacy, love, family*

Biograficul este o sursă vie de inspirație pentru literatură, fie și numai pentru motivul că experiența personală devansează rolul ficțiunii în artă, aducând în atenție veridicul, autenticitatea, viața în sine, ca spațiu în care omul se desăvârșește. Cititorul de astăzi așteaptă ca literatura să-i satisfacă nevoia de cunoaștere, iar actul lecturii să-l implice cu un rol edificator, în spiritul exercitării unui coautorat în construirea mesajului. Fenomenul certifică o schimbare în profilul cititorului contemporan, acesta fiind, așa cum observă Umberto Eco<sup>1</sup>, un *lector in fabula*, antrenat într-un proces de cooperare interpretativă.

În fața acestui tip de cititor, ne punem o întrebare despre cum sunt receptate scrierile memorialistice, în general și, evident, cele de tipul jurnalului intim. Aprofundând relația dintre text și cititorul acestuia, se simte nevoia unui apel la perspectiva sociologică lansată de

---

<sup>1</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narrative*, tr. Marina Spalas, Univers, București, 1991, p. 87

Pierre Bourdieu<sup>2</sup>. Sociologul constată că există o realitate dincolo de discurs, iar contribuția cititorului se reflectă într-un proces de reconstrucție a acesteia, prin care se ajunge la o ”iluzie biografică”, un produs al lecturii. Acest tip de scriere, sub forme de tipul jurnal intim, memorii, confesiuni, a fost încadrat inițial la granița dintre literar și nonliterar. Copleșit de vigoarea romanului epistolar, care valorifica jurnalele de călătorie, cronicile, începând cu secolul al XX-lea, sub influența noii viziuni sociologice asupra ființei umane, a devenit un gen literar de sine stătător integrat în sfera beletristicii, în care se remarcă stilul specific, produs rezultat din amestecul faptelor și evenimentelor narate cu personalitatea celui care povestește, sub semnul autenticității.

În privința edificării firului narativ, se observă o împletire a obiectivului cu subiectivul, fenomenul fiind un rezultat al implicării autorului ca personaj al evenimentelor relatate și ilcuzând scrierile memorialistice în sfera literaturii. În evaluarea unei astfel de opere intervin câțiva parametri la care critica literară se raportează. Mai întâi se evaluează sursele rememorării și veridicitatea acestora. Lor li se adaugă detaliile autobiografice, elementele ideologice și imagologice, tehnicile de scriere, precum și măștile autorului devenit personaj. Analizând scrierile de acest tip și opiniile criticilor despre memorialistică, Eugen Simion<sup>3</sup> conchide că diarismul face parte din literatura autentică și că trebuie privit ca atare. Argumentele aduse în sprijinul acestei afirmații sunt clar prezentate de criticul român, care consideră că jurnalul este ”un barometru moral și o formă de salvare, o cronică a unor evenimente și idei” în care autorul devine personaj care contribuie la crearea imaginii lumii, „o formă posibilă de creație, operă a tăcerii, a singurătății și a izolării, fiică a melancoliei”<sup>4</sup>. Relația dintre *autor*, *narator* și *personaj* se derulează într-un spațiu creat între personalitatea care scrie și imaginea acesteia în oglindă, de fapt între *adevăr* și *prezentarea subiectivă* a acestuia.

Când normele unui tip de scriere anume sunt lăsate de autor deoparte, prioritatea acestuia devine aducerea în fața cititorului a informației îmbrăcate într-o formă adecvată, care să provoace curiozitatea lecturii și, deopotrivă, să ofere informații, de cele mai multe ori din sfera de adâncime a existenței sale profesionale. Cu atât mai mult, exercițiul scrisului îi pune în valoare talentul literar, dar cântărește atent procentul de ficțiune, astfel încât opera rezultată să fie și un document de referință pentru o lume, ale cărei mentalități sunt diametral opuse celor naționale și europene.

O astfel de situație am întâlnit-o recent, parcurgând cartea cu un titlu incitant - *Anotimpuri în Asia* - al cărei autor este un ambasador de carieră, cu o experiență diplomatică vastă în Asia centrală și în extremul Orient, la care se adaugă și misiunile din Europa, chiar din cadrul Uniunii Europene, timp de patru decenii. Dincolo de dificultatea găsirii unui mod de a trăi normalitatea într-o civilizație extrem de diferită față de cea în care s-a format, pe parcursul carierei sale diplomatice, autorul a fost nevoit să înțeleagă lumea și să i se integreze, valorificând toate resursele diplomației. Pe de altă parte, sunt cunoscute rigorile vieții de diplomat, doza de discreție pe care trebuie să o manifeste și care se șlefuește, în timp, sub eticheta ”secret” sau chiar ”strict secret”.

În acest context, nașterea unei scrieri cu reale valențe beletristice vine să camufleze cu eleganță realitatea trăită, astfel încât impresiile să poarte pecetea autenticității în ciuda respectării rigorilor impuse de cariera de diplomat.

---

<sup>2</sup> Cf. Pierre Bourdieu, *Limba și putere simbolică*; trad. din lb. franc. de Bogdan Ghiu; studiu introd. de John B. Thompson; trad. studiu introd. din lb. eng. de Laura Albușescu. – București: Art, 2012

<sup>3</sup> Eugen Simion, *Genurile biograficului*, vol. II, București, Ed. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, p. 382.

<sup>4</sup> Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I - *Există o poetică a jurnalului?*, ediția a II-a, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2005, p.7

O astfel de carte prezintă interes pentru cititor, deoarece poate fi privită poliedric, din mai multe perspective. Mai întâi, interesul stârnit de informații din țări care aparțin culturii din extremul Orient poate motiva lectura de plăcere, pentru oricare cititor intră în contact cu această carte. Se construiește astfel o zonă de interes din sfera "culturii generale", care vizează obținerea de informații de la o sursă a cărei credibilitate nu poate fi pusă la îndoială. Veridicitatea scrierii este o virtute și trebuie privită ca o calitate ce înscrie cartea în literatura de călătorie.

Pentru cititorul profund, cu deschidere spre politică și istorie, o astfel de lucrare aduce în atenție mentalități, cutume, informații subtil camuflate printre rânduri, țesute pe canavaua istoriei, valorificând veridicitatea relatărilor, documente ale unui timp prezentat din interiorul său, cu detașarea de subiectivism, dar cu atașament față de o realitate trăită. Acest sentiment însoțește scriitura cu fidelitatea unui reporter versat și deopotrivă a unui istoric care filtrează obiectiv realitatea trăită. Un cronicar al prezentului - am spune fără să greșim - care girează aceste pagini cu obiectivitatea cunoscătorului autentic al timpului evenimential! Dar ceea ce mi-a atras atenția este dimensiunea estetică a cărții – *jurnal, memorii, roman, însemnări de călătorie* – construită într-o manieră captivantă, pe fondul unei trainice povești de dragoste a unei tinere familii de diplomați. Secvențele de literatură autentică se remarcă, indiferent în ce cheie am citi cartea. *Anotimpuri în Asia* este un titlu generos, cu o inspirație deschidere spre perspectivele de lectură prezentate mai sus.

Mai întâi, anotimpurile sunt un simbol al trecerii, prin succesiunea lor ciclică, un fragment din existența umană trecătoare. O tânără familie de diplomați de carieră începe viața în comun în îndepărtata Asie, într-o cultură evident diferită de aceea în care fiecare s-a format până la momentul alegerii drumului comun. Din cel puțin două perspective, ideea de viață a ființei umane este proiectată într-un viitor din care se va realiza, după patru decenii, o reîntoarcere la matcă și vor începe rememorările, ca formă de retrăire a trecutului.

Mai întâi perspectiva rădăcinilor în cultura națională este una cu rol referențial pentru evoluțiile ulterioare. Aici, tânără familie își însușește mentalitățile autohtone, dându-le configurația unui blazon față de care vor simți, pe tot parcursul peregrinărilor, o dependență matricială, menită a le consolida statutul apartenenței la spiritul național, în alte culturi pe care le vor frecventa. Formați în țara de origine, România, cei doi tineri vor pleca spre Asia, în formula unui cuplu tânăr, cu misiunea de a păstra românitatea și de a o exprima cu eleganță și har în Orient. Evident că regulile după care familia trebuia să-și construiască destinul personal și instituțional erau extrem de stricte, chiar rigide, însă de o rigiditate necesară și asumată pentru obiectivarea comportamentului, a vieții publice, respectând cu sfințenie mandatul de reprezentare națională în Asia. Țările din Răsărit în care și-au construit cariera diplomatică, împletind-o cu viața personală au fost China, Coreea, Mongolia, Myanmar, Cambodgia și îndepărtata Japonie, fiecare cu partea comună a obiceiurilor din extremul Orient și cu partea substanțială de diferență specifică dată nu doar de cultura tradițională și de mentalități, ci și de regimul politic. În final, experiența întoarcerii la civilizația bătrânului nostru continent, prin exercitarea unui mandat de ambasador al țării noastre la Uniunea Europeană, încheie o existență profesională și continuă destinul comun în viața de familie. De la grila de comportare în țările comuniste și din rafinamentul monarhiei nipone, familia diplomaților a cules partea de experiență existențială, raportându-se fără sincope la matricea autohtonă românească, astfel încât revenirea la matcă, după 40 de ani de diplomație, a exersat un mod de viață supranațional, situat în zona de echilibru, conviețuire, multiculturalitate, respect pentru valorile celuilalt și transfer de experiență, cu scopul unei primeniri a civilizației și de adecvare la mileniul III, în care trăim. Interesant este că experiența culturală și politică a diplomatului a construit un profil deschis, maleabil, dar temeinic ancorat în principiile diplomației. Am avut senzația că această carte despre experiența de viața a unui

diplomat de carieră este, pentru cititor, o discretă lecție de adecvare la istorie, cu echilibru și respect față de valorile naționale, proiectate în universalitate.

Merită a stăruii asupra dimensiunii estetice a cărții, care, deși se înscrie în literatura de frontieră, tinde spre artisticul postmodern, luând realitatea nu doar ca referențial pentru ficțiune, ci și ca valoare de la care se pleacă și la care se ajunge, prin scriitură. Marele merit al cărții este că, deși poartă cititorul prin avatarurile vieții trăite de o familie de diplomați, rămâne atât o lucrare de memorialistică, de politică subtil simbolizată prin narațiuni, cât și un bildungsroman al cuplului contemporan, integrat în comunitate, fără pretenții de a fi purtător de cuvânt al acesteia, ci asumându-și firescul unei existențe cotidiene echilibrate.

Dimensiunea artistică a scrierii deschide perspectiva unui roman al globalizării, punând cuplul într-un exercițiu continuu al acumulărilor și decantărilor, spre găsirea esențelor proiectate în valorile universale, perene. Subtil, în *Argumentul* cărții, autorul definește această scriere ca pe un produs al filtrării prin sita sensibilității a unui timp dens, cu influențe decisive asupra istoriei recente - "Câtă trăire, atâta povestire" - oferind o cheie de lectură care conduce clar către stilul beletristic. Important este că, în cazul autorului Viorel Isticioaia-Budura, artificiile stilistice sunt folosite conștient și cu măsură, fără a hoinări abuziv prin ficțiune, ci conservând o realitate așa cum a fost trăită sub semnul diplomației.

Marea virtute a stilului cărții este că fascinează cititorul prin modul în care prezintă o realitate, în miezul căreia există un sâmbure de mister învelit în contextul unei lumi complexe, marcate de diversitate, o zonă de intimitate a cuplului în care se construiește discret și echilibrat sentimentul iubirii. Pe baza rememorării evenimentelor de odinioară, textul cărții se dezvăluie treptat, fără discontinuități temporale, căci în subsidiar există o permanentă legătură logică între evenimente și oamenii care le populează, nu ca simpli figuranți, ci ca actori activi ai culturilor prin care ne poartă autorul. Interesantă este tehnica evocării oamenilor în raport cu evenimentele și cu spațiile în care acestea s-au petrecut! Personalitățile care populează cartea au rezonanțe istorice recunoscute, iar prezența acestora în timpul lecturii are rolul de a vitaliza firul narativ, contribuind astfel la simbolizarea omului contemporan în contextul globalizării, printr-o "istorisire cu început și sfârșit" prin care "un veteran retras cu calm și luciditate" oferă cititorului șansa "unui binevenit câștig de înțelepciune".

"Povestea" începe cu experiența învățării limbii chineze, ca studenți străini care aveau perspectiva unei cariere diplomatice în China. Atmosfera de grup studențesc multinațional, cu experiențe culturale diverse, micile evenimente cotidiene specifice, contactul cu profesorii, dar și rigoarea unui comportament diplomatic vin să ornameze perioada petrecută în China. De remarcat faptul că nicio prezență feminină nu-l impresionează pe tânărul ambasador, în afară de Tania, soția sa, detaliu care marchează subtil și consecvent latura cărții de roman de dragoste. Semnalul este clar de la început că viața unui diplomat trebuie să fie una exemplară, echilibrată, cu respectarea principiilor moralei și ale eticii, iar familia îi întărește statutul oficial prin statutul social.

Specificul acestei cărți se conturează mai clar dacă se citesc notele de subsol, care fac trimiteri obiective la personalități și la evenimente, la instituții care au marcat istoria Chinei. Consider că notele de subsol pot fi citite ca o carte de sine stătătoare care prezintă, cu rigoarea cronicarului, istoria celor 40 de ani de diplomație pentru țările în care Viorel Isticioaia-Budura și-a exercitat misiunea diplomatică. Coborând privirea din textul propriu-zis în aceste note de subsol, conștiința cititorului păstrează metafora ca expresie a unei realități obiective, istorice, care sprijină decodarea secvențelor cu aer beletristic, astfel încât mesajul receptat să fie unul pe măsura complexității adevărului despre care scrie autorul.

Pe de altă parte, textul cărții îl ia părtaș pe cititor în descoperirea sensurilor deschise prin nota de subiectivitate susținută de simbolizarea prin metaforă, punând în acțiune o tehnică narativă originală, care situează lucrarea și în zona beletristicii. Acest aspect mi-a



atras atenția și am decis să scriu despre proaspăta lucrare, recent lansată la Târgul de carte *Gaudeamus*, 2023, căutându-i un loc în *literatura-document* a momentului, în preajma cărții lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă*, împreună desăvârșind imaginea unei orânduiri așa cum s-a derulat în România și în China comunistă. Evident că evenimentele sunt prezentate diferit. La Dan Lungu, ficțiunea reconstruiește realitatea istorică, tipologia umană populează universul social al unui timp trecut fiind în consens cu acesta, în vreme ce cartea diplomatului de carieră mixează informația veridică și o plasează în context extranațional, în perioada comunismului la el acasă, dăinuind în istorie și astăzi.

Sintagme și chiar fragmente scurte care descriu lumea comunistă a Chinei se strecoară subtil în textul cu aer beletristic. Spre exemplu: ”China abia se deschidea primilor studenți străini acceptați în faza finală, mai degrabă letargică, a convulsiei ce fusese botezată magnanim Marea Revoluție Culturală.”<sup>5</sup> Acesta este cadrul general în care studentul, diplomatul și soția sa au construit viața personală în contextul misiunii primite. În acest spațiu al Revoluției Culturale, tânăra familie descoperă un adevăr universal privind natura noastră umană, fără frontiere, împlinită prin dragoste: ”Prin ce se înfiorează o îmbrățișare adevărată? (...) Un sculptor grăbit, pradă unei inspirații galopante se precipitase și se jucase într-o marmoră ce palpita și nu dovedise răbdare, ci dorise numai să taie dintr-o dată o fantastică întrupare a pasiunii.(...) Chinezii erau, *totuși*, ca noi!(...) Doi studenți chinezi, un băiat și o fată, se regăseau discret în culisele primăverii, scena pasiunii lor nu era vizibilă pentru niciun muritor.” În acest context, autorul introduce în text comentarii despre atmosfera din China comunistă, condamnând subtil șablonizarea vieții personale, autocenzura exercitată până și în manifestarea sentimentului de iubire în cuplu; efectele clare ale Revoluției culturale apar în carte ca expresii ale lumii mutilate de comunism, în care iubirea era privită ca un complot: ”Apropierea, iubirea, pasiunea existau în mod cert. Dar această zonă, a ceea ce era omenesc și natural, fusese supusă și ea normelor și rigorilor noii culturi, îmbibată de principiile degajate de morala unui tip septice de coabitare între sexe.”<sup>6</sup> Bucuria mulțimii de tineri, dintr-un restaurant chinezesc, în fața mâncării cu specific este percepută de Tania ca fiind ”ora lor de încântare. Un fel de libertate...”, reducând astfel condiția umană la primul prag de supraviețuire. Diferențele dintre cultura națională și cea din China anilor studenției se accentuează cu fiecare experiență a tinerilor, astfel încât coșmarul provocat de traducerile primite ca temă aduce modificarea dispoziției persoanelor și mutilează ostentativ latura sensibilă a ființei. Rezultatul experienței traducerilor este o stare vecină cu dorința asiduă de a dezerta dintr-o închisoare a spiritului, nu doar pentru cuplul de români, ci și pentru ceilalți studenți, iar concluzia este o expresie sinceră a convingerii tânărului student: ”Adevărata natură a societății chineze e prezentată ca o enigmă.”<sup>7</sup>

O minunată descriere memorabilă a reîntâlnirii cuplului tânăr, care trăiseră opt luni de separare, cât Tania ”fusese la București pentru a o naște pe fiica Anamaria”, sub semnul iubirii ascunse în discreția unor gesturi tandre stimulate de parfumul săpunurilor chinezești din dotare, adăugând încă un argument de necontestat că *Anotimpuri în Asia* poartă aerul literaturii autentice: ”Aș fi vrut să-i spun că e duce ca o petală de magnolie. Câteva valuri de apă rece ne-au făcut să ne simțim dintr-o dată curați, purificați. Căzuse de pe trupurile și sufletele noastre o crustă de absențe, de singurătate, de așteptări. Tania s-a apropiat de mine și am văzut că tremura ușor./ -Mi-e frig! A șoptit. Ia-mă în brațe.”

Amintirile din vremea studenției la Universitatea Nankai din Tianjin, Republica Populară Chineză coincide cu perioada din viața de cuplu în care Viorel și Tania trăiesc bucuriile tinereții configurându-le între două culturi, cea românească și cea chineză, ca pe un timp măsurat în experiențe și trăiri unice. Este perioada lor de formare, în care aspirantul la o

<sup>5</sup> Viorel Isticioaia-Budura, *Anotimpuri în Asia*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2023, p. 34

<sup>6</sup> Ibidem, p. 35

<sup>7</sup> Ibidem, p. 42

carieră diplomatică ia contactul cu lumea orientală din îndepărtata Chină comunistă, conștientizând matricea națională și pătrunzând în profunzimea unei profesii dificile, al cărei exercițiu cotidian risca să diminueze doza de libertate permisă în viața de familie. Se pare că această perioadă a fost una a formării, secvența din cartea lui Viorel Isticioaia-Budura dedicată fiind prima și reunind amintiri sub genericul *Anotimpuri la granița dintre lumi*. În acest context, cuvintele-cheie sunt alese pe criteriul pluralului - ”anotimpuri” și ”lumi”, deschizând perspectiva artistică a textului și permițând un acces imediat în zona literaturii. Sugestia este limpede. Lumile cu iz european și chinezesc definesc în realitate cele două culturi care, deși unite prin aceeași orânduire socială – comunismul, un gen proximal al unei perioade istorice a mapamondului – se reflectă subiectiv în maturizarea celor doi români, Viorel și Tania, de la calitatea de studenți la aceea de aspiranți la o carieră diplomatică. Astfel, perioada petrecută în China reprezintă un melanj de anotimpuri experiențiale, cu efect solid asupra vieții lor viitoare.

Celelalte trei capitole dezvoltă experiența autorului ca diplomat de carieră, iar anotimpurile se pliază exclusiv pe experiențe profesionale și memorii datate, ca în secvența *Jurnalul operațiunii ”Recuperarea”* din capitolul al II-lea. Firește că în toate capitolele, prezența Taniei este semnalată în diferite contexte diplomatice, confirmând că dragostea în cuplu rămâne elementul de stabilitate care a consolidat o viață în doi supusă rigorilor protocolului diplomatic, dar păstrându-și rezerva de libertate pentru conservarea identității comune. În senul acestei concluzii, ultima parte a cărții *Anotimpuri în Asia* se intitulează *Instantanee asiatice* și apelează la o mixare a codului lingvistic cu imaginea fotografică, fiind un gen de concluzie a vieții exemplare a familiei unui ambasador de cursă lungă. Majoritatea fotografiilor păstrează chipul Taniei, susținând necondiționat statutul soțului ei și desăvârșindu-l.

Am privit cartea lui Viorel Isticioaia-Budura ca pe o scriere la persoana întâi, în spiritul celor susținute de Philippe Lejeune<sup>8</sup>: ”Povestire retrospectivă în proză, pe care o persoană reală o face despre propria existență, atunci când pune accent pe viața sa individual, îndeosebi pe istoria personalității sale”. În cazul de față, confesiunile vieții personale sunt împletite cu evenimentele trăite, jurnalul intim combinându-se cu memoriile, producând ceea ce Jean Starobinski<sup>9</sup> consideră a fi libertatea autorului de a stabili acele limite dintre confesiunea discretă, personală și implicarea evenimentialului în autobiografie.

În cartea *Anotimpuri în Asia*, documentul istoric și pactul autobiografic construiesc autenticul, rezultând o identitate asumată de autor, ca participant activ la istoria contemporană, din perspectiva unei notabile cariere diplomatice.

## BIBLIOGRAPHY

- Bourdieu, Pierre, *Limba și putere simbolică*, București, Art, 2012
- Eco, Umberto, *Lector în fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, Univers, București, 1991
- Isticioaia-Budura, Viorel, *Anotimpuri în Asia*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2023
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, București, 2000
- Simion, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim*, vol. I - *Există o poetică a jurnalului?*, ediția a II-a, București, Ed. Univers Enciclopedic, 2005
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. II, București, Ed. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008

<sup>8</sup> Philippe Lejeune, *Pactul autobiografic*, Editura Univers, București, 2000

<sup>9</sup> Cf. Jean Starobinski, *Stilul autobiografiei în Relația critică*, Univers, București, 1974, pp. 86–98

## PICTO-LITERATURE-AN INNOVATIVE FORM IN ROMANIAN TEXTS FROM THE 17TH-18TH CENTURIES

Lavinia-Magdalena Bănică

Assoc. Prof., PhD, National University of Science and Technology  
„Politehnica” Bucharest, University Center of Pitești

*Abstract: The 17th and 18th centuries will bring to Romanian culture the modernization of literary genres (in some cases this period of time means the birth of species that presuppose a craft of writing, a chiseling of the word and, first of all, a sharpness of spirit). Baroque lives from syntheses, from comparisons and analogies that result in correspondences between ideas-images and sensations; the great vocation of this literary trend is the establishment of the most novel and contradictory simile-type relationships. In the West, the ancient ideograms that sparked the great vogue for emblems had been discovered a long time ago. Romanian scholars will be delighted by the new jeu d'esprit that requires quick thinking, surprising associations, spontaneity and subtlety, in other words, they will prove the possession of that acuteness del ingenno, characteristic of the baroque spirit. The panegyrics, the rhythmic chronicles, the repeated attempts to versify some texts in prose (under Dosoftei's pen will appear the metrified sequences from the Precist's Chapel, the Chronological Poem, but also the remarkable Psalter in verse), heraldic verses and epigrams reveal games of pens that touch, sometimes, the level of unexpected artistic virtuosity. And if the 17th century seems to be favorable to verses, the burlesque epic and the allegorical novel are, categorically, the most spectacular "territories" discovered and conquered by the literati of the 18th century. Slowly but surely, a system of literary genres is born and consolidated, which makes its debut with species under the sign of metaphor, i.e. under the sign of the Baroque.*

*Keywords: picto-poetry, picto-literature, similia, heraldic verses, emblems*



### **Picto-literatura**

Antim Ivireanul inovează, pe tărâm literar, o specie care aparține spațiului, prin excelență baroc, al întrepătrunderilor spectaculoase dintre arte, aducând în prim plan ipostaza autorului de picto-literatură. În 1709, Antim îi dedică lui Constantin Brâncoveanu o carte insolită, intitulată, pe scurt, **Chipurile Vechiului și Noului Testament...D.H.Mazilu** mărturisește că este unica reprezentantă a unei specii pe care Barocul o descoperise în medievalitate, cunoscută sub numele de *ikon* sau *imago*.

Textul este menit să explice mai mult de 500 de imagini, în mare parte portrete și are drept axă genealogia lui Isus Hristos. În fapt, acest “cronograf ilustrat” încearcă o “privire în chipuri” asupra lumii vechi, un fel de enciclopedie a figurilor importante din trecut: “.....ambitiosul complex de chipuri (fără egal în vechea miniaturistică românească), desenat de o mână sigură, ce nu respinge reprezentările senzuale și nici înrâuririle apusene, mai ales pe cele furnizate de barocul german și Italian (aliniindu-le frecvent cu interpretări particulare), depășește considerabil cadrul fixat....”<sup>10</sup>

În predoslovia către Constantin Brâncoveanu, Antim versifică un elogiu (deja o practică familiară):

“ *Prealuminatul Constandin din viță Basarabă  
Stăpânul Țării Rumânești, cu mulți ani să aibe,  
Care la sine adună florile bunătății  
Și cu credință defaimă căile strâmbătății.* ”

Astfel, partea introductivă a cărții se transformă într-un encomion. **Biblia** nu a fost singurul izvor folosit de Antim, ci s-a slujit și de cărți de istorie, cronografe și povestiri apocrife. Scrierea cuprinde secvențe de o subtilă hermeneutică; scriitorul se oprește adesea din narațiune pentru a dezvălui semnificațiile unor nume, alcătuiind (voit!) un inventar onomastic inedit și cu rezonanțe exotice pentru lectorul român la acea vreme.



### **Picto-poezia**

Cultivate cu asiduitate în decursul veacurilor al XVII-lea și al XVIII-lea, versurile heraldice (cunoscute și ca versuri la stemă) capătă o funcție extrem de importantă în cadrul protocolului editorialistic. Legitimarea barocă a acestor versuri este, în amănunt, evidențiată de Dan Horia Mazilu în cartea **Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**, argumentație reluată și în volumul al II-lea din **Recitind literatura română veche**. Rolul versurilor la stemă era de a glorifica personalitatea patronului spiritual al cărții (care, la acea vreme, se identifica, de obicei, cu domnitorul însuși), de a descifra simbolurile heraldice cuprinse în blazon. În scurt timp, aceste mici imnuri au fost asimilate cu ușurință și practicate alături de „însemne” (*insignia*) aparținând celor două Principate, voievozilor, sau aristocraților.

Cantacuzinii alătură însemnele familiei stemei țării, gest care instaurează un plus de autoritate; apar (în secolul al XVIII-lea) blazoanele unite ale Moldovei și Țării Românești, imagine sugestivă pentru trecerea unui domnitor (de regula fanariot) prin scaunul domnesc al ambelor țări (din nou o tentativă de a „împământeni” nedorita domnie fanariotă); cărturarii își compun și ei sigilii și herburile imprimate în cărțile pe care le tipăresc.

La sfârșitul traducerii slavonești a **Urmării lui Hristos** se găsește stema lui Udriște Năsturel, iar Antim Ivireanul își glorifică blazonul în **Învățăturile pentru așezământul cinstitei mănăstiri a Tuturor Sfinților...**: „...un melc de argint, cu capul în sus, având între

<sup>10</sup> D.H.Mazilu, **Introducere în opera lui Antim Ivireanul**, București, Ed. Minerva, 1999, p. 129

coarne o stea cu șase raze; deasupra lor se află o pălărie de cardinal și un șnur ce orientează inițialele A[ntim] I[vireanul] M[itropolitul] U[ngrovlahilor]:

„Toată suflarea, zice prorocul,  
Cântă pre Domnul peste tot locul.  
Și melciul încă coarne înalță,  
Ca să-l laudăm, pre toți ne-nvață.”<sup>11</sup>



Udriște Năsturel este cel care alcătuiește primele versuri la stemă și le tipărește în **Molitvenic** (1635) și **Antologhion** (1643), ambele scrieri fiind redactate în limba slavonă. Stihurile au drept temă slăvirea herbului Basarabilor (**La prealuminata stemă a milostivilor domni Basarabi**) de a căror protecție domnească se bucură cărțile în cauză. Dintre mobilele stemei, Năsturel se oprește asupra tronului, sceptrului și a corbului (D.H.Mazilu subliniază faptul că începând cu secolul al XVII-lea pasărea heraldică neagră cruciată din stema Țării Românești va fi numită constant corb):

„Nu lăsa să se risipească, Doamne, în pieire  
A lor coroană și jos să cadă,  
Iar al corbului piept fă să fie pururea ferit.”<sup>12</sup>

Spirit atent la practicile editorialistice, Năsturel a alăturat versurilor la stemă și scurte epigrame la nume (panegiricele au fost îndelung cultivate de cărturarii români). În stihurile slavonești din deschiderea **Cărții despre urmarea lui Hristos** (1647) Năsturel sugerează o paralelă între un moment din viața împărătesei Elena și Doamna Elina, soția lui Matei Basarab, cea care, în mod simbolic, a găsit crucea:

„Aceleia ce această cruce a aflat, acea râvnă pune  
Prin purtarea de cruce lumii propovăduind...”

În **Triodul Penticostar** (1649), tot Doamnei Elina Năsturel îi dedică un grupaj de versuri intitulat **Epigramma**, în care se remarcă jocul etimologic meșteșugit (poetii Barocului au uzat cu insistență de această manieră artistică de decriptare). Pornind de la cunoscuta idee antică asupra naturii cuvintelor (discutată de Platon în **Kratylos**), Năsturel afirmă că numele denotă firea persoanei și derivă din grecescul *eleos* (milă) numele Doamnei Elina:

„Bine a zis odată a lui Platon înțelepciune  
Că a numelui punere nu se face după voie,  
Ci după firea lucrului care poartă denumirea.  
Vezi cât de potrivit se unește  
Elena cu Eleos...”

În aceeași carte mai apare o noutate și anume apelul la simbolismul pitagoreic al numerelor, autorul încercând să dovedească perfecțiunea numărului 50. *Gnoma numerică* este un alt joc favorit al scriitorilor baroci, iar cultivarea (totuși modestă) de către cărturarii români dovedește interesul stârnit de noua manieră. Descifrarea numerică apare și în versurile din **Îndreptarea legii** (1652) atribuite de George Călinescu lui Daniil Panonianul:

„Învățătur[ile] Athinei așa nu strălucescu,  
Cum ceste șase Numărare aicea izbândescu.  
.....

<sup>11</sup> Reprodus din D.H.Mazilu, **Recitind literatura română veche**, vol.II, București, Ed. Universității, 1998, p. 62

<sup>12</sup> D.H.Mazilu, **op.cit.**, p. 64

*Cruc[cea] și Cârja în duhovnicescul războiu tare  
 Arhierilor Hs. datu-le-au puter[e] mar[e].  
 Cu dânsele Creștinii la cer să-i ducă s-au dat,  
 Șarpele să sfărâme puter[e] mar[e] au luat.  
 Copasul, Pletistura, Gherdanul podobașt[e] capul  
 Cu umbrirea Duhului nevoiaș de ia vacul,  
 Mitra, semnul Tiarei vechilor Arhierei,  
 Curat purtând-o mulți de muncă izbăvive-i.”<sup>13</sup>*

„Ceste șase Numărare” reprezintă cele șase simboluri ce alcătuiesc stema mitropolitelor Ungrovlahiei. Din păcate, Daniil Panonianul se oprește aici și nu continuă să dezvolte noi paralele.

O gnomă numerică considerată de D.H.Mazilu „cea mai reușită” se întâlnește în grupajul de versuri din **Noul Testament** (1703) de care s-a ocupat Antim Ivireanul (așadar stihurile în cauză îi pot aparține lui) și uzează de numărul patru:

*„ Patru sânt râuri den Raiu ce cură,  
 Precum grăiaște sfiita scriptură.  
 Patru egglii den ceriu ne tună,  
 Și la credință pre toți adună.  
 Patru sânt semne tot îndoite,  
 Și ale țărâi, foarte slăvite.  
 Cu care semne să-ncoronează,  
 Domnul Constandin, tot omul să crează.  
 Că se numește și Băsărabă,  
 Dea-i Domnul viață multă să aibă.”<sup>14</sup>*

Un alt „îngrijitor” de carte, Varlaam va desprinde din ansamblul heraldic al Moldovei capul de bour și-l va impune ca simbol central (acesta pare a fi meritul prelatului, întrucât versurilor în sine le-a fost contestată valoarea artistică de G. Călinescu). Statornicia simbolului este reliefată și de Dimitrie Cantemir în **Stihurilor pre herbul țărâi** din deschiderea **Divanului.....**:

*“ Herbul țărâi, vechii ș-au fost ales buăr,  
 Numele vestindu-și ca tunul prin nuăr.  
 Noii mai pre urmă, avându-l moșie,  
 Tot acel vechiu nume mai vestindu-l șie.”<sup>15</sup>*



Compunerea cât mai artistică a versurilor la stemă în Moldova poartă amprenta lui Dosoftei. În 1673 publică pe spatele foii de titlu a **Psaltirii în versuri** trei distihuri numite **Stihuri la luminatul gherb al Țărâi Moldovei**, pe care le va mai republica de cinci ori. Dosoftei alcătuiește aici imaginea bourului care-și pleacă coarnele,, imagine întâlnită cam până la jumătatea veacului al XVIII-lea:

<sup>13</sup> reprodus din **Literatura română medievală**, București, Ed. Academiei Române, 2003, p. 676

<sup>14</sup> Reprodus din D.H.Mazilu, **op.cit.**, p. 88

<sup>15</sup> Dimitrie Cantemir, **Divanul sau Gâlceava Înțeleptului cu Lumea**, București, Ed. Minerva, 1996, p. 8



“ *Capul cel de buâr a hiarî vestitî  
Sămneadză putere țărâi nesmintitu.  
Pre câtu-i de mare hiara și buiacî,  
Coarnele-i pășune la pământ îș pleacî.* ”<sup>16</sup>



Menționam mai sus că, în secolul al XVIII-lea, apar foarte des așa numitele *versuri la stema unită*, ansambluri heraldice care reunesc simbolurile Țărilor Române. Fără a cunoaște variații însemnate sau a demonstra un efort imaginativ, stihurile care însoțesc aceste steme nu fac altceva decât să consemneze prezența unui voievod (de regulă, spuneam, fanariot, iar primul domnitor Mavrocordat va insista asupra acestei consemnări) pe cele două tronuri:

“ *Bourul, corbul și crucea, trei semne minunate,  
Darurile tale vestesc, Doamne preainălțate.  
Bourul, Domn al Moldovei că ai fost însemnează,  
Corbul al Țării Rumânești stăpân te adeverează.* ”<sup>17</sup>

Combinarea emblemei naționale cu însemnele familiei domnitoare începe să fie o practică tot mai des întâlnită. Matei Basarab este primul care utilizează un asemenea ansamblu heraldic menit a sublinia vechimea și importanța familiei. Cantacuzinii își vor compune un blazon pe care-l vor introduce în stema Țării Românești (acvila bicefală cu coroană, ce ține în gheare armele dinastiei), iar Alexandru Mavrocordat a așezat lângă stema unită a celor două țări pasărea phoenix, emblema Mavrocordaților. Singurele versuri care pot reține atenția sunt cele ale lui Radu Greceanu, **Stihuri 8 asupra stemei prealuminatului și înălțatului Domn Ioan Șarban Cantacuzino Voievod**, tipărite în **Biblia** de la 1688:

“ *Soarele, luna, gripsorul și corbulu înpreună,  
încă și spata cu buzduganulu spre laudă să adună  
Și acestea Doamne-ți înpletescu stemă înfrumusețată,*

.....  
*Iară corbulu, care au hrănitu pre celu flămându Ilie,  
Aduceți Doamne cu crucea putere și tărie.* ”<sup>18</sup>

Miron Costin inserează în fruntea **Letopisețului Țării Moldovei de la Aron Vodă încoace** un grupaj de versuri inaugurale intitulate **Stihuri de descălecatul țărâi**:

“ *Neamul Țării Moldovei de unde să trăgănează  
Din Țările Râmului, tot omul să creadză.  
Traian înăiu, împăratul, supuindu pre dahii,  
Dragoș apoi în moldoveni premenindu pre vlahi  
Martor este Troianul, șanțul în țara noastră  
Și Turnul Severinului, munteni, în țara voastră.* ”<sup>19</sup>

<sup>16</sup> reprodus din **Literatura română medievală**, p. 677

<sup>17</sup> Reprodus din D.H.Mazilu, **op.cit.**, p. 71

<sup>18</sup> reprodus din **Literatura română medievală**, p. 679

<sup>19</sup> Miron Costin, **Letopisețului Țării Moldovei**, București, E.P.L., 1961, p. 6

Noutatea o reprezintă scoaterea în evidență a istoriei antice a românilor și reafirmarea romanității acestora (să reamintim aplecarea cărturarilor baroci către examinarea lumii ca istorie, conferind istoriei naționale locul cuvenit). Bineînțeles că nici problema includerii între speciile baroce a stihurilor la stemă nu a fost ocolită de opinii divergente. Ion Istrate le neagă apartenența, din punct de vedere estetic, la fenomenul cultural baroc european (vezi, I. Istrate, **Barocul literar românesc**, Ed. Minerva, 1982, p. 22-29).

Așadar, împletire de literatură, istorie, știință și pictură – iată o producție care, fără nici o îndoială, s-a „hrănit” din fenomenele proteice specifice spiritului baroc.

## **BIBLIOGRAPHY**

- GRACIÁN, Baltasar. **Cărțile omului desăvârșit**, București, Ed. Humanitas, 1994  
**Ascuțimea și arta ingeniozității**, București, Ed. Humanitas, 1998  
MAZILU, Dan Horia. **Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**, București, Ed. Minerva, 1976  
**Introducere în opera lui Antim Ivireanul**, București, Ed. Minerva, 1999  
**Literatura română medievală**, Ed. Academiei Române, București, 2003

## **THE ALGORITHMIZATION BY WORD: EUGEN LOVINESCU (1881-1943) - MONICA LOVINESCU (1923-2008)**

**Luiza Catrinel Marinescu**

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

*Abstract: People of their time, Eugen Lovinescu and his daughter, Monica Lovinescu, imprinted culture Romanian with what we could call algorithmization through word and they created light, the luminous halo of a fecund posterity in Romanian culture. Modernization and modernism in Romanian literature is linked to the name and personal mission of the critic Eugen Lovinescu, to the literary circle and magazine "Sburătorul" in Bucharest and to encouraging the matrix of originality in Romanian interwar literary creation. Eastern ethics or east-aethics in postwar Romanian literature is linked to Monica Lovinescu's name and her journalistic activity at Radio Free Europe.*

*This study offers an essayistic picture of how through their formation, through their readings, through their word, through their love for Romanian culture Eugen Lovinescu and Monica Lovinescu managed to leave radiographs of their eras, written with frankness and fair play in two of their books: Eugen Lovinescu, *Pages of War – 1916* and Monica Lovinescu *Short Waves. I*, -1978.*

*The truth of their word are documents of human experience, words written with honesty, courage and clarity, opinions that are valid both in the pre-war and interwar period and beyond the period of the Iron Curtain. The wisdom of their word signaled dissonances, discordances, disagreements, managing to attract attention and set the tone for the upper octave of major transformations regarding mentalities in Romanian literature.*

*Keywords: modernism, modernization, synchronicity, character, Europeanism.*

Oameni ai timpurilor lor, Eugen Lovinescu și fiica sa, Monica Lovinescu au amprentat cultura română prin ceea ce am putea numi algoritizarea prin cuvânt și au creat lumina, aureola luminoasă a unei posterități fecunde în cultura română. *Modernismul* în literatura română este legat de numele și de misiunea personală a criticului Eugen Lovinescu, de cenaclul și de revista „Sburătorul” din București și de încurajarea matricei originalității



estetice în creația literară interbelică românească în concordanță cu integritatea caracterului. *Est-etica* în literatura română postbelică este legată de numele Monicăi Lovinescu și de activitatea sa jurnalistică la Radio Europa Liberă.

Studiul acesta oferă o imagine eseistică a felului în care prin formația lor, prin lecturile lor, prin cuvântul lor, prin iubirea lor pentru cultura română Eugen Lovinescu și Monica Lovinescu au reușit să lase radiografiile ale epocilor lor, scrise cu franchețe și fair-play în două dintre cărți: Eugen Lovinescu, *Pagini de război – 1916* și Monica Lovinescu *Unde scurte. I*, -1978. Studiul înfățișează receptatea și posteritatea lui Eugen Lovinescu în cultura română prin intermediul radioului și a vocii Monicăi Lovinescu, conștientă de faptul că „la noi talentul prisosește”, scriitoare ce își asumă rolul de a promova *caracterele* și de a pune în lumină adevărul. (v. *O istorie a literaturii române pe unde scurte 1960-2000*, Humanitas, 2014, *Unde scurte*, Humanitas, 1990-1994)

Adevărul cuvântului lor reprezintă documente de trăire umană, cuvinte scrise cu luciditate și integritate, cu claritate morală, onestitate, curaj și claritate, opinii care sunt valabile atât în perioada antebelică, cât și în cea interbelică, în perioada *cortinei de fier* și dincolo de ea, fiind un model de diplomație culturală. Dovada acestei afirmații este faptul că numele lui Eugen Lovinescu este fără întrerupere prezent în lumea culturală românească (v. Perioada interbelică: F. Aderca *Mărturia unei generații*, 1929; D. Caracostea *Un mare critic român modernist, Eugeniu Lovinescu*, 1927; O. Goga *Eminescu în Banat*, 1928; V. Dumitrescu *Ce n-a înțeles d-nul E.Lovinescu din personalitatea lui Vasile Pârvan*, 1931; Camil Petrescu *E. Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, Caietele cetății literare, 1933; T. Vianu *Trei critici literari: Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu*, 1944; V. Haneș *Cartea amintirilor*, 1944; Perioada postbelică: Nicolas Tertulian *E. Lovinescu sau contradicțiile estetismului*, 1959; I. Vrancea *E Lovinescu*, critic literar, 1965; I. Vrancea *E Lovinescu: artistul*, 1969; E. Simion *E. Lovinescu, scepticul mântuit*, 1971; Mihăilescu, Florin *E. Lovinescu și antinomiile criticii*, 1972; I. Holban *Proza criticilor: Lovinescu, Ibrăileanu*, 1983; Perioada contemporană: Gheorghe Grigurcu *E. Lovinescu între continuatori și uzurpatori*, 1997; D. Jela, *Această dragoste care ne leagă*, 1998; V. Marin Curticeanu *E. Lovinescu*, 1998; I. Negoïtescu *Despre E. Lovinescu*, 1999; Eugen Dimitriu *Lovineștii*, 2001; Daniel Corbu *E. Lovinescu în amintirile contemporanilor*, 2007; A. Grigor *Eugen Lovinescu*, 2002; D. Jela *O sută de zile cu Monica Lovinescu*, 2008; V. Gogea *Voci în vacarm*, 2010; L. Tudurachi *Cuvintele careucid memorie literară în romanele lui E. Lovinescu*, 2010; A. Furtună *Monica Lovinescu Est-etica*, 2012; I. Vladimirov *Monica Lovinescu în documentele securității 1949-1989*, 2012; D. Dobra *Redescoperindu-l pe Lovinescu*, 2012; A. Patraș *E. Lovinescu și modelele românești și europene ale criticii literare interbelice*, 2013; D.A. Terian *Teorii, metode și strategii de lectură în critica și istoriografia literară românească de la T.Maiorescu la E. Lovinescu*, 2013; E. Hendre *Radiografia exilului românesc în Jurnalul Monicăi Lovinescu*, 2013; N.M. Burlacu *Monica Lovinescu o voce a exilului românesc*, 2014; R. Alexandru *Civilizația română modernă neîmplinită*, 2015; T. Dumitru *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu*, 2016; E. Simion *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, 2017; Lucian Chișu *Dinastia Lovineștilor*, 2018; L. Tudurachi *Grup Sburător: trăitul și scrisul împreună în cenaclul lui E. Lovinescu*, 2019; D. Dobra *100 de ani cu Lovinescu*, 2019; A. Sabo *Eugen Lovinescu*, 2020 ș.a.)

Selecțiile valorice ale lui Eugen Lovinescu vor constitui esența culturală a perioadei *cortinei de fier* și în domeniul dramaturgiei radiofonice. (după sintagma „perdea neagră” folosită prima dată în legătură cu Basarabia în 1904 de Nicolae Iorga în revista *Sămănătorul*, cu referire la faptul că cenzura oprise comunicarea Basarabiei cu Vechiul Regat și sintagma „cortina de fier” folosită de V. Rosanov în *Apocalipsa vremii noastre*, 1919 referitoare la granița de netrecut între comunism și restul lumii, expresie preluată de J. Goebbels și W.

Churchill) Ca urmare, mare parte din tradiția literară românească inaugurată de modernismul lovinescian a continuat pe calea undelor venite din Franța prin vocea Monicăi Lovinescu, dar și din România și o istorie a literaturii române conjunctă cu cea a istoriei radioului românesc este nu numai necesară, ci și o sursă documentară de valorificat mai mult, eventual sub forma unui dicționar literar-radiofonic accesibil on-line.

În perioada interbelică s-au afirmat ca dramaturgi Camil Petrescu, Gh. Ciprian, G. M. Zamfirescu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Mircea Ștefănescu, Alexandru Kirițescu, Ion Luca, Lucian Blaga, Ion Minulescu, Vasile Voiculescu, Octavian Goga, Liviu Rebreanu, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat Bengescu, Ion Marin Sadoveanu, Nicolae Iorga, George Călinescu și Eugen Lovinescu. Foarte multe dintre aceste piese intră în repertoriul teatral radiofonic în perioada de după cortina de fier și fac parte din repertoriul accesibil pe you tube (la data de 28 11 2023), demonstrând că selecția lovinesciană funcționa perfect în perioada cortinei de fier.

### **Camil Petrescu**

*Jocul ielelor* (1918)

<https://youtu.be/dxY82XldY5g> Jocul ielelor (1984) - Camil Petrescu

*Act venețian* (1918-1946)

<https://youtu.be/tn6XREtVQgE> Camil Petrescu - Act venetian (1965)

*Suflete tari* (1921)

<https://youtu.be/Ftln0gsviNI> Suflete tari - Camil Petrescu

*Danton* (1924-1925)

<https://youtu.be/Ok74gK8If1U> Danton (1972) - Camil Petrescu

*Mioara* (1926)

<https://youtu.be/vyTuWeXGJto> Camil Petrescu - Mioara | Teatru radiofonic

*Turnul de fildeș*

<https://youtu.be/tRbBd0Wc9v4> Turnul de fildeș (1983)

*Mitică Popescu* (1925-1926)

<https://youtu.be/FvbzjBHH5qQ> Mitica Popescu (1956) - Camil Petrescu

*Dona Diana, comedie în gustul Renașterii în zece tablouri după Moreto* (1938)

<https://youtu.be/fpd-Est1u-c> Camil Petrescu - Dona Diana -1970

*Iată femeia pe care o iubesc* (1943)

<https://youtu.be/h08916s4nxI> Camil Petrescu - Iata femeia pe care o iubesc (1975)

### **George Ciprian (1883-1968)**

*Omul cu mârțoaga* (1927)

[https://youtube.com/watch?v=JSIGxfN6zWA&si=O\\_EEJTKlZbFwvmGh](https://youtube.com/watch?v=JSIGxfN6zWA&si=O_EEJTKlZbFwvmGh) Omul cu martoaga (1964) - George Ciprian

*Capul de rățoi* (1938)

<https://youtube.com/watch?v=pdEgAZPwwS0&si=lgQpVdIyVTuoQuY6> Capul de rățoi - Gheorghe Ciprian

George Mihail Zamfirescu (1898-1939)

*Domnișoara Nastasia* (1927)

<https://youtube.com/watch?v=2-ZShhLiHfk&si=5XVy-OzKxGRGmHqN>

*Primăvara ce s-a dus*

<https://youtube.com/watch?v=Qen3hwNNhe8&si=-2521itsSGOwbUP>

*Idolul și Ion Anapoda* (1935)

<https://youtube.com/watch?v=XMHATkK6FuQ&si=ZeX5wyVEWUB2kgfn>

Idolul și Ion Anapoda (1958) - George Mihail Zamfirescu

*Sam, poveste cu mine, cu tine, cu el* (1939)

[https://youtube.com/watch?v=YPTum8pV7Ss&si=9DliGrd9\\_MCaHgC7](https://youtube.com/watch?v=YPTum8pV7Ss&si=9DliGrd9_MCaHgC7) Cântecele vieții -1966 - George Mihail Zamfirescu

**Bogdan Amaru (1907-1936), pseudonimul lui Alexandru Pârâianu**

*Goana după fluturi* (1933) - farsă tragică

<https://youtube.com/watch?v=NJEvkiH5QO8&si=ZsYE3Ctgn94qtzDQ> Goana după fluturi (1968) - Bogdan Amaru

**Victor Ion Popa (1895-1946)**

<https://youtube.com/playlist?list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&si=hwqwmE-LxBBtzncL>

*Ciuta*, 1922;

<https://www.youtube.com/watch?v=BJdJex6EFAg&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=6&pp=iAQB> Ciuta Victor Ion Popa (1966)

*Muşcata din fereastră*, 1930;

<https://www.youtube.com/watch?v=kNYeyNoC3D0&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&pp=iAQB> Muscata din fereastră Victor Ion Popa (1974)

*Cuiul lui Pepelea*, 1935;

<https://www.youtube.com/watch?v=9DxrORVkJmI&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=5&pp=iAQB> Sfârlează cu fofează Victor Ion Popa (1963)

<https://www.youtube.com/watch?v=TTjPNrnrviQ&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=2&pp=iAQB> Velerim și Veler Doamne de Victor Ion Popa

*Deşteapta pământului*.

[https://www.youtube.com/watch?v=yvFWX\\_HAZ9w&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=8&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=yvFWX_HAZ9w&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=8&pp=iAQB) Desteapta Pamantului (1973) - Victor Ion Popa

*Eu tac, tu taci, el tace...ea vorbeşte*, 1934-1937;

[https://www.youtube.com/watch?v=GyBouc\\_8GRs&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=4&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=GyBouc_8GRs&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=4&pp=iAQB) Victor Ion Popa Eu tac, tu taci, el tace... ea vorbeşte (1968)

*Take, Ianke și Cadâr*, 1938;

<https://www.youtube.com/watch?v=8BTYgmCo6AE&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=3&pp=iAQB> Tache, Ianke și Kadir (1960) Victor Ion Popa

*Cantonament buclucaș*, 1942;

<https://www.youtube.com/watch?v=999nhw6rqYg&list=PLAPctbkI9V9P71HQ3NNHmzFd3f9Won9-1&index=9&pp=iAQB> Modelul Victor Ion Popa (1981)

**Tudor**

**Muşatescu**

**(1903-1970)**

[https://youtube.com/playlist?list=PLAPctbkI9V9P0\\_olQGaxL4YopX72DUM9K&si=XrBxIxxvMwEAI8aN](https://youtube.com/playlist?list=PLAPctbkI9V9P0_olQGaxL4YopX72DUM9K&si=XrBxIxxvMwEAI8aN)

*Sosesc deseară* (1931). Adaptată ca *Sosesc de la Paris*, un musical-comedie realizat de regizorul Cornel Popa.

[https://www.youtube.com/watch?v=RgpdFK3myAo&list=PLAPctbkI9V9P0\\_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=4&t=10s&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=RgpdFK3myAo&list=PLAPctbkI9V9P0_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=4&t=10s&pp=iAQB) *Sosesc deseară* de Tudor Muşatescu (1986)

*Titanic-Vals* (1932)

[https://www.youtube.com/watch?v=SrdXundcqRI&list=PLAPctbkI9V9P0\\_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=3&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=SrdXundcqRI&list=PLAPctbkI9V9P0_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=3&pp=iAQB) *Titanic-Vals* de Tudor Muşatescu (1953)

*...escu* (1933)

[https://www.youtube.com/watch?v=PsTdK1rksm8&list=PLAPctbkI9V9P0\\_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=9&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=PsTdK1rksm8&list=PLAPctbkI9V9P0_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=9&pp=iAQB) *...escu* de Tudor Muşatescu (1953)

*Visul unei nopți de iarnă* (1937)

[https://www.youtube.com/watch?v=dPx0H9ZtD0o&list=PLAPctbkI9V9P0\\_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=1&pp=iAQB](https://www.youtube.com/watch?v=dPx0H9ZtD0o&list=PLAPctbkI9V9P0_olQGaxL4YopX72DUM9K&index=1&pp=iAQB) *Visul unei nopți de iarnă* Tudor Muşatescu (1974)

**Mihail**

**Sebastian**

**(1907-1945)**

<https://youtube.com/playlist?list=PLAPctbkI9V9POuqtM48c8KmIA7lnKuAQ&si=nzIPfNVYohJSNpu1>

*Jocul de-a vacanța* (1939)

<https://www.youtube.com/watch?v=DuxcZAVKfvw&list=PLAPctbkI9V9POuqtM48c8KmIA7lnKuAQ&index=5&t=442s&pp=iAQB> *Jocul de-a vacanța* de Mihail Sebastian (1957)

*Steaua fără nume* (1942)

<https://www.youtube.com/watch?v=K3tVu8DaWzs&list=PLAPctbkI9V9POuqtM48c8KmIA7lnKuAQ&index=4&pp=iAQB> *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (1965)

*Ultima oră*

<https://www.youtube.com/watch?v=1BeD4kD9e28&list=PLAPctbkI9V9POuqtM48c8KmIA7lnKuAQ&index=1&pp=iAQB> *Ultima oră* de Mihail Sebastian (1953)

*Insula* - text neterminat, a scris doar primele două acte, cel de-al treilea fiind completat de prietenul său Mircea Ștefănescu.

<https://www.youtube.com/watch?v=aJap0eoplKc&list=PLAPctbkI9V9POuqtM48c8KmIA7lnKuAQ&index=2&pp=iAQB> *Insula* de Mihail Sebastian (1987) **Mircea Ștefănescu (1898-1982)**

<https://youtube.com/playlist?list=PLAPctbkI9V9NpDI5EuN709FIRlrkHICq5&si=6FDujPmrXrkynEtnComedia zorilor, patru tablouri din „Comedia adolescenței”, 1930;>  
<https://www.youtube.com/watch?v=N6YSyUP3QnM&list=PLAPctbkI9V9NpDI5EuN709FIRlrkHICq5&index=10&pp=iAQB> *Comedia zorilor* de Mircea Ștefănescu (1974)

**Alexandru Kirițescu (1888-1961)**

*Gaițele* (1932)

<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=alexandru+kiritescu&&mid=F21A045A741AA48F570AF21A045A741AA48F570A&&FORM=VRD GAR> *Gaițele* (1966) de Alexandru Kirițescu

*Borgia* (1936), prima parte a "trilogiei Renașterii"  
<https://youtube.com/watch?v=QOxjhgA2y0U&si=qnxIx2GO9veNYhes>

*Dictatorul* (1945)

<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=alexandru+kiritescu+dictatorul&&mid=CAA40C87015097BE9192CAA40C87015097BE9192&&FORM=VRD GAR>

*Dictatorul* de Alexandru Kirițescu (1999)

**Lucian Blaga (1895-1961)**

*Zamolxe*, mister păgân, 1921

<https://youtube.com/watch?v=do1G-uGVfBY&si=RwbVjdmQi0HUub47N> *Zamolxe* de Lucian Blaga (1976)

*Tulburarea apelor*, dramă, 1923

[https://youtube.com/watch?v=83xF\\_VnKbgw&si=GS\\_MicgSr7BjBEw7](https://youtube.com/watch?v=83xF_VnKbgw&si=GS_MicgSr7BjBEw7) *Tulburarea apelor* de Lucian Blaga (1991)

*Daria*, dramă în patru acte, 1925

<https://youtube.com/watch?v=bgk-p2ejGX4&si=a5c2bbDQcsm3oEv> *Daria* de Lucian Blaga (1992)

*Meșterul Manole*, dramă în cinci acte, 1927

[https://youtube.com/watch?v=9xx\\_daTqxTk&si=ip3SCJb4NMGAIpda](https://youtube.com/watch?v=9xx_daTqxTk&si=ip3SCJb4NMGAIpda)  
<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=Lucian+Blaga+Teatru&&mid=3A851AC7B9F8CC32D79B3A851AC7B9F8CC32D79B&&FORM=VRD GAR>

*Cruciada copiilor*, 1930

<https://youtube.com/watch?v=CvMH0l6FF5g&si=TnHJeJgsQVEqLOGy> *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga (1990)

*Avram Iancu*, dramă într-un prolog și trei faze , 1934  
<https://youtube.com/watch?v=pVxw7IBHicw&si=fvwM8o10VHGKP0cI> Avram Iancu de Lucian Blaga (1982)

*Arca lui Noe*, 1944  
<https://youtube.com/watch?v=1QCTfoCzeAo&si=TAL-aNEB5t3qetLE> Arca lui Noe de Lucian Blaga (1990)

*Anton Pann*, dramă într-un prolog și patru faze (postumă) , 1964  
<https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?&q=Lucian+Blaga+Teatru&&mid=3A851AC7B9F8CC32D79B3A851AC7B9F8CC32D79B&&FORM=VRD GAR> **Ion Minulescu (1881-1944)***Pleacă berzele* 1921  
<https://youtube.com/watch?v=NdMgIx-lhLY&si=QWgaJpSALcPpjYOd> *Pleacă berzele* de Ion Minulescu (1967)

*Porumbița fără aripi*  
<https://youtube.com/watch?v=UwW4V3Amp9c&si=PyGXTb2KIIqwpr-Y>

*Manechinul sentimental*  
<https://youtube.com/watch?v=COFeDBkOsqM&si=NFPaCrAx54u4cwrK> *Manechinul sentimental* de Ion Minulescu (1982) **Vasile Voiculescu (1884-1963)**

*Duhul pământului* (conține piesele *Umbra* și *Fata ursului*)  
*Demiurgul*, 1943  
[https://youtube.com/watch?v=fshBh4nsbVg&si=UnyEH\\_rZGEveVwSS](https://youtube.com/watch?v=fshBh4nsbVg&si=UnyEH_rZGEveVwSS)

*Gimnastică sentimentală*, 1972  
[https://youtube.com/watch?v=tnZNeUHeRoA&si=P9AarwIN6WAm\\_oLy](https://youtube.com/watch?v=tnZNeUHeRoA&si=P9AarwIN6WAm_oLy)

*Capul de zimbru*  
[https://youtube.com/watch?v=EFTL2TuFnco&si=lj\\_Fkxu9ch8Zedzt](https://youtube.com/watch?v=EFTL2TuFnco&si=lj_Fkxu9ch8Zedzt) **Octavian Goga (1881-1938)**

*Meșterul Manole* (1928)  
<https://youtube.com/watch?v=kNG17pEbVkc&si=YjAOHEDMmQFWabYD>  
 Octavian Goga - Mesterul Manole (1981)

**Liviu Rebreanu**  
*Plicul* (1923)  
<https://www.youtube.com/watch?v=Z5tRQgNnGHg&t=13s&pp=ygUObGl2aXUgcmVicmVhbnU%3D> *Plicul* (1955) de Liviu Rebreanu

*Apostolii* (1926)  
<https://www.youtube.com/watch?v=dGqT5j0PVT0&pp=ygUObGl2aXUgcmVicmVhbnU%3D> *Apostolii* (1986) de Liviu Rebreanu

*Vâltoarea* 1980 <https://youtube.com/watch?v=YxJYejc27vw&si=m6KzqKHzEmU-SZyd>

**Gib Mihăescu**  
*Pavilionul cu umbre* (1928)  
<https://www.youtube.com/watch?v=hHXf2zDaf1I&pp=ygUNR2liIE1paMSDZXNjdQ%3D%3D> *Pavilionul cu umbre* (1972) Gib Mihăescu **Hortensiei Papadat Bengescu**

*Bătrânul* (1920)  
<https://www.youtube.com/watch?v=YnwKQyQPKN4&pp=ygUaaG9ydGVuc2lhIHBhcGFkYXQtYmVuZ2VzY3U%3D> *Bătrânul* (1971) H. P. Bengescu

*Bătrânul, A căzut o stea, Medievala, Sora mea, Ana* în volumul *Teatru* , (1965)  
<https://www.youtube.com/watch?v=mhz61Lv5eeA&pp=ygUaaG9ydGVuc2lhIHBhcGFkYXQtYmVuZ2VzY3U%3D> *Sora mea, Ana* 1982 H. P. Bengescu

Înțelepciunea cuvântului lui Eugen Lovinescu și al Monicăi Lovinescu a semnalat disonanțele, discordanțele, dezacordurile reușind să atragă atenția și să dea tonul octavei superioare a unor transformări majore în privința mentalităților din literatura română. Eugen Lovinescu și Monica Lovinescu sunt oameni obișnuți, din specia rară a celor care se sacrifică pentru dragostea lor pentru cultura română, fără să aștepte vreo răsplată și care, prin efortul și talentul lor, reușesc să țină lumina aprinsă și în cele mai derutante perioade de întuneric. Sunt oameni prin care România are și o cultură binecuvântată.

Fin observator al lumii în care trăia Eugen Lovinescu scria sub puterea impresiilor și a gustului estetic sigur. Mai târziu, fiica sa Monica Lovinescu a numit acest lucru est-eticul, modalitate de a surprinde fețele și fațetele personalității sub presiunea istoriei. Lucrarea *Pagini de războiu 1. Impresii din timpul*

*mobilizării la Paris 2. Din țările eroice 3. Dintr-o țară neutrală* dezvăluie un scriitor cu preocupări pentru cultura clasică, latină și greacă, cea franceză și cea română, fapt ilustrat de lista de opere a autorului inclusă în acest volum, listă din care făceau parte titlurile următoare cărora în paranteză le-am adăugat anii de apariție, spre lămurirea datei de apariție a volumului despre care s-a tot scris că ar fi fost publicat în 1919:

„1. *J.J. Weiss et son oeuvre littéraire, avec une préface par Emile Faguet, de l'Académie française, Paris, Champion-édt. (1909 teza de doctorat retipărită în 1983, editura Minerva)*

2. *Les voyageurs français en Grece avec une préface par M. Gustave Fougères, professeur à l'Université de Paris, Champion-édt.(1909)*

3. *Critice*, vol I, ed Socec & C-ie (1909, 1920)

*Critice* vol II, ed Socec & C-ie (1910, 1920)

*Critice*, vol (III), ed. Flacăra (1920)

*Critice* vol IV, ed Steinberg (1920)

*Gr. Alexandrescu, Viața și opera lui*, editura Minerva (1910, 1925, 1940)

*Costache Negruzzi, Viața și opera lui* (1913, 1924, 1929, 1940)

*Gheorghe Asachi, Viața și opera lui*, Convorbiri literare (1921, 1927)

*Pași pe nisip*, Studii critice, vol I (1906)

*Pași pe nisip*, Studii critice vol II (1906)

*Aripa morții*, roman, ed. Flacăra (1913)

*Scene și Fantezii*, ed Flacăra (1911)

*Crinul*, nuvele, ed Lumina (1907)

*Nuvele*, ed. Socec & C-ie (1907)

*De peste prag*, dramă în trei acte (1906)

*Românii, după James Caterly*, ed. Socec & C-ie

*Pronunțarea latină în epoca clasică (1904-1905)*

*O chestie de sintaxă latină* (1904)

*Annalele lui Tacit*, vol I, ed Casei Școalelor, (1922)

*Annalele lui Tacit*, vol II, ed Casei Școalelor, (1922)

*Pagini de război*, vol I ed Alcalay” (?)

Chiar dacă în prefața volumului semnată cu inițialele (E. L.) autorul datează lucrarea „mai 1916” motivând: „Aduc în acest volum câteva pagini mici dintr-un războiu mare. Cititorul va găsi în ele o undă din vibrațiile ce l-au zguduit în fața tragediei prin care trece

#### Au apărut de E. Lovinescu

1. <i>J. J. Weiss et son oeuvre littéraire, avec une préface par Emile Faguet, de l'Académie française, Paris, Champion-édt</i> . . . . .	fr. 4 —
2. <i>Les voyageurs français en Grèce, avec une préface par M. Gustave Fougères, professeur à l'Université de Paris, Champion-édt</i> . . . . .	fr. 4 —
3. <i>Critice</i> , vol I ed Socec & C-ie . . . . .	lei 3 —
4. . . . .	” 3 —
5. <i>Critice</i> , vol. ed Flacăra . . . . .	” 2 —
6. . . . .	” 2 —
7. <i>Gr. Alexandrescu, Viața și opera lui</i> , Ed. Minerva . . . . .	” 2 —
8. <i>Costache Negruzzi, Viața și opera lui</i> . . . . .	” 2 —
9. <i>Gheorghe Asachi, Viața și opera lui</i> , Convorbiri literare . . . . .	” 2 —
10. <i>Pași pe nisip</i> , Studii critice, vol I . . . . .	” 2 —
11. . . . .	” II . . . . .
12. <i>Aripa morții</i> , roman, ed Flacăra . . . . .	” 1 80
13. <i>Scene și Fantezii</i> , ed Flacăra . . . . .	” 1 25
14. <i>Crinul</i> , nuvele, ed Lumina . . . . .	” 0 30
15. <i>Nuvele</i> , ed Socec & C-ie . . . . .	” 2 —
16. <i>De peste prag</i> , dramă în 3 acte . . . . .	” 1
17. <i>Românii</i> , după James Caterly, ed Socec & C-ie . . . . .	” 2 50
18. <i>Pronunțarea latină în epoca clasică</i> . . . . .	” 1 —
19. <i>O chestie de sintaxă latină</i> . . . . .	” 1 —
20. <i>Annalele lui Tacit</i> vol. I Ed Casei Școalelor . . . . .	” 2 85
21. . . . .	” II . . . . .
22. <i>Pagini de război</i> , vol I, ed. Alcalay . . . . .	” 2 —

omenirea civilizată. Lăsând la o parte lucruri mai senine, am scris cu bucurie aceste pagini din adâncul unei conștiințe de Român și de iubitor al civilizației rasei noastre. Am totuși o singură părere de rău: spre sfârșitul *cărții pana mea a trebuit să se murdărească pomenind numele câtorva vânduți, cărora li s-ar fi convenit mai de grabă o tăcere disprețuitoare*. E. L.” (Lovinescu, 1916: 5), totuși data apariției volumului la editura Alcalay lipsește, iar data prefetei autorului nu e concordantă cu apariția, fapt ilustrat de conținutul cărții. De exemplu, *Gheorghe Asachi. Viața și opera* lui apare în 1921, Cornelii Taciti *Annalium Libri XI - XVI*. Text latin publicat cu adnotații românești de Eugen Lovinescu. Casa Școalelor, Seria Biblioteca Textelor Clasice Grecești și Latinești, București, Tipografia „România Nouă”, apare în 1922. Judecând și după polemica lui Nicolae Iorga, profesorul său cu toți germanofili, pe care autorul o menționează în cuprinsul cărții, cu alte cuvinte *Pagini de război* apare în 1922 sau după 1922, deci nu în 1919.

Acest volum apare după sfârșitul Primului Război Mondial, în perioada în care cultura română se autopurifica, prin îndepărtarea colaboraționiștilor și prin condamnarea la uitare a operei acestora, după model francez. În perioada neutralității, Eugen Lovinescu duse în „Naționalul” și „Flacăra” o campanie pro-antantistă și împotriva germanofililor. În iulie 1915 deschisese în revista „Flacăra”, cu un serial sub genericile *Revizuri literare* și, din decembrie până în ianuarie 1916, *Revizuri morale*, pe subiecte precum: „*Filosofia*” lui Eminescu, *Lipsa de originalitate a teatrului lui Caragiale*, *Un fetiș modern: poezia populară*, paginile consacrate cărții *O luptă literară* de N. Iorga în care autorul combate sămănătorismul; cele despre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea care reclamă necesitatea unei critici literare „ieșită din scutecele criticii culturale”. N. Iorga, Tudor Arghezi, Al. Busuioceanu, D. Caracostea îi dau replici dure la tezele provocatoare ale „revizuirilor”. Cuvintele lui Eugen Lovinescu stârniseră, așa cum și vocea Monicăi Lovinescu va stârni pasiuni de respingere, dar și de adeziune. Cuvintele lor le-au stat multora în gât, pentru că simbolizau rezistența și pledau pentru ceea ce mai târziu s-a numit o carte a onoarei oamenilor de cultură români.

Începutul Războiului îl găsește pe Eugen Lovinescu la Paris, iar după intrarea României în război, e mobilizat, ca voluntar, la Cenzura Militară a Poștei. În 1917 se refugiază la Odesa, odată cu Parlamentul român, tatăl său fiind în acea vreme senator. Despre refugiul la Odesa, Eugen Lovinescu nu scrie nici un rând în *Pagini de război*, deși întâmplarea face să fie martor al revoluției boșevice. Vagi însemnări sunt despre vasul-spital rusesc Portugal, vas care a fost scufundat de nemți după doar cinci călătorii pe Marea Neagră.

Când *Paginile de război* apăreau, idealul național fusese înfăptuit și algoritmarea prin cuvânt era modalitatea de a selecta. Scopul acestei selecții era modernizarea literaturii române și înscrierea sa în orbita literaturii universale pe de o parte, iar pe de altă parte, formarea unui public capabil să prizeze ideile modernismului, într-o epocă a modernizării instantanee a societății românești reunificate (vezi noutățile vieții citadine în secolul vitezei: cinematograful, presa, radio, telefon, automobil, avion). Algoritmarea prin cuvânt a însemnat la momentul respectiv formularea unui set de instrucțiuni tipice pentru rezolvarea unui set de probleme compuse, specifice ale culturii române din perioada de după Primul Război Mondial.

Intellectualitatea românească privea spre viitor ca spre o lume care avea să se zguduie din temelii și care era împărțită în falii. Falii culturale peste care se suprapuneau falii economico-politico-militare. Influența modelatoare a culturii franceze și influența catalitică a culturii germane contribuise la șlefuirea multor intelectuali români. Dar, niciunul dintre acești intelectuali nu avea cum să vadă dincolo de explozia de moarte și foc a Primului Război Mondial, care a deschis cutia Pandorei secolului XX: aveau să moară milioane de oameni tineri, aveau să fie distruse milioane de familii, aveau să scadă natalitatea, aveau să se prăbușească monarhiile **țarului Nicolae al II-lea în Rusia, după ce a început războiul bolșevismului, domnia Kaiserului Wilhelm din Germania, monarhia împăratului Carl**

**al Austriei și domnia sultanului mehmed al VI-lea al Imperiului Otoman**, aveau să fie antrenate în conflict puterile emergente ale unor state de dincolo de ocean, precum SUA sau Japonia, aveau să se schimbe hotare, aveau să migreze populații dintr-o regiune în cealaltă. Războiul, care a costat enorm și a generat marea criză economică din anii 1929-1933, a făcut posibilă schimbarea raportului de forțe în Europa și Asia, prin afirmarea unei națiuni comuniste în Rusia, a simpatizanților săi în Franța, Germania, Ungaria și prin supraviețuirea formei medievale de guvernare a monarhiei în doar câteva țări (Marea Britanie, România, Grecia, Serbia, Spania, Portugalia). Războiul a făcut posibilă apariția unor țări noi, în care rolul femeilor s-a schimbat pentru că acestea au obținut dreptul de a munci și de a vota. Clasele nobiliare și-au văzut limitate puterile (în condițiile revendicărilor celorlalte clase). Trauma socială și psihologică a acestui război a generat costuri indirecte imense necalulate niciodată, sub forma unor tipare generaționale repetitive, bazate pe traumă, a neîncrederii în autorități, a acordării de credit unor falși idoli apocaliptici.

Cultura română din perioada postbelică se confrunta cu probleme complicate încă din epoca anterioară. Războiul nu rezolvase niciuna dintre acestea. În *La Belle Époque* existaseră mai multe opinii și opțiuni culturale semnalate de Eugen Lovinescu: influența conservatorismului junimist, influența epigonismului eminescian, raportul dintre „sămănătorism și ideologia eminesciană”, ideile criticii sămănătoriste ale profesorului Nicolae Iorga, care punea pe același plan eticul, esteticul și etnicul manifestând o lipsă de sensibilitate față de ideile moderniste, (dar căruia Lovinescu îi recunoștea „căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apostolice” ce „nu s-a stins nici până azi și probabil nu se va stinge, atâta timp cât vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului”), influența lui A. C. Cuza și a ideilor volumului său „*Naționalitatea în artă*” (1905), a lui Aurel C. Popovici, cel care făcuse în 1906 planul de transformare a Imperiului Austro-Ungar în Statele Unite ale Austriei Mari și a ideilor lucrării sale „*Naționalism sau democrație- o critică a civilizației moderne*” (1906), ideile poporaniste ale lui Constantin Stere și G. Ibrăileanu și, pe de altă parte, estetismul și critica raționalistă a lui M. Dragomirescu, întemeietorul *Convorbirilor critice* (1907-1910) și al *Falangei* (1910) și simbolismul de la *Forța morală*, *Linia dreaptă*, *Mișcarea ideologică*, *Revista celorlalți*. În plus, în epoca anterioară femeile din Imperiul Austro-ungar și cele din clasele autohtone nobiliare educate scriau și se afirmaseră pe plan european cu operele lor în limba franceză sau germană (vezi Hermiona Asachi, Dora d'Istria, Bucura Dumbravă, Elena Văcărescu, Carmen Sylva, Iulia Hasdeu, Marta Bibescu) și se punea problema că literatura română să fie considerată doar cea scrisă în limba română, ba mai mult, numai de români. Lovinescu e foarte clar când scrie că mentalitatea cosmopolită a unei părți a clasei dominante, care nu vorbea românește ostentativ (ceea ce a dus la evenimentele din 1906 legate de numele lui Nicolae Iorga) nu are importanță pentru literatură, pentru că acea clasă nu folosește limba țării. Cea mai mare primejdie o constituie scriitorii care nu cunosc limba română și o rănesc pur și simplu în scrierile lor, căci cea mai mare lipsă de respect este aceea de a ignora „creația cea mai originală și mai nobilă a unui popor în limbă.” (Lovinescu, *Critice*, vol. IV, 1916: 103, 104) Eugen Lovinescu comentează cu luciditate:

„Naționalitatea, susținea anume d-sa (se referă la A. C. Cuza, nepot de văr al lui Alexandru Ioan Cuza, autorul volumului „*Naționalitatea în artă*”-1905) e puterea creatoare a culturii umane; arta nu poate să existe decât ca artă națională - cultura umană, decât prin cultura națiilor - națiunile decât prin cultura lor originală; după cum în ordinea socială trebuie să întărim clasa rurală și să înființăm aproape inexistentă clasă de mijloc, în ordinea culturală trebuie să întemeiem o cultura «curat românească» prin colaborația numai a «românilor de sânge». În realitate, nu se poate vorbi de o cultură națională în sensul limitativ al unei creații exclusive și nici discuta afirmația culturii originale ca singura posibilitate de existență a



națiunii, înainte de a se fi precizat valoarea noțiunii de originalitate în materie de cultură.” (Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*: 1900-1937)

Toate aceste considerații asupra literaturii române au la bază preocupările de suflet și mai ales salvarea culturii române în România întregită și recunoașterea ei pe plan internațional printr-un demers sprijinit nu numai de hărnicia efortului critic, ci și de propagarea acesteia prin mijloacele moderne (radioul) și recunoașterea demnității valorii acestei culturi. E. Lovinescu a avut șansa promovării ideilor sale indirect, de către cei care l-au cunoscut, nu numai din familie (din care făceau parte Monica Lovinescu, Horia Lovinescu, Vasile Lovinescu, Anton Holban), ci și dintre oamenii de cultură din lumea teatrului, și familiile lor care l-au apreciat.

Experiența începutului de război petrecut în Franța și refugiul de la Odesa, despre care nu scrie nimic, au fost formatoare și premonitorii pentru tendințele întregului veac și a celui ce va urma. Eugen Lovinescu trăiește începutul războiului în Franța și își notează *impresiile din timpul mobilizării la Paris*: „Evenimentele m-au prins la Paris. Până ce voi putea pleca, stau și observ. Firește, nu am vreun punct de observație mai deosebit. Sunt un trecător amestecat în mulțime. Nu cunosc nimic din planurile de război; dorințele mele nu le pot socoti ca înfăptuiri viitoare, iar dacă mi-aș lua bătăile inimei drept țel al acestor notițe, aș luneca repede la literatură, ceea ce nu voiesc în niciun chip. Nu e vremea literaturii, când armele se ciocnesc.” (Lovinescu, f.a.: 7)

Cu trei sau patru zile înaintea mobilizării, pe marile bulevarde din Paris se revărsau puhoai de oameni, care așteptau veștile ziarelor, huiduiau Berlinul, cântau Marseilleza care „își desfășoară aripele ca o pasăre uriașă” și „răzvrătitele note ale Internaționalei” (Lovinescu, f.a.: 8) Lovinescu notează faptul că la începutul războiului, oamenii reacționau buimăciți, căci „nu s-au trezit din amorțeala formulilor ideologice” și „se mai găsesc nenorociții să strige *jos armata!* și să întreție războiul civil”. (Lovinescu, f.a.: 9)

Memoria e interacțiunea cu trecutul și, spre deosebire de jurnal, are ocazia detașării de momentele evocate. Memoria e un proces dinamic și o modalitate de a explica trecutul spre a-i da un sens pentru momentul prezent. Dezamăgirea, trauma, deziluzia, eșecul se decantează în timp și transpar sau dispar în notațiile finale ale jurnalului asupra evenimentelor. Pentru ultima oară la teatrul La Renaissance când se joacă un vodeville, *le Zèbre* probabil pe 14 iulie 1914, autorul aude după actul al doilea vestea că liderul partidului Socialist Francez Auguste Marie Joseph Jean Léon Jaurès a fost ucis. „Jaurès! Nu l-am iubit niciodată. I-am admirat talentul, i-am recunoscut o convingere hotărâtă, nobilă poate, dar primejdioasă patriei. L-am auzit de mai multe ori în chestiunea Marocului: ce izvor nesecat de perioade armonioase, de vehemență, ce căldură, ce idealism și ce poezie în zugrăvirea societății viitoare! Dar totodată ce sac de vânturi și de nori; ce semănător de ideologie vătămătoare!

Acum Jaurès e mort, tocmai în clipa când începuse să-și dea seama de zădărnicia acțiunii lui, tocmai când începuse să vadă că numai popoarele tari au dreptul la viață, tocmai când băgase de seamă că războiul intră în categoria necesităților omenești.

Jaurès e mort. A murit la timp.(...) Dar dacă ar fi trăit, și Franța ar fi fost zdrobită, oare viața nu i s-ar fi părut o povară prea grea pentru conștiința unui om cinstit?” (Lovinescu, f.a.: 12, 13)

Sâmbătă, la 1 august 1914 la ora 12 apar afișele care anunță mobilizarea. Autorul notează calmul mobilizării franceze și entuziasmul voluntarilor străini, italieni și greci. Războiul începe, iar francezii devastează sucursalele societății alimentare germane Maggi, berăriile și restaurantele Zimmer, Dreher, Pschor. Nici nu a început războiul, dar jafurile și dezordinea domnesc în Paris. Autorul notează dezlănțuirea fanatismelor:

„Spiritul public e într-atât de potrivnic militarismului, încât ofițerii au poruncă să meargă îmbrăcați civil. Mă întreb însă: care e starea sufletească a ofițerilor siliți să-și ascundă haina pentru a se putea arăta în lume?... Li se cere un suflet de erou, după ce ani de zile au

fost chinuți de atâtea anchete parlamentare și prigonți de atâți îmbuibaiți deveniți deputați socialiști unificați.” (Lovinescu, f.a.: 17)

La comisariatul pentru cetățenii străini sunt cozi imense pentru permisele de ședere, iar la cărciumă, Măria sa poporul se otrăvește cu absint. Când unul dintre cei de acolo îi cere o țigară pe un ton de dictator al proletariatului, punându-i mâinile în piept, autorul comentează:

„Firește că i-am dat fără să zic un cuvânt... Iacă stăpânul nostru de mâine. La cea dintâi înfrângere, cetățeanul acesta va deveni tiranul unei străizi sau al unui cartier. Dacă știe citi și scrie - adică dacă citește *La guerre sociale* și *l'Humanité* încingând un brâu roșu, va deveni căpitan de gardă națională, comunist gălăgios și orator popular.” (Lovinescu, f.a.: 20) Oare unde văzuse toate acestea Eugen Lovinescu? Era o premoniție? Lovinescu îi spusese clar lui Felix Aderca: „Noi trăim în orbita ideologiei și economiei apusene. În ziua în care Apusul s-ar bolșeviza- în 24 de ore, mai înainte deci ca economia noastră să fi ajuns la gradul de dezvoltare al celei apusene, am urma aceeași curbă istorică...” (Felix Aderca *Mărturia unei generații*, 1929: 170) Și a avut dreptate.

Bombardarea minunatei catedrale din Reims este descrisă într-un ziar francez de către un copil de 10 ani, care găsește niște cuvinte „nimerite pentru a zugărvi priveliștea neuitată a incediului străvechii catedrale!...” Descrierea îl tulbură pe Lovinescu care meditează: „Nu mai sunt copii. Floarea naivității lor s-a scuturat timpuriu. Pe neașteptate au fost aruncați în vârtoarea vieții, în mijlocul unor tragedii neasemuite în istoria omenirii. (...) Miile de copii Sârbi au trebuit să rătăcească peste mări și țări depărtate, orfani sau părăsiți, ducând în micul lor suflet icoana patriei sfâșiate și groaza cruzimei ungurești și bulgărești... Tragedia țării lor i-a semănat prin orașele Franței și ale Italiei; în sufletele lor se prepară însă o Serbie nouă, mare și răzbunătoare, după cum în sufletele milioaneilor de copii îmbătrâniți într-un an se prepară o omenire mai bună și mai dreaptă.” (Lovinescu, f.a.: 44, 46) Mai târziu s-a scris că Războiul nu s-a terminat niciodată și că doar a încetat focul.

Scufundarea vasului-spital *Portugal* pe 30 martie 1916, vas construit de francezi pentru brazilieni în 1866, dar rechiziționat de ruși în timpul Primului Război Mondial, scufundare care s-a făcut cu ajutorul unei torpile în Marea Neagră îi prilejuiește o rememorare lui Eugen Lovinescu: „Pe bordul vasului *Portugal* am făcut călătoria dela Pireu la Constantinopole în toiul războiului; ” (Lovinescu, f.a.: 52) Din 27 februarie 1916 și până pe 30 martie 1916 când fusese scufundat, acest vas făcuse 5 călătorii pe Marea Neagră, având echipaj francez și personal medical rusesc, transportând soldați răniți din Turcia. Autorul e conștient și informat în legătură cu ironia „diaboliceii imaginații a războiului” și de uriașele interese economice, care stau în spatele acestui masacru, precum și de alianța Angliei, Franței cu popoarele mici, pentru „respectul tratatelor internaționale și mai ales pentru respectul principiului naționalităților, ce pare atât de potrivit cu conceptele noastre moderne.” (Lovinescu, f.a.: 56) În mod clar observația aceasta era punctul 10 din declarația președintelui Woodrow Wilson de la 8 ianuarie 1918, care a permis schimbarea frontierelor în baza principiului autodeterminării naționalităților, fapt ce a dus la crearea noilor state: Cehoslovacia, Austria, Ungaria, România, Ucraina, Regatul Sârbilor, Croaților și Slovenilor.

Întors în țara neutrală, Eugen Lovinescu constată blazarea și dorința de îmbogățire a parveniților de război, și schimbarea patriotismului pentru timp de pace al lui Virgil Arion, care în ziarul *Moldova* îi numea trădători pe românii din Transilvania, care se refugiaseră în Vechiul Regat. Tipologia cameleonică e studiată și în cazul lui Constantin Stere, martir basarabean al țarismului în ghețurile Siberiei. El este înfățișat în ipostaza de Rector al Universității din București, deranjat de protestele studenților. Ca urmare, el ia măsuri prin care desființează societățile studențești, anulează bursele și ajutoarele acordate studenților și îi pune să semneze declarații în care încurajează „înjosirea personalității omenești, încurajarea delațiunii și a spionajului.” (Lovinescu, f.a.: 128) „În pustia înghețată a Siberiei,

d. Stere a rostogolit planuri sinistre împotriva Rusiei visând în liniște la o mare și utopică Ucraina, ce ar rupe în două puterea colosului de la Nord. (...) Chiar și fantasmagoria Ucrainei ni se părea visul frumos și consolator al unei nobile și îndelungate suferinți... Iată ce ne-a adus martirul basarabean din Siberia. De unde ne sunt însă cunoscute aceste procedee de samavolnicie și de degradare a demnității? Din Sfânta Rusie! Mai lipsește un cnut. Mai lipsește Siberia; mai lipsește cetățuia Sfântului Petru și Pavel. Dacă le-am fi avut, d. Stere ar fi aplicat studenților câte cincizeci de bice, și la nevoie i-ar fi trimis și în Siberia, pentru a putea visa în liniște la Ucraina.” (Lovinescu, f.a.: 125, 126)

Cazul lui Gala Galaction înfierat de N. Iorga, Barbu Delavrancea, Al. Florescu, C. Rădulescu-Motru, dr. I. Cantacuzino, C. Banu, Ovid Densusianu e pus în discuție de „Cronicarul Dâmboviței”, P. Locusteanu, care se întreabă de ce poți fi filo-francez fără să fi vândut, iar dacă îți vinzi scrierile unui ziar filo-german ești vândut. Lovinescu argumentează clar arătând că ziarul *Libertatea* e finanțat de germani în interesul lor. Ziarul *Facla* al lui N. D. Cocea era de asemenea ziar finanțat de germani. Bogdan Pitești, Tudor Arghezi sunt și ei înfierați pentru colaboraționism. Trădare înseamnă pentru Eugen Lovinescu că toți acești oameni îi vând cuvântul pentru bani în interes propriu, cedând teroarei războiului.

Octavian Goga, candidat în Parlamentul Românie la Caracal la 23 decembrie/ 1915/3 ianuarie 1916 e descris de Eugen Lovinescu cu ironia cunoscătorului moravurilor politice muntenești. Octavian Goga e însoțit de întreaga conducere a Federației Unioniste, de Mihail Demetrian, de Nicolae Titulescu, de Mișu Chintescu, de Principele Basarab Brâncoveanu, de Nicolae Filipescu. Goga ține o cuvântare, e promovată de fruntașii mișcării unioniste, dar nu a reușit să câștige alegerile, din cauza intervenției lui Brătianu care nu dorea tulburarea relațiilor diplomatice cu una dintre Puterile centrale (Goga fusese condamnat la moarte în Imperiul Austro Ungar, forță beligerantă cu care Regatul României avea un tratat secret.) S-a provocat balotajul, la care, deși Goga a avut cele mai multe voturi, câștigătorul a fost Vasile Oroveanu: „Și în astfel de clipe tragice și epice, domnul de la Caracal, crede că Parlamentul Țării Românești are nevoie de prezența lui pentru a reprezenta mai bine interesele Caracalului. O, Caragiale!” (Lovinescu, f.a.: 145) Monica Lovinescu atât de pasionată de teatru încât a fost și regizoare, promovându-l pe Eugen Ionesco la Paris avea să traducă piesele lui Caragiale *Une nuit orageuse ; M'sieu Léonida face à la réaction ; Une lettre perdue / I. L. Caragiale ; [adapt. d'Eugène Ionesco et Monica Lovinesco]* | Paris, L. Arche, 1994 BnF Catalogue général - Bibliothèque nationale de France

E. Lovinescu comemorează personalitatea lui Nicu Gane și a lui D. Anghel și meditează pe tema trădării intelectualilor Alexandru Macedonski, Tânărul Oreste, Galaction și Tudor Arghezi, care au cedat demnitatea scrisului lor presiunii și teroarei. Fie că e vorba despre război, fie că e vorba despre dictatură, trădările se repetă, semn că lecția nu a fost învățată: „Trăim în mijlocul trădătorilor adevărați și al trădătorilor închipuiți...Nu știm în cine să ne mai încredem. Căutăm adevărul în adâncul ochilor tulburi ce se feresc să ne privească bărbătește... Scriitori, cărora le respectam poate talentul, se prefac în apostoli ai pacifismului sau, ceea ce e și mai mișelesc în apostoli ai «naționalismului integral»... Acum un an trăiau într-o totală nepăsare față de aspirațiile seculare ale neamului, nu știau nici de Transilvania nici de Basarabia. .... Astăzi deodată au devenit naționaliștii unui ideal intrasigent. Nu se mulțumesc cu Transilvania, vor și Basarabia: vor un naționalism integral. Tot ori nimic.” (Lovinescu, f.a.: 156)

Când se va întoarce la literatură, toate acestea îl vor face pe Eugen Lovinescu să selecteze cu atenție talentele din mulțimea reunită de autori români din toate provinciile țării, care îi călcau pragul cenaclului *Sburătorul*, având un ideal și depline calități estetice și mai ales etice. Monica Lovinescu a luptat cu inteligență, cu ferveare pe calea undelor de la Radio Europa Liberă cu minciuna instituționalizată, sufletul etern al comunismului totalitarist, trăit de români sub forma unei adevărate schizoidii sociale, a supraviețuit unui atentat menit să îi

stăvilească polemica și a identificat și apărât în continuare scriitorii talentați, care nu și-au trădat crezul lor artistic. Algoritmul cuvântului lor i-a transformat în eroi ai culturii române și pentru acest motiv, în fața lor orice cititor ar trebui să se încline.

## BIBLIOGRAPHY

Lovinescu, Eugen *Pagini de război* Editura Alcalay, București, f.a.  
Monica Lovinescu *Unde scurte. I, Limite*, Madrid, 1978/ *Unde scurte*, Humanitas, 1990.

# CHILDREN'S LITERATURE – BETWEEN THE LITERARY AND THE DIDACTIC

Nicoleta Crînganu

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

*Abstract: The children's literature status is still an object of debate, for it contains texts that help the young reader to develop the reading skills, but they also have to function as literary texts, in order to produce aesthetic pleasure. In this regard, a multilevel text should meet both requirements. Horia Corcheș's text, `Istoria lui Răzvan` tells the story of a young boy that discovers the history through his grandfather's notebook. At the same time he writes letters to his friend and is attracted to one of his schoolmates. The stories overlap, the discourse strategies combine in a book where a touch of fantasy turns the whole story into an initiatory journey.*

*Keywords: children, literature, strategies, discourse.*

Dezvoltată în contextul constrângerilor culturale, ideologice și educaționale ale societății (Shavit: 2009)<sup>20</sup> literatura pentru copii implică o abordare multidisciplinară asociată viziunii societale asupra copilului. De aceea, cercetarea textelor pentru copii i-a preocupat pe psihologi, din perspectiva stării de bine a copilului, pedagogi, pentru dezvoltarea competențelor de lectură și comprehensiune, sociologi, în studiul mentalului colectiv în contextul valorilor dominante în societate, antropologi, istorici și critici literari. În plus, literatura pentru copii este obiect de studiu pentru practicienii din educație, dar și pentru reprezentării editurilor. Întrebările care direcționează cercetarea teoreticienilor și a practicienilor se înscriu în linia semnificației sociale și educaționale pe care o are aceasta: ce este o carte bună pentru copii, care este influența cărților asupra copiilor și cum pot cărțile să contribuie la dezvoltarea copiilor, care sunt conotațiile didactice și etice ale literaturii pentru copii, însă deseori exegeza eterogenă și difuză a acestora legitimează textele din perspectivă psihologică, filosofică și, cel mai puțin, literară. Interesul pe care îl au deopotrivă pedagogia, psihologia, antropologia, critica și istoria literară asupra literaturii pentru copii a generat și controverse: potrivit lui Iuliu Rațiu<sup>21</sup> care inventariază prejudecățile legate de literatura pentru copii, aceasta nu ar fi literatură, fiindcă nici copilul nu este încă om, emanciparea ei

<sup>20</sup> Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, 2009, University of Georgia Press, Athens, Georgia

<sup>21</sup> Rațiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii*, 2003, editura Biblioteca Bucureștilor, București.

fiind legată de tendințele moraliste, baza hedonistică și absența „mesajului prestabilit”, cu atât mai mult cu cât, subliniază Eugen Campus, citat de Mihaela Cojocaru<sup>22</sup>, literatura pentru copii este „punctul de intersecție al literaturii cu psihologia și pedagogia”.

Peter Hunt<sup>23</sup> crede că textele citite în copilărie influențează viața adulților, dar deplânge faptul că, deși este atât de importantă în viața noastră, literatura pentru copii nu a atras atenția criticii. Cu toate acestea, de ea se interesează pedagogii, istoricii, psihologii, artiștii, specialiștii media etc. De aceea, una dintre cele mai recente direcții în cercetarea literaturii pentru copii este cea antropologică, urmărind efectele cărților pentru copii asupra mentalului colectiv, vizibil în ritualurile și cutumele societale, în modul în care gândesc și acționează comunitățile. Literatura pentru copii poate fi privită din punctul de vedere al fiecărei discipline/domeniu.

Contextul didactic în care s-a născut, evoluția fenomenului literar în general au descurajat perspectiva estetică în studiul literaturii pentru copii, criticii și istoricii literari consemnând doar existența cărților pentru copii, observând câteva particularități, fără a-și pune problema existenței unui gen de sine stătător, cu publicul său, cu tematica sa sau cu strategiile sale discursive. Cei mai mulți dintre cercetătorii români ai fenomenului literar contestă existența literaturii pentru copii, invalidând criteriul vârstei sau al apartenenței la un grup ca definitoriu pentru taxonomia literară. Nicolae Manolescu, spre exemplu, crede că doar valoarea artistică și universală are semnificație în literatură<sup>24</sup>, George Călinescu<sup>25</sup> subliniază că adevărata literatură trebuie citită cu aceeași plăcere atât de copii, cât și de adulți. Alții, precum Hristu Cândroveanu, circumscriu literatura pentru copii universului infantil, configurând taxonomii mai degrabă tematiche. În schimb, Florica Bodiștean<sup>26</sup> observă că literatura pentru copii este un gen „bazat pe un mod aparte de producere și receptare a textului”, în care „publicul alege scriitorul”, recunoscând totuși că ea se subordonează „unor intenții de alt tip decât cele estetice”, dar subliniind că ar trebui investigată ca „mod de lectură”. Autoarea vorbește despre „copilăria lectorală”, care ordonează literatura pentru copii, considerând că lectura de identificare, cu efectele sale asupra cititorului, opusă modelului mimetic, cu sinceritatea drept criteriu asociat contractului de lectură, în cadrul căruia scriitorul scrie ca pentru adulți, fără ton didactic și fără condescendență, configurează, alături de invenția, nu copierea lumii, fenomenul literar infantil.

În consecință, principala trăsătură care descrie un text pentru copii este, ca și în cazul literaturii pentru adulți, literaritatea, investigată în cheie reflexivă (după formula lui Tudor Vianu) sau în cheie poetică (după Roman Jakobson), concept variabil și dependent, de altfel, de codul cultural al epocii. De la gratuitatea actului creator (G. Călinescu), la catharsisul purificator, sinceritatea rămâne nealterată, indiferentă la metamorfozele codului cultural care configurează orizontul de așteptare al cititorului. Or, în relația, mediată de text, dintre autor și cititor, sinceritatea generează contextul necesar.

La toate acestea, se adaugă, așa cum observă Florica Bodiștean, și alte trăsături: caracterul evenimentțial, cu conflicte puternice, suspansul, intriga misterioasă, eroi memorabili, mult dialog și descrieri puține, excluderea banalității, a mediocrității, a individului comun, totul stând sub semnul gustului pentru contraste antitetice, al gândirii prin perechi de opoziții, după cum subliniază Mariana Andrei<sup>27</sup>: citându-l pe H. Wallon<sup>28</sup> și cartea sa din 1945.

<sup>22</sup> Cojocaru, Mihaela, *Literatura pentru copii*, 2004, Ploiești, Editura Universității Ploiești, p. 8.

<sup>23</sup> Hunt, Peter, *Introduction: the expanding world of Children's Literature studies*, in *Understanding Children's Literature*, Routledge, Taylor and Francis Group, London/NY, 2005.

<sup>24</sup> Manolescu, Nicolae, *Literatura pentru copii*, 1997, România literară, nr. 25.

<sup>25</sup> Călinescu, George, *Croniclele optimistului*, București, EPL, 1964.

<sup>26</sup> Bodiștean, Florica, *Literatura pentru copii dincolo de story*, p. 9.

<sup>27</sup> Andrei, Mariana, *Introducere în literatura pentru copii*, 2006, Eminescu, București, p. 8.

Ceea ce diferențiază literatura pentru copii în cadrul fenomenului literar este relația dintre autor și publicul său. Autorul literaturii pentru adulți poate scrie având în vedere un anumit cititor implicit, însă, în cazul textelor pentru copii, publicul/cititorul empiric alege autorul/textul. Pentru aceasta, insistă Florica Bodiștean, „literatura pentru copii și tineret există întâi ca literatură și abia apoi ca literatură a unui anumit public.”<sup>29</sup> Cu alte cuvinte, deși este un spațiu de inițiere și dezvoltare a competenței de lectură, al culturii, cu puternice accente axiologice, literatura pentru copii este și fundamentul pentru formarea gustului estetic, care se dezvoltă gradual, prin lectură.

Hunt observă complexitatea cărților pentru copii, studiul lor variind infinit, aflându-se la întretăierea intereselor scriitorilor adulți, cititorilor, criticilor, practicienilor și a cititorilor – copii. În explorarea acestui gen, afirmă Hunt, putem utiliza aparatul investigativ al fiecărei discipline, de la filosofie, la psihoterapie. Hunt detaliază și diferențele, observate de Florica Bodiștean, dintre cărțile pentru copii și cele pentru adulți, respective, dintre cititorii empirici – copii și adulți: este vorba despre „abilități diferite, nevoi diferite și moduri diferite de a citi”, dacă comparăm cărțile pentru copii cu cele pentru adulți, s-ar putea ca primele să pară inferioare, însă, dincolo de literaritate, ele prezintă și alte caracteristici, printre care absorbția elementelor de folclor, basm, mitologie, tradiție orală, istorie colectivă etc. În plus, subliniază Hunt, dincolo de tensiunile asociate puterii educaționale, religioase sau politice sub auspiciile cărora s-a dezvoltat literatura pentru copii, ea reprezintă totuși un spațiu al libertății, al imaginației și al fanteziei.

Din perspectiva scriiturii, literatura pentru copiii presupune un dialog între eul trecut (copilăresc) și eul prezent al autorilor, context în care comunicarea literară implică o complexitate sporită, având în vedere atât dialogul adultului – scriitor cu copilul, cât și al adultului – scriitor cu trecutul și copilăria proprie. Nu în ultimul rând autorul implicit (în termenii lui Umberto Eco), eul trecut al autorului i se adresează eului prezent al copilului – cititor implicit. Tensiunile pot apărea în această ultimă relație, fiindcă, așa cum subliniază David Rudd<sup>30</sup>, citând-o pe Jacqueline Rose adulții își portretizează propriile așteptări, aspirații, dorințe, în legătură cu ei înșiși (la vârsta copilăriei), dar și cu copilul. Or, între cele două dimensiuni aspiraționale, ale copilului din trecut și cele ale copilului actual, diferențele sunt semnificative.

În studiul literaturii pentru copii, teoreticienii au mai invocat alte criterii, asociate efectelor asupra publicului cititor: cărți pentru petrecerea timpului liber, dezvoltarea competențelor de comprehensiune a textului, dezvoltarea imaginației, inducerea unor modele sociale, rezolvarea unor probleme, pentru formarea gustului estetic (lectură similară cu cea adultă). Indiferent de natura lor, observă David Rudd, în centrul literaturii pentru copii se află ideea Bildungsromanului, căci, observă și Cynthia Lewis<sup>31</sup>, literatura pentru copii este capabilă să producă semnificații, dar, în același timp, își construiește cititorii, construiește mentalul colectiv, prin valorile pe care le propune acestora.

Tot sub semnul Bildungsromanului stă și cartea lui Horia Corcheș<sup>32</sup>, „Istoria lui Răzvan”, roman epistolar, care se alcătuiește din scrisorile pe care le trimite Răzvan prietenului său Sergiu, plecat la o altă școală. Romanul este un SF ponderat, pentru că Răzvan trăiește după 2050, la școală sunt androizi, alături de profesori, disciplinele de studiu sunt fix-

---

<sup>28</sup> Wallon, H., *Les origines de la pensée chez l'enfant*, Paris, PUF, 1945.

<sup>29</sup> Bodiștean, Florica, *Literatura pentru copii dincolo de story*, p. 22

<sup>30</sup> David Rudd, *Theorising and Theories: how does children's literature exist*, in *Understanding Children's Literature*, Routledge, Taylor and Francis Group, London/NY, 2005

<sup>31</sup> Cynthia Lewis, *Critical Issues: Limits of Identification: The Personal, Pleasurable, and Critical in Reader Response*, in June 2000, *Journal of Literacy Research* 32(2):253-266, DOI: 10.1080/10862960009548076).

<sup>32</sup> Corcheș, Horia, „Istoria lui Răzvan”, 2023, editura Arthur, București.

ecometrie, virtualografie, widgetologie, pe lângă dezvoltare personală sau orientare urbană. Faptul că cineva (Bunucul) studiasse Istorie i se pare de neînțeles, dar îl fascinează, căci urcă în podul casei când părinții nu sunt acasă și cercetează caietele vechi ale bunicului, este un spirit iscoditor, curios. Ocupațiile au dispărut și ele, bibliotecile nu mai există, poți desena/picta holograme.

Textul spune povestea unui băiat care studiază în această școală super-tehnologizată, în care caietele și cărțile sunt o amintire și scrisorile pe care le trimite lui Sergiu sunt electronice. Rămas singur acasă, din cauza unei răceli, Răzvan scotocește prin podul casei, unde descoperă caietul de istorie al „bunucului” care murise. Descoperă pasiunea pentru istorie a acestuia, este surprins că bunicul scria de mână, admiră scrisul îngrijit al acestuia, dar se rănește la mână, iar sângele său curge pe caiet. În acest moment, experimentează fără să vrea călătoria în timp, ajungând în epoca lui Mihai Viteazul, descoperind astfel că poate explora istoria pe viu, lăsând să picure puțin sânge pe caietul bunicului și revenind în timpul său îndată ce spală rana. El va călători astfel în diferite epoci istorice, căutându-l pe bătrânul înțelept și devenind, cu fiecare călătorie, mai înțelept el însuși, până când, în secvența finală a cărții, un Răzvan adult descoperă secretul călătoriei în timp, pe care o studiasse încă din copilărie.

Textul se structurează pe mai multe planuri: planul istoriei personale a lui Răzvan, bătălia pe care o duce pentru a se impune în clasă și în fața fetei care îi place, Cleo; planul istoriei colective, obiect al călătoriilor temporale ale lui Răzvan, care, în căutarea bătrânului înțelept, a înțelepciunii, vizitează epoca lui Mihai Viteazul, a lui Burebista, Decebal, Mircea cel Bătrân, Basarab I, Neagoe Basarab, Ștefan cel Mare, Vlad Țepeș, prilej pentru a demonta legende și mituri, dar și de a învăța din experiența istorică. Astfel, băiatul descoperă că Mircea cel Bătrân nu e tocmai bătrân, Ștefan cel Mare este mic de statură, Negru vodă este doar o legendă. Din călătoriile sale istorice, Răzvan se întoarce și cu informații pe care le aplică la clasă: alcătuiește o machetă a bătăliei de la Călugăreni, aplică, la sport, la competiția de laser-tag, strategia lui Mircea cel Bătrân la Nicopole, explică reliefurile de pe Venus, pornind de la bătălia de la Posada etc. Un alt plan este cel al caietului bunicului, motivul central al textului, obiectul magic care prilejuiește călătoria în timp, unde sunt scrise frumos, cu litere de mână, date istorice pe care Bunucul le studiasse în școală; în fine, planul lui Răzvan adult, care povestește istoria colectivă conjugată cu istoria personală, dezvăluind faptul că încă se află în căutare, în calitate, de data aceasta, de chimist, care lucrează într-un laborator: caută formula călătoriei în timp. Comentariile profesorului Istorescu și ale celorlalți, care, în maniera lui Ioan Budai Deleanu din „Țiganiada”, subminează autoritatea naratorială a copilului, comentând detalii sau confirmând adevăruri istorice, venind cu explicații pentru ceea ce cititorul implicit (copilul) ar putea să nu înțeleagă ar putea constitui un al plan al textului, cel care subminează istoria, sugerând, în același timp, diversitatea publicului cititor.

Miza cărții este didactică, polemică și chiar politică: istoria alungată din școală se întoarce să producă experiențe de învățare elevilor, căci experiențele trecutului pot conduce la succes neașteptat, chiar și în relațiile interpersonale, cum este competiția de laser-tag, în care, aplicând strategia lui Mircea cel Bătrân la Nicopole, Răzvan câștigă, impresionând-o pe Cleo. În oglindă, necunoscătorii istoriei nu au decât de pierdut, de unde și semnificația politică și polemică a textului. În plus, lumea textului este o lume distopică, în care versurile se mai folosesc doar pentru reclame, poezii au dispărut, basmele sunt doar audio sau videobasme, a dispărut hârtia și scrisul de mână. Dispariția caietelor și a bibliotecilor echivalează cu dispariția memoriei, în lipsa căreia confortul tehnologic, sugerează textul, duce la anularea spiritualității. Răzvan este un Jonas din „Darul lui Jonas”, fără să fi fost investit păstrător al amintirilor comunității. Totuși, el este cel care redescoperă biblioteca, aduce istoria în școală, rămânând păstrătorul valorilor ei, căci preferă să scrie pe caiet, cu stiloul, chiar și la maturitate, într-o formă de revoltă anacronică, salvând astfel, în maniera lui Jonas,

comunitatea de uitare. Cartea este, de asemenea, o meditație asupra valorilor școlii, în contextul în care disciplinele spiritului au fost alungate de cele tehnologice, prezența umană este din ce în ce mai redusă, artefactele culturale sunt uitate. Lumea s-a adaptat la confortul tehnologic și pare să fie fericită așa. Numai că, descoperind cunoașterea istorică, Răzvan se revoltă, în felul său, răspunzând la indiferența spirituală a prezentului cu explorarea trecutului și păstrarea unor artefacte istorice precum strachina din timpul lui Burebista, brățara și inelul pe care le dăruiește lui Cleo. Obiectele, amintind de talismanele din basme, au darul de a păstra trecutul în prezent, de a readuce atmosfera istorică și de a menține legătura cu strămoșii, motivul sângelui care permite călătoria în timp fiind, în acest sens, edificator.

Din perspectiva literaturii pentru copii, traseul inițiat al lui Răzvan certifică valoarea de Bildungsroman a cărții. Eroul explorează podul casei, lucrurile bunicului, ca într-o călătorie pe tărâmul celălalt. Toposul este stratificat chiar și în interiorul casei: tărâmul celălalt, podul, este locul amintirilor, al trecutului și al descoperirii unor valori dispărute din societate, dar mai ales, descoperirea „Bunucului”, figură tutelară a devenirii protagonistului, a caietului magic care îi permite, ca și lui Dionis, să evadeze din realitatea cotidiană, în căutarea înțelepciunii. Complexitatea spațiilor pe care le traversează cu ajutorul caietului rezidă nu doar în întâlnirea cu Istoria, ci și cu oamenii care spun poveștile, cu obiectele și vieții lor, configurând un model al lumii care, în absența călătoriei, rămâne obscur. Recuperarea poveștilor istorice echivalează cu recuperarea unei memorii pierdute prin alungarea disciplinelor spiritului din mediul școlastic. Școala este și ea un topos al alterității, căci acolo se dau bătăliile de validare, acolo se află Cleo, acolo trăiește o lume în miniatură, oglindă a lumii mari, istorice. Complexitatea spațiilor vizitate și asumate de către Răzvan se conjugă cu complexitatea ființei umane în devenire, băiatul care nu vrea să trăiască doar sub semnul tehnologicului.

Prin cei pe care îi întâlnește și care îi oferă experiențe de învățare, călătoria lui Răzvan amintește și de „Micul prinț”: un mercenar (Mihai Viteazul), un tarabostes (nobil dac al lui Burebista), un colonist roman (cioban în timpul lui Decebal), un doctor (Ștefan cel Mare), o femeie (Vrâncioaia lui Ștefan cel Mare), doi fii de domnitori (Mircea cel Bătrân și Teodosie, fiul lui Neagoe Basarab), un grăjdar (Vlad Țepeș), o domniță (Iancu de Hunedoara). Traseul pe care îl configurează întâlnirile se convertește într-o explorare temporală a înțelepciunii. De aceea, Răzvan învață de la domnitori și fii de domnitori, de la nobili sau oameni simpli, de la bărbați și de la femei, într-o încercare de cuprindere exhaustivă a lumii trecute. Explorarea nu este doar cognitivă, ci și emoțională, fiindcă Răzvan corelează experiențele de călător în timp cu evenimentele personale, legate de Cleo, Filip, Sergiu sau părinții săi. Spre exemplu, textul corelează vizita la Vișegrad, informațiile pe care le află despre Vlad Țepeș și fratele său Radu, cu eseul despre maturizare pe care îl are de pregătit la școală.

Strategia discursivă prin care se construiește perspectiva asupra istoriei utilizează motivul călătorului străin reluat într-o formă surprinzătoare. Literatura română are călători străini care se minunează de locul în care au ajuns, de exemplu, în Balta Albă sau în „Zodia Cancerului sau vremea Ducăi – vodă”, însă spre deosebire de călătorul francez sau de abatele de Marenne, Răzvan este călător în timp (motiv filmic actual, prizat de copii și adolescenți), nu mai puțin surprins de descoperirile pe care le face în diverse momente ale istoriei. Spre deosebire de ceilalți călători, care sunt pretexte pentru dezvoltarea specificului local, în cazul literaturii române sau pretexte pentru (re)descoperirea eroului salvator și a miturilor asociate acestuia, Răzvan este călătorul care învață, metaforă a elevului, adaptare fericită a vechiului motiv la literatura pentru copii, adăugând, la statutul de actant și narator al personajului, pe cel de martor.

Subordonat călătoriei, motivul căutării este și el specific literaturii pentru copii: eroii acesteia își caută părinții, casa, rădăcinile. Răzvan nu este deloc departe de ei: prin căutarea trecutului, își caută rădăcinile, precum Apolodor sau Fram, lansându-se într-o aventură care îi



va modela existența ulterioară. Căutarea înțelepciunii, care pornește de la Burebista ajunge la Neagoe Basarab, la învățăturile acestuia, are ca punct final prezentul, în care se dovedește că părinții lui Răzvan știu ceva istorie și le povestesc și copiilor – lui Răzvan și lui Filip, sugerând că înțelepciunea nu se găsește doar în timpurile străvechi, ci și la propriii părinți, aceștia refăcând gestul istoric de a transmite înțelepciunea, în maniera în care o face Neagoe, către fiul său, Teodosie. În plus, povestirea legendei Meșterului Manole se convertește într-o discuție asupra importanței sacrificiului pentru atingerea obiectivului, ținând, pedagogic, evoluția spirituală a copiilor.

Povestirile părinților dezvăluie și o altă miză a cărții: relația dintre părinți și copii. Părinții lui Răzvan sunt o prezență mai degrabă fulgurantă, ei apar doar în situații tensionate, când băiatul trebuie să fie pedepsit sau când trebuie să meargă la medic. În schimb, bunicul este ghidul copilului, prin caietul de istorie, cu el comunică, peste timp, băiatul, iar unele dintre situațiile prin care îl conduce pun în discuție relația dintre tați și fii, ca în cazul fiului lui Mircea sau a lui Neagoe. În plus, în final, părinții le spun copiilor, Răzvan și Filip, povestiri și legende istorice. La rândul său, Răzvan adult, povestește și el copiilor săi legende istorice. Semnificația aventurii corelează așadar istoria comunității cu istoria personală, în care nu doar tribulațiile școlare ale lui Răzvan contrapuntează călătoria în timp, ci și relațiile familiale, asupra cărora textul aruncă priviri delicate și discrete, ele profilând însă destinul lui Răzvan și maturizarea sa.

Istoria personală a lui Răzvan este un război pentru obținerea atenției fetei, turneul de laser-tag, deși amintește vag de vâjhațul lui Harry Potter, are aerul unui turneu medieval. Contingente cu basmul se pot intui: Răzvan l-ar întruchipa pe Făt-Frumos, Paul ar fi zmeul, sui generis, dar Răzvan nu este nici excepțional, nici capabil să învingă răul, cum nici Paul nu este nevolnic în raport cu Răzvan, ba chiar îl învinge la baschet. La competiția de laser-tag însă, Răzvan aplică strategia propusă de Mircea cel Bătrân la Nicopole (neaprobată de aliații săi), și câștigă în fața lui Paul. Dincolo de iubirea diafană de adolescență pe care o înregistrează istoria personală, dincolo de temele și competițiile școlare, cartea sugerează și o metodă de învățare a istoriei ca experiență personală, pe viu, prin contact direct cu civilizația apusă.

O intertextualitate latentă animă textul prin apelul la diferite strategii discursive din alte texte pentru copii: călătoria în timp (motiv filmic larg răspândit) amintește de călătoria prin Suedia a lui Niels Holgerson. În timp ce traseul lui Răzvan este temporal, cel al lui Niels este spațial, dar ambii învață din experiențele prin care trec, unul – istorie, celălalt – geografie. În ambele cazuri, eroii descoperă, explorează, aventurile lor au valențe cognitive, însă se și maturizează, se transformă, fiindcă ambele experiențe sunt unice. Intrarea în poveste amintește și ea de cartea lui Michael Ende, „Poveste fără sfârșit”, aventura livrescă a lui Răzvan având aceleași mize ca și cea a lui Bastian, recuperarea universului familial, maturizarea, înțelegerea lumii. Școala, cu disciplinele ei cu nume greu de rostit trimite cu gândul la școala de magie a lui Harry Potter, temerile, temele, prietenii, eșecurile și succesele sunt, în ultimă instanță, aventurile vieții de elev.

Cartea propune și forme de dialog manifest: se citează versurile lui Mihai Eminescu, din „Scrisoarea III”, când fiul domnului trimite scrisoarea după bătălia de la Rovine, căci, dincolo de contactul direct cu istoria, Răzvan o învață și prin intermediul literaturii. Apelul la diferite texte literare asociate istoriei, precum cartea lui Bram Stoker, versurile eminesciene, legenda Vrâncioaiei și altele sugerează că, pentru elevi, istoria nu este doar receptarea unor povestiri factuale despre vremuri trecute, ci și literatură, deci emoție, trăire, catharsis.

Dincolo de lectura inocentă, a unor aventuri copilărești într-un pod al casei, pe care o propune cartea, autorul vizează și un alt tip de cititor, care a trecut deja de vârsta școlarității, a înțeles semnificația și importanța istoriei, a legendei și a textului, care are acces nu doar la semnificațiile de Bildungsroman ale textului, ci și la cele politice și polemice. În plus,

strategiile romanului epistolar, narațiunea subiectivă, în care personajul – narator se dedublează, în actant și martor, inserțiile intertextuale, prefigurează și un alt cititor, interpretativ, pe alocuri, chiar specializat. Față de cititorul inocent, acesta explorează cu plăcere nuanțele discrete ale lumii ficționale, pe care, în general, copilul le ignoră, edulcorarea unor conflicte (fie cele din clasă, fie cele istorice), pe care ochiul adult le privește cu îngăduință și condescendență. Adultul va descoperi, alături de copil, faptul că, într-o epocă postmodernă, raportul dintre istoria colectivă și istoria personală se schimbă, individualitatea capătă preponderență în fața colectivității, destinul istoric devenind destinul unor individualități. În acest context, destinul lui Răzvan, ca excepție, în calitate de apărător și păstrător al trecutului, este unul eroic: copilul, apoi adultul, se opune pierderii trecutului, într-o lume care pare că nu mai are nevoie de amintiri, de istorie, de legendă și poveste. Or, balaurul pe care îl anihilează, în realitate, Răzvan, este tocmai ignorarea valorilor spiritului, în favoarea confortului tehnologic. Un adevăr pe care probabil copiii nu îl conștientizează, dar pe care îl simt, ca trăire, în toată fibra cărții.

## BIBLIOGRAPHY

1. Andrei, Mariana, *Introducere în literatura pentru copii*, 2006, editura Eminescu, București.
2. Bodiștean, Florica, *Literatura pentru copii și tineret dincolo de story*, 2007, editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.
3. Călinescu, George, *Cronicile optimistului*, Editura pentru Literatură și Artă, 1964, București.
4. Cojocaru, Mihaela, *Literatura pentru copii*, 2004, Editura Universității Ploiești, Ploiești.
5. Corcheș, Horia, „Istoria lui Răzvan”, 2023, editura Arthur, București.
6. Hunt, Peter, *Introduction: the expanding the world of Children's Literature studies*, in *Understanding Children's Literature*, Routledge, 2005, Taylor and Francis Group, London/NY.
7. Lewis, Cynthia, *Critical Issues: Limits of Identification: The Personal, Pleasurable, and Critical in Reader Response*, in June 2000, *Journal of Literacy Research* 32(2):253-266, DOI: 10.1080/10862960009548076).
8. Manolescu, Nicolae, *Literatura pentru copii*, 1997, România literară, nr. 25.
9. Rațiu, Iuliu, *O istorie a literaturii pentru copii*, 2003, editura Biblioteca Bucureștilor, București.
10. Rudd, David, *Theorising and Theories: how does children's literature exist*, in *Understanding Children's Literature*, 2005, Routledge, Taylor and Francis Group, London/NY.
11. Shavit, Zohar, *Poetics of Children's Literature*, 2009, University of Georgia Press, Athens, Georgia
12. Wallon, H., *Les origines de la pensee chez l'enfant*, Paris, PUF, 1945.

# „VREME ÎNCHISĂ, GREA, BĂNUITOARE” - DIMENSIONS AND EXPRESSIONS OF RESISTANCE IN ILEANA MĂLĂNCIOIU’S POLITICAL POETRY

Emanuela Ilie, Luiza Negură

Assoc. Prof., PhD, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași, PhD Student,  
„Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: Subtly intertwined in the complex architecture of Ileana Mălăncioiu’s lyrical universe (configured since 1979), an extended series of political references and subversive figures with a relevant ideological significance is set to enlighten new aspects of the correspondence between the biographical elements, the terrifying socio-political realities and the artistic discourse. Therefore, our paper aims not only to point out an inventory of the most relevant dimensions and forms of the resistance in this artistic universe, but also to delineate the coordinates of their poetics. Beyond them, we will re-value the exceptional profile of an author who stands as the symbolic exponent of a generation that recovers and symbolically articulates its identity through a new form of exile, consciously assumed as a vital necessity of configuring and (illicit) living in a subversive space: “the country beyond poetry”.*

*Keywords: resistance; liberty; political poetry; interior exile; soteriological function*

Circumscrișă tematic în special volumelor scrise după anul 1979, poezia politică a Ilenei Mălăncioiu fixează în tabloul literar al vremii unul dintre cele mai puternice manifeste implicite pentru libertate. Datorită acestuia, scriitoarea poate fi privită ca exponenta simbolică a unei generații care, în contra agresivității unei ideologii toxice, își poate recupera și fixa simbolic identitatea și prin recursul la o formă inedită de exil, asumată conștient ca necesitate vitală de configurare a și de locuire (ilicită) într-un spațiu subversiv: *țara de dincolo de poezie*.

Traversând ca o Casandră<sup>33</sup> neconcesivă anii de criză morală din perioada comunistă, Ileana Mălăncioiu devoalează printr-un discurs poetic perfect limpezit etic viziunea eului coborât în bolgiile terestre, un eu a cărui unică șansă la supraviețuire se concretizează în „revoluția de natură spirituală, [...] cea care poate să ducă la o renaștere a umanității.”<sup>34</sup> În strânsă legătură cu acest deziderat, apropierea de poezia politică, cu puternic mesaj social, marchează asumarea unei atitudini critice, intransigente, la adresa sistemului deopotrivă perfid și terifiant, care parazitează toate aspectele existenței, obligând individul pus încă o dată față în față cu „teroarea Istoriei” să formuleze o întrebare esențială („Cum poți rezista până la capăt în condiția în care nu ești sigur dacă mai există ceva după aceea?”<sup>35</sup>), ale cărei reverberații se fac resimțite, în varii expresii poetice, încă din volumul de debut, *Pasărea*

<sup>33</sup> Marin Mincu, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 733.

<sup>34</sup> *Ileana, Tramme di bellezza*, interviu realizat de Roberto Mussapi și publicat în varianta italiană în pagina de cultură din *Avvenire*, la 11 ianuarie 2014, reluat în traducere în volumul aniversar *Ileana Mălăncioiu 75. De anima*, Ioan Es. Pop (coord.), Editura Paralela 45, Pitești, 2015, p. 122.

<sup>35</sup> Ileana Mălăncioiu, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 209.

*tăiată* (1967). Încheierea profetică a des citatului poem *Sturionii* („Beți apele acestea cu icre cu tot,/ Să simțiți cum vă urcă sturionii prin trup./ E un loc unde sângele nu-i mai încap./ Când le-ar fișni înotătoarele prin voi/ Vă veți putea împotrivi oricăror ape!”) nu reprezintă un act singular de temeritate atitudinală. În mai toate volumele de început ale poetei se pot identifica versuri care anunță, într-o formă densificată, dar tranșantă, revolta ce alimentează dimensiunea socială a unei lirici preocupate (și) de rostirea, cu orice preț, a adevărului: „Stăm la rînd la moara dintre munți,/ Unii sus pe boabe, alții pe proțap,/ Și din cînd în cînd ne schimbăm locul/ Să nu amortim cu noaptea-n cap.” (*La moară*, din *Pasărea tăiată*, 1967); „Stau păpușile-atîrnate, fire care nu se văd/ De scufie și de brațe le-au legat frumos de sus./ Dedesubt e păpușarul ce din cînd în cînd le mișcă/ Și în locul lor vobește dacă au ceva de spus.” (*Păpușarul*, din *Către Ieronim*, 1970); „Natanael, cred că umblă șobolani prin cetate./ Patul regal se vede ros/ (...)// Natael, aveți grijă./ Cetatea va fi dărîmată./ Puneți în ziduri din loc în loc/ Otravă curată.” (*Inima reginei*, din *Inima reginei*, 1971); „Să fie ca și cum și tu ai fost văzut/ Acea lume cu păpuși din ceară de morți./ Modelate de mîini neprefăcute/ Și puse ca niște capete în parii de la porți.” (*Dorință*, din *Crini către domnișoara mireasă*, 1973) etc.

În volumele *Ardere de tot* (1976), *Peste zona interzisă* (1979) și *Linia vieții* (1982), aluziile la marcajul socio-politic al viziunilor coșmarești obișnuite<sup>36</sup> se înmulțesc: „lumină pînă foarte departe/ privesc către tine ca și cum curînd am să mor/ undeva după ce am să trec de lumea aceasta/ văd încă spaima ta și-a tuturor.” (*Lumină pînă foarte departe*). Sau: „spațiul devora toate lucrurile din el/ priveam în tăcere în urma lor/ spre locul acela unde nu se mai vede nimic/ ca-n pîntecele unui animal incolor// care mistuie lumea și flămînzește/ în chiar vremea în care mănîncă/ totul pînă la ultima ființă vie/ și pînă la ultima stîncă” (*Ultima amintire*). Ori: „Cînd moartea lasă urme pe zăpadă/ Ca sîngele unui animal răpus/ De alte animale mai mari/ Trupul meu iese și mai nesupus.” (*În lumina crudă a iernii*). Din postura de *martoră* a unei istorii pervertite (pe care și-o va construi și chiar conceptualiza, deși într-o formă incipientă, în volumele de confesiuni camuflete și eseuri pe diferite teme), poeta își poate lua inclusiv libertatea de a transgresa limitele oricum vulnerabile ale reprezentării macro-biologice, transformându-și *ochiul* într-un organ cheie și *vederea* dincolo de contururile înșelătoare ale lumii perceptibile într-o trăsătură esențială a condiției poetice<sup>37</sup>. Vocea lirică transpune perfect privirea într-un mecanism plurivoc, apt a ricoșa efectele devastatoare produse de cea mai radicală formă de alteritate. Când nu este evidentă („Stam față-n față cu inventatorul/ Spaimiei mele cea de toate zilele/ Și mă uitam încremenită-n ochii lui/ Și-i tremurau pupilele” – *Ultima amintire*), funcția de bumerang a privirii este mediată în planul semnificării: „Am fost urmărită pînă la gura/ deschisă în adînc prin care intram/ [...] / stam în bătaia lunii lîngă voi/ cînd am simțit cum cineva se uita după mine/ ca printr-un ochi de noroi.” (*Resurse de liniște*) Cel mai des, vederea ascunde sub dimensiunea metaforică expresia durerii vii, cu dublul său nelipsit din coșmarescul cotidian: „O pisică urcînd muntele/ [...] / Cineva pretinde că a văzut/ Cu ochii săi cum stăpâna a mulș/ Ultima vacă din împărăție/[...] / Nu mult după ce totul părea că s-a sfîrșit/ A fost găsită o pisică moartă.” (*O pisică urcînd muntele*). Pe măsură ce rezistența se răsucește din ce în ce mai limpede în frondă, realitatea *vederii în alertă*<sup>38</sup> este însoțită de gesturi din ce în ce mai

<sup>36</sup> Pentru o sistematizare a acestora, a se vedea, între altele, Emanuela Ilie, *Ardere de tot sau despre aproape-nimicul morții*, în „Poezia”, an XI, nr. 2 (32), vară 2005.

<sup>37</sup> Marin Mîncu a observat importanța în lirica Ilenei Mălăncioiu a unui „ochi crud (ce) rămâne în permanență deschis către lume pentru a-i radiografia *violența obscenă în vederea recuperării dimensiunii etice*.” (subl. aut.). V. *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Editura Pontica, Constanța, 2007, p. 731.

<sup>38</sup> „Structura modulară a psihicului uman necesită integrarea componentelor psihice individuale: de exemplu, văzul trebuie pus în concordanță cu sentimentele, ideile, gândurile, cuvintele și acțiunile. Acest lucru funcționează cel mai bine într-un mediu social prietenos și stimulant. În condiții de stres, atenția se îngustează, focalizându-se pe gestionarea pericolelor.” (Franz Ruppert și Harald Banzhaf, coord., *Corpul meu, trauma mea*,

provocatoare ori de o agresivitate manifestă: „Portretul de deasupra pianului/ Intrase în lemnul negru și lucios/ Dar pianistul nu știa/ Îi băga degetele-n ochi/ Și toată lumea încremenea.” (*Fortepiano*).

Deși „radicalizarea socială și politică a poeziei”<sup>39</sup> Ilenei Mălăncioiu este de la un punct încolo neîndoielnică, turnesolul cenzurii se dovedește prea puțin capabil să (se) reactiveze coroziv, căci autoarea încă apelează fie la referentul biografic, fie la o interfață mai degrabă religioasă a discursului. Ilustrative pentru prima categorie sunt versurile din *Vis și realitate*, acolo unde pare a fi din nou activată trauma de pierdere<sup>40</sup> a surorii. Identificarea cu moarta mult iubită, pierdută în urma unei patologii teribile, îi permite însă poetei să construiască un nou scenariu coșmaresc, al cărui protagonist devine trupul propriu, perceput, metonimic, ca o reflectare a unui corp comunitar bolnav, captiv într-un imens lagăr de concentrare: „Bradul din fața casei mele/ era cât muntele de mare/ celulele crescute aiurea în șoldul tău/ erau cât un lagăr de concentrare.// Tu erai singura deținută/ tu stăpâneai lagărul monstruos/ fără milă și fără-ndurare/ tu aveai în mijlocul lui un os// ridicat asemenea unei spînzurători/ în care carnea ta va fi atîrnată/ tu erai bradul din fața muntelui/ pe care erai urcată// de tine însăși ca de soldații împărătești/ puși să tragă la sorți marea ta arsură/ strînsă pe trupul plin de vînatăi/ ca o cămașă fără nici o cusătură.”

Recunoscut, de altfel, ca o constantă în poezia Ilenei Mălăncioiu<sup>41</sup>, recursul la imagistica religioasă nu lipsește nici din volumele scrise începând cu sfârșitul deceniului al optulea, în care se pot identifica suficiente prelucrări ale unor tipare, nuclee tematice sau figuri de canon scriptural. În spatele lor se ascunde însă frecvent un referent social lesne recognoscibil. Precum se întâmplă, spre exemplu, în poemul în care vocea poetică pare a se suprapune peste aceea a prorocului *Daniel*: „Din nou aruncată în groapa cu lei/ și gurile leilor astupate/ de îngerul lui cu șapte peceti/ ca șapte păcate.// Mai-marele fiarelor urlă/ strîngîndu-și dinții/ cînd prin pereții groși de lut/ îmi strig înspăimîntată părinții.// [...]// Smerită aștept sfișiată să fiu/ dar leii se uită la mine tembел/ nu putem, spun gurile lor încheștate/ nu putem, tu ești Daniel.” Sau în ultimul catren al textului intitulat, precaut, *Turnul Babel*, în descrierea căruia se ironizează, de fapt, nesfârșita facondă a celor ce utilizează fără discernământ și manipulează prin limba de lemn: „Vorbeam din nou cu toții aceeași limbă,/ Spuneam același lucru, vreau să zic,/ Iar el se uita liniștit cum scandam același cuvînt/ Care nu însemna absolut nimic.”

Cel mai incisiv volum rămâne totuși *Urcarea muntelui* (1985), proiectat dinadins și recunoscut, de altfel, încă de la data apariției ca „un aidé-memoire pentru ca istoria să nu se mai repete”<sup>42</sup>. Dubla lui portanță – religioasă, respectiv socială – va fi foarte bine explicată, ulterior, de autoarea însăși: „Pe muntele despre care vorbesc eu nu se urcă pentru a coborî și nu se coboară pentru a urca, asemenea lui Sisif. Dar acesta nu reprezintă nici Golgota, pe care nu a urcat decît Mîntuitorul. Fiindcă pe el este silit să-și poarte crucea un întreg popor.”<sup>43</sup> Acuitatea obișnuită a privirii este aici ascuțită până la tăișul distopic, colimatorul poetic

---

*eul meu. Constelarea intenției – eliberarea de biografia traumatică*, traducere din germană de Doina Fischbach, Editura Trei, București, 2018, p. 17).

<sup>39</sup> Nicolae Manolescu, Prefață la antologia *Linia vieții*, Editura Polirom, 1999, p. 10.

<sup>40</sup> V. descrierea punctuală a acestui tip de traumă în Franz Ruppert, *Traumă, anxietate și iubire. Constelarea intenției: calea către o autonomie sănătoasă*, traducere din limba germană de Laura Karsch și Violeta Dincă, Editura Trei, București, 2019.

<sup>41</sup> După cum a arătat Daniela Varvara în *Mituri și simboluri biblice în poezia românească neomodernistă*, Editura Eikon, București, 2016 (v. mai ales subcapitolul „Poezia ca ardere-de-tot. Parabolicul: Ileana Mălăncioiu”, pp. 103-108).

<sup>42</sup> Laurențiu Ulici, *Literatura română contemporană*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1995, p. 102.

<sup>43</sup> Ileana Mălăncioiu, *Din nou despre crimă și moralitate*, interviu realizat de Doinel Tronaru, Suplimentul *Aldine* al ziarului *România liberă*, 6 ianuarie 2007, reluat în volumul *Am reușit să rămîn eu însămi*, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 99.

surprinzând frecvent o lume mortificată, cu gesturi halucinatorii, executate mașinal: „Întreg orașul era plin de morți/ Ieșiseră pe strada principală/ Așa-mbrăcați în hainele de gală” (*Vis*). Fascinația în fața delirului sincretic depășește ca intensitate frica, determinând o reacție afectivă, în spatele căreia se ghicește ușor rictusul celui forțat să asiste la odioasele manifestări colective: „Ne-nfricoșa grozav fantasticul delir,/ Dar stam și ne uitam uimiți, ca la paradă,/ Căci fiecare-aveam pe cineva pe stradă/ Și n-am fi vrut să fie închis în cimitir.” (*ibidem*).

Sub masca naivității jucate, hidra este contestată fățiș, luată în răs, iar textul liric, trecut aproape miraculos de filtrele cenzurii, se caracterizează printr-o transparență imposibil de contestat a mesajului anti-: „Aș schimba doar ceva din tabloul acesta naiv și sentimental/ Cu iadul în fața căruia mi te arăți/ Aș avea poftă să umblu puțin chiar la diavol/ Aș avea poftă să-i pun mustăți” (*Tablou naiv și sentimental*). Într-un mod definitiv pentru această vârstă poetică, actul scrierii depășește miza estetică și își pierde natura ceremonială în favoarea celei de factură socială, politică: „Eu însămi stau aici și scriu versuri/ Ca și cum versurile mele ar putea opri/ O crimă săvârșită pe strada principală/ În plină zi.” (*O crimă săvârșită pe strada principală*) Înmulțirea unor asemenea ordalii crește exponențial suferința celei ce se simte în permanență supravegheată; mai mult, senzația de co-participare la rău<sup>44</sup> se acutizează, depășește limitele materiei și contaminează nu numai corpor(e)alitatea feminină devastată<sup>45</sup>, ci și cea mai intimă realitate a ființei, transformându-i orice tentativă de a și-o exprima în materie putridă: „cu un cumplit efort/ Pe hîrtia îngălbenită am așezat/ Un gând care s-a născut mort.” (*Un aer greu*) Sau: „Îmi așez pe hîrtie un gând greu de admis/ Cu iluzia că aș fi încă un om viu,/ Un vierme umblă liniștit ca printr-un cadavru/ Prin paginile cărții la care scriu.” (*Pastel*) Și încă: „Când visez mă trezesc dincolo/ Și-mi pare rău că nu mai e deloc soare/ Și-mi trag încet pămîntul peste față/ Și mă doare/ Această tragere cu mîna mea/ A păturii de lut înghețat/ Peste creierul care încă gîndește/ Așa cum mai poate gîndi îngropat” (*Sînt un om care*).

În ciuda aparențelor, e limpede totuși că rezistența se cristalizează și ca manifestare a instinctului de supraviețuire, semn că vocea poetică nu e deloc pregătită, în realitate, să coboare pe tărîmul tăcerii, ci că își poartă luptele cu aceeași demnitate și o consecvență întărită. Imaginea gestului de a săpa cu încetătorul glisează între dimensiunea realității exterioare și a celei interioare, poeta configurându-și astfel, cu luciditate, o existență heterotopică, de hotar dintre lumi. Conștiința unei anumite forme de sfârșit individual pare că se profilează din ce în ce mai clar („Liniște, începutul sfîrșitului,/ O groapă adîncă se sapă încet, încet”), în timp ce vocea lirică devine părtașă la durerea întregii comunități, al cărei chin e resimțit acut, prin irizările senzoriale ale durerii: „Tot neamul scormonește cu unghiile/ După trupul celui îngropat de viu/ (...)// Nu era nimeni aproape, ceilalți săpau și ei/ În altă parte, o groapă foarte adîncă/ Se sapă încet, încet și din cînd în cînd/ Cade pămîntul pe cineva.” (*Începutul sfîrșitului*) Ca într-un coșmar fără sfârșit, întreaga lume este obligată să reitereze o mecanică gestuală tradusă, ingenios, și la nivel discursiv, printr-o aluzie bine plasată la retorismul specific: „Eram o familie moartă de moarte bună/ Și totuși proscrisă,/ Ne făceam stagiul la munca de jos:/ Eu săpam, tu săpai, el săpa/ Și groapa se adîncea văzînd cu ochii” (*Eram o familie*).

<sup>44</sup> „Câte un strigăt de revoltă se aude din loc în loc, ecou al unei conștiințe vinovate de a nu demasca crima, de a fi complice, în numele indiferenței, la in justiția care apasă lumea din jur. E o poezie esențialmente elegiacă, clamând, în patetice confesiuni, cu o demnitate de personaj tragic, o suferință acută, dar și respingerea fermă a inerției și a nepăsării, mergând până la suspectarea propriei complicități cu răul sau mărturisind, cel puțin, neputința unei vindecări prin cuvânt” (Ion Pop, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, p. 531).

<sup>45</sup> Emanuela Ilie, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020.

În ciuda sonorilor aparent monotone, discursul își găsește forța tocmai în confesiunea excelent individualizată stilistic a unor stări limită, fie puse pe seama unei voci comunitare ce se face auzită dintr-un imens spațiu sepulcral („Să lase locul negru pentru acel mormânt/ Pe care gândul nostru îl sapă neobosit” - *Pastel*), fie atribuite unei voci singulare ce știe să vorbească, profetic, *d’outrre tombe* („În zori cineva descoperă trupul meu/ Care toată noaptea a săpat un tunel/ Către lumea cealaltă” - *Vecinătate*). Chiar și când sunt proiectate asupra elementelor, viziunile sunt, fără excepție, deosebit de tulburătoare, căci materia amenințată de prăbușire nu face altceva decât să reitereze gesturile-barieră ale ființei ce trăiește într-o vreme a suspiciunii și a minciunii generalizate: „Vreme închisă, grea, bănuitoare,/ Cineva vine-ncet prin burnița rece/ Numai ca să vadă ce se mai întâmplă pe aici/ Dar nimeni nu poate să afle ce se petrece.” (*Pastel II*). Până și muntele, laitmotiv al rezistenței, apare transfigurat în negativ („În creierul meu sta muntele spre care priveam/ Răsturnat, chircit, îngropat” - *În creierul meu*) sau de-a dreptul mutilat, asemeni unui prizonier închis într-un lagăr de concentrare: „Pe muntele închis cu sîrmă e pustiu,/ Toamna e galbenă ca un obraz cu ceară,/ Sufletul meu ar vrea să fie îngropat/ Și să răsară iar la primăvară.” (*Căldurile verii s-au dus*)

Când nu pare a-și invoca moartea ori a se opune unei alterități inclemente, vocea poetică își surdineză ori sublimează revolta, vorbind despre retragerea auto-impusă într-un exil interior, perceput ca o dezrădăcinare din fibra realului: „Exilată în țara din creierul meu/ Unde nu e nici iarnă nici primăvară/ Ci numai timpul în care mi-e dat să visez” (*Ofer de bună voie*). Numeroase poeme, risipite prin mai toate volumele scrise începând cu deceniul al optulea, tind să aproximeze astfel matricea unei patrii cu valențe mitice, aflate *dincolo de poezie*, acolo unde „inventatorul/ Spaimii mele cea de toate zilele” (*Ultima amintire*) poate să își piardă puterile. Motivația unui asemenea proiect este limpede: autoritatea ilegitimă a *celuilalt* poate fi contracarată prin rezistență morală, iar poezia însăși poate deveni expresia simbolică a unui *auditur et altera pars*, un manifest autentic pentru adevăr și pentru libertate: „Pămîntul țării mele nu este numai ceva din afară/ Pămîntul țării mele este și-n creierul meu/ Acolo rodește bine și-n anii când îl uită/ Și-n anii când îl bate Dumnezeu/ [...] E ceva care începe să mă neliniștească/ Mi-e frică pentru mine, se petrec mari schimbări/ Aveți grijă de creierul meu înfierbîntat de durere/ Aveți grijă de pămîntul roditor al acestei țări” (*Aveți grijă*).

Realitatea exilului<sup>46</sup> interior articulează în lirica Ilenei Mălăncioiu inclusiv o poetică a răsului și a plînsului – forme de expresie cu încărcătură intimă, dar care pot fi, în cazuri limită, extinse la dimensiunile întregului univers, din moment ce „Și în sala de judecată în care stau/ Se aud stelele plîngînd.” (*Singură în sala de judecată*) Dacă în *Peste zona interzisă* (1979), bunăoară, suferința este în general trăită în tăcere, sub semnul fricii de noaptea fără sfârșit care se lasă tot mai opacă și în consecință mai apăsătoare peste lume („unde e locul acela senin mă întreb/ și plîng în tăcere și nimeni nu știe/ mi-e frică de tot și de toate” – *Aș vrea*), în *Urcarea muntelui* (1985) hohotul mordant este amintit în mai multe rânduri ca un fel de garant atipic al unei forme de supraviețuire sau ca o replică asumată la provocările istoriei: „Rîd de coada lui care se lungeste văzînd cu ochii/ Rîd de cazanul cu smoală. Rîd de tot.” (*Tabloul naiv și sentimental*). Realitatea este dramatizată și ia forma unui spectacol grotesc, care se joacă parcă la nesfârșit, în ecourile „rîsului fioros de fiară/ rîsul rîsului.” (*Cîntec de dor*)

---

<sup>46</sup> Laurențiu Ulici a intuit foarte bine „exilul în realitatea istorică a anilor optzeci” al Ilenei Mălăncioiu, într-un studiu de referință care se încheie cu un comentariu remarcabil al volumului *Urcarea muntelui*, în care a văzut „un veritabil jurnal de bord, lapidar și constatativ, al călătoriei prin pustiiul comun. (...) Nici una din cărțile de poezie editate în vremea regimului comunist n-a conținut un protest politic mai limpede enunțat, mai lipsit de învelișuri stilistice deturnante, mai agitaric într-un anume sens decât această carte a punerii degetului pe rană, fără menajamente și fără precauții metaforice.” (Laurențiu Ulici, *op. cit.*, p. 102).

În contrapartidă, pe lângă invocarea acestei forme de răs ca gest social (cf. Henri Bergson), în volumul *Urcarea muntelui* sunt valorificate cu o anumită frecvență diferite imagini subsumate imaginarului exilului interior, al înstrăinării autoimpuse într-o infra-realitate cu potențial taumaturgic. Mai mereu, însă, asumarea acestei identități (aparent) vagante înseamnă conștientizarea unei rupturi extrem de dureroase, în ciuda dublei sale investiții, existențiale și poetice: „Colind un timp prin țara de care mi-a fost dor/ Și mă întorc plângând în propria mea țară.” (*Ofer de bună voie*). Somatizarea poate lua, altădată, forma unui coșmar teribil, prelungit și după trezire într-un spectacol terifiant, ce pare a reproduce, de fapt, sinistra farsă a vieții în totalitarism: „L-am văzut printre gene pe Îngerul Morții/ [...] Numai îngerul meu de pază/ Nu știu pe unde umbla./ Mi-era mai frică decît orișicînd/ Vroiam mai mult ca orișicînd să exist/ Și tocmai atunci s-a arătat îngerul meu de pază/ Îmbrăcat în haine de polițist./ I-am văzut bine arma, lucea prin întuneric/ Cînd se plimba nervos prin fața porții/ Și m-am trezit strigînd înfricoșată:/ Nu l-ați văzut cumva pe Îngerul Morții?” (*Îngerul Morții*) Același spectacol lugubru, de extracție vizibil socială, dar de expresie intertextuală, este amintit și într-o *Rugă* emblematică, acolo unde în spatele figurilor de panteon cultural este lesne de identificat natura adevăraților actori implicați în tragedia colectivă: „Pe regele Oedip îl ducea de mîna fiica sa Antigona,/ Pe Regele Lear, Cordelia cea alungată/ [...] O, Doamne, nu orbi tot neamul meu deodată,/ Ia-ne din doi în doi și mai amîină/ Sfirșitul tragediei, lasă-i la fiecare/ Pe cineva să-l ducă-ncet de mîna.”

Uneori, ce-i drept, spațiul de refugiu pare configurat cu ajutorul unor indici ai cotidianului expurgat de semnificații majore: „Gînduri aiurea, scrise la miezul nopții/ Pe masa asta pe care toc și zarzavat/ (...)// La azilul de noapte, în bucătăria/ Pe care mi-am zugrăvit-o chiar eu, // Albă, aseptică, anacronică,/ Și totuși foarte, foarte necesară/ Dacă încă mai ai ceva de spus/ Și nu te-ai desprins să scrii în cămară// Sau în lift, sau așa, în general,/ Indiferent de toată harababura/ În care se-amestecă și-acel ce toacă/ Și tocătura// De zi cu zi și sosul și condimentele/ Acestea vitale care țin loc de,/ În vreme ce stau la masă și tremur/ Și încă mai scriu versuri și nu știu de ce.” – *Gînduri aiurea*. În realitate, și în acest spațiu *alb, aseptice*, ușor *anacronic*, dar *foarte, foarte necesar* în care se refugiază câteodată identitatea poetică a Ilenei Mălăncioiu, mizele în fond soteriologice ale scrisului său *liber*, autentic și de o profunzime indenegabilă, sunt cum nu se poate mai bine puse în valoare.

## BIBLIOGRAPHY

Mălăncioiu, Ileana, *Linia vieții. Antologie*, cu o prefață de Nicolae Manolescu, Editura Polirom, Iași, 1999.

Mălăncioiu, Ileana, *Călătorie spre mine însămi*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, cu un cuvânt înainte de Nicolae Manolescu, Editura Polirom, Iași, 2000.

Mălăncioiu, Ileana, *Recursul la memorie. Convorbiri cu Daniel Cristea-Enache*, Editura Polirom, Iași, 2003.

Mălăncioiu, Ileana, *O sută și una de poezii*, Editura Academiei Române, București, 2015.

### Bibliografie secundară:

Ilie, Emanuela, *Ardere de tot sau despre „aproape-nimicul” morții*, în „Poezia”, anul XI, nr. 2 (32)/ vară 2005, pp. 213-218.

Ilie, Emanuela, *Corpuri, exiluri, terapii*, Editura Cartea Românească Educațional, Iași, 2020.

Mincu, Marin, *O panoramă critică a poeziei românești din secolul al XX-lea (de la Alexandru Macedonski la Cristian Popescu)*, Editura Pontica, Constanța, 2007.



Pop, Ioan Es. (coord.), *Ileana Mălăncioiu 75. De anima*, Editura Paralela 45, Pitești, 2015.

Pop, Ion, *Poezia românească neomodernistă*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018.

Ruppert, Franz, Banzhaf, Harald (coord.), *Corpul meu, trauma mea, eul meu. Constelarea intenției – eliberarea de biografia traumatică*, traducere din limba germană de Doina Fischbach, Editura Trei, București, 2018.

Ruppert, Franz, *Traumă, anxietate și iubire. Constelarea intenției: calea către o autonomie sănătoasă*, traducere din limba germană de Laura Karsch și Violeta Dincă, Editura Trei, București, 2019.

Ulici, Laurențiu, *Literatura română contemporană*, vol. I, Editura Eminescu, București, 1995.

Varvara, Daniela, *Mituri și simboluri biblice în poezia românească neomodernistă*, Editura Eikon, București, 2016.

## THE DIARY AS ENCODED CONFSSIONAL

**Nicoleta Sălcudeanu**

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

*Abstract: The intimate diary can represent not only a subjective testimony about the times lived, but also a document of first importance to the literary history. The condition is that its author has to be a writer of recognized value, and his life represented an existential testimony of the active literary life, in a limited period of time. The intimate diary is not only literature, it is also a literary document. And Mircea Zăciu's diaries meet all these conditions.*

*Keywords: Romanian literature, diary, testimony, literary history, literary criticism*

The two most recent volumes of Mircea Zăciu's diary<sup>47</sup>, covering the post-communist years (1990-1994), represent a major and exciting cultural event. Broadly speaking, according to signals sent electronically, part of the newest and most active generation of young critics seems to perceive the man and the work as obsolete, modest cultural objects, lacking the value of revisiting – the information comes from social media sources. According to these sources, the author and character Zăciu would not represent more than "many repressed pains, a rather mediocre character, gnawed with resentment as if from gastritis, unreliable narrator, but still useful for information."<sup>48</sup>

From the beginning, any confessional literature has its significant portion of unreliability included in the package with humors, idiosyncrasies, even sweets that are not

---

<sup>47</sup> Mircea Zăciu, *Jurnal*, vol. 5-6, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2020.

<sup>48</sup> Sources found on Facebook

always digestible. What would be left then? Just the usefulness of the information? Then whence the pleasure of the easily assimilated text, beyond any manifestation of discipleship adoration? Naturally, there is no need to enter into any controversy, any opinion is legitimate; these are strictly self-referential questions only. Where does the pleasure of the text come from? Beyond that guilty feeling of penetrating the intimate structure of self-writing, the text of the diary was also revealed to us in the form of a delicious palimpsest. And we are not talking here about the sterile structural stratification of theoretical origin, but about the innocent reading on layers of meanings.

If the volumes from the time of communism were, inevitably, also stamped with a certain political sensibility - easy, sometimes vulgar (this documentary side not seeming interesting to us at least from the moment when such an approach became a job in itself, flooding us with tons of waste paper about the passions and sins of "resistant" literature under communism, a job that swallowed up decades of time allocated to barren post-factum compensatory and self-consoling anti-communist propaganda rather than literature) - now the journal speaks for itself, freed from the easy conjunctural ballast, relieved by the oppressive shadow of the "Savak", and precisely because of that, its sound is perceived more clearly. And this sound evokes for us, yes, a character gnawed with resentment, with wrong or unjust perceptions, a rather acrid and slightly misanthropic individual, whiny, sometimes victimizing himself in excess, but also a refined swordsman of the idea, an observer of an endless finesse, a laser-eyed contemplative, a metronome that lays subtle accents on the messy face of things, a good social diagnostician, a Cartesian melancholic. A decadent character in all that the nobler decadence has. To be Zaciú (remember Being John Malkovich), to be in Zaciú, that's why we found it captivating. And we saw in him not only his stubborn being, but a whole series of characters mirrored crookedly enough to overcome, in hologram, his one-dimensional image and so uninteresting in its poverty. The real being never overlaps the photographic image, it would be derisive, that's why we believe more and rather in the hesitation and imperfection of the reflection, precisely because it brings more understanding, even through approximation and even mystification. And the Zaciú-type mystification still seems to us delectable and full of meaning, at least through ricochet.

A first and omnipresent character of the diary that breaks its own patterns by showing a severe rictus and an unexpected vehemence is that of Ion Pop, a lifelong friend, intermittently, and who is, not coincidentally, the author of the preface and the accompanying notes. In this very preface, Professor Pop, the gentle, virginal, absolutely non-confrontational Ion Pop harshens his voice in an unexpected but justified way, when he restores the path of the diary manuscript, whose fate after the death of the author he summarizes somewhat dryly, somewhat euphemistically-accusatory. The tone, for those not familiar with the velvety temperament of the foreworder, may escape unnoticed. But, for those in the know, it gives an account of the maddening adventure of any manuscript left to a mercantile posterity not only in a pecuniary sense, on the contrary, of mercantilism whose reward remains only self-polishing, much more present in the landscape of the valorization of documents, in an obvious lack of "cash ":

"Twenty years after the death of the teacher and literary critic Mircea Zaciú (August 27, 1928-March 21, 2000), the Limes publishing house publishes the writer's original notes, which arrived in 1994. The author's death, unfortunately, left it in the care of posterity the printing of the entire writing, and this was not without vicissitudes. Two of the files with notes (for the years 1990-1992) ended up among the papers temporarily entrusted to me by the Professor's family, two others were mixed with the documents of the Dictionary of Romanian Writers, recovered from the author's house by Aurel Sasu, one of the coordinators of the work, together with Marian Papahagi, who had also unexpectedly disappeared in January 1999. Only seven years after this confusion did A. Sasu return the documents to the

rightful ones (1993-1994), after claiming that they had been given to him by the author himself to be printed under his care. These notes, written almost daily between 1990 and 1994, can now be assembled to complete the immediately preceding suite. There should, however, still exist - as it appears from some of the author's submissions - at least the notes from the years 1995-96, not yet identified, probably kept in the Aurel Sasu archive. If it will be possible to recover this sequence - after which the diary seems to have been definitively interrupted -, it will be possible to complete one of the liveliest "chronicles" of the university and writing life in Romania in the immediate post-December years, but no less of a biography of an intellectual often dramatically confronted with himself and with the turbulent and troubled states of affairs of the era."<sup>49</sup> A mention would also be necessary, once we get to the unpleasant aspects of the editorial event, regarding the carelessness of editing the text, accumulating an impermissibly large number of mistakes of all kinds, imputable, at first glance, to the author's son himself (Radu Zăciu), totally inexperienced in this field, he being of a completely different formation. A little more attention and a helping hand from the publisher would not be superfluous.

Documenting the avalanche of events after the fall of communism, the journal offers a wealth of elements that complete the scintillating picture of post-December transformations: taken chronologically, some regarding the secrecy and exoticism - euphemistically speaking - of Romanian diplomacy and the absurdity in approaching or obscuring some actions undertaken, others adding light and shadows on a literary exile more or less monopolized by politicized circles and propaganda centers, sordid but inherent aspects of social progress against the background of historical changes, the inter-ethnic turmoil witnessed directly in Cluj, the events in Târgu - Mureș, a whole factual whirlwind which, even if viewed subjectively, can bring more understanding for those who are interested in understanding.

Just one example: "The history of my invitation to Budapest, for a meeting whose purpose and object I know only very roughly. Today, again, insistent phone calls from Kántor, Kányadi, Kittiy Popa, then Micu Popa, who spoke to Mrs. Berza, director in the Ministry of Culture. Obviously, the same ministry was not as prompt when with the delegation of writers in Paris, in January... Now I insist, they need my presence, etc. a. I tell them that I don't understand why I am always invited through intermediaries and I have not received, even today, an official invitation, from the organizers, drawn up, written, en due forme as they say. I show Mrs. Berza - who, finally, calls me through her secretary, from Bucharest, how I was invited, always through intermediaries. In February, Kántor, who originally formulated an invitation on behalf of the Hungarian Embassy in Bucharest. Agreed in principle, me too. I ask for details, they promise me. The meeting was set for March 5-6. On the eve, a phone call from an embassy official, Csikos, it seems, asking if I would be okay with the March 19-20 postponement. It suits me, I declare, but I ask for details on the character, purpose, object of the discussions. They promise me in due time, but they don't come. Friday, March 9, phone call from a Hungarian writer from Cluj, who asks me for some data for my passport. The next day, he says, the assistant minister is coming here. from culture, Mr. Horváth, who needs my confirmation and my work passport details. I tell him that I am sick, in bed, with the flu, I don't think I will go, but I insist on being given details about the meeting, by Minister H., either through a phone call from him, the next day, or through a messenger. I am promised, but I do not receive either Saturday 10 or Sunday 11 March, no phone call, no visit, no information of any kind. Finally, from today, an avalanche of insistences. With caution, more caution, I refuse to go."<sup>50</sup> The dramatic events in Târgu-Mureș follow, then: "The group of Romanian writers in Budapest, joint statement". The

---

<sup>49</sup> Mircea Zăciu, *op. cit.*, pp. 5-6, vol. 5.

<sup>50</sup> *Idem*, pp. 21-22, vol 5.

Cofariu press hoax is already well known. Zaciú: "At Tg. Mureş would be 5-6 dead, hundreds injured. Hungary reportedly asked for UN assistance. In the evening, on TV, Irish film with probable clashes. It makes me very sick to see these barbaric scenes. What is there to do? In any case, I congratulate myself on being refused the trip to Budapest. There, Dinescu, Liiceanu, Adameşteanu et al. unfortunately, as they are uninformed and easily manipulated, they made the Hungarian game".

And again: "Talked again with J. (Jean Pop) and M. (Marian Papahagi) about the error of not reanimating the Equinox, which would have counteracted the social dialogue of Liiceanu and Co, elitist and exclusivist, which is slipping, all rather, in a kind of new intellectual intolerance. M. claims that "it is not too late", they will see, etc. But I think it's late and then everyone has committed themselves, now, on their own, in various directions, some divergent, from where they could be (and we could be) united and strong." From today's perspective, the idea of an Equinox as a social coagulant seems, and is, a utopia, especially since, now it can be seen more clearly, the aim was not cohesion, but division. There are no shortage of bitter pages about the new opportunism that always winds the same characters, guided or not, in the mioritic whirlwind, but especially across the seas and countries, so that you would say that they are "the only representatives of Romanian literature in the world!"<sup>51</sup>

Even when the cultural events take place in Germany, the Professor being - as is known - in Bonn, and the subject covered fits him like a glove. For the Romanian state, it was easier to send Bucharest assault troops, willing to show off their views in all directions. They are undeniable events, and the fact that the soul landscape of the diarist is becoming more and more arid, populated with more and more frequent "definitive separations, becomes predictable... The post-December vicissitudes testified here, corroborated with other testimonies, can make up a not superfluous historical reconstruction (as it seems in the view of more recent generations), on the contrary.

And, yes, Mircea Zaciú was an acrid misanthrope, but how could it have been otherwise when, back at the Cluj chair, as a visitor (because not even in the country - from his point of view, which does not coincide with that of Ion Pop, the explanation being found in the correspondence of the two, not even in Germany is he offered a Romanian literature course), he witnesses grotesque performances in which an academician, for example, presents compilations "according to an encyclopedia or two, but with pathos, in the same hall where in December '89 he made declarations of loyalty to Ceauşescu and from the tyrant to Thomas (d'Aquino), the leap did not seem fatal at all. On the contrary."<sup>52</sup> The assertion was made in 1993. We were wondering, how have things evolved from then until today? Isn't it obvious the downright fungal proliferation of the typology of the academic character compiler with the guise of a teacher, the agent of the same ready-made ideas, with the doctorate and the up-to-date functions? The atmosphere at the department, with sarcastic, flattering or "savior" characters, is not at all painted in too thick strokes. On the contrary, one can confirm from one's own experience the volatile poison in the corridors and in the offices of the Cluj Faculty of Letters, in the context of which a figure like Professor Ion Pop, was either a Baudelairean albatross, or wore a metaphorical gas mask, otherwise not one can explain how he could have coped (with kindness and nobility) in such a toxic environment. Not even at the Writers' Union or in the Paris salon of Monica Lovinescu and Virgil Ierunca was the air more breathable.

As for the former flagship magazine of contemporary Romanian literature, we believe that we have not come across a more accurate characterization. Referring to the anniversary

---

<sup>51</sup> Idem, p. 25, vol. 5.

<sup>52</sup> Idem, p. 109, vol. 6.

issue (25 years) of "Romania Literară", Zăciu rightly considers it "a bit uncritical", "Ivaşcu is praised without reservations, although...", "the texts are somewhat improvised and the former collaborators for decades appear on the eyebrow, most of them bypassed, I think, replaced by the team of female footballers planted by Manolescu. This one, in a fairly superficial editorial (and interview, below). Much harsher with Breban, for example, than with the concessions (sometimes overbidding) of Ivaşcu, always well-mannered. (...) In fact the magazine survived through the group of critics, less through the published literature. (...) Today's attitude of the magazine, through N.M., seeks to justify and smooth any unpleasant asperities regarding the past of the publication (the editorial office); the game does not differ at all from that of the opposing groups (...) and reflects the political game of the so-called opposition today: as in parliament, so also in literary life. The (new) patronage of Raţiu, the creation of the so-called "R.L. Foundation" whose president is also N. Manolescu does not give more moral credit to today's magazine than Ivaşcu gave it in the past, an opportunist "savior" (...) found in time. However, the magazine has lost its character as a regulator of literary values, a "stock exchange" of the values of the moment."<sup>53</sup> The magazine really played a regulatory role when, under the leadership of N. Breban, it gathered the cream of Romanian literary criticism, and the value of the publication was preserved as long as this constellation of critics (not only N.M.) was preserved, by virtue of inertia or not. After that it became a simple one author magazine.

Reckless times that demand their rough chronicle, that's how they look and that's how the times were pressed between the pages of the diary. A world of calibanity and intellectual cannibalism in which some no longer fit in with others, a bolgi of history in which "elementary particles" gravitate around the seemingly immutable laws of demand and supply, in which "the young no longer fit in with the old, hustlers to fill all positions, becoming teachers overnight, greedy for money and careless about the profession"; a world where one of the most suave female poets amazes with the immeasurability of the statement: "It's very difficult to be a symbol!"<sup>54</sup>

We believe that the ineffable soul of the diary lies precisely in the resentful gastritis it breathes, it contains the necessary dose of corrosive substance to further polish the immaculate intact surfaces left to us under the thick layer of rust. Even the self-confession of the diarist is a veritable flaying, a rupture of the self. Corrosive, dry confession, able to expose the most intimate and sometimes the most atrocious experiences. Without exhibitionism, restrained, gritty, genuine and sincere, the deep face of the confessor is shown to us without self-pity. Without being hidden, peeled by the shell, naturally woven into the palimpsest that life itself has woven around it, the whole creature is presented to us, with its conformities and eccentricities alike. And above all, a huge bell like an artificial paradise; and what else is the artificial paradise but the perfect substance of what we call culture? Because the soul of the Professor, revealed to the point of self-cruelty, obsessive, appeared to us, as the diary was read, in a strange interpenetration of images from the cultural narrative of "Death in Venice".

The mental landscape of Professor Zăciu and the bookish or literary images of the Venetian story are effectively concretized. That it is not just an impression is also confirmed by the lines addressed to Mircea Zăciu, from Paris in March of 1973, his lifelong friend, not just by letter, Ion Pop. One and the same intuition: "... that gloomy Venice, rotting slowly in the fog, (...) the grotesque world, in violent contrast with the Botticelli beauty of the adolescent, a conflict that will penetrate, to destroy him, also in the conformist soul of the decent, balanced and dusty German. And you can't forget, of course, especially that terrible

---

<sup>53</sup> Idem, pp. 241-242, vol. 6.

<sup>54</sup> Idem, p. 39, vol. 5.

ending, in which the pitiful mask of artificial youth is mortally humiliated by the other youth, true and perhaps eternal, open to an unparalleled light, to a boundless horizon. Gorgeous symmetry: the fight sequence between the two boys, when Tadzio's angelic face is smeared, vengefully, in the mud of the shore and, only a few meters away, the clown blush running down his definitively old, muddy cheek, too, but from unwashed in any sea. In addition Mahler's music... (...) ... in Death in Venice the adagio from Mahler's 5th Symphony matches perfectly with a kind of aggression of the sublime that destroys the false spiritual balance of the character and therefore unmasks the "actor" and humanizes him by releasing him in death..."<sup>55</sup>

In the tension between the aggression of the sublime and the great cannibalistic tyranny of our cultural world, a life was completed. There is nothing outdated or modest about it.

## BIBLIOGRAPHY

*Dicționarul General al Literaturii Române*, T-Z, vol. VIII, 2021.

*Ore, zile, ani de prietenie*, Ion Pop – Mircea Zăciu, *Correspondență* (1964-2000), Ediție îngrijită, cuvânt-înainte și note de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2020.

Zăciu, Mircea, *Jurnal*, vol. 5-6, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2020.

# MARLOWE AND RENAISSANCE MAGIC

**Amada Mocioalcă**

**Lecturer, PhD, University of Craiova**

*Abstract: The immediate context of Elizabethan and Jacobean plays on magic was an intense and wide-ranging controversy concerning the uses of knowledge, the status of traditional authorities, and the limits of the human personality. In addition to those who were influenced directly by the works of Ficino, Pico, and Agrippa, there were technologists, mathematicians, physicians, and many others who argued throughout the sixteenth century that received opinion should be tested by the light of experience, in order that a more firm foundation be established for progress in both theoretical and practical knowledge. Social and economic conditions favorable to the development of science intensified in the 1580s, after the return of Francis Drake's treasure-laden ship from its remarkable voyage around the globe encouraged Englishmen to envision the possibility of a British Empire which would rival that of the Spaniards in wealth and power.*

*Keywords: magic, renaissance, goetia, witchcraft*

The study of the debates over magic and science in the Renaissance reveals the vigor and the diversity of the forces which were pressing for intellectual and technological change, as well as the power and variety of the conservative and reactionary forces. There were, on the one hand, members of dissenting sects who embraced occult philosophy because they readily perceived its subversive potential; on the other, there were monarchists like John Dee

---

<sup>55</sup> *Ore, zile, ani de prietenie*, Ion Pop – Mircea Zăciu, *Correspondență* (1964-2000), Ediție îngrijită, cuvânt-înainte și note de Ion Pop, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2020, pp. 258-259.

who wished to buttress the political and social status quo and who failed to comprehend their opponents' fears that the overthrow of authorities in natural philosophy could result in the undermining of social, political, and religious authorities as well. Mathematics in general was sometimes suspected of being associated with evil conjurers and antisocial forces, and it was fairly common in the sixteenth century for unfamiliar and impressive mechanical devices, such as the flying *Scarabeus* which Dee constructed for a Cambridge production of Aristophanes' *Pax*, to be regarded as products of demonic aid. At the same time, there were individuals who comprehended the possibilities of applied science and who could distinguish between advanced mathematics or technology and the apparent illusions of magic. In short, although we can be certain that magic was an important and volatile issue, we can posit no one attitude which would be typical of an Elizabethan audience.

By exploring the various opinions which existed concerning magic and science in the sixteenth and early seventeenth centuries, we can, however, illuminate the historical and philosophical issues to which Marlowe, Jonson, Shakespeare, and other authors were responding, and we can identify, in some cases, specific influences upon individual dramatists.

There yet remain for you new lands, ample realms, unknown peoples; they wait, yet, I say, to be discovered and subdued, quickly and easily, under the happy auspices of your arms and enterprise, and the sceptre of our most serene Elizabeth, Empress – as even the Spaniard himself admits – of the Ocean.”

Denial of the existence of heaven and hell, questions about the Creation, and the rejection of traditional scientific and religious beliefs in the interest of gaining control over nature and obtaining wealth and military power are the heart of Marlowe's *Dr. Faustus*. The remark attributed to Marlowe by Richard Baines, that “Moyses was but a Jugler & that one Heriots being Sir W Raleighs man Can do more then he,” suggests that the playwright was familiar with the theory that Moses performed his feats of magic through practical Cabala (or, perhaps, that Moses' feats were merely illusions) and that Marlowe knew that Harriot's scientific knowledge was more genuine – and consequently more potent – than that of his predecessors in the quest for control of nature. Although Harriot avoided making explicitly heretical statements in print, he was accused throughout his life of asserting that heaven and hell were merely fictions designed to enforce obedience to the state, of denying the immortality of the individual soul, of questioning the biblical account of the Creation, and of conjuring. In a list which he compiled of printed references to himself, Harriot confirms that he feels himself to be the so-called “conjurer” whom Robert Parsons said was the “Master” of Sir Walter Raleigh's “School of Atheism,” and at Raleigh's trial for treason in 1603 Chief Justice Richard Popham is recorded to have admonished Raleigh by saying, “And lett not Heriott nor any such Doctor persuade you there is no Eternity.” At the inquiry into Raleigh's alleged atheism in 1594, Nicholas Jefferys testified that Harriot had been questioned by the Privy Council concerning his denial of the resurrection of the body, and it is possible that this questioning occurred as a part of the Privy Council's investigation of Marlowe in 1593 (Shirley, *Thomas Harriot: A Biography*, 185, 192-93).

Of central importance for the present study is the fact that Marlowe was in contact with several of the most advanced and open-minded scientists and philosophers in Europe, and he was intensely and no doubt uncomfortably aware that among the tools used to suppress freedom of inquiry were accusations of atheism and witchcraft. The ambivalence of *Dr. Faustus* is in part the product of Marlowe's strategy for questioning his society's condemnation of independence of mind as sinful, while at the same time concealing the playwright's own heterodoxy within the framework of an ostensibly orthodox morality drama.

Through his contact with Thomas Harriot, Walter Raleigh, and others, Marlowe had become intensely aware of the importance of the occult tradition – as well as the genuine science and technology often associated with it – in the controversies over the status of traditional authorities and over the wisdom of attempting to alter or control the natural world. At the same time, his familiarity with orthodox treatises on magic, the public controversies over witchcraft, and popular literary and dramatic traditions made him aware of the many different ways in which various segments of his audience might respond to a stage conjurer. Although he himself was likely to have been capable of distinguishing between *magia* and *goetia* and of seeing through the common confusions among mathematics, technology, magic, and witchcraft, it suited Marlowe's purposes, in a work which responds with a calculated ambivalence to the most radical currents of Renaissance thought, to play upon the widespread fear that a revolution in science would result in revolutions in religion, politics, and other spheres. *Dr. Faustus* focuses, through the multifaceted symbol of magic, upon the central, underlying question of the limits of human nature, but its response to this question is equivocal: *Dr. Faustus* simultaneously reveals and conceals the searching reflections of its author.

In his opening soliloquy, Faustus not only surveys the traditional academic disciplines and spurns them because of their limitations; he systematically rejects all conventional authorities: Aristotle in logic and, by implication, in natural philosophy; Galen in medicine; Justinian in law. He progresses immediately to the rejection of the Bible, the ultimate authority in religion. He willfully misinterprets the Scriptures because to read them accurately would lead him to confess his human limitations, and his pride will not permit him to submit to anything outside himself. Although Faustus wavers in his resolution throughout the play, one of his deepest longings is to free himself from the constraints of orthodoxy, so that he can exalt his own intellect over traditional sources of knowledge. Like the Christopher Marlowe, who, according to Richard Baines, advised men that religion had been invented as a tool of political oppression and that they should “not... be afeard of bugbeares and hobgoblins,” Faustus endeavors to reject as superstition all doctrine which threatens to impose limitations upon him. When he says that “Hel’s a fable,” Mephostophilis’ reply – “I, thinke so still, till experience change thy mind” (519-20) – suggests that Faustus has decided, like an increasing number of sixteenth-century “empirics,” to adopt a skeptical attitude toward all assertions which his own experience has not proven true. It is not sufficient that Mephostophilis lecture Faustus on astronomy; the conjurer must mount the heights of Olympus and “proue *Cosmography*” (796) for himself. The most obvious effect of Mephostophilis’ response to Faustus’ skepticism, of course, is to imply that the conjurer eventually will experience hell, and that his attempt to establish complete intellectual freedom is damnably misguided. The play repeatedly alludes to the most notorious varieties of heretical philosophy and iconoclastic freethinking which were abroad at the time *Dr. Faustus* was written, and in many ways it places those unorthodox ideas in an ironic context: a man so bold as to reject the officially sanctioned authorities in natural philosophy and medicine would not stop short of challenging the authority of God Himself.

Critics who believe that Marlowe sympathizes with Faustus’ rejection of established beliefs and authorities have often had difficulty in dealing with the comic scenes. Some readers have regarded them as extraneous, while others have argued that they provide a satirical commentary on the main action and serve to underscore the incredible folly of Faustus’ bargain with the devil. Aware that some of these scenes, though not all of them, were probably written by Marlowe, Levin argues (*The Overreacher*, 120-21) that actions which appear ludicrous to a modern audience may have seemed more impressive to the Elizabethans. Those who see Marlowe’s plays as thoroughly orthodox, however, have often pointed out that the comic elements of *Dr. Faustus*, as well as other aspects of the play’s



structure and imagery, emphasize the degeneration of a person who has imagined himself as self-sufficient and consequently cut himself off from God. The clown in scene 4, whose imagination seems thoroughly captivated by the prospect of being able to transform himself through magic into “a Dog, or a Cat, or a Mouse, or a Rat, or any thing” (381), initiates a continuing strand of animal imagery which suggests that the magician who wishes to ascend the Chain of Being toward godhead ironically transforms himself into a beast. Faustus never attains the grandiose vision of his opening soliloquy; instead, he descends rather quickly to trivial “juggler’s” tricks and to crude sensuality. Those who interpret *Dr. Faustus* as upholding traditional doctrine have also argued that the play’s extensive use of the conventions of the morality play implies that Marlowe is affirming theological assumptions which are associated with the genre.

In brief, if the character of Faustus embodies the most radical and antiauthoritarian elements of Renaissance thought, then one might reasonably conclude that identifying the magus as a servant of Satan, leading him to display an absurd degree of folly and triviality, and finally carrying him literally off to hell before the eyes of the audience all imply a rather definite rejection of Faustus’ radical vision.

As David Bevington pointed out, there is an ambivalence which results in part from Marlowe’s decision to use a semi-historical and in many respects admirable individual as his protagonist; Faustus is a man, not merely a moral abstraction, and he is, moreover, a man whose aspirations and whose daring may well have appealed to the Christopher Marlowe with whom the biographers have acquainted us. The introduction of Faustus’ Promethean aspirations into the morality pattern produces a mixed genre and consequently enables the play to evoke complex emotional and intellectual responses. For many of those who experience the play, the most captivating lines of *Dr. Faustus* are those which express the glorification of humankind and its powers:

But think’st thou heauen is such a glorious thing?  
 I tell thee Faustus it is not halfe so faire  
 As thou, or any man that breathes on earth. (574-76)  
 Go forward Faustus in that famous Art  
 Wherein all natures treasure is contain’d:  
 Be thou on earth as *Ioue* is in the skye,  
 Lord and Commander of these elements. (101-4)

The appeal of the Faustian vision of human potential and of this world’s pleasures must be felt by anyone who is sensitive to the poetry of the apostrophe to Helen or of the description of the powers of magic in Faustus’ opening soliloquy. At the same time, the passages which affirm human power and glory are counterpoised by those which evoke fear of damnation:

Why this is hell: nor am I out of it.  
 Think’st thou that I who saw the face of God,  
 And tasted the eternall Ioyes of heauen,  
 Am not tormented with ten thousand hels,  
 In being depriu’d of euerlasting blisse?  
 O Faustus leaue these friuolous demandes,  
 Which strike a terror to my fainting soule. (301-7)

*Dr. Faustus* is neither a morality play nor an unambivalent celebration of radical humanism; it is a tragedy which dramatizes a conflict between two irreconcilable systems of value, each of which, we may feel, has at least partial validity and a genuine claim to our allegiance. While Marlowe may have sympathized with Faustus’ rejection of traditional authorities and the strict limits which they impose upon human aspirations, he was

nonetheless aware that Promethean self-assertion could degenerate into debasing forms of self-aggrandizement. The play thus establishes a dramatic rhythm which initially leads us to experience the appeal of the Faustian ethic which demands that humankind free itself from the bondage of traditional restraints, and subsequently brings us to acknowledge human weakness and limitations. Marlowe's verse paints beguiling portraits of sensual delight and of infinite knowledge and power, and at the same time it brings us to feel pity and terror as we realize the extent of Faustus' self-delusion. If we respond fully to all aspects of the text, we participate in the protagonist's spiritual conflict.

Many critics have assumed that the protagonist's conflict is, in fact, the conflict of the historical Christopher Marlowe, and it is possible that this is the case. There is considerable danger, however, that this assumption will lead us to perceive in the play a total lack of artistic coherence. As Annabel Patterson, Stephen Greenblatt, and others have emphasized, subversive ideas were much more common in the Renaissance than is sometimes supposed, and authors of independent mind adopted techniques for expressing their ideas indirectly, in the context of works whose ostensibly orthodox framework would enable them to pass the censor.

The hypothesis that *Dr. Faustus* employs such strategies accounts for the discrepancy between the documents which attest to Marlowe's heretical opinions, on the one hand, and the apparent orthodoxy of many aspects of *Dr. Faustus*, on the other; it has the further advantage of encouraging us to perceive the conflicts of the play as the consequences of controlled artistry, rather than Marlowe's presumed moral and spiritual confusion. Even the scenes which may have been written by Rowley and Birde or an earlier collaborator often develop themes which are initiated in lines always attributed to Marlowe, and the presence of the comic material by no means utterly destroys the unity of the work as Marlowe originally designed it. The comic scenes not only emphasize the theme of Faustus' degeneration; they often reinforce the identification, originally established in the opening soliloquy, of the world of political ambition and self-aggrandizement as – metaphorically, perhaps – demonic; they render grotesquely absurd the desire for conquest which was, in fact, sanctioned by the very authorities which portions of *Dr. Faustus* endeavor to subvert.

One aspect of *Dr. Faustus* which appears thoroughly traditional is its apparent denial of the possibility of benevolent magic. Numerous allusions to the alchemical and Hermetic/Cabalist traditions appear in a context which seems to imply that all occult philosophy, despite the disclaimers of magicians who assert that their art is benign, leads inevitably to the worship of demons. Valdes and Cornelius, who instruct Faustus in magic, claim to base their art on authors such as Roger Bacon, who distinguished between legitimate magic and the damnable invocation of demons, and they also profess that the magician relies upon genuine knowledge of astrology, the occult properties of minerals, and the magical power of words. And yet, surprisingly, Faustus does not utilize knowledge of occult virtues, as did Bacon or Paracelsus, or the services of good angels, as described by Dee or Agrippa. Instead, his initial conjuration is a ceremony which seeks to gain power over devils through a combination of propitiation and intimidation, relying in part on the invocation of the power of the name of God in a manner which traditional theologians regarded as blasphemous. As Robert West has correctly shown in his careful examination of the conjuring scene, Faustus' actions are not, at the very outset, fully abandoned acts of devil worship; in fact the line "*valeat numen triplex Iehouae*" (242-43), often translated as "Farewell to the Trinity," should instead be rendered "Let the triple power of Jehovah be strong," a reading which is consistent with Faustus' commanding the spirits to appear by invoking the name of Jehovah, sprinkling holy water, and making the sign of the cross.

As Mephostophilis explains to Faustus, and as Erastus, Bodin, James I, and even Roger Bacon himself had argued, such attempts to coerce spirits prove ineffectual, and as

soon as Faustus realizes that fact he takes the further, desperate step of agreeing to abjure God and enter the diabolical pact. The assertion that verbal magic possesses no genuine power is an important step in the play's apparent adoption of an orthodox framework ostensibly condemning the Renaissance occult tradition; although Professor Traister is technically correct that the play leaves open the possibility that a more patient magician could succeed at benevolent magic, this possibility is never made explicit in *Dr. Faustus*.

The major emphasis falls instead on the suggestion that the devil complies with the requests of a conjurer only insofar as such compliance enables Satan to ensnare the soul of one so foolish as to imagine that he or she can attain superhuman power, and throughout the remainder of the play Faustus' magic is always limited precisely to the kind of feats which could be accomplished, as Perkins, Holland, Erastus, and others tell us, by demonic agency (insofar as God permits the devils to confirm hardened sinners in their damnation) or simply through illusions.

Throughout *Dr. Faustus* the imagery of faces presents alternating positive and negative aspects, and it thus contributes to the play's pattern of calculated ambivalence: it begins in the opening scene, when Valdes describes the beauty shadowed in the "Airie browes" of the spirit-maidens who will appear to Faustus (150); it continues through Mephistophilis' bitter memory of being thrown from "the face of heauen" with Satan and exiled forever from the presence of "the face of God" (294, 302); it attains its climax in the apostrophe to Helen; and it reaches its tragic conclusion in the final scene, when Faustus perceives with terrifying anguish the "irefull browes" of God.

The apostrophe to Helen brings us temporarily to exult with Faustus in his imaginary triumphs, and we feel with him the allurements of Helen's beauty; and yet, as Lucifer and Mephistophilis arise from Hell to oversee the scene immediately following these lines, we are reminded that the image Faustus worships is not even the actual ghost of Helen of Troy, but merely a devil in a fair disguise. The play continually suggests that Faustus' visions of power and pleasure are "idle fantasies" (1909); the poetry of *Dr. Faustus* creates in the minds of the audience the same visions that have ravished the protagonist, yet we never forget for more than a brief moment the tragic context that suggests that these grandiose dreams are damnable.

Even the final scene of the play contains an undercurrent of allusions and images which imply a comparison between Faustus' death and the apotheosis of humankind described by Renaissance magicians. The references to the myth of Actaeon culminate in Faustus' final dismemberment, and for some of the occultists – notably Bruno – Actaeon's death, caused by his gazing at a naked goddess, was an allegory of the death of the body in a mystical vision of divinity. Neoplatonists also sometimes referred to the Divine Mind as "the ocean," and Faustus' wish that his soul "be changed into little water drops, / And fal into the *Ocean*, nere be found" (A-text, 1502-3) may well be another ironic reference to the absorption of the soul into the Platonic Absolute. If we know that, according to one traditional interpretation of the myth, Actaeon was destroyed by his own lusts, our initial impulse may be to judge Faustus in that light; one might emphasize that the final scene shows the heretical occult philosopher appealing desperately and in vain to his neopagan pantheism and to the doctrine of metempsychosis (2074) as he is literally carried off to hell before our eyes for his presumption. Nonetheless, the concluding scene can still evoke intense sympathy for Faustus and his aspirations: the final chorus, for instance, contains an element of enticement as well as one of admonition:

Faustus is gone, regard his hellish fall,  
Whose fiendfull fortune may exhort the wise  
Onely to wonder at vnlawfull things:  
Whose deepnesse doth intice such forward wits,

To practise more then heauenly power permits. (2117-21)

*Dr. Faustus* evokes conflicting responses concerning the desire for conquest and military glory, as well as with regard to Faustus' intellectual and spiritual ambitions. Marlowe makes this theme relevant to an Elizabethan audience through a series of allusions to the political and military contexts of sixteenth-century developments in technology and natural philosophy. The struggle for control of the Netherlands (119-24), the competition with Spain for control of the New World and its legendary wealth (152-54), and the effort to gain control of foreign centers of trade (411) were all issues to which Dee, Raleigh, Harriot, and others had given considerable attention. The "Prince of Parma" was the Spanish governor-general in the Netherlands from 1579 to 1592, and he was commander of the forces with whom the English were in conflict when the play was written. The anti-Catholic gibes are part of a sequence of references associating Faustus with the anti-Spanish and antipapal cause.

The historical allusions in several of the comic sections of the play, especially those involving Pope Adrian, the emperor Charles V, and the Saxon Bruno, are occasionally confused, but the pattern of allusions to events of the 1580s and 1590s is especially pronounced in the opening scene, in lines which are virtually always attributed to Marlowe. The anti-Catholic references would make at least a portion of an Elizabethan audience sympathize momentarily with Faustus, but the play questions the idealistic propaganda which sought to justify England's political and military objectives by associating the interests of the militant Protestants with a character who has professed the love of Beelzebub and whom many would regard as an evil conjurer. We may wonder whether Marlowe felt an imaginative sympathy with Faustus' military and political ambitions, as he did with his spiritual and intellectual aspirations, or whether his anti-authoritarian stance extended to a criticism of the attempts of virtually all governments to expand their power through conquest. The play's exploration of these specific issues is one of several ways in which it continually raises the central question of whether human self-assertiveness and ambition are indeed the manifestations of a godlike spirit which (as Ficino had said) cannot bear to be surpassed, or of a Satanic drive toward self-aggrandizement.

The struggle between Pope Adrian and the Saxon Bruno similarly reveals the meanness of the quest for worldly power. Despite our questions concerning the authorship of some of these scenes, it is interesting to note the similarity between many of the comic sections of *Dr. Faustus*, especially those which satirize the use of religious doctrine to rationalize the lust for power, and the "savage farce" of *The Jew of Malta*. As the Pope exults vaingloriously in his authority ("Is not all power on earth bestowed on vs? / And therefore tho we would we cannot erre," 960-61), he reveals that he is no less prideful than any other earthly monarch.

Mephostophilis endeavors to explain to Faustus that "Hell hath no limits" but is, rather, a mental and spiritual condition which exists wherever demonic influence is present, but the magician responds with the opinion so often attributed to Marlowe himself: "I thinke Hel's a fable" (513, 519). One can imagine Mephostophilis' consternation as he protests, "I tell thee I am damn'd, and now in hell" (529); and the actor who plays Faustus might well gesture toward the stage as *theatrum mundi* when he replies:

Nay, and this be hell, I'le willingly be damn'd.  
What, sleeping, eating, walking and disputing?  
But leauing this, let me haue a wife, the fairest Maid in  
*Germany*, for I am wanton and lasciuious. (530-33)

The fact that Faustus imagines sensual pleasure and worldly ambition to be "heavenly" rather than hellish is related to the play's extended comparison between magic

and poetry. The parallel was a natural one, partly because occult philosophers and poets both laid claim to divine inspiration, which could be conveyed by spirits, and also because both arts were of dubious moral status: poets, like magicians, were at times accused of irrationality and excessive passion, of creating and/or being deceived by illusions. Moreover, both poets and magicians use language as the medium through which the artist's vision, whether genuine or deceptive, is created. The comparison between the two arts is signalled by the parallel between Faustus' references to "heavenly" necromancy (e.g., 77) and the chorus's reference to the poet's "heavenly verse" (7), and it soon becomes apparent that the two arts are similar because both are based upon fantasy and consequently have the power to create intoxicating delusions. Although Faustus initially believes that his "heavenly words" (255) possess genuine power to command spirits and control the forces of nature, the play constantly suggests that his language merely embodies various forms of self-deception. Consider, for example, Faustus' response to Mephostophilis' chilling revelation that the magician has no real control over the devil and that Faustus must worship Lucifer in order to obtain magical powers:

So Faustus hath already done, and holds this principle,  
There is no chiefe but onely *Beelzebub*:  
To whom Faustus doth dedicate himselfe.  
This word Damnation, terrifies not me,  
For I confound hell in *Elizium*:  
My Ghost be with the old Phylosophers. (281-86)

To "confound hell in *Elizium*" is to persuade oneself that one can change the nature of things-in-themselves merely by manipulating their names; the alteration takes place in the mind of the magician, not in reality. Moreover, the play often reminds us that "heavenly words" may produce alterations in the perceptions of the audience as well as in the fantasy of the protagonist, and we become critically aware of our tendency to feel empathy, however momentary, with Faustus' vision of warfare as noble rather than brutal, of the delights of the flesh as heavenly rather than base. Faustus' magical art is eminently theatrical as well as poetic, and *Dr. Faustus* frequently utilizes plays-within-the-play to enhance our sense of the insubstantiality of the worldly goals Faustus has chosen to pursue. Sensual delight, worldly ambition, and magic are repeatedly labelled as shadowy theatrical spectacles.

The identification of worldly power and pleasure with theatrical spectacle and hence with illusion is perhaps epitomized in the Masque of the Seven Deadly Sins which Lucifer presents to Faustus in act 2. The stage – which represents the world and which is, at the same time, a place where deceptive imagination reigns – is identified with the realm of privation that is Satan's domain. To find purely sensual fulfillment and to triumph in this world's struggle for conquest is a hollow victory indeed: it is to proceed downward toward a bestial level of existence and ultimately to unite with Lucifer as "Chiefe Lord and Regent of perpetuall night" (443).

All of Faustus' apparent self-delusions ultimately derive from his belief that he is a demigod who can fully realize his divine potential by releasing the powers of the self. Instead of seeking salvation by accepting a subordinate position within the universal hierarchy, he seeks Godhead within the powers of his own mind, and in doing so he enters the realm of his own fantasy. The magicians had believed that magical power was derived from the magus's ability to purify the soul, to return it to its prelapsarian condition: "For there is within our own selves the apprehension and power of all things; but we are prohibited, so ... that we little enjoy these things, by passions opposing us even from the time of our birth, and vain imaginations and immoderate affections, which being expelled, the divine knowledge and power immediately appear within us."

*Dr. Faustus* suggests that because human beings are creatures in whom good and evil are tragically intermingled, the process of purification which the magicians described is impossible. The human aspiration to attain a godlike status and to exert benevolent control over history is almost inevitably corrupted by selfish desires for wealth, sensual indulgence, and political power. The refusal to admit this is Faustus' fatal error, as is perfectly clear when he reads from Jerome's Bible: "If we say that we haue no sinne, / We deceiue our selues" (69-70).

And yet the play will not permit a sensitive audience to rest comfortably in traditional assumptions concerning the wisdom of confessing one's limits. At the same time that we acknowledge Faustus' tragic self-deceptions, we must concede that the enduring appeal of the play is surely based in part upon the power of Marlowe's verse to encourage us to share Faustus' aspirations. *Dr. Faustus* leads us to appreciate the values of those philosophers and scientists whose vision of human nature and assault upon dogmatic authoritarianism have contributed to modern science as well as to the forces of intellectual, social, and political liberation. Simultaneously, it cautions us to remember the dangers of casting aside too hastily our culture's inherited awareness of the human capacity for idealistic rationalization of our own self-centered desires. *Dr. Faustus* develops a panoply of poetic and theatrical strategies for dramatizing the perennial, unanswerable questions concerning the essence of human nature, and as it explores those questions with emotional intensity, with humor, and with subtlety, it attains the stature of great tragedy.

## BIBLIOGRAPHY

Dawley Powell Mills, *John Whitgift and the English Reformation* (New York: Charles Scribner's Sons, 1954)

Dimmick Jeremy, James Simpson, and Nicolette Zeema, eds. *Images, Idolatry, and Iconoclasm in Late Medieval England: Textuality and the Visual Image* (Oxford: Oxford Univ. Press, 2002)

Duffy Eamon, *The Stripping of the Altars: Traditional Religion in England, 1400-1580* (New Haven: Yale Univ. Press, 1992)

Greenblatt, Stephen, *Hamlet in Purgatory* (Princeton: Princeton Univ. Press, 2001)

Helgerson Richard, *Forms of Nationhood: The Elizabethan Writing of England* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1992)

John F.H. New, *Anglican and Puritan: The Basis of Their Opposition, 1558-1640* (Stanford: Stanford Univ. Press, 1964)

Ong Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word* (London: Routledge, 1982)

Rabkin Norman, *Shakespeare and the Common Understanding* (New York: The Free Press, 1967)

Urry William, *Christopher Marlowe and Canterbury* (Boston: Faber and Faber, 1988)

Yates Julian, *Error, Misuse, Failure: Object Lessons from the English Renaissance* (Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2003)

# WHEN CLIO WANTS TO BECOME MELPOMENE

Iulian Băicuș

Lecturer, PhD, University of Bucharest

*Abstract: I have been trying in this critical essay to create an interface in between History and Novel, I am taking into account some of the best Romanian history novels, exemplifying the way in which the old chronicles can generate a hibrid genre, being one of the most satisfying type of novels, starting with some old texts, continued by some of Mihail Sadoveanu's novels and continuing with several text being written by contemporary authors.*

*Keywords: Novel, His-story, postmodernism, Georg Lucacz, Linda Hutcheon*

În istoria literaturii române sunt diverse situații în care filologii au ajuns să scrie diverse istorii profesionale, nu mă refer aici la literatura veche, unde cronicarii moldoveni dar și cei munteni, pornind de la surse străine, de obicei maghiare sau poloneze, au scris **Letopiseștii Țării Moldovei**, și aici ne putem referi la Grigore Ureche, Miron Costin, care a fost și decapitat de Constantin Cantemir, cel pe care Dimitrie Cantemir va încerca în **Viața lui Constantin Cantemir**, lucrare scrisă în limba latină, să-l salveze pe tatăl său de la acuzația de asasinat, dar fără prea mare succes, sau Ion Neculce, de fapt așa cum ne dăm seama, la început conceptul de istoriografie coincide perfect cu cel de istorie, cele două se întâlnesc în literatura română veche sub forma aceasta a cronicii, de inspirație occidentală, cu izvoare în istoriografia latină, dar sub aceeași umbrelă pot să fie aduși și cronicarii munteni, Stoica Ludescu, Radu Popescu, Stolnicul Constantin Cantacuzino, și **Cronica Bălenilor**.

De foarte multe ori, odată cu discursul acesta al istoriei ca narațiune ficțională sau de narațiune de tip istoriografic, se bazează pe o perfectă simetrie, căci Istoricii vin dintr-o epocă în care ca să fii istoric trebuia să ai și un anume talent literar, asta s-a întâmplat până prin secolul al XIX-lea, când cele două câmpuri gnoseologice s-au despărțit iar istoricii și filologii s-au despărțit, dar nu ne interesează aici doar romanele sau narațiunile care pornesc de la evenimente istorice reale, ci și istoriile scrise de scriitori, care se subînscriu, de obicei, problemelor reale, de obicei acestea fiind cărți de propagandă, cum ar fi de exemplu cartea lui N.Bălcescu, **România sub Mihai Voievod Viteazu**, în care discursul vizează mai mult concepte romantice, cum ar fi ideea de națiune, care aparține mai mult ethosului național pașoptist decât anului 1600, când unirea românilor era mai mult un act de extinderea a unui teritoriu locuit de români, căci Mihai Viteazu este un corespondent al condotierilor care se puteau găsi în Italia, ideea de unitate națională fiind, de fapt, un concept al lumii contemporane. Lucian Boia<sup>56</sup> a observat de mult acest element și a vorbit despre conceptele de națiune, naționalism sau stat național în **Două secole de mitologie națională**. Studiul esențial pe care Lucian Boia l-a scris exclusiv în limba română, care conceptualizează acest proces de explicare a modului în care istoriografiile de descendență romantică, dintre care cei mai importanți sunt N.Iorga și Alexandru Xenopol, este cel care se numește **Istorie și mit în conștiința românească**<sup>57</sup>, dar putem adăuga aici și un volum care s-a bucurat de o circulație ceva mai redusă, intitulat **Mituri istorice românești**<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> Lucian Boia, *Două secole de mitologie națională*, București, Editura Humanitas, 2005

<sup>57</sup> Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 1997

<sup>58</sup> Lucian Boia, *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității din București, 1995

În volumul său, **Istorie și mit în conștiința românească**, considerată a fi cartea cea mai cunoscută a autorului acesta își permite să deconstruiască miturile istoriei naționale, examinând în primul rând mitul lui Mihai Viteazu, care își are drept bază celebrul studiu al lui N.Bălcescu, *Românii sub Mihai Voievod Viteazu*, care preia imaginea cam edulcorată pe care i-a fac chiar cronicarii munteni, acesta fiind unul din miturile principale pentru Pantheonul Muntenesc, având un singur corespondent în zona mitologiei naționale din Moldova, în figura lui Ștefan Cel Mare. Autorul evaluează apoi critic mișcarea aceasta de idealizare a istoricilor, și intervenția în zona Istoriei a membrilor Școlii Ardelene, cea care mitizează cam tot ce atinge, cam ca regele Midas, cel care transforma în aur tot ce atingea. De asemenea, spiritul criticismului junimist avea să supună unei grile analitice cam tot ce însemna istorism românesc, de altfel șeful mișcării, Titu Maiorescu va scrie, de pe pozițiile unui clasicism luminat, influențat fiind de istoricii latini, *O Istorie contemporană a României*, din epoca regelui Carol al doilea, în care vrea să alcătuiască un soi de preambul al propriilor **Discursuri parlamentare**, dar care este și o iscusită istorie a parlamentarismului românesc.

După 1900 se declanșează mișcarea Poporanistă sau autohtonistă, cum o numește Lucian Boia, dominată de figura de Om Renascentist a lui Nicolae Iorga, un savant de formație intelectuală occidentală dar și un polihistor extraordinar, care a publicat un total de 1005 volume, practic nu există un domeniu din Istoria universală și din cea literară, el fiind autorul unei Istorii a literaturii române, de la origini până la perioada modernistă, care este privită cum grano salis, **O Istorie a literaturilor romanice** dar și **O istorie a românilor**, în zece volume separate. Istoria literaturii a lui N.Iorga este una nu pur literară sau estetică, cum avea să fie cea a lui G.Călinescu sau cea critică a lui N.Manolescu, ci una care se sub înscrie studiilor culturale, de fapt partea ei cea mai însemnată este cea a literaturii vechi sau pașoptiste, căci, pe măsură ce se apropie de prezent N.Iorga devine din ce mai opac la literatura contemporană. O altă carte de propagandă care apare este **Povestea unei coroane de oțel**, scrisă de G.Coșbuc, în anul 1899, la apropierea declanșării Primului Război Mondial, care este tot o istorie a regenței lui Carol I. De fapt aceasta este o istorie romanțată a Primului Nostru Război Național, condus cu eroism de Regele Carol I, cel care devine recipientul acestei Coroane de Oțel prin care G.Coșbuc, personifica efortul național de Eliberare Națională. Mai mulți artiști au participat atunci la efortul acesta național, G.Coșbuc a scris poemele din volumul de propagandă națională **Cântece de vitejie**, un alt autor clasic, Vasile Alecsandri avea să abordeze tema în volumul de poezii, **Ostașii noștri**, în vreme ce pictorul Nicolae Grigorescu, și-a mutat atelierul de pictură pe linia frontului, unde a pictat câteva capodopere ale picturii noastre de război. Pe de altă parte ar trebui să amintim romanul lui Duiliu Zamfirescu, *În război*, cel care este inclus în ciclul acesta al sagăi Comăneștenilor, mai puțin cunoscut decât **Viața la țară** sau **Tănase Scațiu**. Pentru că Duiliu Zamfirescu ar fi dorit să emuleze romanul lui Lev Tolstoi, **Război și pace**, care este conceput pe un spațiu de frescă social economică uriașă, Duiliu Zamfirescu a apelat la cunoștințele despre roman ale criticului Titu Maiorescu, cel care i-a recomandat să consulte studiile unor istorici, iată că, pentru prima dată un autor de roman consultă documente istorice, de altfel ar trebui spus că autorul transcrie mot a mot un comunicat de război, tocmai pentru a mări gradul de autenticitate, procedeu utilizat ceva mai târziu și de romanul lui Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, Întâia noapte de război**.

În studiul său nefinalizat despre proza lui Lev Tolstoi, Duiliu Zamfirescu se pune de acord cu ideile lui Caragiale din epocă, va respinge zolismul tocmai pentru excesiva utilizare a unei forme de darwinism sau de determinism social, recomandându-le prozatorilor români, care se puteau număra pe degetele unei singure mâini, soluția mult mai cinstită a realismului rusesc, el însuși se considera un soi de Tolstoi cu suflet latin într-o scrisoare trimisă unui amic. Foarte importantă pentru că surprinde o bună parte a ideilor sale despre roman este și corespondența dintre Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu, în care autorul sagăi



Comăneștenilor îi cerea criticului sfaturi pentru a surprinde cât mai exact evenimentele istorice din timpul Războiului de Independență, de altfel a inclus un comunicat de front direct în textul romanului, gest foarte avangardist care anticipa oarecum conceptul de autenticitate folosit de Camil Petrescu în **Ultima noapte de dragoste, Întâia noapte de război**. Metoda zolistă i se pare excesivă și superficială și nu se teme să o caracterizeze cu un pasaj absolut memorabil, deși ea a lăsat urme adânci în literatura română, de la Slavici sau Caragiale până prin epoca nuvelisticii lui Sadoveanu, Rebreanu și mergând uneori până la romancierii contemporani de tip Radu Aldulescu. Caragiale înfierase și el zolismul și îl consideră un hocus-pocus cu limbaje tehnice, de altfel el s-a temut toată viața să scrie un roman, poate că ar fi ajuns în final și în această fază dacă nu ar fi murit brusc, după ce fusese sărbătorit pentru că devenise sexagenar, ba chiar constata plagiatul lui Emile Zola de care acesta fusese acuzat chiar Franța. Consultat fiind în legătură cu planul autorului de a descrie Războiul de Independență din 1877 criticul junimist îi recomandă să consulte câteva tratate de istorie, ambiția acestuia de a rescrie **Război și pace** i se pare ușor ridicolă, e ca-n celebra expresie latinească, cu elefantul care s-a scremut și a născut un șoricel, de fapt în romanul acesta, **În război**, Duiliu Zamfirescu este un precursor al autenticității camilpetresciene, autor preocupat ca nimeni altul de literatura de război, vezi eseul acestuia, **Mare emoție în lumea prozatorilor de război**, din moment ce va insera în carte un comunicat de front și va descrie figura regelului Carol I care a condus trupele române direct din tranșee. Matei Villara, unul din eroi romanului, moare atacând reduta Plevna, o proiecție literară a eroicului sacrificiu a legendarului maior Șonțu. De fapt, dacă luăm în considerare relația aceasta dintre evenimentul istoric și proiecția sa în plan narativ niciodată în operele de ficțiune nu ni se dau narațiuni de mare amploare, cel puțin nu până la romanul de tip modernist de război, de care ne vom ocupa ceva mai târziu. Proza românească istorică, se așază și ea pe cele trei coordonate din eseul despre romanul românesc, **Arca lui Noe**<sup>59</sup>, care îl are autor pe profesorul N.Manolescu.

De altfel, nu știu dacă ați realizat că literatura istorică începe la noi ceva mai devreme, romanul lui N.Filimon, **Ciocoii vechi și noi** este scris ceva mai târziu decât timpul în care se desfășoară acțiunea romanului. În general spre deosebire de alți prozatori de la noi N.Filimon își rezervă o mare parte din spațiul narațiunii din carte, scris la 1863 romanul coboară în timp până la 1813, deci în urmă cu cinci decenii fiind primul roman istoric sau exotic din literatura română, de fapt autorul lui călătorește în timp dar fără mașina timpului a lui H.G.Wells ci având la dispoziție doar imaginația și modelul prozei balzaciene dar și a romanelor de mistere de tip Walter Scott, Alexandre Dumas, Paul Feval sau Eugene Sue, care își trăiau voga în perioada pașoptistă, descrierii străzilor și caselor Bucureștiului, creând un nou oraș, un simulacru al celui real, construit fie pornind de la gravuri mai vechi, fie de la documente extrase din arhive, dar cea mai completă descriere este cea a interiorului casei lui Andronache Tuzluc, în care N. Filimon îl va anticipa iar pe romancierul neo-balzacian G.Călinescu, cel care în **Enigma Otiliei** va pastșa sau va parodia, cred alți critici, vezi opinia lui N.Manolescu extrem de nuanțată din **Arca lui Noe**, stilul celui mai important romancier realist francez din secolul al XIX-lea.

În capitolul al XVI-lea, intitulat à la maniere de Henri Fielding, din **Tom Jones, a Foundling**, *Fă-te om de lume nouă, să furi cloșca de pe ouă*, evident versuri extrase dintr-o manea sau dintr-un cântec lăutăresc, Filimon ne dă suficiente informații despre casele lui Tuzluc, pornind de la descrierea unei singure camere, căci vorba lui Durand din Structurile antropologice ale imaginarului, metafora aceasta a înghițirii este foarte importantă pentru romancierii realiști, nu avem cum să rupem personajele de roman de camerele în care aceștia trăiesc, spune-mi cum arată camera ca să-mi dau seama ce fel de personaj o locuiește și cum

---

<sup>59</sup> N.Manolescu, *Arca lui Noe*, București, Editura Grammar, 1995

arată epoca respectivă. Pe lângă aceea descriere a camerei în care Dinu Păturică va fi cazat opulența și bogăția decorațiunilor interioare vorbește destul de elocvent pentru stilul acesta baroc al decorațiunilor din epoca lui Caragea, contrastul cu sărăcia camerei lui Dinu Păturică fiind creat intenționat, pentru a augmenta ideea că acesta va porni călătoria sa către elita societății lui Caragea de foarte de jos, din plebe:

*„Camera în care dădea el ospățul era împodobită cu două paturi turcești înfundate, peste care erau puse saltele de lână acoperite cu chilimuri vărgate de Idirné (Adrianopole), cusute pe margini cu ciucuri de bumbac alb; pe lângă pereți erau puse perne îmbrăcate cu cit tocat; prin unghiurile acestor paturi erau așezate pernițe mici umplute cu puf, pe ale cărora fețe albe de batistă se vedeau mai multe arabescuri cusute cu fir de mătase, iar pe una dintr-însele, erau cusuți doi amorași, ținând în mâini o ghirlandă de flori, în al căreia mijloc era o inimă pătrunsă de două săgeți și inscripția aceasta: Μή μέ ξεχνάς.*

*Zidul de lângă pat era acoperit cu un covor de Brussa, pe care stau spânzurate în cuie o pușcă arnăuțească ghintuită, legată la mașină cu o sangulie cusută cu fir, și două perechi pistoale băgate în tocuri de piele, ornate tot cu fir. Mai în jos, tot pe acel perete erau atârinate două săbii turcești cu mânerele de sidef, iar în mijlocul lor era așezat un cauc oltenesc de hârșie neagră de miel, al cărui fund era cusut cu fir de cel bun peste postav roșu și lăsa să atârne în jos o fundă de fir lucrată cu mare gust.*

*Cele două ferestre dinspre uliță erau împodobite cu mai multe glastre de flori, printre care se deosebeau mai ales: maghirani, trandafiri și câțiva endrișaimi, ce umpleau atmosfera camerei de un miros nu așa plăcut, cât era de pătrunzător.*

*Pe lângă pereți erau puse în rând câteva scaune de Brașov vopsite și un sipet mare, legat în bande de fier alb peste piele de căprioară albastră.*

*La o înălțime oarecare a unuia din pereți era un dulap mic, săpat în zid, în care se afla depusă mica bibliotecă a ciocoiului, compusă din câteva cărți grecești și românești, printre care figurau: Proorocia lui Agatanghel, Filozoful Sintipa, Alexandria, Tilu Buhogлиндă și alte capete d-opere ale literaturii naționale de pe atunci, cărți glumețe care, prin anecdote de spirit și povește filozofice, făcea petrecerea favorită a poporului”.*

De asemenea Scrisorile lui Ion Ghica către Vasile Alecsandri sunt scrise mult mai târziu iar personajele evocate ca **Teodor Diamant**, **Teodoros**, ciuma lui Caragea, Generalul Coletti la 1835, Liberalii de altădată, Din timpul Zaveriei, Școala acum 50 de ani, sunt povestiri de epocă, din alte epoci revolute, pe care Ion Ghica le evocă cu nostalgie, cu pietate filială și cu mult bun simț.

Cu toate că epoca nu-i tocmai una propice literaturii camera respectivă își are mica ei bibliotecă semn că Andronache Tuzluc nu-i tocmai un om prost, ci unul care iubește cărțile și consideră o lectură bine venită o formă de loisir necesară, deși literatura lui este alcătuită mai curînd din cărți populare, plus un surprinzător **Till Eulenspiegel**, scris de Charles de Coster, carte foarte populară în epocă, între timp retrogradată în categoria cărților pentru copii, aidoma lui **Robinson Crusoe**, **Călătoriilor lui Gulliver**, sau a lui Gargantua și Pantagruel, care inițial fuseseră scrise pentru părinți, de altfel discuția care va urma în care Dinu Păturică începe prin a reproduce un capitol din **Fiziolog** și încheie printr-o foaie contabilă prin care va analiza cheltuielile exagerate care îl pot duce pe conu Dinu la faliment, balanța aceea contabilă fiind transcrisă de romancier ad litteram în roman, fiind primul document contabil care atestă cheltuielile unui personaj literar.

Atrage atenția și pernița cu o inscripție în limba grecească, ce se traduce prin *Forget me not*, nu mă uita, ceea ce ne conduce cu gândul spre aerul ușor kitsch al casei de mahala, semn că boierii și mahalagii se amestecau când vine vorba de modul de a-și împodobi casele, azi în casele țărănești nu lipsește eternul pește din sticlă colorată sau eterna carpetă cu răpirea din Serai, semn clar al faptului că Țările Române au fost multă vreme pașalâc turcesc și că

influența orientală a fost de lungă durată la noi. Studiile unor Edward Said<sup>60</sup>, **Orientalism** sau ale Mariei Todorova<sup>61</sup> despre literatura balcanică s-ar dovedi de mare folos unor cercetători ai literaturii române care a primit influențe din Orient o lungă perioadă de timp, din epoca pașoptistă pînă prin epoca interbelică, dacă i-am aminti doar pe Mateiu Caragiale cu **Craii de Curtea Veche**, sau pe Mihail Sadoveanu, el însuși un mare iubitor de literatură medievală pe care a rescris-o în **Divanul persan**, o reluare sau o rescriere aproape postmodernă a Sindipei, sau în **Ostrovul lupilor**, în care se ocupă de rescrierea poveștilor lui Nastratin Hogeia, deși momentul I.L.Caragiale nu merită nici el să fie lăsat la o parte, nuvelistul din **Kir Ianulea, Pastramă trufanda, Abu Hassan**, fiind un argument suficient de puternic în favoarea ideii că basmele din Halima au schimbat fața literaturii române clasice.

Nu lipsesc din romanul lui N.Filimon nici celebrele liste homerice, heteronomiile din care a evoluat de fapt realismul, la finalul acestei descrieri ne este prezentată cu generozitate chiar masa de tip bufet de pe care invitații la acest banchet de idei dar și gastronomic, căci orice poveste trece prin burtă, revenim la **Structurile antropologice ale imaginarului**, sau la cele două excelente eseuri ale lui Michel Onfray<sup>62</sup>, **Pîntecele filosofilor**, și **Rațiunea gurmandă**, subintitulate **Critica rațiunii dietetice** sau **Filosofia gustului**, visez să citesc cândva un astfel de studiu despre romanele românești, ca să mă lămuresc care sunt tabieturile alimentare ale romancierilor de la noi și să înțeleg modul în care acestea au schimbat istoria literaturii române.

Pe masa întinsă se găsesc mâncăruri orientale foarte rafinate sau simple aperitive (mezelicuri), cei patru țigănași îmbrăcați în straie cu fireturi aduc felurile de mâncare pe masă iar două țigăncușe toarnă în pahare vin și rachiul de anason:

*„Pe masă erau rânduite o mulțime de farfurii cu mezelicuri de tot felul: marinată de stacoji, farfurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lămâi de Messina, măslinae dulci de Tessalia, grămădite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole; nimic din delicatesele gastronomice ale Orientului nu lipsea pe masa ciocoiului, mai împodobit ă chiar decît a stăpînului său. Toate aceste mezelicuri erau așezate după o regulă militară, având la fiecare distanță de două palme cîte o carafă cu vin galben de Drăgășani, cu pelin roșu din viile mănăstirii Bistrița și cu vinuri orientale de diferite culori și gusturi, fără a lipsi papornițele<sup>31</sup> cu anason de Chio și cu mastică de Corint”.*

Boierul își mai servește apoi invitații și ” cu un castron colosal plin cu ciorbă de știucă fiartă în zeamă de varză cu hrean; pe urmă aduseseră două farfurii lunguiețe cu mihalți și păstrăvi rasol, muiate în oțet și untdelemn; aduseră mai multe vase de cositor pline cu iahnii, cu plachii, cu morun gătit în măslinae și foi de dafin, cu crapi umpluți cu stafide și coconare și alte felurite mâncări care se ziceau în vechime “bucate cu cheltuială”.

Fără a fi un inițiat al gastronomiei din epoca lui Caragea îmi dau seama citind aceste pasaje că un gourmet contemporan cu Dinu Păturică sau Andronache Tuzluc ar fi pus mai mare preț pe felurile de mâncare preparate din pește, din știucă, morun, crapi sau păstrăvi, se pare că era o masă cu specific pescăresc sau poate or fi mâncând în post, când era harț sau dezlegare la pește, dar aceste tipuri de mâncăruri dar și rachiul de anason le dezlegă limbile

---

<sup>60</sup> Edward Said, *Orientalism, Concepțiile occidentale despre Orient*, Traducere de Ana Andreescu și Doina Lica, Editura Amarcord, 2001

<sup>61</sup> Maria Todorova, *Balcanii și balcanismul*, (trad. din engleză Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu), București, Humanitas, 2000,

<sup>62</sup> Michel Onfray, *Rațiunea gurmandă, filosofia gustului*, traducere din limba franceză de Lidia Simion și Claudia Dumitriu, București, Editura Nemira, 2000, și *Pîntecele filosofilor, critica rațiunii dietetice*, traducere de Lidia Simion, București, Editura Nemira, 2000

invitațiilor care oferă cititorilor un al doilea divan de data aceasta de idei, începutul romanului de idei din literatura română.

Personal sunt de acord cu Tudor Vianu<sup>63</sup> cel care în **Arta prozatorilor români** remarcase deja faptul că retorismul și invocarea acesta permanentă a diverselor personaje mitologice cu care kera Duduca, Andronache Tuzluc și Dinu Păturică, primul triungi amoros din literatura română, un soi de **Jules și Jim** din epoca fanariotă, ca să-mi aduc aminte de filmul celebru al lui François Truffaut, care este și el o ecranizare, al romanului scris în 1953 de Henry-Pierre Roché.

Personal prefer tablourile acestea balzaciane, atâtea cât pot fi ele recuperate și cred că realismul este partea care salvează de la pieire un roman care dacă nu ar fi fost realist nu ar fi adus nici un fel de progres estetic în literatura română, spune-mi cât de realist ești ca să-ți spun cu cine te însoțești, Nicolae Filimon rămâne părintele fondator și deschizătorul de drumuri al romanului realist de la noi, pe temelia acestui roman crescând ulterior capodoperele acestui tip nou de roman. De fapt nu cred că nu avem cum să amintim o altă carte a lui Nicolae Filimon, care nu s-a bucurat de un foarte mare răsunet dar care poate fi citită azi ca un veritabil romanț de călătorie, este vorba despre **Escursiunile în Germania Meridională**, care întregesc alături de nuvela de inspirație florentin-renascentistă **Mateo Cipriani**, nuvela sa de debut **Friederich Staaps sau Atentatul de la Schoënbrunn** și **Nenorocirile unui slujnicar**, un fel de **Ur-Ciocoii vechi și noi** opera acestui scriitor pașoptist, cam lipsit de noroc și care ar fi putut deveni primul autor balzacian din literatura noastră. Pentru că ies oarecum din zona noastră de interes principal care rămîne romanul românesc nu mă voi ocupa aici de memorialele de călătorie decât în trecere și voi menționa operele similare ale unor alți mari călători, în ordinea talentului vorbim despre cărțile de călătorii ale unor scriitori ca Ion Codru Drăgușanu, autorul **Peregrinului transilvan**, care așa cum declara în fraza de incipit a cărții a pornit să străbată rătundul lumii, superbă introducere la o carte la fel de superbă, Vasile Alecsandri, **Călătorie în Africa**, care anticipă oarecum celebrele jurnale africane ale unui André Gide, bunăoară.

Ca să nu pierd ideea aș spune doar că **Escursiunile în Germania Meridională a lui N.Filimon** nu-s decât un mixtum compositum între un ghid Baedeker clasic și o carte *des moeurs*, de moravuri, vezi săgețile îndreptate împotriva ușurătății femeilor germane, în care sunt descrise în ordinea cronologică a călătoriei excursia pe Dunăre, croaziera pe nava arhiducele Franz Ferdinand, vizita la Budapesta, Viena, iar unul din capitole descrie chiar atentatul din fața castelului Schöbrunn din nuvela mai sus amintită, parcurile și grădinile publice din jurul Vienei, Praga cu toate monumentele ei și cu celebrele acoperișuri suflute cu aur dar și revolta protestantă a reformatorului Jann Huss, uneori descrierile cum ar fi cea a galeriei de tablouri din Dresda sunt seci, o listă de picturi transcrise direct din ghid, alteori însă romancierul de ocazie se pierde în considerații fără sfârșit cum ar fi cele două capitole despre muzica lui Schubert și opera sau muzica viitorului a lui Richard Wagner, cu exemplificări din opera **Lohengrin**, pagini de critică muzicală de înaltă ținută intelectuală, cum puțini puteau scrie în aceea epocă și care rezistă la lectura oricărui pretențios meloman din zilele noastre.

Nicolae Filimon are un talent aproape balzacian de a descrie fie straietele epocii fanariote, fie e considerat un monograf al moravurilor și obiceiurilor din capitala României din epoca domniei lui Caragea, evocată și de Ion Ghica într-una din epistolele expediate amicului său, V.Alecsandri când descrie scenele din timpul ciumei lui Caragea, romancierul de ocazie dând o atenție deosebită portretului Chirei Duduca, dar și interioarelor caselor sau decorațiunilor, cum numai în romanele balzaciane mai poți întâlni.

---

<sup>63</sup> Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Chișinău, Editura Hyperion, 1991, p. 57

Ar trebui citate din aceeași epocă literară și scrisorile lui Ion Ghica ce ar fi trebuit să fie expediate prin poștă amicului său de până<sup>64</sup>, boierului V.Aleksandri, scriitorul preferând varianta cea mai ușoară, publicarea lor, rămân una din operele literaturii epistolare de top din literatura română, iar deși pasajele realiste nu lipsesc, deși intențiile sale inițiale sunt cele de memorialist sau de moralist, de autor de moravuri învechite în maniera prozei istorice a lui Prosper Mérimé și abia în al treilea rând realiste, dat fiind că lecturile sale balzaciene rămân mai curând marginale. Inginer hotarnic de meserie, educat la o universitate din Anglia, Ion Ghica ar putea să fi luat cunoștință de scriitori din literatura engleză, cred că ar putea fi fost mai curând un fan al lui Charles Dickens decât al lui Honoré de Balzac, de altfel fii săi au dat unele din primele traduceri ale pieselor lui Shakespeare, din care Ion Ghica a tradus piesa **Romeo și Julieta**.

Spre deosebire de ceilalți scriitori pașoptiști Ion Ghica, ne asigură același Tudor Vianu, excelează prin capacitatea de a evoca diverse personaje ale lumii mai vechi pe care o evocă din amintire, printre personajele lui memorabile se numără polițistul Bârzov, dascălul Chiosea, care se chinuia să-i învețe muzica, terminologia sa fiind reprodușă și de Mircea Cărtărescu în în celebrul său vers din Levantul, ”*pa pa ga vu ghe ga di, che ga di vu che zo ni*”, de fapt transcrierea notelor muzicale din muzichia orientală lui Anton Pann, Teodor Diamant, un fourrierist local, celebru pentru înființarea din falansterului din Scăieni, una din primele manifestări ale utopismului social în cultura română, dar și celebru haiduc Băltărețu, personaj demn de literatura cu haiduci pe care o citea adolescentul Sadoveanu, și care a născut la noi romanele de tip capă și spadă cel mai cunoscut fiind trilogia **Frații Jderi**, cu o acțiune care coboară în timp chiar în epoca domniei lui Ștefan cel Mare. Mircea Cărtărescu cita povestirea lui Ion Ghica în jurnalul său, Un om care scrie, ca fiind una pe care și-ar dori să o transforme într-un roman istoric, și, de altfel ne anunța că lucrează la acest gen de narațiune.

Cînd analizăm modul în care istoria se proiectează în operele literare, trebuie să cităm celebrul program al **Daciei literare**, în care creatorii români erau îndemnați să construiască acest corpus de proze istorice, care a debutat la noi în perioada pașoptistă, evident pe urmele unor Walter Scott, cu **Rob Roy** și **Ivanhoe**, sau ceva mai târziu cu romanele lui Alexandre Dumas. Nu am cum să evit acest pas mai ales că nu ai cum să treci peste acest subiect dacă nu ieși în calcul interesul Romantismului pentru trecut și istoria glorioasă, la noi destul de lizibil, dacă ne gândim de pildă la celebrul manifest al Daciei literare, dar și la nuvele istorice ale lui Negruzzi, Alexandru Lăpușneanu, sau Alexandru Odobescu, Doamna Chiajna sau dar și la teatrul nostru istoric clasic, de tradiție shakespeareană. Ar trebui să încep acest scurt exordiu amintind câteva exemple pe care eu le consider peremptorii, cred că suntem cu toții de acord că fenomenul a debutat în literatura engleză prin romanele lui sir Walter Scott, **Ivanhoe** sau **Rob Roy**. Imediat aveau să apară și imitatorii francezi, din categoria unor autori ca Alexandre Dumas pere sau Paul Feval, și de ce nu literatura de mistere a lui Eugène Sue, în care mulți analiști ai romanului contemporan, la francezi Marthe Robert<sup>65</sup> în **Romanul începutului sau începuturile romanului**, iar la noi critici cum ar fi Ștefan Cazimir, autor al unei foarte utile antologii a romanului de mistere dar și Paul Cornea, care a cercetat îndeosebi sociologia receptării romanului de mistere marca George Baronzi, autorul **Misterelor de București**.

Prin natura sa romanul de aventuri, sau de capă și spadă, care este în primul rând o lectură de adolescență, lecturile mele începând în adolescență, trebuie să stabilim cele câteva genuri majore, fie că este vorba de romanul istoric de descendență romantică, altoit pe pattern-ul romanului istoric al lui sir Walter Scott, **Ivanhoe** sau **Rob Roy**, dar exemplele pot

<sup>64</sup> Prieten prin corespondență, amie de plume sau pen-friend

<sup>65</sup> Marthe Robert, **Romanul începuturilor sau începuturile romanului**, Traducere de Paula Voicu- Dohotaru, prefață de Angela Ion,, București, Editura Univers, 1980

fi citate cu zecile, nici Honore de Balzac nu l-a neglijat în **Șuanii** sau **Pielea de șagri**, să nu uităm că realistul Balzac îl declara pe Walter Scott maestrul său literar, totuși cele mai reușite, ecranizate și adulate rămân cele ale lui Alexandre Dumas, de la **Contele de Monte Cristo**, **Cei trei muschetari** sau **După douăzeci de ani**, **Regina Margot**, **Laleaua neagră**, **Viconte de Bragellone**, **Cei patruzeci și cinci** sau **Doamna de Monsorreau**. Pe Alexandre Dumas tatăl istoricii literari francezi nu prea l-au băgat în seamă, dându-i mai multă atenție fiului său care a scris *Dama cu camelii*, prototipul romanului fiind o fată care se pare că a murit din cauza unei mari și devastatoare iubiri, în fiecare an când este comemorată parizienii duc la mormântul fetei un buchet mare de camelii albe. Nu știu de ce strâmbau din nas criticii sau istoricii literari din perioada Romantismului Alexandre Dumas nu a fost băgat în seamă în istoriile lui Lanson sau Thibaudet și a fost ras de Emile Faguet, dar romanele de capă și spadă ale lui Alexandre Dumas, alături de romanele lui Jules Verne, au fost veritabili ambasadori ai francofoniei în lume, mai ales după ce alți francezi, frații Meliés au inventat cinematograful mut, care ulterior a devenit sonor și a cucerit lumea, cea mai mare invenție de la crearea tiparului de către Gutenberg. Sigur nu toate romanele au valoare egală, preferatele mele și ale publicului din lumea întreagă rămân **Contele de Monte Cristo**, în special volumul I, în care Edmond Dantes evadează din Chateau d'If, cred că în **Amintirile sale de cititor de cursă lungă** N.Manolescu alege exact aceeași scenă, dar despre care vorbește și părintele Nicolae Steinhardt într-un eseu critic, inclus în volumul *Incertitudini literare*, părintele Niculae de la Rohia consideră că celelate volume sunt caracterizate drept căznite, dar abatele Faria și contele de Monte Cristo sunt caracterizate de călugărul scriitor drept două personaje shakespearene.

Primul text care va acționa drept un arhetip, și anume nuvela lui C.Negruzzi, **Alexandru Lăpușneanu**, dar și nuvelele istorice ale lui Alexandru Odobescu, **Doamna Chiajna**, **Viața lui Mihnea Vodă**, Literatura română nu duce lipsă de romane istorice, har Domnului! Sigur nu am de gând să fac bibliografia temei, filologii au dat cu nasul prin studiul lui Georg Lucacs, marxist dar cel mai solid în domeniu. Unele sunt mai bine scrise, altele sunt extrem de plictisitoare, unele sunt localizate în trecutul imemorial, pe vremea lui Alexandru cel Bun sau a lui Ștefan cel Mare, exemplele clasice în textele lui Mihail Sadoveanu, *Ceahlăul romanului istoric românesc*, sau de ce nu Liviu Rebreanu, cu **Crăișorul**, **Gorila** sau **Răscoala**, altele aduc istoria mai în zilele noastre, mă gândesc la *Delirul* și la *Cel mai iubit dintre pământeni*, care are un pliu din acesta. Cine studiază chestiunea nu ar trebui să uite hermeneutica literară întreprinsă de Camil Petrescu, inițial în piesa *Danton* și apoi prelungită și în *Un om între oameni*, cu grave carențe în plan ideologic, dar și exemple ceva mai recente, *Principele*, atâta cât i-o fi aparținut el lui Eugen Barbu, **Prințul Ghica**, un superb exemplu de ficțiune istorică al Danei Dumitriu și un alt roman al profesorului meu de folclor, **Calpuzanii** de Silviu Angelescu. În categoria romanelor istorice proaste intră romanele lui Dumitru Săraru, pe ultimul, cel cu ciocoi cu bodyguard nici nu l-am mai citit, Paul Anghel, care revizitează o tradiție mai veche, și anume publica prin anii 80 o serie foarte lungă dedicată Războiului de Independență, **Zăpezile de acum un veac**, dar cu foarte multe lacune și falsuri introduse discret în timpul documentării.

Primul Război Mondial apare ceva mai târziu în proza românească, ce-i drept cel mai important text este cel al romanului lui Camil Petrescu, **Ultima noapte de dragoste, Întâia noapte de război**, Titlul inițial al romanului **Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război**, îl întărește pe comentator în credința că opțiunea pentru autenticitate pornește încă de la alegerea titlului, un titlu neutru, anticafofil și această alegere pare că urmează recomandării lui Gustave Flaubert, ca romancierul să-și aleagă drept modalitate stilistică scrisul alb, transparent, denotativ al unui notar, gradul zero al scriituri, redefinit magistral de Roland

Barthes<sup>66</sup>. Cu toate acestea romanul lui Camil Petrescu are o savoare specială, putând fi citit și pentru a zecea oară cu aceeași pasiune ca la început. Dacă prima parte a romanului constituie un proces verbal al geloziei, ca efect secundar al dragostei, cea de-a doua parte adună observațiile din timpul primului război mondial într-un veritabil jurnal de front, cu nimic mai prejos decât literatura de război europeană a momentului, Erich Maria Remarque<sup>67</sup> cu **Pe frontul de vest nimic nou** sau Ernst Jünger cu **În furtunile de oțel**,<sup>68</sup> fiind citați chiar în subsolul romanului, presupunem că au fost și citați întâi. Evident, scriind despre experiențele proprii din prima conflagrație mondială Camil Petrescu reușea să supună unui catharsis trauma unei generații întregi. Viziunile lui Erich Maria Remarque sau a lui Ernst Jünger sunt extrem de crude, Războiul Prim Mondial sau Marea Crăpelniță, cum a fost poreclit, nu este decât un imens abator iar descrierile sunt extrem de crude. Iată două citate din romanul **În furtuni de oțel**: pentru că ciocniri majore implicând sute de mii de oameni nu aveau cum să aibă loc prea frecvent și, mai ales, pe un front care se întindea din Elveția până la Marea Măneștii. *„Sunetul oamenilor care tușesc se auzea la mare depărtare în aerul rece. Adeseori când te strecurai prin tărâmul nimăunii, aceste tușete te avertizau că te apropii de liniile inamice. (...) Gândurile zburau aiurea, care încotro. Te uitai la lună și te gândeai la zilele călduroase și comode de acasă sau la marile orașe care se aflau în spatele tău, unde oamenii chiar în acele momente se înghesuiau în cafenele, iar lampadarele luminau frumos centrul orașului. Și toate astea și se păreau ca făcând parte dintr-un vis - unul incredibil de îndepărtat.“* Un alt detaliu al groazniciei vieții în tranșee consta în prezența șobolanilor, care se înmulțiseră exponențial odată cu buna derulare a carnagiului. *„Vânătoarea șobolanilor este unul dintre hobbyurile favorite ale santinelei. O bucățică de pâine este așezată drept momeală, iar țeava puștii este îndreptată spre ea sau se mai practică răspândirea prafului de pușcă în găurile lor, care apoi este aprins. Fug din ele chițâind și cu blana arsă. Sunt niște creaturi hidoase. Odată, cum mergeam prin ruinele satului Monchy, într-o seară călduroasă, au ieșit din ascunzătorile lor într-un număr incredibil de mare, parcă erau un covor tapetat cu blămurile lor. Unele pisici din satele distruse au preferat să se mute la noi, iubeau prezența oamenilor.“*

Ernst Jünger a luat parte drept ofițer combatant la foarte multe confruntări foarte sângeroase pe care le-a descris cu lux de amănunte. După aproape patru ani de front, moartea camarazilor este descrisă aproape fără emoție. Pentru că și autorul se așteaptă să ia același drum fără întoarcere. În vara anului 1916, regimentul lui Ernst Jünger a fost trimis pe secțiunea de front de pe râul Somme, unde avea loc o celebră înclăștare între nemți și britanici, trei milioane de militari de ambele tabere fiind concentrați de-a lungul liniei frontului, iar un milion aveau să fie uciși sau răniți, făcând-o una dintre cele mai sângeroase bătălii din istorie. Spre deosebire de bătăliile napoleoniene, cu șarje de cavalerie și uniforme foarte frumoase, războiul modern nu are nimic eroic, se produce o dezeroizare a războiului. Ernst Jünger descrie cu minuțiozitate structura și efectele abatorului. Astfel nu mai existau tranșee bine definite, ele fiind spulberate de artileria britanică. Soldații se adăposteau în imense cratere *„pline de uniforme, arme, cadavre. Morții nemți erau în spatele nostru, morții englezi în față. Oriunde te-ai fi uitat, peste tot, terenul fusese pisat de artileria grea. Nici măcar o brazdă de iarbă nu mai putea fi zărită. Bucăți de corp omenesc se vedeau peste tot în fața noastră, brațe, picioare, cranii.“*

Preferința autorului pentru literatura de război ar fi putut avea și o rațiune financiară, într-un articol publicat în presa epocii, **Mare emoție în rîndul prozatorilor de război**,

<sup>66</sup> Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii, Noi eseuri critice*, traducere din franceză de Al. Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2006

<sup>67</sup> Erich Maria Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou*, traducere de Emanuel Cerbu, București, Editura pentru literatură, 1985

<sup>68</sup> Ernst Jünger, *În furtunile de oțel*, traducere de Viorica Nișcov, București, Editura Corint, 2017

Camil Petrescu<sup>69</sup> le reamintea cititorilor că după publicarea romanului lui Erich Maria Remarque se produce o adevărată inflație de asemenea romane, iar conturile din bancă se umflă pe măsura succesului acestui gen de literatură. Cu toate că scrie un roman anti-eroic ca la carte Camil Petrescu nu se bucură de același succes de public și nu reușește să dea o lovitură de vânzări. Ceva mai târziu un alt autor român, regretatul Mircea Nedelciu, avea să rescrie în manieră postmodernă acest tip de literatură în povestirea sa **Istoria brutăriei no. 4**, sau în romanul **Zmeura de câmpie**. Ar trebui spus că în toate aceste romane scrise la persoana a treia, ce acționează ca niște filtre livrești, autorul caută argumente pentru a crea un aer comun, un spirit al generației care participă la prima conflagrație mondială. Notațiile sale autenticist subiectivizate se apropie foarte mult de stilul unui autor american mai puțin cunoscut la noi, Stephen Crane<sup>70</sup>, autorul romanului **Semnul roșu al curajului**. Pe urmele lui Camil Petrescu au mai sondat zona aceasta și alți scriitori români, mă gândesc în primul rând la nuvelele lui Marin Preda<sup>71</sup>. Camil Petrescu, pe urmele lui Marcel Proust, face cea mai amplă monografie a geloziei și apoi, în cea de-a doua instanță, ce nu mai apărea în epopeea romancierului francez, cel mai amplu studiu în roșu al curajului.

În **Danton**, probabil piesa cu intriga cea mai complexă scrisă vreodată de un autor român, Camil Petrescu a dat istoria luptei pentru putere la vârful Revoluției franceze, când aceasta intra în cel de-al doilea an al său, chiar în momentul în care Robespierre, bolnav și stăpânit de setea răzbunării, a dezlănțuit teroarea.

Piesa a fost reprezentată o singură dată, din cauza costurilor foarte mari, la Teatrul Național din București, în regia lui Horia Popescu, în anul 1974, cu o distribuție de aur, cu Mircea Albulescu în rolul lui Danton și cu Radu Beligan în rolul lui Robespierre. Camil Petrescu recunoscuse într-un interviu că a fost deteminat să scrie această piesă după vizionarea unui film mut, produs în Germania, avându-l în rolul lui Danton pe actorul Emil Jannings, produs în anul 1920, pornind de la scenariul piesei lui Georg Büchner, **Moartea lui Danton**. Filmul cel mai recent, ecranizare a unei opere literare a scriitoarei poloneze Stanisława Przybyszewska, **Afacerea Danton**, regizat în 1983 de marele regizor polonez Andrzej Wajda, cu actorul francez Gerard Depardieu în rolul lui Danton, e o perfectă demonstrație a faptului că polonezii știu să-și facă un P.R. mai bun la Paris decât românii.

Dacă s-ar fi rezumat la episodul morții lui Danton, piesa lui Camil Petrescu ar fi fost mult mai convingătoare, poate din dorința de a depăși performanța lui Georg Büchner, care este totuși un autor de factură romantică, puternic influențat de dramele istorice ale lui Schiller sau Shakespeare, autorul român scrie o piesă în cinci acte și douăzeci de tablouri, și o ia cuminte de la început, de la momentele în care Danton conduce revolta cordellierilor, ca un profesor de istorie de liceu sau de universitate care predă ex-catedratic istoria Revoluției Franceze. Dacă ar fi să-i dăm ascultarea specialistului François Furet<sup>72</sup>, în prezent nu ar exista o singură versiune asupra acestui eveniment care a răsturnat soarta omenirii întregi, ci numai puțin de trei versiuni diferite. Prima, cea burgheză, specifică Noii Drepte, reprezentată de François Furet însuși, este denunțată frenetic de partida marxistă, care privește Revoluția franceză drept o anticipare a celei bolșevice declanșate în 1917 în Rusia țaristă. Cea de-a doua variantă, pornind tot de la teorii socio-politice, este analiza fără cusur a evenimentului istoric pornind de la teoria lui Alexis de Toqueville<sup>73</sup>, formulată în cartea sa, **Despre**

---

<sup>69</sup> Camil Petrescu, *Mare emoție în rândul prozatorilor de război*, în *Teze și antiteze*, ed.cit, p. 88

<sup>70</sup> Stephane Crane, *Semnul roșu al curajului*, traducere de Aș. Ștefănescu-Medeleni, prefață de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură, 1966

<sup>71</sup> Marin Preda, *Albastra zare a morții*, ediție îngrijită de Mircea Iorgulescu, București, Editura Militară, 1983

<sup>72</sup> François Furet, *Reflecții asupra Revoluției Franceze*, traducere din limba franceză de Mircea Vasilescu, prefață de Sorin Antohi, București, Editura Humanitas, 1992

<sup>73</sup> Alexis de Toqueville, **Despre democrație în America**, Traducere din franceza de Magdalena Boiangiu, Beatrice Staicu și Claudia Dumitriu, București, Editura Humanitas, 2017



**democrație în America.** Cea de-a treia versiune, cea a iacobinismului, a fost fundamentată pe teoriile lui Cochin, ceva mai oclutate în Franța contemporană. Nu trebuie să ne mirăm prea tare, în fond este binecunoscut faptul că interpretarea faptului istoric e un fenomen profund subiectiv și că obiectivitatea e numai un ideal utopic. Din acest motiv, dacă istoricii nu se înțeleg în privința interpretării documentelor, ce pretenție putem avea de la scriitori, dramaturgi sau romancieri, cu precizarea că la noi, în literatura română, considerată francofilă sau francofonă nu există nicio altă operă literară consacrată acestui eveniment istoric. Într-un fel, prin preocupările sale legate de Revoluția Franceză, Camil Petrescu înscrie cultura română într-o serie cu celelalte literaturi europene, cu cea germană, engleză, poloneză, în care evenimentul socio-politic este mai bine reprezentat. Tot acest uriaș material documentar îi permite să acționeze potrivit metodei lui Cuvier, care putea reconstitui un paleo-animal pornind de la un singur os. Eu aș prelungi cumva acest apel la o metodă, invocându-i pe cei doi filosofi și hermeneuți germani, Schleiermacher și Gadamer, căci piesa lui Camil Petrescu propune chiar asta, o hermeneutică a Revoluției franceze, pornind probabil de la experiența lecturilor sale fenomenologice. Acolo unde nu a găsit date autorul a inventat replici, ba chiar a corectat unele erori sau inadvertențe, aș fi curios ce reacție ar avea un istoric francez care ar citi piesa lui Camil Petrescu, și mai ales, dacă versiunea acestuia respectă întocmai adevărul istoric.

George Călinescu<sup>74</sup> caracteriza foarte exact drama franceză a lui Camil, observând că: *„Reprezentabilă sau nu (mai degrabă nereprezentabilă prin excesul de nuanțe și prea multe tablouri) Danton este o operă excepțională, un portret de o uimitoare vitalitate. Replicile (întemeiate pe document) sunt sobre, comentariile adevărate analize. Dramatismul este scos din faptul diurn și din valoarea intrinsecă a evenimentelor. Mai ales complexitatea oamenilor Revoluției, amestecul de fanatism și frică, de ingenuitate și intrigă, de milă și ferocitate este atent studiat”*.

Mai mult decât o piesă de teatru, piesa **Danton**, scrisă în perioada 1924-1925, are complexitatea unei bucăți de proză, în care contează în primul rând personajele și nu firele narațiunii. Dacă ar fi avut puținică răbdare, Camil Petrescu ar fi putut transforma materialul dramatic într-un roman istoric remarcabil, așa cum a încercat mai apoi să o facă dublând textul piesei Bălcescu în romanul, cu tentă marxist-rolleriană, **Un om între oameni**. Dacă citim romanul acesta fluviu în cheie naratologică era absolut evident că modelul narativ era cel „doric”, dar din perioada pre-psihologică, pentru că analiza psihologică a fost abandonată în favoarea prozei de atmosferă și de reconstituire istorică. Furat de propriile teorii hermeneutice, formulate în **Falsul tratat asupra artei dramatice** autorul cărții va depune un efort considerabil în studierea documentelor Revoluției pașoptiste, cum o făcuse în prealabil în cazul Revoluției franceze în momentul în care s-a apucat să scrie piesa de teatru **Danton**, încât a abandonat toate celelalte proiecte și și-a dedicat viața acestui șantier uriaș care ar fi închis în el talentul scriitorului, ca o mumie închisă într-un sarcofag și adăpostită în interiorul unei piramide egiptene. Într-un asemenea uriaș câmp, relațiile dintre personaje nu sunt doar dictate de cronologia documentelor istorice ci au și au caracter cronotopic, spațial, vezi celebrul concept al lui Bahtin<sup>75</sup>, personajul fiind purtat prin diverse țări sau culturi, probabil intenția autorului fiind cea de a surprinde un proces, privit prin grila destul de îngustă a dialecticii marxist-leniniste, cel de naștere a noii clase burgheze, căci **Un om între oameni** nu-i doar povestea unui personaj ci istoria nașterii unei clase sociale, așa cum era aceasta privită de sociologul C.D.Zeletin în studiul său *Burghezia română*.

Tendința prozatorului de a se substitui istoricului era mai veche dar în cazul lui Camil Petrescu depășește chiar tentativele anterioare, Liviu Rebreanu fiind atras în **Pădurea**

<sup>74</sup> G.Călinescu, *Camil Petrescu, în Istoria literaturii române de la origini și până în prezent, ed.cit., p. 748*

<sup>75</sup> Mihail Bahtin, *Probleme ale timpului și ale cronotopului, în Probleme de literatură și estetică, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, Buucurești, Editura Univers, 1982, p. 297*

**spânzuraților, Răscoala** sau **Gorila** sau **Crăișorul Horia** de diversele evenimente istorice, dar care constituiau doar un soi de rampă de lansare a narațiunii propriu-zise, un câmp de luptă pe care se vor confrunta diversele conflicte între personaje cu structuri sufletești de tipul sufletelor tari.

Sigur, nu am de gând să fac bibliografia completă a temei, filologiei care se respectă au defrișat deja ideile din studiul criticului Georg Lukács<sup>76</sup>, marxist, dar cel mai solid în domeniu. Georg Lukács vede cam patru etape ale acestei evoluții, faza clasică, reprezentată de Walter Scott, o a doua fază, cea romantică, în care metamorfozele epicului în dramatic sunt mai frecvente, faza romantismului german, cu ecouri la noi în dramaturgia sau proza eminesciană, faza pe care o numește “a crizei realismului burghez”, pornind în esență de la critica marxistă asupra modului în care era privită revoluția pașoptistă de către filosofia idealistă, personal cred că societatea omenească este într-o criză permanentă, și ultima fază, cea a “umanismului democratic”, ilustrată de romancierii de tip Romain Rolland, Maxim Gorki, etc. Ar fi vorba despre niște precursori mai edulcorați ai romanului “realist-socialist”, care a dat și la noi niște capodopere de prostie și manipulare în genul romanului lui Petru Dumitriu, altminteri autor serios de felul lui, **Drum fără pulbere**. Eu aș adăuga o a cincea fază, cea a istoriei total detotalizante, concept propus de Linda Hutcheon<sup>77</sup> în eseul ei consacrat **Politicii postmodernismului**, filtrată inițial prin tratatele Școlii de la Annales, cu aplicație strictă la lumea medievală, mă gândesc la minunatele studii ale lui Jacques Le Goff sau la **Brânza și viermii**, un cutremurător exemplu de *petite histoire* oferit de Carlo Ginzburg, este exemplificată prin citarea romanelor **Cartea lui Daniel, Billy Bathgate** ale lui E. L. Doctorow, imitate la noi de cei trei autori ai romanului **Femeia în roșu**, Mircea Mihăieș, Adriana Babeți și Mircea Nedelciu, sau de romanele lui Salman Rushdie, **Rușinea** sau **Copii curcubeului**. Dacă ne referim strict la metaficțiunile istorice din literatura română în capul listei ar trebui să figureze romanul lui Mihail Sadoveanu, **Creanga de aur**, analizat drept roman corintic de către Nicolae Manolescu<sup>78</sup> în **Arca lui Noe**. În acesta avem primul nostru roman cu mai multe straturi, critica literară a pus în evidență câteva, legătura structurală cu basmul, romanul de tip inițiativ, cel francmasonic sau legătura cu romanul lui Dimitrie Cantemir, **Istoria ieroglică**, de fapt este vorba despre animalele totemice, ascunse drept efigii de tip mitologic, adevărate măști în spatele cărora se ascund personaje reale dintr-un Bizanț apăsător, surprinse în mijlocul unui război de natură religioasă dintre iconoclaști sau iconoduli sau de luptele politice pentru putere de la Constantinopole.

Din deceniul al șaptelea a secolului trecut putem cita alte două reușite, **Calpuzanii**, romanul lui Silviu Angelescu<sup>79</sup> sau de ce nu admirabilul roman henry jamesian construit din interacțiunea diversilor reflectori **Prințul Ghica** al Danei Dumitriu<sup>80</sup>. Cercul se închide abia când încercăm să descifrăm titlul romanului lui Silviu Angelescu, **Calpuzanii**, ar trebui să ne pună pe gânduri, căci autorul, prieten din facultate cu Ioan Petru Culianu<sup>81</sup>, autorul unui roman inițiativ care pornește tot de la convenția manuscrisului găsit, intertextul din titlu fiind o trimitere la **Falsificatorii de bani** ai lui Gide, dar și romanul **Jocul de smarald**, scris de Ioan Petru Culianu în colaborare cu H.S. Wiesner, autorul ne avertizează în prefață că textul cărții a fost tălmăcit în românește dintr-o limbă necunoscută, evident pornind de la motivul celebru al manuscrisului găsit. Dacă citim cu atenție textul observăm cu ușurință că romanul

<sup>76</sup> Georg Lukács, *Romanul istoric*, traducere, note și indici de Ion Roman, Biblioteca pentru toți, București, Editura Minerva, 1978

<sup>77</sup> Linda Hutcheon, *Istoria totală detotalizată*, în *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Editura Univers, 1997, p. 67

<sup>78</sup> Nicolae Manolescu, *Creanga de aur*, în *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, Editura Gramar, 1998

<sup>79</sup> Silviu Angelescu, *Calpuzanii*, roman, București, Editura Cartea Românească, 1987

<sup>80</sup> Dana Dumitriu, *Prințul Ghica*, ediția a doua, București, Editura Albatros, 1997

<sup>81</sup> Ioan Petru Culianu, *Jocul de smarald*, traducere din limba engleză de Agop Bezerian, Iași, Editura Polirom, 2005

este, de fapt, o parabolă politică, seamănă pe undeva cu **Istoria ieroglifică** a lui Dimitrie Cantemir, și că dincolo de acest concept al „expresivității involuntare”<sup>82</sup>, caracteristică limbii vechi pot fi descoperite cu ușurință moravuri contemporane și că tot romanul e o parabolă a lumii comuniste, închisoare a spiritului uman. Finalul cărții lipsește, textul e o opera deschisă postmodernă, lăsând astfel liber jocul tuturor interpretărilor critice.

## BIBLIOGRAPHY

- Lucian Boia, *Două secole de mitologiei națională*, București, Editura Humanitas, 2005
- Lucian Boia, *Istorie și mit în conștiința românească*, București, Editura Humanitas, 1997
- Lucian Boia, *Mituri istorice românești*, București, Editura Universității din București, 1995
- Edward Said, *Orientalism, Concepțiile occidentale despre Orient*, Traducere de Ana Andreescu și Doina Lica, Editura Amarcord, 2001
- Maria Todorova, *Balcanii și balcanismul*, (trad. din engleză Mihaela Constantinescu și Sofia Oprescu), București, Humanitas, 2000
- Michel Onfray, *Rațiunea gurmandă, filosofia gustului*, traducere din limba franceză de Lidia Simion și Claudia Dumitriu, București, Editura Nemira, 2000, și Pîntecele filosofilor, critica rațiunii dietetice, traducere de Lidia Simion, București, Editura Nemira, 2000
- Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Chișinău, Editura Hyperion, 1991
- Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii*, Noi eseuri critice, traducere din franceză de Al. Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2006
- Erich Maria Remarque, *Pe frontul de vest nimic nou*, traducere de Emanuel Cerbu, București, Editura pentru literatură, 1985
- Ernst Jünger, *În furtunile de oțel*, traducere de Viorica Nișcov, București, Editura Corint, 2017
- Camil Petrescu, *Mare emoție în rândul prozatorilor de război*, în Teze și antiteze, ed.cit, p. 88
- Stephaen Crane, *Semnul roșu al curajului*, traducere de Aș. Ștefănescu-Medeleni, prefață de Sorin Alexandrescu, București, Editura pentru Literatură, 1966
- Marin Preda, *Albastra zare a morții*, ediție îngrijită de Mircea Iorgulescu, București, Editura Militară, 1983
- François Furet, *Reflecții asupra Revoluției Franceze*, traducere din limba franceză de Mircea Vasilescu, prefață de Sorin Antohi, București, Editura Humanitas, 1992
- Mihail Bahtin, *Probleme ale timpului și ale cronotopului*, în *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982, p. 297
- Georg Lukács, *Romanul istoric*, traducere, note și indici de Ion Roman, Biblioteca pentru toți, București, Editura Minerva, 1978
- Linda Hutcheon, *Istoria totală detotalizată*, în *Politica postmodernismului*, traducere de Mircea Deac, Editura Univers, 1997, p. 67
- Nicolae Manolescu, *Creanga de aur*, în *Arca lui Noe*, Editura Gramar, București, Editura Gramar, 1998
- Silviu Angelescu, *Calpuzanii*, roman, București, Editura Cartea Românească, 1987
- Dana Dumitriu, *Prințul Ghica*, ediția a doua, București, Editura Albatros, 1997

---

<sup>82</sup> Conceptul inventat de Eugen Negrici s-ar putea suprapune ușor peste experimentul din *Is There a Text in this Class*, a lui Stanley Fish, deși își are pe undeva rădăcinile în scrierile lui Paul Zumthor.

# THE IMAGE OF AUTUMN IN THE POEM OCTOBER BY ION MINULESCU

**Irina-Ana Drobot**

**Lecturer, PhD, Technical University of Civil Engineering Bucharest**

*Abstract: The purpose of the present paper is to do a literary analysis of the poem October by Ion Minulescu, focusing on the various associations that are being brought by the autumn season visually and emotionally. The role of the personification of autumn will be explored, together with the emotional state of decay brought up by the image of a stage in the cycle of the seasons ending. The feeling of an end is associated with fallen leaves and compared to the close end of human life as well. The feeling of the end can also be associated with the lack of sunlight and its gradual weakening, and with the depression associated with it, at a psychological level. Seasonal depression can explain all those thoughts and associations created by various happenings in nature during autumn, while the feeling of depression, end, and decay can be correlated with the fact that autumn is considered a season of passage. The mythological characters living in nature are only statues, yet their presence in the park can still be seen as magical, since the poet creates a contrast between their immortality, both in myths and since they are statues, and the autumn season remind of man's mortality. A psychological and literary analysis approach will constitute the main research methodology. Symbolism will also be brought into discussion, since this is the trend Minulescu's poems belong to.*

*Keywords: psychology, literary analysis, contrasts, transience, decay, depression.*

## **1. Introduction**

The present paper will look at the creative way in which poet Ion Minulescu (1967, pp. 40-41) surprises us with his poem *October*. He combines both classical images of autumn which we have already encountered in poetry across the ages, to the point where it has become a set image, of autumn as a season of transition, and a fresh perspective on autumn, based on a detailed observations which make the poem one that offers a completely fresh image of autumn. We could, from this point of view, of mixture of common images and unexpected perspectives, in the manner that Shklovsky (2007) described the automation of perception and defamiliarization. The automation of perception occurs when we have grown accustomed, with respect to art, with a certain perspective on a season or on an object, Defamiliarization refers to challenging the perception of the readers or of the viewers of art, making them see reality from a completely unexpected perspective.

The unexpected perspective comes from the presentation of autumn through details which are definitely not cliché, yet the mood regarding autumn suggests, through these very details, sadness and depression, and an ending, while, at the same time, sometimes the mood is happy and, through the image of the statues in the park, suggests the beautiful days when we enjoy taking walks in the park.

The poet has selected concrete imagery which rests on details that are not so common, such as the statues which are associated with characters from mythology, such as nymphs and fauns, which are placed against details of the usual, everyday life and associated with autumn, e.g. chestnut trees, poplars, alleys, benches which are dyed in the colours of autumn leaves, as inferred by the readers, such as green and fading yellow, the latter being the colour of the sand, as the poet mentions. We can notice, gradually, as we readers assign various associations just as in Freud's method of free associations in Psychoanalytic psychotherapy: we see in yellow and green the colours of the autumn leaves, we see in the fading mistress which is the personification of autumn a season of passage, or an age of passage, when everything is fading away. The autumn wind is mentioned directly, and associated with the word "rhythm." Later on, regrets are mentioned, and a state of deep sadness. The pale courtesan suggests an image of decay and ending of a phase in life.

We could consider the figurative language as bringing about a fresh perspective to an otherwise already known, common, and familiar experience, that of dealing with the autumn season. Minulescu personifies autumn as a lover that is a bit pale, sickly-looking, and artificial, as she is wearing make-up.

In fact, if we look closer at the poem, we can see how Minulescu uses the month of October as a symbol for autumn. Once we hear about this month, we immediately have the landscape of autumn in mind, just the way Minulescu enumerates details which are our free associations to autumn, but which we never name and we never select the way he did in such a combination that has an effect of aesthetic experience.

There is a connection between the familiar, or common, and unfamiliar, or surprising and fresh, perspective on autumn, through the fact that it is a season of transition. Autumn can be associated with beautiful, sunny days, which are still warm, but also with sad, dark, cloudy and cold days, which make us think that summer has, indeed, come to an end, and that we are approaching winter. Together with the feeling of an ending, we are thinking about the approaching winter and ending of the year. The lack of light can be a source of discomfort and even depression.

## **2. Materials and Methods**

This section will analyse the poem *October* mainly based on a reader response approach, according to which "meaning is made by a reader" (Fowler, 2008), since Ion Minulescu appears to have taken his readers' reactions into account. This is because the poem can be analysed based on the associations readers make, first of all, with the autumn season, and then with various key elements which are introduced to prompt an emotional reaction, such as the park, its alleys, the leaves, first in yellow and green, then in multiple colours, drying, and falling, as well as hospitals, deceiving love, and deserted parks. The poem will be analysed, further, by taking into account two contexts: that of universal human reactions towards the fading light, due to the short days, and cloudy weather of autumn, and the resulting feelings of sadness and depressing, as well as the specific context of the time Minulescu wrote his poem, namely Romanian Symbolism.

### **2.1. A Close Reading of the Poem**

The poem *October* is made up of two parts: a happy one and a sad one. It starts out as an introduction to the realm of magic, once characters such as nymphs, fauns, and forest sprites are introduced, and then it continues with the aesthetically pleasing autumn scenery. Readers feel that they are entering a realm of fantasy, even if the poet mentions directly, right from the first line, the fact that the characters we associate with ancient mythology are statues. Even so, they set our imagination to wander. These statues are found in the park's alleys, which reminds of the settings in nature where such characters can be found. Elements of the natural setting in the poem include clues that make us understand what season it is: chestnuts, the dry leaves in many colours, which form a carpet, a figurative image that has by

now become a stereotype, as it has frequently been encountered in the work of Romanian writers, to the point where it has entered our everyday language, the suggested still image of the lake, which is blue, and on which a boat sits. We are then led on from the image of the floating boat to the image of a floating leaf, waiting for the other leaves to join it. The language is strikingly visual yet, at the same time, we can see how, through various details and similarities such as the floating boat and the floating leaf, there is a transition from concrete images, from the reality around us, towards a figurative, symbolic level. This figurative level is suggested through the readers' psychological associations between images and emotions, and between visual reality and the way they have been taught by previous literature and literary analyses to interpret the changes in nature. The stillness of the lake suggests a state of stopping to meditate. The lakes are labelled as daydreaming. Since autumn is a season of transition, the poem, right from the first stanza, suggests a change from the beauty of the colours of autumn towards the last falling dry leaves. The dry leaves suggest an ending, together with the mentioned last line of a poem. The visual image of the falling leaves suggests a conceptual metaphor with which we are, by now, familiar, since it is applied to the usual understanding of the emotional state of sadness, namely "sad is down" (Crawford, 2009; Lakoff & Johnson, 2020; Lynott & Coventry, 2014). We feel down when we are sad, and the first stanza presents us readers with a fall from an emotional state of being charmed by the beauty of autumn, only to, later on, think about the end of a season or of a stage in life, which is a universal association in literary works. The first stanza ends with the image of a dry leaf waiting for the others to fall. It is waiting for all leaves to fall together with us, readers and direct participants to the scene of autumn in October, as we are promoted to visualize it right before us.

The state of contemplation is brought over us readers through the direct introduction to a walk in the park.

Concrete elements are introduced in the beginning, the park, the statues, the alleys, with trees that are lindens, poplars and chestnut trees. Yet, up to this moment, we do not have clues regarding the season, as only the trees' species are mentioned. We, however, associate linden trees with their strongly scented blooms, the poplars can be encountered in any season, and we associate them mostly with being tall, with grandeur, with standing straight like guards, while the chestnuts trees may work together with October mentioned in the title of the poem. Through the mention of October, it is clear to readers, to some extent, that the poem may be about autumn. The benches that have been dyed in green and the image of the faded yellow sand lead to the thought of autumn, as yellow and green are frequent colours of autumn leaves. The change of season is echoed through these images in the poem, since it occurs gradually, to the point where we need to have an acute sense of observation so that we notice the time of change between summer and autumn. We then associate the stillness of the lake with a moment of pausing to think, but we feel that it is just a moment if pause when something is going to happen. We are going to fall deeper into autumn, after this, and into a deeper state of melancholy, sadness, then even depression. The rhythm of the autumn wind suggests a moment when nature is not still, but a bit agitated, a state we can associate with being anxious and being troubled by various dilemmas, as an equivalent for the human beings' emotional states.

At the same time, the rhythm of the autumn wind, at first, suggested a state of joy and wonder at the beauty of the multi-colour carpet of autumn leaves. We have a divided attitude towards autumn: we enjoy its beauty, but we are also aware that it will not last for too long. We know that this beauty is a moment of pause, of stillness, and afterwards we are going to move on towards a state of decay.

October is, then, personified as a pale courtesan, wearing make-up on her cheeks, with thinned lips. The poetic persona suggests, through the image of the woman, as a lover

seducing men and likely giving them illusions, a parallel with the way we feel about autumn during the walk in the park. October, under the personified form, walks on the alleys and, apparently, changes the surroundings. It gives us the illusion that nature has been changed into a state of beauty, only, then, to see everything moving on towards decay.

Love is an experience which can be deceiving and destructive, as it leads us to suffering and to similar feelings ranging from melancholy, sadness, nostalgia and culminating in depressive states.

The poetic persona gives readers the key to interpret the personified month of October, through the directly mentioned detail after the word October, as the lover to those that start on a way never to return.

There is no way back from the gradual state of decay.

The state of decay and of feeling down continues to a high level, of suggested despair and depressive state, through the exclamations in the second stanza. We notice the large extent to which there is a switch from the visual images to a turn towards the inner, emotional world of the human beings. The statues in the park are no longer associated with an atmosphere of magic and beauty of a fantasy realm, like in the beginning of autumn, when there were some suggested beautiful, sunny days through the readers' free associations and based on their experience with autumn. They lead the human beings to create, by association with their deceiving experience with women.

The third stanza draws a comparison between the park back then, before autumn, as a setting for lovers' meetings, which were fleeting loves, or love stories taken lightly and just for fun, and the park now, during autumn, which suggests an atmosphere of depression. The park itself is personified, and attributed a state of depression. Its arms, an image which suggest the trees' branches without leaves, are like those of sick patients' arms in hospitals, as they are crying without a reason, a detail mentioned by the poetic persona. The readers would, however, immediately think that the persons in a hospital have all the right to cry, as they are sick and suffering.

The state of illness is attributed, both physically and emotionally, from human beings to nature. Illness becomes a symbol associated with suffering, and it is an association which is made, psychologically, with autumn, gradually, as time progresses, and as the weather becomes dark, rainy, and cold.

The image of October personified as a lover grows, gradually, ill itself. Her make-up is brutally taken away, blown by the wind, and she descends the last steps on a flight of stairs, an image which makes, visibly, the transition from concrete to abstract meaning. The meaning is obvious, to the point where no more effort of interpretation is necessary.

The makeup is interpreted as just a facade to hide a state of decay. The courtesan's makeup is deceiving and ephemeral, just like the beauty of autumn.

The poem is easily understood all throughout, yet, the perspective on autumn is a surprising one, through the various changes it goes through, just like the season itself as it progresses. The style of the poem is friendly, not requiring working hard to find out what the poet meant, leading to abandoning the poem due to lack of finding a solution to its understanding. From this point of view, Minulescu defies, through this poem, the stereotypical image of a poem that is very hard to understand, and which is full of obscure symbols. Instead, the poem is relatable and meant to be enjoyed, as well as to parallel the emotional states we have all gone through in real life with the arrival and progressing of the autumn season.

## **2.2. The Universal Context of Human Emotions**

We react, psychologically and physiologically, to the presence or to the absence of light, which is due to changes in weather and in seasons. As human beings, we always react to our environment, according to environmental psychology (Russell & Ward, 1982), as it

always has an influence on the way that we feel. The autumn setting is part of the environment, and we can see the personified autumn as a sign that the environment influences us to the point where both our physical bodies and our emotional states merge with it. In the poem, the elements of the autumn setting are also personified, either directly by the poet, who is attributing to them human emotions and behaviours, or by the way the reader associates the leaves falling and the trees empty of leaves with arms of sick persons, suggesting body language related to despair.

We can see the poem *October* as exemplifying the emotions related to what is called by psychologists seasonal affective disorder (SAD), which is defined as “a recurrent depressive disorder in which episodes occur at a particular time of year” (Rodin & Thompson, 1997). While this disorder was not an issue frequently discussed during Minulescu’s time, it can be understood as theorizing this universal human experience which is expressed in poems, intuitively, as it was lived and felt by the poets, and as it resonates with what all human beings feel. Some human beings may be, however, more sensitive than others, with the occasion of the change of seasons, as SAD is believed to occur “during the autumn or early winter, with remission or conversion to hypomania the following spring” (Rodin & Thompson, 1997).

The poem *October* by Minulescu progresses from a sense of wonder and beauty, as we are being introduced to a fantasy realm, yet while still being aware of the sense of decay, since October, the courtesan, is pale, and has thin lips, a sign that she is not in her full health or full power, but fading away, only to gradually slip in towards melancholia, despair, depression and, ultimately, sense of inevitable death that awaits us all, both people and nature, as the natural cycle of seasons reaches its end. Autumn marks the end of the blossoming and ripening of harvests, as it is preparing the ground for winter, when nature lies dormant. Winter, following the emptiness of late autumn, begins again to make nature aesthetically pleasing, through covering all the emptiness in snow and ice. The importance of the presence of light is underlined during the winter season by using Christmas lights. During the autumn season, we witness the sufferance related to the transition from a highly lighted season, when sunlight is present until late in the evening, towards a time when the days grow shorter and sunlight becomes a short-term presence during autumn. Seasons of transition mark the difficulty of adaptation from one state of affair towards another. What is more, autumn is perceived, emotionally and somatically, to be a season of decline, when we need to adjust to the short lasting daylight, cold, and to another lifestyle triggered by these changes in seasons. We can see, in our reaction to the change in season, in the poem *October*, the way we cling to the illusion of summer that is still here to stay for a while, likely in the beginning of autumn, in early October. While in September there may still be some beautiful days, full of sunlight, during daytime at least, for a few hours, while nights are getting colder, in October, which is the middle autumn month, we may begin to start holding no more illusions, and become aware of the state of decline which nature goes through, towards winter. The poem *October* supports this interpretation to a gradual falling in a sense of despair, emptiness, which is both literal, as trees lose their leaves, and figurative, as we feel so lonely with a love story that has ended, and even more so, as we have been disappointed by it. The parallel between the arrival of autumn and the ending of nature’s cycle and human lives, going towards illness and death, reinforces the idea of SAD. All these associations, which we have witnessed, as readers, throughout ages of poetry, are a natural reaction to these changes, which have received a diagnosis in Psychology and for which, according to Kurlansik & Ibay (2023), therapy with light has been considered the remedy.

### **2.3. The Context Provided by Symbolism**

Ion Minulescu is not only “a symbolist” (Damian, 2014, p. 285) “one of the most important representatives of Symbolist poetry,” and, more than that, he is a poet “who



lowered Symbolism to everyone's comprehension and popularized its methods" (Balțatu, 2023, p. 285). This is why we can find the poem *October*, analysed in this paper, as being so easy to read for the general public, apparently effortlessly. The flow of the poem sounds so natural, the language so simple, yet, likely, this simplicity hides a lot of hard work in selecting the most suitable words that would generate psychological associations in the readers' minds related to autumn. The defiance against usual poetry comes from the change from one literary movement to another. In this case, Minulescu makes the transition towards Symbolism, which can lead to make poetry new and surprising, as it can be analysed through the theory of defamiliarization, as developed by Shklovsky (2007). The poetry of Minulescu is written "in free verse which is of a special sonority" (Balțatu, 2023, p. 285). One reason why we can still relate to his poems nowadays may have to do with the fact that "The language is impressive for being full of neologisms" (Balțatu, 2023, p. 285). Moreover, his poetry provides an enjoyable experience, as it contains "exterior musicality" (Balțatu, 2023, p. 285).

According to Balțatu (p. 285), Symbolism originates in French culture, starting with Baudelaire, in the XIXth century. Unclear emotional states are associated with Symbolist poetry. The suggestion is one of the main mechanisms through which poetry works, namely through correspondences and through implicit, not explicit, symbolic functions.

Balțatu (2023, p. 285) mentions Macedonski's (1946, p. 100-101) perspective on Symbolism, which claims that nature "shows us one or more images which, afterwards, change into reflections" (my translation).

This latter statement resonates with the way the close text analysis of the poem has been done in the present paper. The reader is believed to start from a concrete level of everyday reality and afterwards to move on to the suggested level where reflections can occur.

Ciocan (2022) underlines the approach of Eros and Thanatos being present in Minulescu's work, inspired by Racu (2021, p. 145). Eros refers to love, and Thanatos to death. This contradiction can be seen in the poem *October*, through the image of autumn, as a season of decay, personified as a lover called October, and who slowly glides towards illness and death.

Minulescu, in the context of Symbolist poets, has been understood as being lyrical and nostalgic in his poetry, as a reaction against monotony (Călinescu, in Minulescu, 1967, p. XXVII). The poem *October* does, indeed, suggest the nostalgia for warmer days, with sunlight, to the reader, as well as of the times when love stories were going on fine.

### **3. Results**

We can see a contrast in the poem, between positive and negative emotions associated with the autumn season. Autumn is, after all, if we consider external reality, a season of change and of contrasts. On the one hand, autumn is the season of harvests, when we enjoy the results of field work, while, on the other hand, autumn is a season when nature dies, as we have come to claim in everyday life language, becoming, by now, a phrase that no longer impresses anyone through personification. It has become common, and we need a challenge to our perspective of autumn.

The poem *October*, while based on the structure of the cliché of autumn as a season when nature dies, gradually, manages to present it from a fresh perspective, and in a simple manner, which, through the addition of significant details here and there, which were carefully selected due to the weight of their emotional and imaginative associations, that form in the readers' mind a fantasy tale. The personified month of October, as a pale, thus sick, and then moving on towards death, courtesan, paralleling her downfall due to the negative associations of seduction, with illusions and deceit, appears to have controlled the entire setting of the poem. Autumn progresses and, with it, decay appears, both in nature and in the

personification of October. Readers extend, in their mind, the personification of October to the personification of autumn. In fact, the poem presents visually, by means of setting and attributing human emotions to it, the reaction we all have towards autumn and, in particular, to the month of October.

The deceiving courtesan leads to a feeling of emptiness, paralleling the changes in nature, when trees become empty of their leaves. Physical emptiness in the landscape in late autumn parallels the emotional emptiness and the loneliness human beings experience when they are deceived and left disappointed in love.

The courtesan marks the connection between nature and the way it influences the human beings' emotions. The personification draws attention to the way humans behave in accordance with the way nature does. Everything starts in a playful mood, with leaves in the rhythm of the autumn wind, with a pleasant walk in the park. Romantic meetings take place in the park and include walks together. Later on, the park becomes empty, only filled by the memories of the romantic meetings. In bad weather, we no longer feel comfortable, and this is reflected not only in our mood, but also in our behaviour. Seasonal affective disorder has both emotional and physical symptoms, as it leads to somatizations (Partonen & Lönnqvist, 1998). Therefore, it makes sense to see the way relationships fade and disappoint, just like the way nature does in autumn, a season of transition towards winter. The suffering in the poem is both physical, as suggested by the hospital and by sickness (the pale courtesan, the patients in the hospital), and psychological, as suggested by the weeping of the patients in the hospital, as well as by the disappointment in love. The poem moves downwards, following the conceptual metaphor "sad is down" (Crawford, 2009; Lakoff & Johnson, 2020; Lynott & Coventry, 2014), and the images of descent, both as a concrete reality, represented by the flight of stairs, and the going down of the courtesan, getting weaker and weaker, and as a psychological reality, that of the poetic persona feeling so sad that depression is projected on nature.

#### **4. Discussion**

The understanding of the poem *October* by Ion Minulescu is not restricted, as the present paper has proved, to the context of Romanian Symbolism only. Various readers from further historical ages can resonate with it, as it describes universal human experiences and emotions tied to the autumn season. The reactions to the autumn season are complex, just like the poem shoes, and they progress due to the reaction of the gradual shortening of the day and absence of light towards deeper and deeper states of sadness and depression. Psychologists may see, in this poem, an exemplification of seasonal affective disorder. However, this does not take anything away from the artistic value of the poem. A usual reader, with no background in psychology, can simply see a reflection of his/ her own emotional states when autumn arrives and progresses, resonating deeply with the poem, and viewing the poet as a friend to whom he/ she can relate.

We can see a different approach to the autumn season, as a courtesan seducing the poetic persona and the readers. The beauty autumn offers is only ephemeral and transient as, afterwards, it leads to stronger depressive states of mind, as we witness the absence of sunlight and daylight.

Taken out of the context of Symbolism, Minulescu's poem *October* still does make sense to any reader at any time. The change of seasons is a topic with which we can resonate at any time, regardless of the literary trend to which the poem belongs to.

What is more, the poem *October* by Ion Minulescu presents an accessible version of poetry, without too much symbols and figurative language that needs to be deciphered by the reader. The poem can be understood by modern readers as son lyrics, since it is so accessible, apparently simple, yet not at all involving clichés and stereotypes. The imagery of the poem

is not common at all. On the contrary, it is surprising and special, defying the common notion of autumn.

### 5. Conclusions

The analysis carried out in the present paper has shown how the poem *October* by Ion Minulescu can still be read today, and be relevant to a variety of moods that accompany us during a season of transition, autumn. It is not necessary for readers to know about Romanian Symbolism to appreciate this poem which can be enjoyed by the so-called common reader (Koutsantoni, 2016), not necessarily by readers with a literary background. Readers can simply look at the poem intuitively and just resonate with it, making apparently no effort at interpretation and analysis.

The emotions presented in the poem can be very much relatable to the readers. Intuitively, they may agree with such an image of autumn, leading to a series of mixed emotions, from happiness and energy to feeling as if everything dies around us and we, human beings, with this stage of nature. However, we know that nature has the power to regenerate itself, which is not mentioned anywhere in the poem. Human beings reach an extreme level of emotional despair and depression. No hope is visible ahead, as autumn progresses.

The present paper has, as a merit, to bring to the attention of readers and literary critics, from Romania and from the international researchers' community, a poem that is now analysed but has not been analysed in minute detail before, at least not if we look in the academic research databases available until the present moment. Ion Minulescu is a significant national poet, and should be made known at international level, as a symbolic personality, which can be achieved through discussing his work from a fresh perspective, showing, such as in the case of this paper, the relevance of his work to readers nowadays.

### BIBLIOGRAPHY

Balțatu, L. (2023). Gama variată a sentimentelor în lirica lui Ion Minulescu. In *Știință, educație, cultură* (Vol. 3, pp. 285-288).

Ciocan, I. T. (2022) configurations of Symbolist Poetry under the Sphere of the Thanatotic Imaginary. *SAECULUM*, 53(1), 77-83.

Crawford, L. E. (2009). Conceptual metaphors of affect. *Emotion review*, 1(2), 129-139.

Damian, A. I. (2014). Aspects of the Minulescian Lyrical Speech. *European Landmarks Of Identity*, 35, pp. 285-288.

Fowler, R. M. (2008). Reader-Response Criticism.”. *Searching for Meaning: An Introduction to Interpreting the New Testament*, 127-134.

Koutsantoni, K. (2016). *Virginia Woolf's Common Reader*. Routledge.

Kurlansik, S. L., & Ibay, A. D. (2012). Seasonal affective disorder. *American family physician*, 86(11), 1037-1041.

Lakoff, G., & Johnson, M. (2020). Conceptual metaphor in everyday language. In *Shaping entrepreneurship research* (pp. 475-504). Routledge.

Lynott, D., & Coventry, K. (2014). On the ups and downs of emotion: testing between conceptual-metaphor and polarity accounts of emotional valence–spatial location interactions. *Psychonomic bulletin & review*, 21, 218-226.

Macedonski, Al. (1946). *Literatorul*, nr. 2, 1892, Opere, Iv., p. 100-101.

Minulescu, Ion. (1967). *Romane pentru mai târziu și alte poezii*. Ediție îngrijită și prefață de Matei Călinescu. Editura pentru Literatura, Colectia Biblioteca pentru toti.

Partonen, T., & Lönnqvist, J. (1998). Seasonal affective disorder. *The Lancet*, 352(9137), 1369-1374.

Racu, Maria (2021). Imaginarul tanatic în lirica lui George Bacovia și a lui Ion Minulescu, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărții de Știință.

Rodin, I., & Thompson, C. (1997). Seasonal affective disorder. *Advances in Psychiatric Treatment*, 3(6), 352-359.

Rodin, I., & Thompson, C. (1997). Seasonal affective disorder. *Advances in Psychiatric Treatment*, 3(6), 352-359.

Russell, J. A., & Ward, L. M. (1982). Environmental psychology. *Annual review of psychology*, 33(1), 651-689.

Shklovsky, V. (2007). Art as technique [1917]. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*, New York, 3, 774-784.

## FEMININE DESTINIES IN THE PROSE OF JOSIP KOZARAC

**Maria Lațchici**

**Lecturer, PhD, University of Bucharest**

*Abstract: In the third phase of the literary activity of the Croatian realist writer Josip Kozarac, it distances itself from the social theme, moving towards more intimate themes, under the influence of Turgenev and Darwinism, being concerned with the soul and spiritual life of its heroes in search of truth and love, outlining outstanding female characters. Kozarac's best-known short story, is Tena (1894), a faithful illustration of the Croatian region of Slavonia and its social classes, with an emphasis on emotional relationships, delicately and delicately delineating the female character Tena, an extremely beautiful young woman, a prisoner of her own beauty with which nature has endowed her.*

*Keywords: croatian realism, Slavonia, female characters, Tena, Mira Kodolićeva*

În literatura croată din perioada realismului un loc aparte îi revine scriitorului Josip Kozarac, (Vinkovci, 1856- Koprivnica, 1879), originar din regiunea Slavonia, zonă denumită grânarul Croației. Kozarac a studiat silvicultura la Viena, după care se reîntoarce în Croația și și desfășoară activitatea în diverse localități ca inginer silvicol. A fost foarte activ și în plan publicistic. Astfel, a fost redactorul revistei „Šumarski list” („Foaia silvicolă”, 1896 -1898) și a publicat numeroase lucrări din domeniul silviculturii fiind un specialist apreciat în probleme silvicole. Problemele de sănătate survenite în 1890 îl determină să meargă des la sanatoriul din Gleichenberg (Austria), sanatoriu care apare descris și în nuvelele *Donna Ines* (*Donna Ines*, 1890) și *Oprava* (*Straiete*, 1899). Sorginta lui Josip Kozarac în lumea satului regiunii Slavonia a avut urmări asupra prozei sale, atât în ceea ce privește conținutul – tematica și orizontul scrierilor, cât și în expresia artistică.

În activitatea literară a lui Kozarac se disting trei etape: în prima etapă a scris versuri de factură romantică și drame, evidențiindu-se *Tartifov unuk* (*Nepotul lui Tartuffe*, 1879) și *Priče djeda Nike* (*Povestirile bunicului Niko*, 1877). În cea de-a doua etapă scrie cele mai reușite nuvele din punct de vedere literar. În acord cu poetica realismului și cu nevoia de apropiere a literaturii de viață și de problemele societății, temele și motivele novelisticii lui Josip Kozarac sunt legate de locurile sale natale, regiunea Slavonia, de viața tradițională de la

țară care dispare sub valurile necruțătoare ale capitalismului și guvernărilor străine *Moj djed* (*Bunicul meu*, 1887), *Proletarci* (*Proletarii*, 1888) și de consecințele psihologice ale dezagregării sociale: *Tri dana kod sina* (*Trei zile la fiul meu*, 1897), *Rodu u pohodu* (*În vizită la rude*, 1899), evidențind necesitatea redresării economice și sociale a satului slavon. Descrierile realiste și observațiile precise despre viața rurală din proza lui Kozarac sunt folosite și astăzi în cercetările etnologice.

În cea de-a treia etapă, deja greu bolnav, se distanțează de tematica socială orientându-se către teme mai intime, sub influența lui Turgheniev și a darvinismului, preocupat fiind de sufletul și viața spirituală a eroilor săi aflați în căutarea adevărului și iubirii, conturând personaje feminine remarcabile. Tematizează forța și puterea de regenerare a naturii în *Slavonska šuma* (*Pădurea slavonă*, 1888), iubirea și căsătoria, relațiile sociale în *Donna Ines* (*Donna Ines*, 1890), *Trei iubiri* (*Tri ljubavi*, 1894), *Mira lui Kodolić* (*Mira Kodolićeva*, 1895), influența nefastă a educației represive asupra formării caracterelor în *Emilian Lazarević* (*Emilijan Lazarević*, 1897) sau mecanismele de funcționare ale psihologiei unui funcționar mărunț, obișnuit în *Visul consilierului Orlić* (*San savjetnika Orlića*, 1901).

Nuvelistica este însă cea mai extinsă și, din punct de vedere estetic, cea mai însemnată parte a operei literare a lui Kozarac, în care se observă o ascensiune creativă și o linie de dezvoltare continuă începând cu prima nuvelă *Pe gheață* (*Na ledu*, 1876) și până la ultima *Două surori* (*Dvije sestre*, 1903). În timpul studiilor la Viena, Kozarac a fost entuziasmat de proza lui Turgheniev căruia îi datorează afinitatea pentru atmosferă, dispoziția lirică, modul specific de tematizare a naturii și a peisajelor dar mai ales maniera de concepere a unor personaje, cu precădere femeile și ”oameni inutili”.<sup>83</sup>

Kozarac a scris și două romane, cu titluri sugestive, *Živi kapitali* (*Capitaluri vii*, rămas nefinalizat) și *Mrtvi kapitali* (*Capitaluri moarte*, 1889) inspirate din învățăturile cunoscutului economist Adam Smith privind munca ca sursă de bogăție și agricultură ca principala ramură economică, dar și despre hărnicia oamenilor și rodnicia pământului ca temei al dezvoltării societății. În aceste romane promovează idealuri precum munca, onestitatea, criticând aspru locuitorii regiunii care-și vindeau câmpiile mănoase străinilor, se dedau viciilor și cădeau pradă deznădejdi.

Trăind toată viața în provincie, în regiunea natală Slavonia, departe de metropolă și de evenimentele sociale și politice, nefiind interesat de jocurile de pe scena politică, Kozarac a introdus în opera sa literară doar două tendințe: „proiecția literară a viziunilor și tezelor sale privind dezvoltarea economică a satului croat și descrierea realistă a țăranului slavon, cu precădere a femeii slavone.”<sup>84</sup>

În cadrul nuvelisticii un loc aparte îl ocupă nuvelele care creionează destinele și portretele feminine, pe primul loc, ca valoare estetică și literară regăsindu-se nuvela *Tena* (*Tena*, 1894).

*Tena*, o tânără extrem de frumoasă care devine prizoniera propriei frumuseți cu care a înzestrat-o natura, este și o ilustrație fidelă a regiunii Slavonia și claselor ei sociale, cu accent pe relațiile emoționale, autorul conturând cu finețe și delicatețe personajul feminin *Tena*. *Tena* este și o nuvelă a caracterului. Prin procedee naturaliste și realiste Kozarac construiește imaginea femeii care își subordonează comportamentul și deciziile egzistențiale impulsului pasional și dorinței de îmbogățire rapidă. Însă confruntându-se cu boala (este otrăvită de soția unuia din amanții săi, un țigan, și i se urăște fața) *Tena* devine conștientă că are nevoie de o schimbare și spre finalul nuvelei cititorul intuiește că aceasta își dorește un nou început.

<sup>83</sup> Aleksander Flaker, *Hrvatska novela i Turgenjev*. – Aleksander Flaker: *Knjizevne poredbe*, Naprijed, Zagreb, 1968, pp. 140-150 apud Krešimir Nemeč, prefata la Josip Kozarac, *Izabrana djela*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997, p.19

<sup>84</sup> Miroslav Šicel, *Hrvatski realizam, Povijest hrvatske književnosti, Knjiga II, Realizam*, Zagreb, Naklada Ljevak, 2005, p.178

Încă de la începutul nuvelei Kozarac o descrie fizic pe *Tena*:

La șaisprezece ani, era înaltă și subțire, de parcă ar fi ieșit din apă și părea că va fi prea înaltă, așa că prietenii ei începuseră deja să-i pună niște nume urâte. Fața ei era puțin întunecată, cu acea culoare neclară când nu era încă posibil să știi dacă va fi o brunetă palidă sau va fi albă cu obraji rumeni. Așa încă nedezvoltată nimeni nu o plăcea în mod deosebit la început; dar cine a privit-o mai atent, a văzut că fața ei era regulată, în fiecare trăsătură, nasul ei era drept și mic, fruntea ei era arcuită unei seceri, jumătatea superioară a feței începuse să se albească, partea inferioară a feței se întindea oarecum în lungime și tocmai începu să se rotunjească, nici un os, nici o linie nu perturba delicata armonie regulată a întregului chip. Dar fața ei era încă tăcută, fără acel suflu de viață; doar ochii întunecați și strălucitori păreau să se fi copt prematur, ca parfumul unui pom fructifer pe jumătate verde și dezvăluiau că acele trăsături obișnuite, pe măsură ce se îndreptau și prindeau viață cu culoarea primei lor tinereți, vor crea o frumusețe prin care natura știa să le doar la femeile rare. Cine a văzut-o încinsă de arșiță sau de muncă zicea fără prea multă gândire că va fi o frumusețe; iar cine a văzut-o plouată sau înghețată sigur a privit-o cu un ochi jalnic de parcă s-ar uita la o femeie grav bolnavă. Ea nu era una dintre acele frumuseți timpurii, ci dintre cele care se dezvoltă târziu, dar cu atât mai perfecte.<sup>85</sup>

Deja din primele rânduri cititorul intuiește că personajul *Tenei* ascunde caracteristicile unui personaj feminin complex, care la început cu siguranță denotă acea femeie inocentă, castă, cu o viață nu tocmai ușoară. Totuși, viața i-a rezervat multe evenimente, unele mai plăcute altele mai puțin agreabile, și vom observa că Tena nu și-a păstrat aceste trăsături pentru mult timp. De fapt, Kozarac a creionat și a reunit mai multe tipuri de personaje feminine în Tena, însă trecerea de la unul la altul se face treptat. Astfel, la început, Tena este o fată simplă, bună, inocentă, dintr-un sat slavon, încă inconștientă de frumusețea ei, a cărei viață era guvernată de mama ei, care abia aștepta ca Tena să crească și să îi găsească un soț bun. Se poate spune că a fost un adevărat *inger de casă*, lipsită de șansa de a lua decizii independente cu privire la propria ei viață, cumva lipsită de vlagă și impasibilă, însă doar dar până când mama ei s-a prăpădit, lăsând-o cu tatăl său, Jerko, un om bun dar prea naiv și nu prea harnic. Mama ei obișnuia să spună adesea: ”Ce se va alege de tine, Tena, când voi muri?”<sup>86</sup> Însă Tena, oarecum indiferentă răspundea doar: ”- Și ce s-ar întâmpla? Va fi la fel și acum”<sup>87</sup> răspunde ea cu o voce care nu denota nici milă față de mama ei, nici față de ea însăși.

Pe măsură ce Tena se dezvoltă și devenea din ce în ce mai frumoasă, mulți bărbați din sat începeau să o observe și să o placă, iar unii chiar doreau să o ia în căsătorie, însă ei nu îi păsa. Tena nu s-a obosit să decidă pentru ea însăși sau să lupte pentru dreptul ei de a-și spune părerea nici atunci când mama ei a ales ca soț pentru ea pe Joza Matijević. Tena a acceptat cu distanță și răceală alegerea mamei ei pentru că știa că Jozo o iubea. Însă după ce mama ei a părăsit lumea aceasta, Tena a devenit o altă persoană, a început să fie conștientă de ea însăși și de frumusețea ei: ”Se părea că Tena parcă nu gândise cu capul său și nici nu simțise cu inima până acum. Răposata ei mamă era cea care condusesse totul până acum, trasase pe care trebuia să meargă, iar ea din toate în lumea nu văzuse nimic în afară de propria ei mamă. Și acum, deodată, o priveliște nevăzută izbucnise în fața ochilor ei și toată acea incertitudine s-a contopit într-un singur gând: eu sunt eu; tot ce este pe mine este al meu!”<sup>88</sup>

Din acest moment, Kozarac trezește în Tena o adevărată *femme fatale*, opusul acelei persoane care a fost până în momentul morții mamei sale, de parcă se naște încet-încet cealaltă față a ei, care stătea zăcea ascunsă de prea mult timp. Așa l-a fermecat și sedus pe

<sup>85</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Tena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p.100

<sup>86</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Tena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p.102

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 102

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 103

sergentul ceh Jaroslav Beranek, venit cu armata în Slavonia, care a fost prima ei dragoste; cu frumusețea ei, la prima vedere, pentru că, căsătoria cu Jozo nu ar fi însemnat nimic pentru ea. Și ca toate femeile fatale era și ea atrasă de distracții, bijuterii, de viața de salon, de opulență, strălucire, exact ceea ce Beranek îi oferea, trezind în ea dorința de libertate. Toate au contribuit ca ea să se îndrăgostească iremediabil de sergentul Beranek: ”Ea iubea, într-adevăr iubea pentru prima dată. Dacă nu l-ar fi cunoscut pe sergent, probabil că nu ar fi cunoscut dragostea adevărată toată viața.”<sup>89</sup>

Însă Beranek însă a fost nevoit să plece cu armata, și în viața Tenei începe o nouă fază, conștientă fiind că în persoana lui a întâlnit dragostea și pasiunea fără de care nu mai poate trăi și atunci începe declinul ei moral. Devenind pe deplin conștientă de frumusețea ei Tena devine ținta interesului și admirației multor bărbați. Deși era încă îndrăgostită de Beranek și purta o maramă neagră din cauza plecării lui, în viața ei intră destul de repede bogatul Leon Jungman. Încet-încet Tena a început să se întâlnească cu el și să frecventeze salonul luxos al acestuia: „Dar când a văzut toată splendoarea fără precedent a camerelor lui Jungman, când a văzut cum o complimenta, cum o îmbia cu blândețe să servească diverse bunătăți, și-a revenit foarte repede și a prins curaj. (...) Puțin câte puțin, deja i se părea că toate acestea erau create doar pentru ea, că ea, trupul ei, făcea parte din acea opulență.”<sup>90</sup>

Tena era acum pe deplin conștientă că principalul ei atu era propria ei frumusețe, pe care o oferea în schimbul luxului și bogăției care o atrăgeau ca un magnet, pentru că nu îl iubea sincer pe Leon, ci îi iubea doar averea, iar Leon era conștient de asta. Lumea opulenței și a saloanelor a fost cea care a determinat-o să-și vândă propriul corp lui Leon pentru că ea credea că o astfel de lume a fost creată pentru ea și că îi aparține. Împreună cu Leon, Tena trăiește deplin poftele trupesti și își satisface orice capriciu. Nu pentru mult timp, Tena începe să observe că și Đorđe, țiganul care cânta pe la nunți și petreceri, o privea cu nesaț, iar asta îi gâdila enorm egoul pentru că era sigură că toată lumea o vrea și că toată lumea îi admira frumusețea: „Era în acea dispoziție fericită și simțea că toată lumea o admira pe ea, că toată lumea o iubește și că nu are nevoie de nimeni. (...) Fiți toți bogați ca Leon, atunci o sa fiu si a voastră! Așa ceva răsuna în adâncul sufletului ei când observa că o privire de bărbat se ațintea asupra ei.”<sup>91</sup>

Însă și Leon a plecat, iar Tena trăia din admirația pentru cadourile pe care le-a primit de la el. Însă nici de această dată nu a putut rezista mult fără bărbat pentru că își amintea constant cât de frumos și de bine trăise în odăile lui Leon. Era convinsă că îl va uita pe Leon doar cu un alt bărbat: „Dacă am putut să-l uit pe sergent cu Leon, voi uita și de Leon cu altcineva.”<sup>92</sup>

Și așa a ajuns la țiganul Đorđe: ”E țigan, dar are bani... Și banii aceia vor fi ai mei de acum înainte iar micuța Maruška, să crape de ciudă! Da, așa va fi - Joza și Đorđe! Joza mă va hrăni, iar Đorđe îmi va da bani!”<sup>93</sup> O astfel de viață ducea Tena fără să îi pese de soțiile altora, respectiv de soția lui Joza, cel cu care trebuie să se mărite și care se însurase doar ca să îi facă ei în ciudă deși însă o iubea și suferea cumplit, și Maruška, soția țiganului Đorđe. Ea știa că îi poate manipula pe amândoi și că îi vor oferi orice își dorea. Tena devenise între timp rațională, calculate și plină de mândrie, devenise ceea ce istoricul literar croat Krešimir Nemec numeste *curtezana absolută*. Nu o interesa ce va spune satul, ceilalți, știa ce își dorește și cum să își asigure toate acestea. Nu îi păsa că Đorđe are o soție și că în curând va avea un copil, ba chiar s-a împrietenit și cu Maruška, soția acestuia, pentru care Tena era o pacoste și considera femeile la fel ca bărbații, că toată lumea trebuie să îi venerze

<sup>89</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Tena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p. 104

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 108

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 112

<sup>92</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Tena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p. 119

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 120

frumusețea. Și astfel își împărțea dragostea între Joza și Đorđe. Obișnuită să primească daruri, Tena era fericită când Maruška începu să îi ofere mici atenții, fără să îi treacă prin cap că Maruška o ura și că i-ar putea face rău. Însă Tena, în moliciunea ei, sigură pe frumusețea și influența ei asupra bărbaților a uitat ce se spunea din străbuni despre țigani și despre modul lor de răzbunare. Ori tocmai asta a făcut Maruška, cu ajutorul altei țigănci i-a trimis Tenei un cadou, o maramă, otrăvită, de la care s-a îmbolnăvit grav, și i s-a urât fața, devenind hidoasă și dintr-o dată a rămas singură: „O mare parte a feței îi era acoperită de o coajă stacojie, doar pe sub ochi și în jurul gurii se vedea albul pielii. Era ca o broască țestoasă. Oare asta e ea, Tena?”<sup>94</sup> Atât de mult se urâtise încât și Joza și Đorđe au părăsit-o, pentru lipsită de frumusețea ei de pomină care a dispărut, a dispărut și dragostea lor pentru ea. Tena, frumoasa satului, femeia fatală a decăzut complet, fiind nevoită să plătească toate păcatele pe care le comisese. Însă în toată neputința ei, autorul, în manieră creștină și din motive evident moralizatoare, nu a lăsat-o pe Tena pradă deznădejdiei. Tena devine conștientă de răul pe care l-a făcut și începe să se căiască. După mult timp, la trei ani după plecarea ei, prima ei iubire, sergentul Beranek revine în sat, și întreabă de casa tatălui ei care între timp se prăpădise. Cu sufletul tremurând își puna mii de întrebări, el însuși rămase fără un braț în luptă. Iar când o vede pe Tena, cu chipul urât, Beranek nu fuge, dimpotrivă o privește și o vede cu ochii sufletului iar Tena realizează că iubirea dintre ei nu a murit, ci a reînviat, iar tot ce a trăit după plecarea lui a fost o mare minciună: „I s-a părut că acel moment și acum durează, iar ceea ce a fost între acel moment și până acum, este o minciună, vise deșarte...”<sup>95</sup> Deși în fața lui Beranek, care și-a pierdut o mână, stătea Tena cu chipul desfigurat, în sufletul lui trăia Tena pe care o iubise și pe care și acum o iubea. Nu puteau vorbi, dar în locul lor vorbeau ochii, privirile, lacrimile dintre care se întrezărea speranța într-un viitor mai bun.

Descriind viața Tenei, mai ales prin prisma gândurilor și deciziilor luate de aceasta, sub imperiul dorinței nestăvilite de a trăi clipa, fără nicio remușcare, fără a se gândi la consecințe, autorul atrage atenția prin personajul acesteia asupra pericolelor pe care le-a adus în satele slavone *noul capital*, cel străin (dealtfel, titlul unuia din romanele lui se intitulează *Capitaluri noi*). Kozarac promovează ideile câștigului din muncă cinstită, onest, și îi critică dur pe conaționali săi care vând mănșosul pământ slavon străinilor și care aduc nu doar capital ci și obiceiuri noi care le iau mințile tinerilor, mai ales tinerelor precum Tena.

Ce-a dea doua nuvelă aleasă pentru acest studiu dedicat destinului feminine în opera lui Kozarac este *Mira lui Kodolić* (*Mira Kodolićeva*), o altă nuvelă care la fel portretizează destinul unei tinere, de data aceasta a unei tinere soții, soția avocatului Kodolić. Nuvela a fost publicată în anul 1895 și are un motto biblic: „*Din păcatul tău s-a născut păcatul meu*”<sup>96</sup> din care se poate deduce povestea vieții Mirei lui Kodolić. Ca și la Tena, Kozarac începe prin descrierea actantei principale, Mira: „Era încă foarte tânără, la douăzeci și doi de ani, cu părul dens, cenușiu, o față palidă, ca de marmură, ochii mari, căprui-albaștri, buze pline, rumene, dar fără o expresie puternică. Era mică de statură; întreaga expresie a feței ei era încă atât de copilăroasă și de inocentă, albul de marmură încă atât de transparent, încât fiecărei persoane noi cu care făcea cunoștință îi venea să-i zică mai degrabă domnișoară în loc de doamnă.”<sup>97</sup>

Mira era căsătorită cu avocatul Kodolić, un avocat renumit și înstărit, și nu le lipsea nimic, dar amândoi au devenit nemulțumiți de acea căsătorie după patru ani, de parcă dragostea dintre ei ar fi dispărut: „Soția lui fusese orfană, iar el s-a căsătorit cu ea pentru că o plăcea și pentru că era cu adevărat frumoasă. Acum era al patrulea an de când sunt căsătoriți și arăta încă delicat și tineresc de parcă ar fi fost o fetișcană. Timp de doi ani a iubit-o cu

<sup>94</sup> *Ibidem*, p.131

<sup>95</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Tena*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p. 135

<sup>96</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Mira Kodolićeva*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p.137

<sup>97</sup> *Ibidem*, 137



toată puterea iubirii conjugale, dar după aceea dragostea lui a început să se stingă; un fel de sațietate i-a pus stăpânire pe toată ființa, iar ea și-a pierdut aproape tot farmecul pentru el. Dragostea lui pentru ea a murit și nici el, nici ea nu au știut cum să o reînvie.”<sup>98</sup>

Căsătorindu-se foarte tânără, Mira a fost oarecum mereu sub atenta supraveghere a soțului ei, avocatul Kodolić, în umbra lui, de fapt, toată ființa ei purta amprenta voinței soțului în toate. Acesta, cu paisprezece ani mai în vârstă și conștient de frumusețea Mirei era de fapt bucuros că nu primeau des vizite, însă nu intuia că absența vieții sociale va duce inevitabil la plictiseală, care, cum considera el, era responsabilă de faptul că el căuta fericirea la alte femei: „Deși a înțeles toate acestea, totuși în sufletul ei nu îi părea rău, pentru că îi recunoștea supremația. La urma urmei, de ce să se plângă? Făcea tot ce voia în casa ei; nu-i lipsea nimic, nu tânjea după companie, pentru că nici măcar nu cunoștea acele plăceri; orizontul ei mental nu era atât de larg încât să nu-l poată satisface.”<sup>99</sup>

La fel ca și Tena, Mira era la început o prezență inocentă, caldă, care emana bunătate, un adevărat înger în casă, a cărei bunătate se manifesta în fiecare gând al ei, lucru care ulterior s-a schimbat: „Principala trăsătură a ființei ei era bunătatea, care nu-i permitea să gândească rău de nimeni și acesta a fost motivul pentru care privea întreaga lume într-o lumină favorabilă. Tocmai din această cauză, nicio altă pasiune nu s-a putut aprinde în ea, ci doar mocnea neconținut, acoperită de cenușa naivității ei copilărești.”<sup>100</sup> Dar, așa cum se întâmplă în viața, această stare de bine și linearitate perpetuă nu puteau dura o veșnicie, ceva a intervenit. Toată amorțeala emoțională, plictiseala, s-au spart în mii de cioburi când l-a cunoscut pe Vuković, un tânăr de viță nobilă, elegant, cultivat, galant, sosit din străinătate, care apelează la serviciile soțului ei pentru a prelua o moștenire rămasă în urma mătușii sale: „Gentilețea lui, simțul umorului au înconjurat-o repede și, pentru o clipă, a fost ca și cum ar fi continuat o conversație cu el pe care a început-o cu mult timp în urmă.”<sup>101</sup> Până în acel moment Mira nici nu fusese conștientă de emoțiile sale, de abia atunci se trezește și începe să cunoască lumea și pe sine însăși: „Doamna Kodolić nu mai prididea cu întrebările adresate lui Vuković: ce e asta, pentru ce e cealaltă? Fiecare obiect atins de mâna lui, descris de cuvintele lui avea un farmec nou pentru ea; privirea lui, cuvintele lui îmbrăcau cu aur totul...”<sup>102</sup> Deși nu vroia să recunoască, Mira începuse să se îndrăgostească de Vuković: „Acele sentimente reprimite au început acum să se trezească cu atâta ferocitate încât nu a mai simțit nici voință și nici putere să le stăvilească. Acel sentiment necunoscut pentru ea era dragostea pe care o simțea acum pentru prima dată în toată grandoarea ei, cu toată dulceața și cu toate suferințele ei.”<sup>103</sup> Emoțiile față de Vuković au dus la dezvoltarea și maturizarea Mirei ca femeie care iubește pentru prima oară și care încet iese din umbra soțului său. Mira devine tot mai puternică emoțional, ca și Tena, și dintr-o soție obedientă începe să nu mai asculte de rugămințile soțului. Devine distantă, ba chiar indiferentă dovadă fiind faptul că scrisorile amantei soțului său nu au stârnit în ea sentimente de gelozie, ci doar durere, nici nu știa ce simte și nici nu era conștientă de greutatea trădării soțului; era total acoperită și tulburată de sentimentele de iubire față de Vuković. Îndrăgostită fiind pentru prima oară nici u realizat că și Vuković la rândul său nutrește aceleași sentimente. Petrecând timp cu el în lungi conversații Mira încetișor începe să uite de soț tocmai datorită atenției pe care Vuković i-o acorda. Devine conștientă de frumusețea și prospețimea ei, la fel ca Tena: „Începu singură să-

<sup>98</sup> Josip Kozarac, *Izabrana djela. Mira Kodoliceva*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p. 143

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 144

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 145

<sup>101</sup> *Izabrana djela. Mira Kodoliceva*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997, p. 140

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 148

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 156

și spună că este o perlă, nici că se gândea la soțul care era plecat de trei zile de acasă, ba chiar acum parcă nu îi era atât de străin ca acum câteva zile când și-a dat seama că nu îl iubește.”<sup>104</sup>

Un alt eveniment o va cutremura pe Mira, într-o seară în casa lor apare amanta soțului, iar Mira devine conștientă de gravitatea faptelor soțului său care când se întoarce acasă este așteptat de o cu totul altă Mira, puternică, sigură pe sine, pe faptele sale, care nu ezită să-i arunce cadourile în față, și care devine o femeie profund conștientă de valoare sa. Această întâmplare a fost o cotitură profundă în viața ei, care a determinat-o să se dăruiască cu totul lui Vuković cu care concepe un copil. Deși tulburată de multitudinea de evenimente care i-au perturbat viața, Mira, femeia care iubește și este iubită, are o altă forță, care rezidă din faptul că în ea s-a zămislit o viață nouă. Nu îi recunoaște soțului său că poartă copilul altcuiva și deși simțea o oarecare vinovăție în adâncul sufletului cugetă că prin suferința sufletească și-a răscumpărat păcatul și a devenit o femeie puternică care a încetat să mai depindă emoțional de bărbați, pe de o parte de soțul său iar mai apoi de Vuković, fără iubirea căruia o perioadă se simțise pierdută. Nuvela nu are un sfârșit explicit, spre final este redată corespondența din Vuković și logodnica s-a, de care el se desparte, iar ultimele rânduri descriu doar că acel conac pustiit al lui Vuković pentru care el se întorsese în țară să-l preia ca moștenire de la mătușa sa, a reînviat și că acum se numește *Conacul Mirei*. Așadar, cititorul este lăsat să intuiască finalul poveștii. Însă acest lucru l-a interesat pe autor mai puțin fiind aplecat în primul rând pe personalitatea, caracterul, psihicul și emoțiile Mirei.

Asemenea nuvelei Tena, și aici, autorul a conturat gradual profilul Mirei, de la o tânără inocentă până la o femeie care știe ce își dorește de la viață, conștientă de sine și de valoare sa. Ambele personaje feminine, și Tena și Mira, sunt complexe, pornesc în viață ca niște fecioare pure, și emoțional și fizic. Morala creștină și obiceiurile din străbuni sunt respectate, fetele trebuie căsătorite pentru a avea un rost în viață. Dealtfel, până spre sfârșitul secolului al XIX-lea în literatura croată, scriitorii promovau imaginea tradițională a femeii, cea care are grijă de familie, este păzitoarea vatrei strămoșești, soția credincioasă și ascultătoare, mama copiilor, păstrătoarea virtuților și moralei creștine. Era o figură idealizată într-o societate patriarhală. Dar, ca rezultat al fanteziilor erotice ale bărbaților, apare opusul femeii ascultătoare și credincioase, femeia fatală. Aceasta refuză convențiile tradiționale și astfel poate fi doar un personaj negativ, o femeie care nu este acceptată de societate și care nu merită fericirea pentru că se abate de la tradiție și respinge obligațiile sociale, așa cum a făcut Tena. Într-o societate patriarhală tradițională, fiica, sub mâna strictă a tatălui și privirea exigentă a mamei crește și se dezvoltă pentru a fi ceea ce se așteaptă de la ea, dar sub influența noilor timpuri, femeile încep să aibe un mod de gândire mai modern și sub influența educației, atunci când are această șansă, femeia își lărgeste orizonturile și pune la îndoială rolul și poziția care i-au fost pregătite de familie și societate. Crearea unui personaj feminin al cărui rol principal nu este promovarea moralității bazate pe stereotipuri sociale, ci trezirea conștiinței de sine a femeilor cu privire la valorile și forța lor dincolo de sfera rolurilor lor naturale, constituie o noutate care se cerea luată în seamă și evident, așternută pe hârtie. Aceste efuziuni moderniste se observă și în proza lui Josip Kozarac, cu precădere în ce-a de-a doua nuvelă, *Mira lui Kodolić*, dar mai ales în cea intitulată *Straiete (Oprava, 1899)* care are ca un subtitlu indicativ de „studiu psihologic”.

Este necesar de menționat că generația moderniştilor croați a acceptat cu multă simpatie operele lui Josip Kozarac, în special criticul literar Milan Šarić care în textul critic *Hrvatska književnost (Literatura croată)* apărut în revista editată la Praga, *Gândirea croată (Hrvatska misao)* scria cu entuziasm: „În această perioadă opera lui Kozarac este cea mai frumoasă, cea mai utilă, ea a răsărit din glia noastră, este rodul pământului croat, un monument luminos și frumos adus eforturilor omului într- o perioadă în care nimeni nu dorea

---

<sup>104</sup> *Ibidem*, 163

să vadă situația reală și nimeni nu dorea să înțeleagă ce se întâmplă, în ce constă munca în folosul poporului, și în ce direcție ar trebui să se îndrepte literatura, pentru a fi literatură nu doar cu numele, ci într-adevăr croată.”<sup>105</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Fališevac, Dunja, *Žena-autorica i lik žene u hrvatskoj književnosti*, în: *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2000*, FF press, Zagreb, 2003.

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

Jelčić, Dubravko, *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada P.I.P. Pavičić, Zagreb, 1997

Kozarac, Josip, *Izabrana djela*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997

Nemec, Krešimir, *Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća*, în: *Zbornik zagrebačke slavističke škole 2002*, FF press, Zagreb, 2003.

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

Novak, Sl. Prosperov, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, Golden Print, 2003

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

# CULTURAL BORROWINGS IN LA CORONACIÓN BY JUAN DE MENA

**Alexandra Burghilea-Arabu**

**Lecturer, PhD, Politehnica University of Bucharest**

*Abstract: This article contains a selective semantic analysis of some cultural borrowings attested for the first time in La coronación (1428) by the Spanish writer Juan de Mena, confirmed in DCECH. As a starting point, we have consulted a tool on the website of the Royal Spanish Academy, called Mapa de los diccionarios. In this way, we can simultaneously analyze six editions, the most representative, of the academic dictionary from the years 1780, 1817, 1884, 1925, 1992 and 2001. Our goal is to find out whether or not the meaning of these cultural borrowings changes over time, or if they are enriched from a semantic point of view.*

*Keywords: linguistics, cultural borrowings, Spanish literature, semantics, Latin influence*

## Introducere

Principalul scop al prezentului articol este identificare și analiza semantică selectivă a împrumuturilor culte din opera *La Coronación*, creație literară de mare impact a scriitorului spaniol Juan de Mena. În textul operei țintă, am identificat o serie cultisme, majoritatea acestor împrumuturi livrești fiind introduse în perioadele dinaintea secolului al XV-lea. Un număr important dintre cultismele identificate în *La Coronación* sunt atestate pentru prima

---

<sup>105</sup> Milan Šarić: *Hrvatska književnost*. – Milan Marjanović: *Hrvatska moderna. Izbor književne kritike*, vol.I, JAZU, Zagreb, 1951 p. 142 apud Krešimir Nemec, prefata la Josip Kozarac, *Izabrana djela*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1997, p. 21

dată în secolul al XV-lea, în scrierile contemporanilor lui Juan de Mena, precum Enrique de Villena, Santillana, Pérez de Guzmán și alți scriitori prerenaștiști.

Totodată, există o serie de cuvinte atestate pentru prima dată în textul *La Coronación*, pe care le putem grupa după cum urmează:

cuvinte care anticipează cu câțiva ani / secole prima atestare propusă în DCECH<sup>106</sup>, printre acestea menționăm: *luminoso, metro, modo, montuoso, músico, notorio*.

cuvintele care apar în DCECH ca prima atestare în spaniolă; includerea lor ca prime atestări se datorează diferitelor cercetări asupra *La Coronación* efectuate de cercetători în secolul al XX-lea, printre acestea menționăm: *ánima, contraer, implorar, luminoso, militar*.

### **Analiza semantică a cuvintelor atestate pentru prima dată în *La Coronación* (1438) și confirmate de DCECH<sup>107</sup>**

Este necesar să subliniem faptul că această cercetare a fost efectuată cronologic, întrucât am consultat șase ediții diferite ale dicționarelor Academiei Regale Spaniole, mai exact *El Mapa de los Diccionarios*<sup>108</sup> un instrument important care ne permite să aflăm diacronic evoluția semantică a oricărui cuvânt din limba spaniolă, putând verifica în mod simultan cele șase ediții, cele mai importante ale dicționarelor academice ale Academiei Spaniole începând cu anul 1780 până în 2001.

Scopul nostru este acela de a vedea dacă aceste împrumuturi culte suferă sau nu transformări de ordin semantic. Totodată, vom oferi în cele ce urmează câteva exemple, cele mai ilustrative, selectate în mod arbitrar, aferente cultismelor care prezintă o evoluție semantică seminificativă, dar și câteva exemple ale cultismelor care nu prezintă o evoluție semantică, păstrându-și astfel sensul inițial, validat în opera lui Mena (1438). De asemenea, trebuie subliniat faptul că am păstrat în prezentarea semantică și forma originală (în limba spaniolă) a cuvintelor analizate, adăugând și traducerea, în limba română, aferentă fiecărui termen.

Vom începe seria cuvintelor propuse spre analiză cu prezentarea verbului *abstenerse / a se abține* ce a fost folosit în lucrarea lui Juan de Mena pentru a desemna privirea de ceva. De-a lungul timpului, cuvântul nu prezintă modificări importante de natură semantică. Începând din 1992, verbul a început să fie folosit cu sensul „a nu participa la ceva la care cineva are dreptul”. În 2001 a fost adăugat sensul de „a restrânge”. Acestea sunt singurele modificări semantice.

Verbul *contraer / a contracta* a fost folosit între 1438 și 1780 cu sensul „a îngusta, a uni un lucru cu altul”. În 1780 a ajuns să aibă mai multe înțelesuri. Primul sens se referă la acțiunea de „strângere a unui nerv, mușchi”. Al doilea, este documentat în 1780 referindu-se la „un caz sau la o anumită propoziție, propoziții generale”. În 1780 se consemnau expresiile: *contraer domicilio* (cu sensul de a avea un domiciliu), *contraer enfermedad* (a căpăta o boală), *contraer matrimonio* (a se căsători), *contraer vicios* (a avea vicii). În 1884 verbul este folosit și cu sens figurat „a reduce discursul la o idee, la un singur punct”. În 1992, este folosit și pentru a se referi la acțiunea de „reducere a ceva la o dimensiune mai mică și asumare de obligații sau angajamente”. Toate semnificațiile menționate mai sus sunt păstrate până în prezent.

În ceea ce privește verbul *implorar / a implora* în anul 1438 avea sensul de „a cere cu seriozitate ceva cu gemete, rugăciuni și lacrimi”. În 1780 se adaugă sensul „a se folosi de autoritatea sau puterea cuiva pentru a te ajuta și a te apăra”. Se aplica expresiilor precum

<sup>106</sup> COROMINAS, Juan, PASCUAL, José (1992): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano E Hispánico*, vol. I-VI, Madrid, Gredos

<sup>107</sup> COROMINAS, Juan, PASCUAL, José (1992): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano E Hispánico*, vol. I-VI, Madrid, Gredos

<sup>108</sup> INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. < <http://web.frl.es/ntllet> >

implorarea biroului judecătorului, dar acest sens a căzut în desuetudine începând cu anul 1817 când verbul avea din nou doar sensul de „a cere ceva cu rugăciuni sau lacrimi”. În acest caz nu putem vorbi de o evoluție semantică.

Conform dicționarilor, adjectivul *luminoso/ luminos* a fost folosit în lucrările lui Juan de Mena cu sensul de „clar și strălucitor”. Adjectivul nu prezintă nicio modificare semantică până în 2001 când au fost înregistrate expresiile *spectru luminos, flux luminos, undă luminoasă, intensitate luminoasă*.

Următorul cuvânt supus analizei noastre este adjectivul *materno/ matern* care între 1438 și 1925 a fost folosit pentru a desemna tot ceea ce aparținea mamei. În 1925 s-a adăugat expresia limba maternă iar în 2001 *clastro materno/ pântec matern*.

Potrivit dicționarilor, primul sens al adjectivului *militar / militar* în 1780 este acela de „ceea ce aparține sau aparține miliției”. În 1884 a fost folosit pentru a desemna jachetă militară. Odată cu trecerea timpului, mai precis în 1925, a început să fie folosit în expresii precum *administrație militară, atașat militar, arhitectură militară, artă militară, colegiu militar, colegiu militar, inginer militar, ordin militar, sănătate militară, testament militar, tribună militară*. Astăzi se păstrează toate semnificațiile menționate mai sus.

Substantivul *secretario/ secretar* este consemnat pe harta dicționarilor în 1780 cu patru sensuri. Primul dintre ele se referă la persoana căreia „i se comunică un secret pentru a-l păstra”. Același sens nu mai este folosit începând cu anul 2001. Al doilea a fost documentat în 1780, metaforic și desemnează persoana care scrie de mână ceea ce îi dictează o altă persoană, referindu-se mai ales la litere. Acest sens se păstrează și astăzi. Al treilea sens se referă la secretarul oficiului universal, care este definit ca „secretarul cu care Regele trimite consultări, memoriale și alte afaceri ale întregii Monarhii”. Această slujbă a fost împărțită la patru persoane, una pentru miniștrii de stat și de externe, altă persoană era desemnată pentru ceea ce ține de har și justiție, alta pentru război și ultima pentru departamentele de trezorerie. Acest sens se păstrează până în zilele noastre.

În 1925, a fost adăugată expresia *secretar privat*, definită ca „persoana care se ocupă de aspectele neoficiale și de corespondența unei persoane cu autoritate”.

Printre cuvintele care au evoluat de-a lungul timpului este inclus și verbul *testificar / a depunde mărturie* folosit în scrierile lui Juan de Mena cu sensul de „a desemna adevărul”. În așa fel încât, începând cu anul 1780, în afara de sensul amintit anterior, se consemnează și sensul de „depunere ca martor într-un act judiciar” și se păstrează doar aceste două înțelesuri până în anul 1884 când se adaugă și sensul de „a afirma sau a dovedi ceva din oficiu, cu referire la martori sau înscrisuri autentice”. Astăzi sunt înregistrate toate cele trei semnificații enumerate mai sus, fără a prezenta nicio altă modificare semantică din 1884.

Folosirea substantivului *triumfo/triumf* în scrierile lui Juan de Mena avea sensul de „victorie”. În 1780, în afară de sensul menționat mai sus, a fost folosit în sens moral prin simbolizarea „victoriei spiritului împotriva patimilor”. A doua semnificație se referă la „în jocul de cărți, cartea care a fost extrasă sau a fost aleasă pentru a fi jucată, care este privilegiată și învinge oricare dintre celelalte culori atunci când se desfășoară un joc”. Cuvântul înregistrează un al treilea sens propriu pentru romani: „solemnitatea și aplauzele cu care sărbătoreau o victorie și premiul cu care îl onorau pe câștigător”. Toate aceste semnificații sunt folosite și astăzi.

În 2001, substantivul *triumfo/ triumf* a ajuns să fie folosit în Argentina pentru a se referi la „dansul unui cuplu liber și independent, cu coregrafii variate”. Sunt înregistrate și expresiile: *costar un triunfo algo/ a face un mare efort pentru a realiza ceva; en triunfo/ în triumf și arco de triunfo/ arc de triumf*.

## **Evoluția semantică a primelor atestări din *La Coronación* înregistrate ca atare *Breve DCECH*<sup>109</sup>(1987)**

Termenul de *cardinal* / *cardinal* a fost documentat pentru prima dată în lucrarea lui Juan de Mena pentru a desemna o virtute fundamentală. Începând cu anul 1718 se adaugă și o semnificație astrologică, astfel încât „se aplică semnelor zodiacale, ele se numesc așa pentru că își au începutul în cele patru puncte cardinale ale zodiacului, iar când soarele intră în ele, încep patru anotimpuri ale anului”. În 1884 a fost folosit în gramatică atunci când definește „adjectivul numeral care exprimă exclusiv câte persoane sau lucruri sunt implicate”. În 2001, cuvântul *cardinal* a ajuns să fie folosit în expresii precum *număr cardinal*, *punct cardinal*, *virtute cardinală*. Putem afirma că în cazul de față se poate vorbi de o expansiune semantică întrucât, de-a lungul timpului, cuvântul în cauză fost integrat în diverse domenii semantice.

Verbul *conmemorar/comemora* a fost folosit în lucrarea lui Juan de Mena cu sensul „a spune sau a aminti ceva”. Între 1438 și 2001 cuvântul nu prezintă nicio modificare semantică.

Cuvântul *ignorancia/ ignoranță* este atestat în 1438 cu sensul de „lipsă de știință”. De-a lungul timpului, cuvântul a suferit o evoluție semantică. Începând cu anul 1780, a fost adăugat un alt sens nou: „lipsa unei anumite știri, sau greșeală în ea, sau lipsa avertizării” (un sens care nu a mai fost folosit din 1817). De remarcat, de asemenea, faptul că substantivul *ignoranza* a fost folosit în mai multe expresii, cum ar fi: „*ignorancia de derecho*” / „*ignorarea legii*”. În 1884 au fost înregistrate alte trei expresii: „a înțelege ignoranța” (o expresie care a ieșit din uz în 1992); „*ignorancia no quita pecado*” / „*ignoranza nu îndepărtează păcatul*” - folosită pentru a explica faptul că ignoranța lucrurilor știute nu scutește de vină; „*no pecar alquien de ignorancia/ nu păcătuiești în ignoranță* - expresie care denotă că nu trebuie facute lucruri neadevărate.

Cultismul *superlativo /superlativ* a fost folosit în 1438 cu sensul de „cel mai înalt grad”. În 1780, a fost folosit și în gramatică pentru a defini „un nume al cărui sens plasează lucrul în grad și stimă, fie foarte mare, fie foarte scăzută”. În timp, adjectivul nu își schimbă sensul.

### **Concluzii**

După cum am menționat și în introducerea acestui articol, obiectivul nostru principal a fost să evidențiem, foarte pe scurt, câteva dintre împrumuturile întâlnite în opera *La Coronacion* a poetului Juan de Mena. Ca urmare a evoluției semantice și cronologice aferente cuvintelor supuse analizei noastre, cu ajutorul dicționarelor de specialitate, putem afirma că împrumuturile culte se remarcă prin semnificația lor, oferind un bogat conținut spiritual și cultural. Istoria cultismului este în mare parte și istoria culturii. În opinia lui Bustos Tovar (1974) împrumuturile culte oglindesc viața culturală, încadrată în anumite circumstanțe istorice concrete.

## **BIBLIOGRAPHY**

BUSTOS TOVAR, José (1974): *Contribución al estudio del cultismo léxico medieval*, Real Academia Española, Madrid, pp. 24-100.

COROMINAS, Juan, PASCUAL, José (1992): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano E Hispánico*, vol. I-VI, Madrid, Gredos.

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN RAFAEL LAPESA DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2013): *Mapa de diccionarios* [en línea]. < <http://web.frl.es/ntllet>> [19.11.2023].

MENA, DE JUAN (1994): *Obra completa* edición y prólogo de Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez CALVENTE, Madrid, Colección Biblioteca Castro

---

<sup>109</sup> COROMINAS, Joan (1987): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.

Real Academia Española, *Diccionario de autoridades* (1726-1739), en Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es> [22.11.2023].

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima tercera edición, Madrid, Espasa Calpe, 2014.

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Vigésima segunda edición, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

Real Academia Española, *Diccionario esencial* (2006), [www.rae.es](http://www.rae.es)

Real Academia Española, *Diccionario general ilustrado de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1987.

Real Academia Española, *Nuevo tesoro lexicográfico*, en Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <http://www.rae.es> [23.11.2023].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <http://www.rae.es>. [19.10.2023].

## ROMANIAN POETS FROM HUNGARY

**Iudit Călinescu**

**Lecturer, PhD, Romanian Language Institute, Bucharest, University of Szeged, Hungary**

*Abstract: The beginning of the modern literature of the Romanians in Hungary can be located in the 60-70s, the writers mostly belonging to the intellectuals trained at the Romanian language departments, in the universities of Szeged and Budapest. Romanian language writers began their artistic searches and literary affirmation mostly individually, lacking a literary cenacle, a mentor, literary debates or literary magazines, mostly publishing in „Foaia noastră”, which was the only press organ of the community. Also, community priorities were mostly directed towards finding answers related to minority issues and the preservation of ethnic identity. In the last decades of the 20th century, a compact group of poets appeared in Hungary, unfortunately neglected by Romanian literary history and criticism, within which two literary trends dominate: a classic, traditional one, which creates mainly a landscape, militant poetry, and a modernist one, structural, open to new poetics and to greater freedom of the poetic image. The most important poets of the Romanian community in Hungary, who, in addition to other forms of artistic expression or historical-cultural research, also addressed the lyrical genre, are Lucian Magdu, Ilie Ivănuș, Ana Crișan, Lucia Borza, Alexandru Hoțopan and Maria Berényi.*

*Keywords: ethnic community, culture, literature, poetry, ethnic identity.*

Peisajul cultural contemporan nu este omogen sau unitar, începând cu secolul trecut, categoriile sociale diverse și complexe generează „subculturi” specifice care se întrepătrund și se influențează reciproc, astfel încât putem vorbi despre „cultura de elită”, „cultura folclorică”, „cultura populară”, „cultura de masă”, dar și despre subculturi religioase, etnice, profesionale sau alternative<sup>110</sup>. Iar în ceea ce privește subcultura unui grup etnic sau social, trebuie ținut cont de faptul că identitatea culturală colectivă este formată prin educație și este transmisă prin diverse căi la membrii comunității, fie că e vorba de cultura generală,

<sup>110</sup> Mihai Coman, *Introducere în sistemul mass-media*, Iași, Editura Polirom, 1999, p. 18.

dobândită în mod instituțional, de cultura comunitară, dobândită prin tradiție, din mediul existențial, sau de cultura dobândită din zone culturale aflate în afara sistemului de învățământ<sup>111</sup>. Fiecare dintre aceste tipuri de culturi este importantă pentru individ și pentru comunitate, doar din amestecul celor trei forme de însușire a culturii putându-se construi, de fapt, identitatea culturală a unei comunități, prin fiecare membru al ei.

Pentru comunitatea istorică românească din Ungaria, cultura populară, sub toate formele ei, a reprezentat unul dintre cei mai importanți piloni ai păstrării identității românești, până la sfârșitul secolului al XX-lea, această comunitate românească din afara granițelor României fiind constituită pe temeliiile satului tradițional, autarhic, ceea ce a făcut ca, până spre mijlocul secolului al XX-lea, cultura populară, implicit literatura populară, să fie aproape singura formă culturală de manifestare a acestei comunități. Tezaurul folcloric al comunității românești din Ungaria, dincolo de influențele și de specificitățile datorate zonei geografice dar și istoriei românilor de aici, poate fi așezat alături de moștenirea naționalității române ca întreg, fiind caracterizat de autenticitate și de păstrarea și prețuirea creației artistice<sup>112</sup>. Comunitatea istorică românească din Ungaria și-a păstrat în parte tradițiile, obiceiurile, folclorul și specificul național până în deceniul șase al secolului al XX-lea, perioadă în care comunitățile arhaice tradiționale încep să intre într-un declin ireversibil, tradițiile și cultura populară cedând influențelor societății industriale moderne, iar mărcile identitare începând să se erodeze sub presiunea factorilor politici, economici, sociali și culturali ai societății<sup>113</sup>.

În orice cercetare asupra literaturii de limbă română din Ungaria este utilă găsirea unui punct de plecare, pornit din cercetările anterioare, realizate în studii și articole publicate în mediul academic, dar și în revistele de specialitate, atât din Ungaria cât și din România. Un volum care poate fi util, ca punct de plecare pentru formarea unei imagini de ansamblu asupra istoriei și formelor de manifestare literară ale românilor din Ungaria, și care realizează o sinteză a tuturor formelor literare apărute în perioada 1950-2008, la autorii de limbă română din Ungaria, este publicat de cercetătorul român Cornel Munteanu, de la Facultatea de Litere din Baia Mare, care ne introduce în literatura românilor din Ungaria prin volumul *Români din Ungaria, II. Literatura (1950-2008)*. El urmărește etapele dezvoltării literaturii românești de aici prin contribuția fiecărui scriitor în parte, oferind și texte comentate ale acestora cât și un fișier biografic al scriitorilor abordați. Cartea se adresează în primul rând studenților români de la catedrele de limbă română ale universităților din Budapesta și Seghedin, dar și elevilor și profesorilor români de la Liceul Românesc „Nicolae Bălcescu” din Giula, și nu în ultimul rând tuturor celor interesați de fenomenul literar românesc din Ungaria. Volumul are un caracter didactic, el răspunde cerințelor formulate de Ministerul Învățământului din Ungaria și apare în programa de liceu a școlilor românești de aici, la disciplina Literatura Română<sup>114</sup>. Structura volumului are la bază principiul valoric și principiul cronologic, autorul folosind principiul reprezentativității valorice a autorilor și a textelor alese, pentru toate genurile și formele literare, atât din perspectiva noțiunilor de teorie literară, analiză literară și exerciții de limba română, dar și principiul cronologic, materialul de bază al studiului fiind constituit nu doar din volumele autorilor, ci și din aparițiile acestora în presă, în ordine cronologică, iar un aspect interesant este și faptul că autorul lărgeste domeniul de cercetare de

---

<sup>111</sup> Rodica Raliade, Mihaela Nubert Chețan, *Lecturi identitare. Români din Ungaria - studii de caz* -, Editura România Pur și Simplu, București, 2004, p. 35.

<sup>112</sup> Alexandru Hoțopan, *Împăratu Roșu și Împăratu Alb (Poveștile lui Teodor Șimonca)*, Editura Didactică, Budapesta, 1982, p. 5.

<sup>113</sup> Rodica Raliade, Mihaela Nubert Chețan, op. cit., p. 29.

<sup>114</sup> Cornel Munteanu, *Români din Ungaria, II. Literatura (1950-2008)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2009, p. 5.



la literatura scrisă la cea orală, populară, sau la cea documentară, abordând inclusiv scriitorii maghiari de expresie română din Transilvania<sup>115</sup>.

Volumul lui Cornel Munteanu oferă informații importante despre literatura de limbă română din Ungaria, referindu-se la literatura modernă, apărută la începutul perioadei postbelice, pe care o consideră „de noviciat”, în principal din cauza lipsei unei intelectualități compacte care să își asume actul creației, primele creații literare apărând în anii 1950-1960, odată cu apariția primei serii de intelectual români (Munteanu, 2009, p. 17)<sup>116</sup>. Formatorii și inițiatorii în elemente legate de literatură au fost, la început, mai ales intelectuali maghiari veniți din România și stabiliți în Ungaria, în mare parte profesori la catedrele de limba română din Budapesta (Domokos Sámuel, Pálffy Endre sau Ladislau Gáldi) și Seghedin (Ecaterina Sebesi sau Vilmos Vancsa), dar apar și creatori de literatură din sânul profesorilor români veniți din România (cum ar fi Ilie Ivănuș sau Ana Varga), adoptați tacit ca autori ai comunității românești de aici, pentru ca abia la începutul anilor 1970 să se poate vorbi cu adevărat despre o literatură modernă de limbă română în Ungaria, scriitorii acelei perioade aparținând în mare parte intelectualilor formați la catedrele de limbă română de la universitățile din Seghedin și din Budapesta<sup>117</sup>. O altă specificitate importantă legată de începuturile literaturii de limbă română din Ungaria ține de faptul că, aici, scriitorii și-au început afirmarea literară mai ales individual, ei neavând un cenaclu literar, dezbateri literare sau reviste de literatură, în mare parte publicând textele lor în revista *Foaia noastră*<sup>118</sup> (redenumită, în 1998, *Foaia românească*), care era singurul organ de presă al comunității, prioritățile comunitare îndreptându-se, în principal, înspre găsirea răspunsurilor legate de problemele minoritare, dar și de prezervarea identității etnice<sup>119</sup>.

Trebuie amintită și prima grupare a scriitorilor români din Ungaria într-un volum colectiv, care este realizată în 1973, atunci când apare volumul colectiv *Muguri*, sub egida Uniunii Democratice a Românilor din Ungaria, care era în acea perioadă (anii 1970) și editorul responsabil al publicației *Foaia noastră*, unde își publicau creațiile scriitorii din cadrul comunității, *Muguri* reprezentând o antologie de texte literare a unor autori din mai multe generații, care încă nu aveau volume individuale publicate<sup>120</sup>. În prima parte a acestui volum sunt întrunite creații în proză și în versuri ale autorilor români (Petru Anton, Lucia Borza, Nicolae Gîndilă, Ioan Halász, Alexandru Hoțopan, Ilie Ivănuș, Lucian Magdu, Vasile Roxin, Gheorghe Santău), iar în a doua parte sunt adunate studii literare ale cercetătorilor români din Ungaria (Gheorghe C. Mihăiescu, Alexandru Hoțopan, Gheorghe Petrușan, Sándor Márki), antologia dorindu-se a fi o modalitate prin care tinerii scriitori să găsească recunoașterea din partea comunității, facilitându-li-se astfel urmarea unei cariere literare în limba română în viitor<sup>121</sup>. În textele tuturor acestor autori se poate regăsi, într-o formă sau alta, manifestarea unei crize identitare, mai puternică în cazul scriitorilor bilingvi, iar în textele poetice ale scriitorilor români din Ungaria această permanentă căutare a identității se manifestă prin construirea unui univers poetic interogativ-reflexiv, cu accente existențiale

---

<sup>115</sup> Ibidem, p. 5-6.

<sup>116</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>117</sup> Ibidem.

<sup>118</sup> *Foaia noastră/Foaia românească* este un ziar săptămânal al românilor din Ungaria. El a apărut în 1951 (sub numele, până în 1957, *Libertatea noastră*), și este editat de Uniunea Culturală a Românilor din Ungaria, având teme și rubrici constante: *Învățămint, Cultură, Limbă, Literatură, Ortodoxia, Sport, Opinii*, etc. Printre cei mai importanți redactori și colaboratori ai acestei publicații se numără Alexandru Hoțopan, Petru Cămpian, Gheorghe Dulău, Ștefan Frătean, Maria Berény, Ana Crișan, Lucia Borza, Tiberiu Herdean, Edda Illyés, Eva Șimon, Gheorghe Petrușan, Petru Anton, Lucian Magdu, Ilie Ivănuș.

<sup>119</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 18.

<sup>120</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>121</sup> Petru Silaghi (redactor), *Muguri. Scrieri ale autorilor români din Ungaria*, Editat de Uniunea Democratică a Românilor din Ungaria, Giula, 1973, p. 5.

amare”<sup>122</sup>. Reperle identitare se pierd, ducând la ceea ce Cornel Munteanu numește „complexul minoritarului”, resimțit atât de acut, în special în lirica românilor din Ungaria, el reprezentând, de fapt, o pierdere a „reperelor ce definesc o identitate”, și fiind alimentat și de cel al dizlocării spațiale și temporale a copilăriei: satul și casa părintească apar ca fiind în părăsire, pierzându-se astfel legăturile care pot da un sens existenței<sup>123</sup>.

Poeții aparținând comunității românești din Ungaria sunt legați prin câteva elemente, caracteristice textelor create de fiecare dintre ei, iar unul dintre cele mai importante astfel de elemente este faptul că ei imaginează un topos specific zonei lor de origine, adică al satelor în care s-au născut și și-au petrecut copilăria, la acesta adăugându-se un topos social, legat de conviețuirea cu alte naționalități, dar și un topos al tradițiilor specifice comunității românești din Ungaria<sup>124</sup>. În ultimele decenii ale secolului al XX-lea și în primele decenii postcomuniste a existat un grup de intelectuali români, fie jurnaliști, fie profesori sau cercetători, care a abordat și genul liric, pe lângă alte forme de exprimare artistică sau cercetare istorico-culturală, cei mai importanți fiind Lucian Magdu, Lucia Borza, Ilie Ivănuș, Alexandru Hoțopan, Ana Crișan și Maria Berényi. Alături de aceștia, au avut încercări literare, în proză, Gheorghe Santău, Petru Popuța, Ana Radici Repiski, Vasile Roxin, dar și Ilie Ivănuș, care a publicat atât poezie, cât și proză.

Un alt element interesant, legat de literatura în limba română din Ungaria, fie că e vorba de beletristică, eseu, literatură memorialistică, istorie sau critică literară, este reprezentat de faptul că aceasta nu a avut, de-a lungul timpului, o deschidere reală înspre mediul intelectual din România, însă trebuie amintit un moment important în care această literatură a ajuns în atenția românilor de peste graniță. Este vorba despre anul 2003, atunci când revista de cultură *România km 0*, apărută sub egida Asociației Scriitorilor din Baia Mare și a Bibliotecii Județene „Petre Dulfu” din aceeași localitate, dedică un număr integral literaturii românilor din Ungaria<sup>125</sup>. În acest număr sunt publicate texte ale românilor din Ungaria, fie literare (poezie, proză), fie de critică și istorie literară, dar și literatură documentară, texte legate de tradiție și spiritualitate la românii din Ungaria, eseuri și cronici, și, nu în ultimul rând, articole legate de artele vizuale sau despre viața culturală sau publicistica românilor din Ungaria. Literatura în limba română de aici este prezentată și analizată de Cornel Munteanu, într-un articol care anunță viitorul volum, *Românii din Ungaria, II. Literatura (1950-2008)*, care va apărea în 2009. El amintește aici faptul că literatura românilor din Ungaria s-a născut dintr-un „angajament și o implicare activă în acțiunea de menținere și conservare a identității”, afirmând că este necesară acceptarea creatorilor și intelectualilor români din Ungaria în cultura românească din „țara-mamă”, acolo unde activitatea acestora este aproape necunoscută, el considerând că este nevoie de „un gest și o atitudine imediată”, care ar implica inclusiv cooptarea ca membri ai Uniunii Scriitorilor din România și a Uniunii Ziariștilor și pe reprezentanții din Ungaria<sup>126</sup>. Afirmările lui Cornel Munteanu sunt argumentate în continuare prin publicarea în paginile revistei a unor texte aparținând românilor din Ungaria: poezii semnate de Lucia Borza, Maria Berényi, Lucian Magdu, Petru Anton, Alexandru Hoțopan, Mihaela Bucin, Ilie Ivănuș, Gheorghe Berényi sau Gheorghe Ruja, sau texte în proză ale lui Ilie Ivănuș, Petru Popuța, Ana Varga, Ana Radici Repisky, Vasile Roxin sau Gheorghe Santău. La acestea se adaugă texte din domeniul istoriei și criticii literare, semnate de Gheorghe Petrușan și Tiberiu Herdean, texte aparținând literaturii documentare (Gheorghe C. Mihăiescu, Ștefan Frătean, Marius Maghiaru, Vasile

<sup>122</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 19.

<sup>123</sup> Ibidem, p. 74,77.

<sup>124</sup> Ibidem, p. 26.

<sup>125</sup> Vezi *România km 0. Revistă de cultură* - „Românii din Ungaria”, Anul IV, nr. 1-2 (6-7), Baia Mare, 2003.

<sup>126</sup> Cornel Munteanu, „Literatura românilor din Ungaria”, în *România km 0. Revistă de cultură* - „Românii din Ungaria”, Anul IV, nr. 1-2 (6-7), Baia Mare, 2003, p. 6.

Marc, etc.), texte despre tradiția și spiritualitatea românilor din Ungaria (Ana Hoțopan, Emilia Martin, Elena Csobai, etc.), sau eseuri semnate atât de reprezentanți ai comunității din Ungaria, cât și de intelectuali din România care au colaborat la acest număr al revistei. Consider că apariția acestui număr al revistei *România km 0* a reprezentat un moment important, prin care intelectualii din România au putut lua contact direct cu textele românilor din Ungaria, oferind o deschidere a comunității românești din această țară spre cultura românilor de pretutindeni. Este păcat că impactul nu a fost neapărat la nivel național, revista fiind citită în special la nivel local, ceea ce a dus probabil la diminuarea numărului posibil de cititori, însă este important faptul că a existat o astfel de inițiativă și cred că ar fi utilă repetarea acesteia în viitor, printr-o culegere de texte ale românilor din Ungaria sau publicarea lor într-o revistă din România, care să ajungă în mâinile tuturor cititorilor români interesați, oferind astfel o deschidere reală a intelectualității române din Ungaria spre cultura românească de pretutindeni.

Primele încercări de poezie ale reprezentanților intelectualității românești din Ungaria sunt analizate de Maria Berényi, într-un studiu publicat în volumul *Chitighaz, Pagini istorico-culturale*, în care vorbește despre poeziile preotului Iosif Ioan Ardelean, cel care a publicat, în 1893, *Monografia comunei Chitighaz*, un document important pentru comunitate, pentru cunoașterea istoriei, tradițiilor, obiceiurilor, limbii și a altor aspecte istorice, sociale, culturale și spirituale ale trecutului acestei comunități. Poeziile din volumul *Buchetul meu*, apărut la Arad în 1902 și dedicat soției sale, deși nu au o deosebită valoare artistică, sunt importante din perspectiva ideii că literatura românească din Ungaria este în primul rând militantă, ea fiind o literatură națională în sensul pozitiv al cuvântului, iar acest volum reprezintă, în opinia Mariei Berényi, „un fragment al istoriei noastre culturale”, în el regăsindu-se ode religioase sau ocazionale, poezii de dragoste, despre natură sau de inspirație folclorică: *Trei virtuți, Cătră speranță, De-ar ști floarea*, etc.<sup>127</sup>. Un alt intelectual important din Chitighaz, pe care îl prezintă Maria Berényi în același volum, este poetul Isaia B. Bosco, născut în Nermiș în 1848, care ajunge notar în localitatea natală, dar care este și deosebit de implicat în activitatea culturală a comunității și, în același timp, pasionat de literatură. Prima poezie, *Cântă frunza*, i-a apărut în revista *Familia*, în 1881, el publicând apoi poezii și nuvele în revista lui Iosif Vulcan, *Albina Carpaților*. Poeziile sale au tematică erotică, religioasă și patriotică. Din păcate se stinge din viață în 1884, lăsând în urma lui un singur volum de poezii, *Florile inimei*, apărut chiar în acel an, pe care autorul îl dedică „mamei-națiune”<sup>128</sup>.

Unul dintre intelectualii de prestigiu ai comunității românești din Ungaria, a fost Lucian Magdu (1937-1968) care, pe lângă activitatea regizorală, a scris și poezie, el publicând versuri în limbile română și maghiară, în mai multe reviste de specialitate, iar postum fiind publicat în mai multe antologii de poezie românească din Ungaria: în 1978 - într-un volum dedicat poezilor originari din Bătania, *Pod peste timp (Híd az éren át)* și în 1974 - în volumul colectiv *Muguri*<sup>129</sup>. În noua generație de poeți români din Ungaria, Lucian Magdu a constituit, încă de la debut, o „voce lirică distinctă”, el creând versuri constant valoroase, de-a lungul întregii sale opere, reușind să proiecteze meditația existențială în lirica peisagistă, ajungând chiar la o detașare metafizică care, îmbinată cu o construcție vizionară a textului, reușește să scoată versurile sale din formula tradițională practică de colegii săi de generație<sup>130</sup>.

<sup>127</sup> Maria Berényi, „Poeziile lui Iosif Ioan Ardelean”, în Maria Berényi (editor), *Chitighaz, Pagini istorico-culturale*, Publicație a Comunității Cercetătorilor și Creatorilor Români, Budapesta, 1993, p. 24-29.

<sup>128</sup> Maria Berényi, „Isaia B. Bosco - notar adjunct și poet în Chitighaz”, în Maria Berényi (editor), *Chitighaz, Pagini istorico-culturale*, Publicație a Comunității Cercetătorilor și Creatorilor Români, Budapesta, 1993, p. 36.

<sup>129</sup> Maria Berényi, „Poetul Lucian Magdu”, în Maria Berényi (editor), *Bătania - Pagini istorico-culturale*, Publicație a Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Budapesta, 1995, p. 168.

<sup>130</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 121-122.

În 1991 îi apare volumul de poezie postumă, *Confesiune*, la Editura Dunărea, în acest volum fiind publicate poeziile în limba maghiară, apărute până atunci în diverse reviste, ele fiind traduse în limba română de un traducător din România, Constantin Olariu. Maria Berényi, referindu-se la poeziile apărute în acest volum, afirmă că, pentru poet, satul natal reprezintă „locul de refugiu și de contemplație, favorabil regenerării sufletești”, el reîntorcându-se periodic la lumea copilăriei și a satului natal, creând un univers poetic în care predomină confesiunea, străbătută de puternice încărcături emoționale și de o sensibilitate nativă<sup>131</sup>. Opera sa reprezintă „un document sufletesc și spiritual de prim ordin”, o autentică mărturie a feluritelor „hărțuieli” esențiale dramatice, la care este supusă ființa, vocea confesivă înfățișându-se sub forma unui „pelerin al vieții”, el realizând „un impresionant tablou emoțional despre epoca în care a trăit”, în poezii ale căror titluri sugerează emoția și contemplația asupra vieții: *Confesiune*, *Pe dig*, *Destin*, *Nocturnă*, *Meditație*, *Cât am trăit aici*, etc.<sup>132</sup>. Cornel Munteanu îl vede, în poeziile din volumul *Confesiune*, ca pe un poet ludic, cu permanente reînțoarceri la copilărie, dar și ca pe un poet reflexiv, prin întrebările existențiale dureroase pe care și le pune, mai ales prin cele legate de trecerea timpului și de rostul existenței<sup>133</sup>. Acest volum postum este important pentru comunitatea românească din Ungaria, pentru că este pentru prima dată când este publicată într-un singur volum, în limba română, o mare parte din opera sa poetică, Maria Berényi susținând că Lucian Magdu „a adus o mare contribuție la dezvoltarea literaturii românești din Ungaria”, el putând fi revendicat ca model „de generații întregi de urmași”<sup>134</sup>.

Scriitorul Ilie Ivănuș (1913-1999), este unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai literaturii românilor din Ungaria, el abordând în operele sale atât genul liric cât și genul epic. Ilie Ivănuș s-a născut la Alămor, județul Sibiu, în 23 februarie 1913. El a păstrat o amintire tristă despre anii copilăriei, destăinuindu-se el însuși mai târziu, în poezia *Copil din flori*: încă de la vârsta de 12 ani a fost nevoit să-și părăsească familia și să se întrețină singur. El trece prin mai multe meserii, începând ca ucenic la un tapițer din Timișoara, mai târziu devenind muncitor, de multe ori rămânând fără un loc de muncă, mutându-se mereu dintr-un oraș în altul: de la București la Cluj, la Budapesta sau la Nyíregyháza. După stabilirea definitivă în Ungaria, își completează studiile, absolvind Institutul Pedagogic din Budapesta, iar din 1953 lucrează un sfert de veac ca profesor la școala generală și liceul românesc din Giula, unde se și stabilește, dascălul Ilie Ivănuș fiind un luptător neobosit pentru păstrarea identității românești a comunității, el cutreierând satele românești pentru a-i convinge pe părinți să-și înscrie copiii la școala românească din Giula<sup>135</sup>. Ilie Ivănuș este și un prolific jurnalist, el colaborând la reviste și ziare românești, atât din Ungaria cât și din România. Literatura l-a pasionat dintotdeauna, el scriind poezii dar și nuvele, povestiri sau scenete. Volumul său de debut a fost unul de poezie, *Vioara cu cinci strune*, apărut în 1977, acesta fiind primul volum beletristic publicat în rândul românilor din Ungaria, în perioada contemporană, de aceea Maria Berényi afirmă că acesta nu a reprezentat doar debutul scriitorului Ivănuș, ci și „debutul literaturii contemporane românești din Ungaria de azi”<sup>136</sup>. Cornel Munteanu îl consideră un poet al evocării și al poeziei militante, el combinând confesiuni lirice legate de copilărie și amintiri ale scriitorului, cu evocări ale istoriei locale și meditații asupra unor vestigii arheologice din acele locuri. Acest volum adună creațiile lirice apărute vreme de 20

<sup>131</sup> Maria Berényi, „Poetul Lucian Magdu”, în op. cit., p. 168-169.

<sup>132</sup> Ibidem.

<sup>133</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 20.

<sup>134</sup> Maria Berényi, op. cit., p. 169.

<sup>135</sup> Maria Berényi, „In memoriam Ilie Ivănuș (1913–1999)”, în *Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 1999, p. 41.

<sup>136</sup> Ibidem.

de ani în publicațiile vremii, dar și traducerile din limba maghiară în limba română ale unor poeți maghiari<sup>137</sup>.

Poetă, dar și istoric, coordonator al Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Maria Berényi, născută în 1959 la Micherechi, a îmbinat cu succes, de-a lungul timpului, activitatea de cercetător științific cu poezia, ea publicând mai multe volume de versuri în limba română, dar și în limba maghiară, fiind deci un poet bilingv, care a încercat să găsească răspuns la întrebările existențiale prin ambele mijloace lingvistice, cele românești și cele maghiare, bilingvismul putând fi considerat o formulă prin care poeta răspunde mai adecvat necesităților de exprimare lirică, de „universalizare a stărilor”<sup>138</sup>. Volumul de debut a apărut în 1987 și este intitulat *Autodefinire*, următoarele volume fiind *Fără titlu* (1989), *Pulsul veacului palid* (1997) și *În pragul noului mileniu* (2002). În volumul bilingv *Fără titlu/Cím nélkül*, apar poezii în limbile română și maghiară, ilustrate de Stela Santău, lectori fiind Tiberiu Herdean și Gavril Scridon<sup>139</sup>. Tiberiu Herdean, profesor la catedra românească a Universității din Budapesta, realizează, într-un articol din revista *Lumina*<sup>140</sup>, apărut în 2011, și o interesantă analiză a liricii Mariei Berényi, pornind de la ideea că poezia sa este caracterizată de sinceritate, fiind în general de factură confesivă și având o tematică bogată și o puternică încărcătură emoțională și intelectuală; în opinia sa, elementul invizibil și indefinibil care leagă poeziile sale „cu forța unui odgon” este reprezentat de o absență al cărei obiect este „primul și singurul spațiu întipărit în suflet și simbolizat de figura mamei”<sup>141</sup>.

Elena Rodica Colta, într-un articol apărut în 2002, tot în revista *Lumina*, vorbește despre al patrulea volum al autoarei, numit *În pragul noului mileniu*, remarcând faptul că, la fel ca și în celelalte volume, și aici este dezvăluită o față intimă, delicată, a intelectualei „bătăioase” din viața de zi cu zi, care luptă pentru drepturile și demnitatea românilor din Ungaria, atât prin activitatea de director al Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, dar și prin frumusețea și puritatea limbii române, folosită cu măiestrie în poeziile sale, Elena Rodica Colta considerând că fragilitatea, însingurarea și nesiguranța care se desprind din versurile poetei vin dintr-o „nevoie de rostire a gândului nespus”, care este „la fel de tulburătoare ca activismul ei neobosit din viața cotidiană”<sup>142</sup>. Iar Cornel Munteanu afirmă că poeziile Mariei Berényi aduc un suflu nou față de lirica generației anterioare, prin reevaluarea temelor abordate, care se deschid spre problematica și dramele omului contemporan, dar și prin libertatea de construcție și de expresie, poeta refuzând convențiile și artificiile, creând un discurs fragmentar, alternând tonul grav cu cel ironic, trecând de la interogații retorice la mirări revoltate, în fața unui univers, de multe ori, absurd<sup>143</sup>.

Un alt intelectual de marcă al comunității românești din Ungaria a fost profesoara și jurnalista Lucia Borza, care, pe lângă cariera didactică, scrierea de manuale și activitatea publicistică, a ajuns să scrie și literatură pentru copii și poezie. Preocuparea de bază a poetei Lucia Borza rămâne lirica pentru copii și poezia ca material didactic auxiliar. În volumul apărut în 1986, *Mărunte mărgăritare – Ghicitori pentru copii*, adună, pe lângă jocurile

---

<sup>137</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 20.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>139</sup> Vezi Maria Berényi, *Fără titlu/Cím nélkül*, Magyarországi Románok Szövetsége, Giula, 1989.

<sup>140</sup> Revista *Lumina* este o publicație a Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, o revistă de cultură și identitate românească, în care au publicat cercetători, profesori, jurnaliști, oameni de cultură ai comunității românești istorice sau de diaspora din Ungaria, dar și cercetători din România. Revista se regăsește, în format electronic, începând cu numărul din anul 1997, pe pagina oficială a Institutului, la secțiunea „Publicații”, <http://www.romanintezet.hu/index.php/publicatii>.

<sup>141</sup> Tiberiu Herdean, „Poezia Mariei Berényi”, în *Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2011, p. 27.

<sup>142</sup> Elena Rodica Colta, „Melancolica tristețe a Mariei”, în *Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2002, p. 37.

<sup>143</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 22.

ritmate de inteligență dedicate copiilor, elegii personale, publicate până atunci în presa românească din Ungaria<sup>144</sup>. În volumul de versuri *Flori târzii*, apărut în 1987 și reeditat în 1997 și 2009, poeta construiește un univers al copilăriei, utilizând toate componentele sale: căminul familial, imaginea mamei, grădinița, lumea animalelor și a plantelor, culorile naturii, evocarea unor figuri din satul natal, toate acestea dând viață unui univers al miracolului copilăriei, descris în tonuri calde, uneori extaziate, și creând un univers al purității și al jocului infantil<sup>145</sup>. În acest volum se simte preocuparea poetei pentru veșnicile întrebări existențiale legate de viață și moarte, autocunoaștere, identitate, ea evocând satul natal, familia, anii tinereții. Pentru că și-a petrecut o parte din viață la Budapesta, a cunoscut sentimentul dezrădăcinării și al dorului de locurile natale, care reiese puternic din versurile sale, păstrând în suflet, în același timp, dulcea limbă română<sup>146</sup>. Poeziile din acest volum aduc cititorului „candorile nostalgice ale trecutului”, poeta creând o lume din spatele căreia „se întrezărește, nemascată, povestea unui destin”, trecând de la tematica trecerii timpului, a transformării eului, a regretului cauzat de pierderile celor dragi, până la o poezie a jocului, a copilăriei, ca vârstă a nemuririi și a fericirii lipsite de griji<sup>147</sup>.

Jurnalistul și folcloristul Alexandru Hoțopan (1937-2007) a publicat, în anul 1997, și un volum de poezie, intitulat *Din rădăcini comune*. În acest volum autorul utilizează formula poeziei-parabolă, pe care o îmbină cu poezia de evocare, la care adaugă „gustul pentru anecdotă și scenariul cotidian”, în acest volum putând fi observate „inflexiuni ale vocilor lirice, într-un joc al măștilor, acolo unde scriitorul își schimbă unghiul de perspectivă și poziția”, poetul încercând să descrie „criza identitarului”, trecând prin înfrângerile și eșecurile inevitabile, pentru a face loc, de multe ori, „orgoliului rănit care privește distant și ironic circul comunității dezbinat”<sup>148</sup>. În ipostaza de poet, Alexandru Hoțopan folosește expresia intimistă, meditativă, pentru a crea un dialog al eului cu Sinele, în încercarea de a exprima adevăruri personale sau universale, trecând prin crize ale eului care simte în permanență nevoia de certitudini<sup>149</sup>. De fapt, în acest volum de versuri, sunt reunite câteva întreprinderi importante legate de rostul individului în lume, acesta emanând „aerul unei voințe de cuprindere completă și demascatoare atât a realității exterioare – de multe ori aberantă –, cât și a celei lăuntrice – trecute prin filtrul extrem de fragil al propriei conștiințe”<sup>150</sup>. Tot în acest volum, străbate până la suprafață puterea iubirii, tematica erotică fiind importantă și dătătoare de sens, iubirea împletindu-se cu perfecțiunea, dar și cu dorul, cu trădarea, cu zbuciumul sau cu visul<sup>151</sup>.

Un alt jurnalist care a fost preocupat de poezie este Petru Anton (1923-1991), care s-a născut pe meleaguri ardelene, la Năsăud, stabilindu-se ulterior în Ungaria. Pe lângă cariera jurnalistică, el fiind redactor-șef al *Foii noastre* între anii 1957-1962, el se apleacă și asupra poeziei. Poemele sale îmbină poezia peisagistă cu meditația existențială, în poezii ca *Porumbeii din parc*, *Amurg la Budapesta*, iar în altele apare ludicul și anecdoticul (de exemplu, în poezia *Pe marginea unui insectar*). Dacă în poezia peisagistă apare versul lung, în cele ludice este folosit versul scurt, dinamic, poeziile devenind niște fabule anecdotice,

---

<sup>144</sup> Ibidem, p. 109.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 20.

<sup>146</sup> Edda Illyés, „De doi ani nu mai e printre noi Lucia Borza”, în *Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2018, p. 21.

<sup>147</sup> Diana Fenecan, „Redescoperirea identității prin poezie”, în *România km 0. Revistă de cultură* - „Românii din Ungaria”, Anul IV, nr. 1-2 (6-7), Baia Mare, 2003, p. 125-126.

<sup>148</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 22.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 117.

<sup>150</sup> Diana Fenecan, op. cit., p. 125.

<sup>151</sup> Lucreția Șipoș-Fluieraș, „Universul copilăriei și al adolescenței în creația lui Alexandru Hoțopan”, în *România km 0. Revistă de cultură* - „Românii din Ungaria”, Anul IV, nr. 1-2 (6-7), Baia Mare, 2003, p. 130.

toate acestea ducând la un joc interesant al versificației<sup>152</sup>. Poemele publicate, în 1973, în volumul colectiv *Muguri*, reprezintă o selecție bine aleasă calitativ, care îi recunoaște talentul scriitoricesc. Și în poemul în proză *Soarele*, printre ultimele creații publicate în *Foaia noastră* (Nr. 10, din 15 mai 1962), autorul trece înspre un lirism în care eul liric resimte melancolia naturii și „povestea unui alt timp”<sup>153</sup>.

Trebuie amintită și poeta Ana Crișan (1937-2012), născută la Otlaca-Pustă, care a fost, între 1961 și 1998, profesoară de matematică la Liceul „Nicolae Bălcescu” din Giula, dar și colaboratoare a publicațiilor românești ale vremii: *Libertatea noastră*, *Vocea tineretului*, *Foaia noastră*, *Calendarul nostru*<sup>154</sup>. Pe lângă articolele dedicate elevilor sau inițierea unor concursuri școlare prin intermediul presei, Ana Crișan a publicat și cronici de eveniment cultural, interviuri și profiluri ale unor dascăli, dar și amintiri personale. În domeniul literar abordează poezia, creând o lirică care are la bază tematica evocării, atingând uneori tonuri de umor. În volumul de debut, *Cu tine, cu voi*, apărut în 2002, creațiile lirice pot fi așezate undeva, la granița dintre poezia intimă și cea de stare, poeta creând asocieri între elemente ale cadrului și întrebări existențiale despre timp și existență, trecând brusc de la melancolie la „o glumă a jocului cu natura”, oscilând între bucuriile datorate locurilor și oamenilor dragi și tristețea trecerii prin viață<sup>155</sup>. În următoarele volume (*Lacrimi și zâmbete* – 2004, *Cuvinte sincere* – 2007) este creionat mai puternic un topos al satului natal, Otlaca-Pustă, prin locuri și ființe dragi: casa părintească, ograda, mama, bunica, viața de familie. Aproape toate volumele sale cuprind și poezie pentru copii, autoarea utilizând formula jocurilor practicate în sat, pornind de la obiceiurile populare, dar trecând prin toate elemente definitorii pentru lumea satului: bătrânul îndrăgit de copii, evenimentele tradiționale, animalele din curte, joaca, etc.<sup>156</sup>.

În concluzie, atunci când vorbim despre încercările literare românești din Ungaria, fie că este vorba despre scriitori care utilizează în scrierile lor limba română, fie de scriitori bilingvi, care publică atât în română cât și în maghiară, se pot identifica câteva specificități, datorate contextului social, politic, istoric, lingvistic și cultural în care această literatură s-a dezvoltat. Este vorba despre scriitori aparținând unei minorități etnice, dintr-o comunitate destul de mică (8000-9000 de români) și care a trecut, în ultimul secol, prin schimbări importante, care i-au afectat atât viața cotidiană cât și viața culturală, spirituală sau educațională. După Tratatul de la Trianon, care a dus la rămânerea pe teritoriul actual al Ungariei a unor localități populate de români, după 1920 comunitatea istorică românească din aceste localități a trebuit să facă eforturi foarte mari pentru a-și reface intelectualitatea (majoritatea preoților și a învățătorilor migrând în România), pentru a-și păstra tradițiile, obiceiurile, limba română și identitatea românească. Acest context socio-istoric a dus și la ceea ce putem numi o „criză a identității minoritarului”, regăsită în aproape toată literatura românilor din Ungaria, dar mai ales în poezie, aceasta ducând la versuri interogativ-reflexive, cu puternice accente melancolice. De asemenea, este importantă valorificarea creației populare, atât în proza cât și în poezia cultă, de la mijloace artistice la evenimente, personaje, tradiții sau descrieri<sup>157</sup>. Foarte important, pentru literatura românilor din Ungaria, este și faptul că au existat, în perioada postbelică, centre de românitate care au luat inițiativa înființării unor reviste de cultură sau a publicării textelor literare ale scriitorilor români din interiorul comunității: la Giula sunt publicate texte ale scriitorilor de limbă română sub egida

<sup>152</sup> Cornel Munteanu, op. cit., p. 101-102.

<sup>153</sup> Cornel Munteanu, *Românii din Ungaria, I. Presa (1950-2005)*, Publicație a Uniunii Culturale a Românilor din Ungaria, Editura Noi, Gyula, Ungaria, 2006, p. 61.

<sup>154</sup> Cornel Munteanu, *Românii din Ungaria, II. Literatura (1950-2008)*, ed. cit., p. 235.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 112.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 26-27.

Editurii Noi, la Budapesta sunt publicate texte cu sprijinul Editurii Didactice, iar la Seghedin există sprijinul Catedrei de Limba Română de la universitate<sup>158</sup>. Trebuie menționat și un ultim aspect, faptul că din inventarul ideatic și imagistic al poezilor români din Ungaria lipsește toposul din România, el apărând eventual doar prin figuri ale unor oameni care au marcat copilăria și tinerețea unor scriitori veniți de acolo, cum ar fi cazul lui Ilie Ivănuș, care descrie Alămorul Sibiului sau imaginea atât de dragă a bunicii care l-a crescut<sup>159</sup>. Concluzia care se poate desprinde din acest fapt este că scriitorii români din Ungaria simt că aparțin unei comunități românești care se disociază de cea din România, ei nereușind să găsească un cod cultural comun cu marea comunitate românească, ei încercând să exprime în operele lor trăirile, sentimentele, ideile și imaginile artistice specifice unei comunități minoritare, cu problemele ei, cu greutățile ei și cu viața cotidiană, culturală, spirituală, socială specifică, în care ideea de românitate reiese în primul rând din limba maternă folosită, dar mai puțin din împărtășirea unor idealuri și trăsături comune cu conașionarii din România.

## BIBLIOGRAPHY

Berényi, Maria, *Fără titlu/Cím nélkül*, Magyarországi Románok Szövetsége, Giula, 1989.

Berényi, Maria (redactor și editor responsabil), *Bătania - Pagini istorico-culturale*, Publicație a Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Budapesta, 1995.

Berényi, Maria (redactor și editor responsabil), *Chitighaz, Pagini istorico-culturale*, Publicație a Comunității Cercetătorilor și Creatorilor Români, Budapesta, 1993.

Coman, Mihai, *Introducere in antropologia culturala. Mitul si ritul*, Editura Polirom, Iași, 2008.

Hoțopan, Alexandru, *Împăratu Roșu și Împăratu Alb (Poveștile lui Teodor Șimonca)*, Editura Didactică, Budapesta, 1982.

*Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 1999.

*Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2002.

*Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2011.

*Lumina*, Publicația Institutului de Cercetări al Românilor din Ungaria, Editura NOI, Giula, 2018.

Munteanu, Cornel, *Românii din Ungaria, I. Presa (1950-2005)*, Publicație a Uniunii Culturale a Românilor din Ungaria, Editura Noi, Gyula, Ungaria, 2006.

Munteanu, Cornel, *Românii din Ungaria, II. Literatura (1950-2008)*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj Napoca, 2009.

*România km 0. Revistă de cultură* - „Românii din Ungaria”, Revista Uniunii Scriitorilor din Baia Mare, Anul IV, nr. 1-2 (6-7), Baia Mare, 2003.

Raliade, Rodica, Nubert Chețan, Mihaela, *Lecturi identitare. Români din Ungaria - studii de caz* -, Editura România Pur și Simplu, București, 2004.

Silaghi, Petru (redactor), *Muguri. Scrieri ale autorilor români din Ungaria*, Editat de Uniunea Democratică a Românilor din Ungaria, Giula, 1973.

---

<sup>158</sup> Ibidem, p. 30-31.

<sup>159</sup> Ibidem, p. 27.



# POLYMORPHISM OF HUMAN CONDITION IN SUDDENLY, A KNOCK ON THE DOOR BY ETGAR KERET

**Mihai Ion**

**Lecturer, PhD, „Transilvania” University of Braşov**

*Abstract: In the short story collection Suddenly, a Knock On the Door, Israeli author Etgar Keret depicts human condition in a surprising variety of allotropic forms, from writers compelled to write, to pathological liars, dying and suicidal individuals, well-behaved children and conflictual parents, taciturn Russian immigrants or lonely women. The world portrayed is a fluid, strongly subjective one, in which real and surreal, comic and bizarre, suavity and cynicism, fiction and metafiction blend together into a paste of overflowing imagination.*

*Keywords: human condition, magical realism, absurd, metafiction, Israeli short fiction.*

Într-un interviu acordat revistei *The Paris Review*, ca răspuns la întrebarea dacă scriitura sa este de factură suprarealistă, Etgar Keret preciza: „Diferența dintre real și supreal există doar în planul obiectiv. În cel subiectiv, distincția importantă ar fi între adevărat și neadevărat. Experiența noastră subiectivă poate fi suprarealistă și adevărată, așa cum poate fi adesea realistă și complet falsă. Scriu povești subiective – nu știu cum aş putea scrie unele obiective – și odată ce le scriu mă interesează doar ca ele să reprezinte ceea ce simt și gândesc, și nu dacă sunt corecte din punct de vedere științific.”<sup>160</sup> (trad.n.). Așadar, autorul israelian își manifestă interesul pentru o proză sinceră, autentică, interesată de livrarea unor adevăruri umane profunde, chiar dacă, pentru atingerea acestui deziderat, fruntariile realității „obiective“ sunt adesea transgresate.

În povestirea eponimă din debutul volumului, *Și, deodată, cineva bate la ușă*, un impecabil exercițiu de metaficțiune, Keret ne dezvăluie concepția sa despre arta scrierii, mecanismele psihologice care angrenează procesul creator. Scriitorul devine personaj în propriul său text, narând o întâmplare neobișnuită: acesta este ținut ostatic în propria casă de către un bărbos suedez, care îi cere sub amenințarea armei să spună o poveste. Orizontul de așteptare al cititorului este bulversat de faptul că obiectul jafului nu îl reprezintă o nevoie materială, ci una spirituală („omul ăsta pur și simplu vrea să mă jefuiască de o poveste“). Tocmai acest contrast neașteptat complică banalul, făcând ca normalitatea să vireze către bizar și absurd.

---

<sup>160</sup> Rebecca Sacks, *Something Out of Something: Talking with Etgar Keret*, interview in *The Paris Review*, May 1, 2012, <https://www.theparisreview.org/blog/2012/05/01/something-out-of-something-talking-with-etgar-keret/>: “The difference between the real and the surreal exists only in the objective plane. In the subjective one, the important differentiation would be between true and untrue. Our subjective experience can be surreal and true just as it can often be realistic and completely false. I write subjective stories—there is no way I know to write objective ones—and once I write them I am only interested that they represent what I feel and think and not if they are scientifically correct.”

După ce, inițial, scriitorul refuză să se conformeze, motivând că nu poate istorisi la comandă, în condiții de stres, în cele din urmă cedează presiunii și dă curs solicitării: „Doi inși stau într-o odaie, încep eu, și, deodată, cineva bate la ușă.”<sup>161</sup> Doar că momentul este întrerupt de o bătaie reală în ușă. În casă intră un tânăr marocan, soldat rezervist, care face sondaje la domiciliu. Iritat de faptul că este respins, noul venit se inflamează și, în scurt timp, scoate și el un revolver, cerându-i protagonistului, „într-o armonie surprinzătoare” cu bărbosul suedez, să spună o poveste. Keret alternează dibaci tonul crispat cu ironia fină. Nevoia unei povești pare că transcende diferențele politice, ideologice, mentale: „Adevărul e că acum chiar că sunt stresat. Și suedezul are un pistol, e foarte posibil să apară aici tensiuni, Orientul și Occidentul și alte chestii de-astea, deosebiri de mentalitate.”<sup>162</sup>

Întocmai ca într-un basm, cea de-a treia „încercare” a eroului nu se lasă prea mult așteptată. Pe când începe să-și depene povestea cu același început („Trei inși stau într-o odaie...”), se aude o nouă bătaie în ușă. De data asta intră un livrator de pizza care, scoțând la iveală un cuțit lung de măcelar, se alătură și el grupului de agresori, împărțându-le dorința. Autorul ne dezvăluie cu umor dulce-amar că nevoia de ficțiune a celor trei, dorința disperată de evaziune este alimentată de un cotidian sumbru: „E o perioadă dificilă. Șomaj, atentate teroriste, iranieni. Oamenii sunt însetați de altceva. Ce crezi că ne-a adus până aici, până la dumneata, pe noi, oameni ca toți oamenii, normalissimi? Disperarea, omule, disperarea.”<sup>163</sup> Lipsit de inspirație, inhibat de contextul coercitiv, protagonistul începe să relateze fidel cursul evenimentelor trăite, spre indignarea anchetatorului marocan: „Asta nu-i o poveste, asta-i o dare de seamă, e exact ce se întâmplă acum aici. Exact lucrul de care noi vrem să fugim. Nu descărca peste noi realitatea așa, ca pe-un camion cu gunoi. Pune-ți imaginația la treabă, frate, inventează, lasă-te în voia inspirației, mergi cât se poate de departe.”<sup>164</sup>

Tonul poruncitor de la început s-a diluat până la nivelul unei implorări. Tensiunea inițială s-a dezamorsat treptat. În acest punct, autorul este pregătit să reia povestea. O istorisire despre cum a scris această poveste, un fel de *ars scribendi*. Transpar acum ideile lui Keret referitoare la actul creației<sup>165</sup>, faptul că scriitorul „creează din ce există” nu în lumea exterioară, ci în interiorul său – o stare, o emoție pe care o transpune în narațiune: „Dar să crezi din ce există se întâmplă atunci când descoperi ceva care a existat dintotdeauna înlăuntrul tău, și descoperi acel ceva într-o întâmplare care nu s-a petrecut niciodată. Omul decide să scrie o poveste despre această situație. Nu despre situația politică din țară și nici despre situația socială. El se hotărăște să scrie o poveste despre condiția umană. *Condiția umană așa cum o trăiește în clipa asta.*”<sup>166</sup> (s.n.)

Numeroasele povestiri care succed celei din deschiderea volumului vor ilustra admirabil **polimorfismul condiției umane**, varietatea de forme prin care aceasta se cristalizează în personaje surprinzătoare, în laboratorul ficțiunii keretiene.

După cum observa Steve Almond într-o recenzie a cărții, „Pentru Keret, impulsul creator rezidă nu într-un devotament conștient față de structura clasică a ficțiunii (personaj, intrigă, temă etc.), ci într-o supunere față de instigațiile anarhice ale subconștientului. Cele mai bune povestiri ale lui prezintă un soi de logică a visului debordantă.”<sup>167</sup> (trad.n.)

<sup>161</sup> Etgar Keret, *Și, deodată, cineva bate la ușă*, trad. din ebraică de Gheorghe Miletineanu, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018, p. 8.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Într-un interviu acordat Danielei Hurezanu, Keret afirmă: „The nature of literature is not to invent things, but to articulate what is already there”, v. D. Hurezanu, *Interview with Etgar Keret*, in *Words Without Borders*, April 22, 2010, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2010-04/interview-with-etgar-keret/>.

<sup>166</sup> Etgar Keret, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>167</sup> Steve Almond, *Who's There?*, book review in *The New York Times*, April 13, 2012, <https://www.nytimes.com/2012/04/15/books/review/suddenly-a-knock-on-the-door-by-etgar-keret.html>: “For

Exponențială, în acest sens, este povestirea *Lieland*, o veritabilă parabolă despre consecințele faptelor și, mai ales, ale vorbelor noastre asupra celorlalți. Personajul central, Robbie Elgrabli, este un mitoman. Prima sa minciună a spus-o la vârsta de șapte ani, când mama sa l-a trimis să cumpere țigări. Acesta și-a cumpărat înghețată, iar monedele primite ca rest le-a ascuns sub un bolovan în curtea din dos. Acasă, i-a explicat mamei că fusese agresat de un băiat roșcovan știrb, care i-a luat bancnota. Aceasta l-a crezut, oferindu-i fiului său iluzia că mistificarea este generatoare de recompensă. Din acest moment, viața lui Robbie s-a umplut cu un șir nesfârșit de minciuni: a lipsit de la școală, pe motiv că o mătușă s-a îmbolnăvit de cancer; în armată, mătușă imaginată, acum oarbă, l-a ajutat să scape de arest; la serviciu și-a justificat întârzierea mințind că a dus la veterinar un ciobănesc călcat de mașină. După cum conchide autorul, inventariind neadevărurile plăsmuite de către personajul său: „Multe minciuni i-a fost dat lui Robbie Elgrabli să mintă în viața lui. Minciuni schiloade și bolnave, violente și rele, minciuni cu picioare și pe roți, minciuni cu jachetă și minciuni cu mustață. Minciuni pe care le născocea într-o clipă, fără să-i dea prin cap că vreodată o să trebuiască să revină și că o să trebuiască să le mai întâlnească vreodată.”<sup>168</sup>

Peste ani, într-o noapte, mama răposată îi apare în vis alături de el, într-o lume stranie – o întindere albă nesfârșită, cu un automat pentru gumă de mestecat în mijloc. Mama îl roagă pe fiu să îi cumpere o gumă de mestecat rotundă, roșie. Acesta se scuză că nu are monede, dar mama îl îndeamnă să caute sub bolovan, unde ascunsese în copilărie restul de la înghețată.

Trezit din somn, Robbie pleacă precipitat spre locul indicat, găsind bolovanul în curtea din dos a clădirii în care copilărise. Sub bolovan, însă, nu găsește monedele, ci o groapă din care țâșnea lumină – un fel de portal spre o altă dimensiune. Introducându-și mâna în groapă, reușește să atingă un mâner de automat pentru gumă de mestecat. Acționându-l, este transportat în lumea albă din vis, în care regăsește automatul vechi. Aici îl întâlnește pe puștiul roșcovan și știrb, prima sa minciună, care îl lovește violent în picior. Rând pe rând, lumea se populează cu întrupările tuturor minciunilor sale, dar și ale altora. Își dă seama că a ajuns în *Lieland* (Țărâmul Minciunilor). Prin analogie cu textul biblic, lumea aceasta pare să se fi născut tot din cuvinte, dar nu din adevăr, ci din denaturarea acestuia. Continuând analogia, am putea spune că și lumea ficțiunii este plămădită din cuvintele „ziditoare” ale scriitorului. Adesea, proza lui Keret oferă mai multe chei de lectură.

În această „lume dalbă”, – spațiu tanatic cu personaje mutilate din pricina diverselor minciuni –, Robbie întâlnește ciobănescul lovit de mașină, care îl întâmpină cu bucurie. Alături de câine descoperă un bătrân slăbănog, cu un ochi de sticlă și mâinile ciuntite, pe nume Igor („Eu sunt minciuna altcuiva”, se prezintă el). Acesta îi dă o monedă pentru a putea extrage gumă din automat. Imediat ce răsuțește mânerul, Robbie revine în lumea inițială, găsind în pumn o gumă de mestecat rotundă, roșie.

Privind retrospectiv și meditănd la cele întâmplate, pe protagonist îl încearcă un sentiment de vinovăție pentru minciunile provocatoare de traume, și decide să recurgă de acum înainte doar la cele benigne: „La început a mai continuat să mintă, dar minciuni din cele pozitive, în care nu se bate sau se șchioapătă sau se agonizează de cancer.”<sup>169</sup> Efortul de a inventa scuze „benefice” se dovedește extrem de solicitant, așa că eroul începe să mintă tot mai rar. Vocea auctorială intervine sarcastic, sesizând apetitul naturii umane pentru evenimente tragice: „Dar problema cu toate minciunile astea pozitive era că se dovedeau mult mai greu de născocit. Cel puțin cele menite să sune veridic. În general, când le povestești

---

Keret, the creative impulse resides not in a conscious devotion to the classic armature of fiction (character, plot, theme, etc.) but in an allegiance to the anarchic instigations of the subconscious. His best stories display a kind of irrepressible dream logic.”

<sup>168</sup> Etgar Keret, *op. cit.*, p. 14.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 20.

oamenilor ceva rău ei cred imediat tot ce le spui, li se pare normal. Dar când născocoști lucruri bune tind să fie bănuitori. Și așa, încetul cu încetul, Robbie s-a trezit mințind mai puțin.<sup>170</sup>

Povestea ia o turnură neașteptată când, într-o dimineață la serviciu, protagonistul o surprinde pe colega Natașa învoindu-se pentru câteva zile „fiindcă unchiul ei Igor făcuse un infarct”. Robbie sesizează imediat minciuna, recunoscându-l pe bătrânul Igor din lumea de dincolo. În parcare, o abordează pe Natașa, convingându-o în cele din urmă să meargă cu el în Lieland. Aici îl găsește pe sărmanul slăbănog, căzut la pat. Bucuria întâlnirii este atât de intensă, încât Natașa, cuprinsă de remușcări pentru toate minciunile care au agravat starea de sănătate a unchiului inventat, decide să se implice în îngrijirea acestuia. Revenită la suprafață împreună cu Robbie, Natașa găsește în pumn o bilă de plastic cu un medalion în formă de inimioară. Semnificația poate fi dublă: faptul că Natașa, în urma sondării sinelui, și-a descoperit bunătatea, sau poate că a aflat iubirea în persoana colegului său.

În această poveste inițiativă, realul și supranaturalul, comicul și bizarul, cinismul și duișia se contopesc organic, pentru a produce un text admirabil. Sintetizând ideile ce se pot desprinde din *Lieland*, Carolyn Kellogg remarcă: „Este vorba despre minciuni și consecințele lor neașteptate și despre un bărbat care își întâlnește perechea. Este vorba despre o lume imaginară care se realizează rapid, vizual. Și este vorba despre actul povestirii: înclinația povestitorului către sumbru și dificil, senzația că acele teme sunt mai adecvate decât cele plăcute, și că este foarte greu să spui o poveste plăcută în mod convingător.”<sup>171</sup>

În scrierile sale, Keret atinge excelența mai ales atunci când îndepărtează constrângerile lumii concrete, abandonându-se hedonic vuturilor imaginației într-o proză de factură realist-magică. În *O împunsătură*, în timpul unei sărutări pasionale cu iubitul său Tsiki, o femeie pe nume Ela se alege cu o hemoragie bucală. Bărbatul se scuză, invocând o mușcătură accidentală, însă Ela, în sine ea, este destul de circumspectă vizavi de argumentul adus: „Nu în fiecare zi cineva cu care locuiești împreună te face să sângerezi, și după aceea mai și minte și spune că te-a mușcat, deși tu ai simțit foarte clar o împunsătură.”<sup>172</sup> Nereușind să depășească incidentul și suspectându-și iubitul că îi ascunde ceva, femeia îi cercetează gura în timp ce acesta doarme și găsește un fermoar mic sub limba lui Tsiki. Când îl trage, iubitul ei se desface „ca o scoică”, dezvăluind în interior un al doilea bărbat, pe nume Jürgen. Fără preaviz, fantasticul iese din matcă, inundând realitatea. Ca într-un basm, sub pielea lepădată a unui personaj se ascunde un alt personaj.

Viața cu Jürgen, un ins cam boem și cu porniri bahice, nu se dovedește a fi deloc ușoară, relația celor doi fiind una preponderent carnală. Abandonată în cele din urmă de noul iubit, care s-a reîntors în Germania natală, Ela descoperă într-o seară, pe când se spăla pe dinți, că și ea are un fermoar sub limbă, iar textul se termină cu gestul ezitant de a-l atinge, încercând „să-și imagineze cum o să fie ea cea dinăuntru”. Finalul este deschis: nu vom ști niciodată dacă eroina a avut tăria de a-și descoperi sinele. Întreaga poveste este o meditație stranie asupra instabilității identității noastre, într-o lume tot mai atomizată, în care măștile sociale sunt din ce în ce mai diverse și mai amăgitoare (de la identitatea de gen până la cea digitală).

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Carolyn Kellogg, *Suddenly, a Knock On the Door by Etgar Keret*, book review in Los Angeles Times, April 8, 2012, <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-apr-08-la-ca-etgar-keret-20120408-story.html>: “It’s about lies and unexpected consequences and about a man meeting his match. It’s about an imaginary world that’s swiftly, visually realized. And it’s about storytelling: the teller’s inclination toward the dark and difficult, the sense that those themes are more welcome than those that are pleasant, and how hard it is to persuasively tell a pleasant tale.”

<sup>172</sup> Etgar Keret, *op. cit.*, p. 70.

Tema solitudinii umane este recurentă în opera lui Keret și magistral ilustrată în povestirea *Un peștișor de aur*. Ionatan, un tânăr realizator de documentare pentru televiziune, are o revelație: să bată la ușa oamenilor proveniți din diferite medii sociale și să-i roage să spună la cameră ce și-ar dori de la un peștișor de aur vorbitor, care ar putea îndeplini trei dorințe. Un colaj montat din răspunsurile lor ar putea deveni „un proiect social care o să spună ceva despre abisul dintre visurile noastre, ale tuturor, și situația reală în care se află societatea noastră.”<sup>173</sup> Miza supremă ar fi, în opinia protagonistului, „să filmeze un arab care să ceară într-una din dorințe pace”. După un periplu prin mai multe localități cu relevanță sociologică pentru studiul său, Ionatan ajunge în Jaffa, unde îl întâlnește pe taciturnul Serghei Gorelik, un pescar solitar căruia „nu-i plăcea să-i bată oameni la ușa, și încă mai puțin îi plăcea ca oamenii care îi băteau la ușa să-i pună întrebări”. Fobia aceasta – ne informează vocea auctorială – o are încă din tinerețe, când tatăl său era frecvent vizitat de către ofițeri KGB, din cauza orientării sale sioniste. Alegerea originilor rusești ale personajului nu este deloc întâmplătoare, povestea de aici comunicând intertextual cu basmul lui Pușchin despre pescarul sărman și peștișorul de aur care îndeplinește dorințe.

Imagina „peștelui vorbitor” este recurentă în imaginarul lui Etgar Keret, acesta asociind-o cu însăși condiția scriitorului, de individ expus și vulnerabil prin actul scrierii, deoarece își exhibă propria subiectivitate, resorturile cele mai intime ale ființei: „Există ceva foarte puternic într-un pește vorbitor. El nu poate vorbi când este în apă, iar un pește nu poate trăi în afara ei. Deci, într-un fel oarecum reprimat, pentru un pește vorbitor, a te exprima este o sarcină foarte dificilă și chiar letală. Cred că scrisul este într-o măsură similar. Nu pot vorbi în numele tuturor scriitorilor, dar eu, unul, sunt cu siguranță un pește vorbitor.”<sup>174</sup> (trad.n.)

Ca în povestea lui Pușchin, și aici pescarul Serghei deține un peștișor de aur înzestrat cu darul vorbirii, care i-a îndeplinit deja stăpânului său două dorințe (vindecarea surorii și a copilului fostei soții), fiind acum la un singur pas de redobândirea libertății.

Când Ionatan descoperă peștișorul într-un bol din bucătărie și vrea să-l filmeze, Serghei se precipită și, cuprins de panică, îl lovește pe tânăr în cap cu o tigiaie, accidentându-l mortal. Peștișorul sesizează oportunitatea de a se elibera și – într-un dialog savuros, plin de umor – încearcă să-l convingă pe pescar să-și consume și ultima dorință pe reînvierea documentaristului. Tensiunea atinge cote maxime, căci Serghei refuză cu obstinație să-și irosească ultima dorință, preferând să ascundă crima și să se descotorosească de cadavru.

În următoarea secvență, care încheie textul, aflăm cu surprindere că Ionatan trăiește și că a plecat mai departe, găsindu-l în cele din urmă pe arabul care să dorească pace. Acum, însă, nu mai este sigur ce personaj să aleagă pentru reclama serialului documentar. Oscilează între arabul pacifist la care s-a gândit inițial și „rusul cu tatuaje pe care l-a întâlnit la Jaffa, cel care privea direct în aparatul de filmat și a spus că dacă ar găsi un peștișor de aur care vorbește nu i-ar cere nimic, l-ar pune numai pe raft într-un vas mare de sticlă și ar sta de vorbă cu el toată ziua, n-are importanță despre ce. Despre sport, despre politică, despre orice poate să vrea un peștișor să vorbească. Orice. Numai să nu fie singur.”<sup>175</sup>

Așadar, spaima de singurătate este cea care l-a făcut pe Serghei să țină cu îndârjire de ultima dorință, însă umanitatea sa a prevalat. În ultima clipă, a decis că este mai important să-i redea tânărului viața, oricât de amară și tristă ar fi solitudinea. Un „paradis pierdut” pentru

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>174</sup> Rebecca Sacks, *Something Out of Something: Talking with Etgar Keret*, interview in *The Paris Review*, May 1, 2012, <https://www.theparisreview.org/blog/2012/05/01/something-out-of-something-talking-with-etgar-keret/>: “There is something very powerful in a talking fish. He can’t speak when he is in the water and a fish can’t live outside of it. So in some suppressed way for a talking fish, expressing yourself is a very difficult and mortally dangerous task. I think writing is a little bit like that. I can’t speak for all writers but I, for one, am a talking fish for sure.”

<sup>175</sup> Etgar Keret, *op. cit.*, p. 150.

un gest de omenie, o lecție de viață (și de moarte) marca Etgar Keret. Căci autorul israelian tocmai acest lucru vizează să surprindă: emoția pură, adevărul firii umane în toată complexitatea sa:

„Majoritatea povestirilor mele nu sunt realiste deoarece sunt foarte interesat de perceperea subiectivă a realității. Nu vreau să scriu povești care sunt *faptic* adevărate, ci care sunt *fundamental* adevărate. Sunt mult mai interesat de descrierea unei situații emoționale decât de o ontologie corectă a lumii.”<sup>176</sup> (trad.n.)

## BIBLIOGRAPHY

Almond, Steve, *Who's There?*, book review in The New York Times, April 13, 2012, <https://www.nytimes.com/2012/04/15/books/review/suddenly-a-knock-on-the-door-by-etgar-keret.html>.

Hurezanu, Daniela, *Interview with Etgar Keret*, in Words Without Borders, April 22, 2010, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2010-04/interview-with-etgar-keret/>.

Kellogg, Carolyn, *Suddenly, a Knock On the Door* by Etgar Keret, book review in Los Angeles Times, April 8, 2012, <https://www.latimes.com/entertainment/la-xpm-2012-apr-08-la-ca-etgar-keret-20120408-story.html>.

Keret, Etgar, *Și, deodată, cineva bate la ușă*, trad. din ebraică de Gheorghe Miletianu, Ed. Humanitas Fiction, București, 2018.

Sacks, Rebecca, *Something Out of Something: Talking with Etgar Keret*, interview in The Paris Review, May 1, 2012, <https://www.theparisreview.org/blog/2012/05/01/something-out-of-something-talking-with-etgar-keret/>.

Sansom, Ian, *Suddenly, a Knock On the Door* by Etgar Keret, book review in The Guardian, February 23, 2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/feb/23/suddenly-knock-door-etgar-keret-review>.

# MIRCEA ELIADE'S INDIA – SEARCHING FOR A PATTERN OF EXISTENCE AT THE INTERSECTION OF SELF AND THE OTHER

**Violeta-Teodora Lungeanu**

**Lecturer, PhD, „Dunărea de Jos” University of Galați**

*Abstract: Situated on a second stage of the fictionalizing Mircea Eliade's Indian experience, the travel notes collected under the name "India" (1934) propose a discourse on the Other, on the basis of oriental-type alterity. Although the author rejects the label of "travel diary" on the grounds that it avoids the subjective adventure of the self, he constructs through literary expression images that translate personal and collective attitudes towards the oriental space. The perspective from which*

---

<sup>176</sup> Daniela Hurezanu, *Interview with Etgar Keret*, in Words Without Borders, April 22, 2010, <https://wordswithoutborders.org/read/article/2010-04/interview-with-etgar-keret/>: “Most of my stories are not realistic because I am very much interested in the subjective experience of reality. I don't want to write stories that are *factually* true, but that are *fundamentally* true. I am much more interested in portraying an emotional situation than in a correct ontology of the world.”

*these images are constructed reveals how Eliade himself is situated in the cultural, social and ideological space of the West and reflects contradictory attitudes and feelings. On another dimension, the discourse of the book reflects the author's attempts to live the difference under the unifying sign of equality, trying to discover and understand the Indian space through the personal one, the others through himself. From these positions, the present study aims to analyze the Eliade's text with the tools of diaristic and imagology studies, in order to identify the marks of a complex and multidimensional discourse about the Self and the Other.*

*Keywords: travel diary, orientalism, exoticism, discursive self, the other*

### **Experiența indică a lui Mircea Eliade – drumul de la știință la literatură**

La 18 noiembrie 1928, Mircea Eliade pleacă spre India la bordul unui vas românesc ce naviga spre Egipt. Acesta este începutul aventurii gnoseologice și spirituale a tânărului pasionat de indianism, care primise îndemnul de a cunoaște nemijlocit această realitate chiar de la Nae Ionescu și descoperise în Italia lucrările de filosofie indiană ale profesorului Surendranath Dasgupta. Eliade stă în India trei ani (1928-1931), dedicând cea mai mare parte de timp învățării limbii sanscrite și studiului intens în bibliotecile naționale și în cea personală, a profesorului Dasgupta. Aproape fiecare clipă petrecută în India are un corespondent în opera sa, fie ea științifică sau literară. Dacă avem în vedere o clasificare a acestei opere în funcție de gradul de ficționalizare a realului, am putea observa că pe prima treaptă a acestei ierarhii, la un grad zero al ficțiunii, se află studiile pe care Eliade le semnează în calitate de orientalist, istoric al religiilor și filozof<sup>177</sup>. Pe treapta următoare se află însemnările de călătorie din *India* (1934), reportajele incluse de Mircea Handoca, exegetul său, în *Biblioteca Maharajahului* (1991) și micul volum *Într-o mănăstire din Himalaya* (1932). Cu un pas mai aproape de ficțiune se află *Șantier* (1939) – numit de autor „roman indirect”, urmat de romanele propriu-zise, *Isabel și apele diavolului* (1932) și *Maitreyi* (1933), și, la cel mai înalt grad de ficționalizare, nuvele inspirate de aventura indică a autorului – *Secretul doctorului Honigberger* (1940) și *Nopti la Serampore* (1956). Ceea ce unifică scriitura ficțională nu e doar transfigurarea unui spațiu mai puțin valorificat în literatură, ci și structurarea lor pe un tipar polifonic, în care vocile alterității indiene, ale comunității de anglo-indieni, a celor numiți *british* și, nu în ultimul rând, vocea naratorului actorial, ce povestește la persoana I, conferă textului o complexă dimensiune dialogică. Posibilitățile de cercetare a acestei dimensiuni sunt și ele multiple, de la studiul alterității în interiorul imagologiei la exploatarea ei ca resursă a textului fantastic.<sup>178</sup>

La aproape 45 de ani de la întoarcerea din India, întrebat de Rocquet ce a însemnat această călătorie pentru el, Eliade răspunde: „Cei trei ani care au urmat au fost esențiali pentru mine. India m-a format. Dacă azi încerc să spun care a fost pentru mine învățământul

---

<sup>177</sup> Lucrări reprezentative ce pot fi incluse în această categorie sunt: *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* – lucrarea de doctorat (1936), *Techniques du Yoga* (1948), *Traité d'histoire des religions* (1949), *Pantajali et le Yoga* (1963), *Le yoga. Immortalité et Liberté* (1954), *Histoire de croyances et des idées religieuses* (1976).

<sup>178</sup> Nuvela *Nopti la Serampore* beneficiază de o astfel de analiză, în care structura polifonică a textului este considerată drept principala resursă a fantasticului, realizându-se prin punerea în oglindă a vocilor raționale, ale normalității, cu cele ale Celuilalt, de ordin irațional: „Experiența transgresivă stă sub semnul interferenței dintre vocea (autorizată de firul evenimentelor, de altfel) a celor trei experientatori, opusă vocilor raționale ale servitorilor (și chiar a șoferului) din bungalow-ul lui Budge, pentru ca, în final, experiența celor trei să fie acreditată de vocea lui Swami Shivananda, care îi propune naratorului-actor să repete experiența.” (Crînganu, Nicoleta, *Fantasticul românesc: deconstrucție și seducție*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017, p. 182.)

decisiv pe care mi l-a dat, văd că e triplu”<sup>179</sup>. Și îi vorbește lui Rocquet despre „cele trei lecții ale Indiei”. În primul rând, Eliade a observat că indienii pot să se bucure de viață, să o transfigureze. Pot fi fericiți trupește și în același timp pot trăi întru sfințenie: „India a cunoscut anumite tehnici psiho-fiziologice datorită cărora omul poate să se bucure de viață și să o stăpânească în același timp”<sup>180</sup>, îi spune savantul conlocutorului său. A doua lecție este cea privind simbolul. „Mi-am spus: e sigur că privind o icoană, credinciosul nu percepe numai figura unei femei cu un prunc în brațe, el vede pe Fecioara Maria, deci pe Mama lui Dumnezeu, pe Sofia. Vă închipuiți ce însemnătate a avut pentru mine această descoperire a importanței simbolismului religios în culturile tradiționale?”<sup>181</sup>, întreabă Mircea Eliade.

Cea de-a treia lecție, și, poate cea mai importantă, este descoperirea unei civilizații neolitice, întemeiată pe agricultură, adică pe „religia și cultura care au însoțit descoperirea agriculturii”. Recunoaște în această civilizație „realități de acasă”: „Într-adevăr, până acum treizeci de ani exista, din China până în Portugalia, o unitate de bază, unitatea spirituală solidară cu agricultura, întreținută și ea de o moștenire neolitică. Această unitate de cultură a fost o revelație pentru mine. Descopeream că aici, în Europa, rădăcinile sunt mult mai profunde decât lumea greacă sau romană sau chiar decât cea mediteraneeană... Aceste rădăcini ne dezvăluie unitatea fundamentală, nu numai a Europei, dar a întregului ecumen care se întinde din Portugalia până în China.”<sup>182</sup> Întâlnirea cu acest tip de civilizație neolitică prezintă maximă importanță pentru istoricul religiilor el descoperă astfel valoarea spirituală a ceea ce se numește „păgânism” sau, în termenii lui Eliade, „religiozitate cosmică” (manifestarea sacrului prin obiecte sau ritmuri cosmice: un copac, un izvor, primăvara).

Deducem de aici că tânărul Eliade plecase într-o incursiune care, la momentul acela, izvora din elanul juvenil și din curiozitatea epistemică – care erau apanajul vârstei. La ani distanță, când reluarea traseului are drept finalitate conferirea unui sens aventurii, vedem că autorul îi oferă acestei călătorii statutul de *quest* identitar.

### **India – depărtarea de Europa, apropierea de sine**

Volumul *India* este un caz atipic de jurnal, care nu se supune în totalitate legilor diaristicii, dar care rămâne totuși scriere-document a perioadei indice a autorului. Așa cum explică Eugen Simion<sup>183</sup>, unul dintre principiile care separă jurnalul intim de jurnalul de călătorie este raportul *le dedans/le dehors*. Dacă în jurnalul intim predomină *le dedans*, iar *le dehors* este doar pretext al introspecției, în cel de călătorie balanța se înclină în favoarea lui *le dehors*, cel care scrie fiind un observator atent al lumii din jurul său. Potrivit teoriei de mai sus, ar rezulta că *India* se focalizează numai spre exterior, iar *Șantier* (roman indirect) doar analizează trăirile personajului-autor-narator. Dar delimitarea nu este chiar atât de facilă. Și în *India* apare un eu rostitor care compară cu nostalgie oameni și priveliști din India cu cele din țară (spre exemplu, o indiană tânără și frumoasă seamănă cu țiganka din tabloul lui Luchian) și care își pune des întrebări în legătură cu ceea ce vede aici.

Chiar dacă convenția literară a jurnalului de călătorie prevede ca diaristul să scrie doar despre ceea ce vede, în *India*, Mircea Eliade „se reîntoarce mereu la sine”<sup>184</sup>, iar jurnalul de călătorie spune mereu ceva și despre sine. Aceste permanente reveniri la Eu, pe care Eliade le refuză programatic, în ambele prefețe, din 1934 și 1935, sunt de neevitat într-un text care se angajează să construiască imaginea unei lumi străine. În această reprezentare a străinătății, așa cum explică Daniel-Henri Pageaux, se amestecă elemente (percepții, privire, lecturi,

<sup>179</sup> Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990, p. 45.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>183</sup> Conform Eugen Simion, *Genurile biograficului*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2008, p.17

<sup>184</sup> Ungureanu, Cornel, „Insula și țărmurile”, în *Caiete critice. Mircea Eliade*, nr. 1 – 2 / 1988, p. 158.



viziuni etc.) prezente în gândirea scriitorului, care înlocuiesc „originalul absent”, iar dinamica dintre Eu și Celălalt ia forma unei relații de substituție: „Îl privesc pe Celălalt, iar imaginea Celuilalt, la rândul ei, pune în mișcare o anume imagine a Eului care privește, vorbește sau scrie. E imposibil ca, la un nivel individual (scriitorul), colectiv (societatea, țara, națiunea) sau semicolectiv (o opinie comună, o literatură), imaginea să nu apară ca negație a Celuilalt, complementaritate și prelungire a Eului în spațiul acestuia.”<sup>185</sup>

Ceea ce predomină în paginile *Indiei* este imaginea unei lumi încărcate de sacru, pe care Eliade o percepe și descrie dincolo de clișeele orientaliste (sălbaticul, misterul, miraculosul, cruzimea, primitivul etc.) și de tendințele momentului<sup>186</sup>. Ochiul viitorului istoric al religiilor caută peste tot semnele sacralului, ale unei spiritualități autentice pe care o înțelege în sens umanist. Cele șase luni de ședere într-o mănăstire din Himalaya sunt dublate de vizite la temple, participări la ceremonii și procesiuni religioase. În India Centrală, Eliade are ocazia de a lua parte la unul din evenimentele capitale ale vieții religioase indiene, pe care o descrie cu tot instrumentarul indianistului convertit în expresie literară. O dată la doisprezece ani, mahomedanii și hindușii vin în pelerinaj la Allahabad pentru a se boteza în apa Gangelui. Procesiunea Kumbh-Melei adună milioane de oameni: asceți, călugări, maeștri spirituali ai diverselor secte hinduse, conducători de bogate mănăstiri, servitori, oameni simpli. Manifestarea îi pare lui Eliade „o icoană a Indiei”<sup>187</sup>, trecerea aceasta de la luxuriant și superb la umil și insignifiant. O icoană neasemuită a acestui tărâm de neconținută zbatere între extreme, „a tărâmului cu aur, nestemate și lepră”. Abia Gangele are puterea de a șterge diferențele de castă sau sex. Izvor al vieții pe toate planurile existenței, apa vindecă, întinerește, asigură viață eternă. Cufundarea în apă echivalează cu o abolire a istoriei, cu un *regresus ad uterum* purificator și regenerativ.

Partea a doua a cărții, scrisă după 1930, este consacrată „mănăstirilor și pustnicilor din Himalaya”. Așa cum sesiza Eliade în prefață, volumul său este deosebit de celelalte scrise asupra Indiei pentru că împărtășește experiența unică a unui european în locurile de rugăciune ale indienilor: „După câte știu nici un european n-a stat pînă acum șase luni într-o mînăstire din Himalaya, iar dacă a stat cumva, n-a scris nimic despre viața și oamenii de acolo. Madame David-Neele, ilustra călătoare în Tibetul chinezesc, n-a străbătut și mînăstirile de pe versantul indian. Nicolai Roerich a cercetat Tibetul și Asia Centrală, iar Giuseppe Tucci, mînăstirile din Kashmir și Tibetul apusean. După informațiile mele, totuși nici unul dintre ei, și nici alții n-au locuit continuu într-o mînăstire indiană timp de șase luni.”<sup>188</sup> Autorul găsește în Himalaya liniștea și pacea sufletească de care avea nevoie orice european. Adoptă viața umilă a călugărilor de acolo, renunță la fumat și în fiecare dimineață își cerșește porția de mâncare. Așa cum aflăm din scrierile de mai târziu (*Încercarea labirintului și Fragmente de jurnal*), va tânji toată viața după liniștea și singurătatea aceluia *ashram*.

În aceste pagini, caracterul inițiativ al cărții devine mai nuanțat, căci preocupările lui Eliade cuprind noi orizonturi și încearcă să cunoască mai bine sufletul indian. De-abia acum oamenii nu mai sunt priviți în comunitate, ci devin individualitate, capătă contururi clare. Fiecare ascet din Himlaya are în spatele său o poveste remarcabilă: Swami Shivananda își

---

<sup>185</sup> Pageaux, Henri-Daniel, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, Cuvânt introductiv de Paul Cornea, Ed. Polirom, Iași, 2000, p. 84.

<sup>186</sup> În lucrarea de referință asupra orientalismului, Edward Said, caracterizează activitatea orientalistă din perioada interbelică drept rezultatul încercărilor științelor umaniste occidentale de a înțelege cultura ca întreg, depășind specificul și ajungând la general. Este vorba, apoi, de o amplă dezvoltare a științelor europene ale omului, care trebuiau să țină la distanță amenințările aduse culturii umaniste de către naționalismul exacerbant sau fascism. Acest context este completat de tendința momentului de a studia și o altă cultură sau literatură decât cea națională, profund diferită de a lor. (Vezi Edward W. Said, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Andreescu și Doina Lică, Ed. Amarcord, Timișoara, 2001.)

<sup>187</sup> Eliade, Mircea, *India; Biblioteca Maharajahului; Șantier*, Ed. Humanitas, București, 2003, p. 45.

<sup>188</sup> Eliade, Mircea, *India; Biblioteca Maharajahului; Șantier*, ed.cit., pp. 12-13.

părăsește familia și îmbrățișează pocăința după ce în tinerețe dusese o viață de care nu era deloc mândru; Swami Narayar, fost judecător, renunță la o pensie mai mult decât suficientă pentru a sta într-un *kutiar* umil unde trebuie să-și cerșească porția zilnică de hrană și să înfrunte frigul munților aproape dezbrăcat. Însă nicio renunțare nu e prea mare pentru acești oameni care au găsit locul meditației din urmă; pentru ei „nu există nici durere, nici moarte, nici despărțire pentru că dualismul e aparent, iar singura realitate este Brâhman – âtman, sufletul, unul și același în om și în Cosmos”<sup>189</sup>.

Există în toate aceste descrieri o oarecare tendință de asimilare a Celuilalt, de identificare a semnelor comune care ar putea permite crearea unui sistem relațional între eu și celălalt. Dacă la nivel de limbaj pot fi decelate urmele de iterare, de repetiții și ocurențe („Vecinul meu e un *naga* (ascet gol) din Punjab, tînăr, voinic, frumos și sfînt. El nu cunoaște nici teologie, nici morală, nici metafizică. Nu cunoaște nici sanskrită, dar îmi spune că Dumnezeu ar fi cu adevărat meschin dacă s-ar revela numai celor care cunosc sanskrita. Naga al meu nu practică o asceză violentă, ci se mulțumește cu o simplitate firească, petrecând zilele în lectura acelei imense *Bhagavata Purana* și în pronunțarea aceluiași cuvânt, *Shankara*.”<sup>190</sup>), la nivelul ideilor și imaginilor discursului se poate identifica o orientare către unificare: „Ei spun: «toți sîntem Unul!» și, ceea ce e important, pun neconținut în practică această afirmație. Se ajută unul pe altul, se depersonalizează în fața prietenilor și practică *seva*(serviciu).”<sup>191</sup>; „ei nu pot accepta limite și zone geografice în manifestarea divinității”<sup>192</sup>.

Pe aceeași scriitură a alterității se grefează și o imagine colectivă care rezultă dintr-un paradox al acestui tip de discurs: vrînd să elimine stereotipurile din imaginea spațiului indic, Eliade se raportează la un profil colectiv al spațiului occidental. O serie de aspecte care au fost asimilate în timp imaginarului social programatic deconstruite de autor și, prin opoziție, amintesc de o anume „imaginea” occidentală. Astfel, prezentarea diferențelor atât de nete între castele sociale, înrobirea femeilor, exploatarea copiilor se opun, punct cu punct, imaginilor europene fondate pe eforturile de egalitate socială, de înlăturare a discriminării de gen, protecția tuturor categoriilor dezavantajate și mai ales a copiilor. Dacă deconstrucției îi corespunde și o reconstrucție, ea se realizează prin vocea a trei figuri emblematice pentru India: poetul Rabindranath Tagore, Srimati Devi și un naționalist indian.

Fiecare dintre cei trei definesc specificitatea poporului indian prin raportare la spațiul occidental. Tagore vorbește despre alternativa pe care o oferă India, un alt mod de a percepe existența umană. În cuvintele sale, poetul cuprinde esența indiană, tot ceea ce-ar trebui spus despre religia și filozofia poporului său: „Eu nu-ți pot da sistem, nici explicații. Dar eu îți pot spune un lucru pe care filozofii nu ți-l vor putea spune: *cum* să trăiești și cum să te împotrivești morții, secăturii, dogmatismului, definitivismului, rigidității spirituale. [...] Și asta India *poate* învăța Occidentul D-voastră superb și mortuar. India poate descoperi Europei nu un adevăr, ci o *cale*, și calea aceasta o batem noi aici în India, de patru mii de ani.”<sup>193</sup>

Acuzați de europeni că practică discriminarea sexuală, sau mai rău, sclavia, indienii se apără tocmai prin vocea unei femei. Ceea ce e considerat de continentul alb sclavie, femeile indiene îl percep ca pe cel mai mare privilegiu. Nimic nu e mai onorant decât să ai grijă de aproapele tău. Aceste femei în care indienii nu văd fecioare sau amante, ci *devi*, zeițe-mame, nu tânjesc după libertatea și masculinitatea suratelor din Occident pentru că posedă o înțelegere superioară a lumii, știu că libertatea este doar o iluzie.

Cel de-al treilea purtător de cuvânt al Indiei, un tînăr student naționalist indian, aduce în prim-plan probleme politice actuale ale Indiei. Acest mic fragment se alătură unui capitol

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>190</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 156.

amplu din *Şantier - Intermezzo. Fragmente din revoluția civilă*. Peste tot în țară protestele sunt înăbușite cu o cruzime greu de imaginat: tinerii sunt măcelăriți în plină stradă, copiii sunt omorâți în picioarele cailor, iar femeile sunt violate. Schimbarea socială se află sub semnul primăverii (Aprilie-mai, 1930), înnoirea anunță impunerea unei noi realități, a supremației spiritului. Așa cum profetiza studentul indian, schimbările vor fi înfăptuite de copiii șarjați de poliția călăreață. Cum? Prin învățătura lui Mahatma-Ghandi – *non-violența*.

### **Retorica exotismului**

Ca ansamblu de idei despre străinătate, imaginea literară este mai ales rezultatul unui discurs, fiind un produs eminent cultural. Ea se formează la intersecția unor procese sociale cu cele de literaturizare, așadar există o componentă discursivă foarte puternică în structurarea imaginii despre Celălalt. Cuvintele, câmpurile semantice și relațiile dintre ele se organizează în izotopii care reprezintă posibilități de a analiza imaginarul social pe care îl construiește textul.

Discursul lui Eliade din *India* se organizează la nivel lexical pe un întreg arsenal de cuvinte pe care autorul le lasă netraduse, folosite în definirea țării observate, transportând și semnificând o realitate absolut străină care își păstrează autoritatea. *Jatka, gujarati, prakarama, ghat, tonga, stupas, mandir, mahant* trec dincolo de tradiționalele *sari, sahib* sau *betel*, și, fie explicate în treacăt, fie approximate în context, instituie o nouă ordine lexicală, având, prin sonoritate sau coloratură, un efect de exotizare a imaginii.

Pe aceeași direcție a exotismului, aplicând grila lui Pageaux<sup>194</sup>, se pot evidenția în text cele trei strategii de construcție a imaginii: *fragmentarea spațiului, teatralizarea și sexualizarea*. Dacă ultimele două sunt mai slab reprezentate (teatralizarea e, de exemplu, tehnica prin care e alcătuit episodul incinerării unui defunct la Benares, sexualizarea apare în descrierea dansurilor feminine tradiționale, de exemplu), primul procedeu este supralicitat în cazul descrierilor de ordin spațial, construind un decor pitoresc și o imagine autentică pentru cultura reprezentată. Astfel, intrarea în India nu e marcată doar spațial, la Ceylon. Pășirea pe acest tărâm produce modificări atât de mari în structura interioară a individului, încât acesta le simte organic: „Umblă hai-hui din stradă în stradă, prins între cele două tentații: cerul și parfumul prea-plinului vegetal. Două izvoare de revelații, tristeți și cele mai nemărturisite bucurii: izvoare vii, ce-ți adapă nu mintea, nici sufletul, ci însăși viața ta organică, sângele și răsuflarea ta; care îți dăruiesc pentru întâia oară bucuria de a trăi, de a fi viu, de a te mișca și respira liber, fără griji, fără reguli, fără restricții.”<sup>195</sup> Acest început al superlativelor marchează pășirea în „cea mai frumoasă dintre lumile posibile”<sup>196</sup>, echivalentă cu *intrarea în tot*.

Tot acum se produce și o mutație majoră în planul cunoașterii: cea pe cale rațională, prin prelucrarea unor informații concrete, e înlocuită de un nou tip de cunoaștere, prin senzații. Călătorul își simte simțurile invadate de culori, de miresme care-l copleșesc: „Cerule parcă se coboară și stelele ard mai viu în acest văzduh intoxicat de parfumuri tari și răscolitoare”<sup>197</sup>; în aer plutește „o mireasmă ce te tulbură, te ametește, pe care nu știi s-o identifici, nu știi unde s-o cauți, care te izbește neîncetat în plină față, ca un vânt înfierbântat și mîngîietor.”<sup>198</sup>

După ce simțurile s-au liniștit și momentul de criză a trecut, începi treptat să te integrezi, să te obișnuiești cu *obsesia vegetală*: „Ești de-acum un prizonier al junglei, te-a otrăvit mireasma ei tare, te-au fermecat ochii ei de flori, te-au răscolit brațele ei, șerpilor vii,

<sup>194</sup> Pageaux, Henri-Daniel, *op.cit.*, p. 100

<sup>195</sup> Eliade, Mircea, *India; Biblioteca Maharajahului; Şantier*, ed.cit., pp. 15-16.

<sup>196</sup> Ungureanu, Cornel, „Insula și țărnițele”, în *Caiete critice*, nr. 1-2 / 1988, p. 156.

<sup>197</sup> Eliade, Mircea, *India; Biblioteca Maharajahului; Şantier*, ed.cit., p. 15.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 15.

liane [...] Te uiți atunci spre India ca spre singura cale ce-ți rămîne deschisă, căci înapoi nu te mai poți întoarce.”<sup>199</sup>

Primele pagini ale *Indiei* pun accent pe descrierea florei și faunei indiene, oamenii nu prea apar, sau dacă apar, nu vorbesc. În afara unor portrete de indieni veritabili, care amintesc de ospitalitatea românilor, elementul uman îți face rar simțită prezența. Ochiul observatorului atent se îndreaptă spre parcurile imense, arhitectura templelor sau vegetația luxuriantă a împrejurimilor: „...Noaptea erau pe atunci fără pereche. Luna de argint, poleială lunară peste mesteacăni, pe iarba covor de țiuitori necunoscute, iarba incertă, adăpost de șerpi. Stelele par bijuterii în cerul himalayan, colier de pietre oază. Văzduhul e aici imaterial, cerul e aproape, mesteacăni svelți și eleganți – decor.”<sup>200</sup>

În tot cuprinsul său, *India* lasă impresia unui vast album în care ochiul fotografului a căutat unghiurile cele mai bune, lumina cea mai clară și cadrele cele mai autentice pentru a fixa spațiul indic în conștiința românilor și a europenilor. Privite mai îndelung și în detaliu, vâlul realității se ridică de pe aceste instantanee și lasă loc poveștii, miturilor, „căci acesta pare a fi – și dorește a fi – Eliade în aceste însemnări directe, neliteraturizate: un discipol al realului și un timid (încă timid) slujitor al miturilor”<sup>201</sup>. Însă, în acest veritabil discurs despre Celălalt, „discurs construit atât pe temeuri gnoseologice, cât și pe mecanisme comunicaționale”<sup>202</sup> – pe spațiul liminal dintre teoriile indianismului și expresia literară, se construiește imaginea unui Eu care caută un alt mod de existență.

## BIBLIOGRAPHY

Boldea, Iulian, „Imagologie, globalism și interculturalitate”, „Imagology, Globalism and Interculturalism”, în *European integration between tradition and modernity congress*, Editura Universității „Petru Maior”, Vol. 5, 2013, pp. 789-801.

Crînganu, Nicoleta, *Fantasticul românesc: deconstrucție și seducție*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2017.

Eliade, Mircea, *Încercarea labirintului*, traducere și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

Eliade, Mircea, *India; Biblioteca Maharajahului; Șantier*, Editura Humanitas, București, 2003.

Esward W. Said, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, traducere de Ana Andreescu și Doina Lică, Editura Amarcord, Timișoara, 2001.

Pageaux, Henri-Daniel, *Literatura generală și comparată*, traducere de Lidia Bodea, Cuvânt introductiv de Paul Cornea, Editura Polirom, Iași, 2000.

Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, vol. I, Editura Univers Enciclopedic, București, 2008.

Simion, Eugen, Mircea Eliade: *Nodurile și semnele prozei*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2011.

Ungureanu, Cornel, „Insula și țărmurile”, în *Caiete critice. Mircea Eliade*, nr. 1 – 2 / 1988.

---

<sup>199</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>201</sup> Simion, Eugen, *Mircea Eliade: Nodurile și semnele prozei*, Ed. Univers Enciclopedic Gold, București, 2011, p. 349.

<sup>202</sup> Boldea, Iulian, „Imagologie, globalism și interculturalitate”, „Imagology, Globalism and Interculturalism”, în *European integration between tradition and modernity congress*, Editura Universității „Petru Maior”, Vol. 5, 2013, pp. 789-801.

# THE CHRISTIAN RELIGIOUS ELEMENT IN GOGA'S LYRICS

Calina Paliciuc

Lecturer, PhD, „Aurel Vlaicu” University of Arad

*Abstract: The vocabulary of Octavian Goga's poetry keeps, in general, the usual meanings of Romanian terms, words and expressions. We could say that the poet is not one of the partisans of lexical innovations, but, rather, creates a special poetic language, by taking over and selecting the most valuable and expressive lexical elements. The messianism, the prophetic-revolutionary message of Goga's poetry is supported, first of all, by the materiality and color, expressiveness and symbolism of the words-substantives and less by the vivacity introduced by the verb.*

*Keywords : Messianism, message, symbolism, lexical elements, poetry*

**Octavian Goga** mărturisea în *Fragmente autobiografice* că a pornit în literatură de la ideea de monografie a satului: „am crezut că satul reprezintă prin sine unitatea organică a sufletului acestui popor”. De aceea, spunea Goga, primul volum de versuri ar fi trebuit să poarte titlul *Acasă*, pentru că întotdeauna a avut mare iubire și prețuire față de satul natal și de țăranul român: „dacă aş căuta să hotărâsc printr-un fel de analiză, uitându-mă foarte adânc în mine, de unde purced legăturile mele indestructibile cu viața populară, aş ajunge până acolo la acele clipe ale serilor de vară, când împreună cu părinții mei, acel preot de la țară, cu mama mea, și cu frații mei, toată familia, ne cufundam în marele suflet al țăranului român”.

Poezia mesianică a lui Goga izvorăște din acel suflet al țăranului român care a trăit convingerea că „satul, acest *acasă*, acest topos autohton este patria propriu-zisă a poetului ca și la vechii greci unde cetatea, satul ctitoria ființa unei patrii. Pentru sufletul popular, satul ține loc de Patrie. Țăranul reprezintă pentru Goga unitatea de simțire, de gândire, este un tot organic. Satul fiind Patria, tendința lui Goga va fi de-a pătrunde cât mai adânc în matca aceasta.”

Apostol al neamului său de țărani, a căror durere o împărtășește asumându-și-o, Goga simte tăria rugăciunii și înțelege că salvarea neamului său depinde și de Poetul care trebuie să fie, așa cum a declarat el însuși, „un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului lui și se transformă într-o trâmbiță de alarmă.”

Iubirea de Patrie își găsește ecou nestins în poezia care este rugăciunea celui ce caută sensul ființării sale în patrie și-n istorie. Căutându-și sensul vieții, el se identifică cu sensul viețuirii liturgice a neamului de țărani din care și-a adăpat mereu sufletul, prin asumarea suferințelor de veacuri ale acestuia. Ruga poetului este sfâșietoare, trădând o înălțătoare și apostolică iubire: „de durerea altor inimi/ Învață-mă pe mine-a plânge”.

Textul de referință al poeziei lui Goga, *Rugăciune*, este o mărturisire de credință. Adresarea directă este vie, autentică, izvorâtă dintr-un suflet tulburat de sacralitatea toposului căruia îi aparține. În această artă poetică mesianică, Goga definește și exemplifică „actul cel mai dureros, dar și cel mai eroic, care e renunțarea de sine, această jupuire sângeroasă a individualității proprii, pentru a-și turna viața într-un canal îndiguit de altcineva, care e

*legea dumnezeiască. Renunțarea presupune dragoste de Dumnezeu atât de înflăcărată, încât preface în scrum orice rest al dragostei de sine”:*

*„Rătăcitor, cu ochii tulburi,  
Cu trupul istovit de cale,  
Eu cad neputincios, stăpâne,  
În fața strălucirii tale.  
În drum mi se desfac prăpăstii,  
Și-n negură se-mbracă zarea,  
Eu în genunchi spre tine caut:  
Părinte, orânduie-mi cărarea!”*

Ca în lirica lui Coșbuc, și la Goga întâlnim aceeași viziune creatoare de lume, o lume îmbisericită, care-și trăiește pătimirea și amarul în glasul de aramă al satului, topos liturgic, în cântarea întregului neam care trăiește cu nădejdea în mântuire, izbăvire, iubire și Înviere:

*„În suflet seamănă-mi furtună,  
Să-l simt în matca-i cum se zbate,  
Cum tot amarul se revarsă  
Pe strunele înfiorate;  
Și cum sub bolta lui aprinsă,  
În smalț de fulgere albastre,  
Închiagă-și glasul de aramă:  
Cântarea pătimirii noastre.”*

Aceeași imagine a cântării și asumării suferinței neamului se regăsește în poezia **Plugarii**, care străjuiesc altarul „*nădejzii noastre de mai bine*”, cântarea lor fiind „*plânsul strunei mele*”, iar „*Îndurător v-ascultă Domnul/ Și vă trimite mângâiere.*” Și mai atotcuprinzătoare este descrierea poetică din poezia **Noi**.

Textul amintește de paradisul etnic românesc, care ne este „dăruit nouă de Hristos prin încreștinarea noastră ca neam; e un Eden situat în munte, pe plai, în codru sau în câmpuri de mătase. Îngemănând o simbioză între pământ, grai și credință, el se afirmă ca un duh local, suflet al pământului, spațiu consacrat printr-o calitate spirituală. **Paradisul acesta este plaiul nostru original, este biserica unei liturghii cosmice în care au loc nunțile cele de taină și de unde curg izvoarele vieții neamului.**”

Iar acest paradis se regăsește sublim în „**Biserica cu porți neîncuiate**” din poezia lui Goga. De ce? Pentru că „în artă ești în casa lui Dumnezeu, în familia lui sacră. Procesul lăuntric al plâmuirii frumosului este dintre toate îndeletnicirile omenești, cel care seamănă mai apropiat cu procesul creației lumii; în artă ești în familia lui Dumnezeu fiindcă geniile cele mai luminoase ale omenirii sunt înnobilate de suflul credinței și fiindcă arta însăși este generoasă ca Dumnezeu.”

Vocabularul poeziei lui Octavian Goga păstrează, în general, sensurile uzuale ale termenilor, cuvintelor și expresiilor românești. Se poate afirma că poetul nu este unul dintre partizanii inovațiilor lexicale ci, mai degrabă, creează un limbaj poetic deosebit, prin preluarea și selectarea celor mai valoroase și expresive elemente lexicale. Vorbind despre propria-i poezie, Goga menționa următoarele izvoare ale creației sale poetice: „primul, folclorul, limba românească vorbită în regiunea în care m-am născut, al doilea, cărțile bisericești, al treilea, literatura cultă.”<sup>203</sup>

Cei mai mulți critici români au apreciat prezența elementelor din folclor și, deopotrivă, a elementelor regionale, arhaice, dar și neologice, în virtutea funcției lor estetice în context, unanimă a fost și părerea lor că poetul a folosit, în număr mare în creația sa, și cuvinte din literatura religioasă, despre care s-a spus că dau operei sale un caracter solemn și o plasticitate deosebită.

<sup>203</sup> Octavian GOGA, Fragmente autobiografice, in Discursuri, p.20.

Garabet Ibrăileanu chiar a exagerat în aprecierile sale, considerând că Octavian Goga scrie „bisericește”<sup>204</sup>, iar Gheorghe Bulgăr afirma despre poetul transilvănean că scrie „într-o limbă biblică.”

Individualizarea termenilor de proveniență religioasă creștină, păgână sau care țin de anumite catrene ce decurg din superstiții și credințe populare a fost, fără îndoială, obiect de studiu pentru mai mulți cercetători (G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, I. Dodu Bălan, George Călinescu, G. I. Tohăneanu, T. Vianu, Șt. Munteanu, D. Irimia, I. Coteanu, D. Caracostea...).

De altfel, unul dintre aceștia, Ion Dodu Bălan, a fost interesat de prezența elementului religios creștin în lirica lui O. Goga, remarcând frecvența mare și insistența a acestor elemente, fără a reprezenta expresia unor sentimente mistice sau a unei sărăcii verbale, elementul religios având, în poezia lui Goga, „o funcție strict estetică și nicidecum una gnoseologică.”<sup>205</sup>

Criticul român a clasificat termenii religioși, din poezia lui Goga, după criteriul provenienței, în: biblici, din practica religioasă, din sfera domeniului bisericesc, aclamații și invocații liturgice, termeni cu funcție estetică, întâlniți, de altfel, și în poezia romantică, și care îl situează pe Goga drept ultimul mare romantic-mesianic, în poezia românească, el aducând nou spiritul și viziunea biblică. Fondul lexical religios este reprezentativ la Goga, încercăm o înșiruire a celor mai frecvente cuvinte folosite: *adormit (mort), arhanghel, aureolă, agheasmă, alai, altar, apostol, apoteoză, arătare, aureolă, balaur, bine, binecuvântare, biserică, bisericuță, blestem, blestema, blestemat (ă), bobotează, bocet, botez, canon, cantor, cardinal, catapeteasmă, catedrală, cavou, cădelniță, ceaslov, centaur, cer (providență), ceresc (divin), chilie, chiliuță, cioclu, cântare, cântăreț (care cântă în serviciile religioase), cleric, clopot, clopotniță, colindă, crai, crainic, crede, credință, creștinesc, crez, criptă, cruce, cucernic, cucernicie, cumineca, cuminecătură, cununa, cumnat, cununie, cuvânta, cuvios, dar, dascăl, demon, danie, desface, a dezlega, domn, drac, drept, dric, duh, duhovnic, Dumnezeu, ecumenic, egumen, eres, evanghelist, evlavie, fecioară (Maica Domnului), fermecat, Florii, funerar, giulgiu, groapă (mormânt), har, hărăzi, himeră (monstru în mitologia greacă), hirotonie, iad, icoană, iconiță, iertare, ispită, a închina (a-și face semnul crucii), închipuire, a îngropa, a înmormânta, înmormântare, înviere, a jeli, jertfelnic, jeli, jura, lege, lespede, limbă (a clopotului), liturghie, locaș (biserică), logofăt (diac), mag, magic, maică (Maica Sfântă), măicuță (călugăriță), măiestru (înzestrat cu puteri magice), mânăstire, mesia, milostiv, mir, mântuire, mântuitor (Iisus Hristos), molitvelnic, mormânt, mortuar, moș (Moș Crăciun), mucenic, muceniță, născătoare, (Fecioara Maria), năzdrăvan (cu puteri neobișnuite), neființă, nenoroc, nimfă, noroc, norod (credincios unei eparhii), nuntă, nunți, nupțial, odăjdii, odor (obiect prețios de cult), osândă (blestem), pace, paști, patrafir, păcat, păcătui, păcătuire, păgân(ă), părinte (Dumnezeu), pocăit(ă), popă, popor (credincioșii aceluiași cult), post, potir, pravilă, praznic, praznui, preacurată (Fecioara Maria), preapure, preot, prevestire, profet, profeți, profeție, prohodi, pronie, proroc, psalmodie, psaltire, rai, răstignire, răstignit(ă), rău (nefast), rost (menire), rugă, rugăciune, sarcofag, satir (divinitate rustică greacă), scrie (a hărăzi), scriptură, serafim, sfințenie, sfinți, sfințit(ă), sfinx, sfânt, sicriu, sihastru, sinod, slujbă, a sluji, smerit, soartă, a spovedi, stăpân (Dumnezeu), strană, strigoi, suflet, tămâie, templu, toacă, treime (uniune spirituală mistică), tron, tropar, turlă, turn, țintirim, umbră, urmă, ursit(ă), ursitoare, utrenie, vamă, vecernie, vedenie, veghe, vrăji, zeu, zână, zmeu, zodie.*

În acest fond religios se încadrează și expresiile: *a da liturghie, a-i fi dat, a-i fi scris, a-ți face cruce, Dumnezeu să-l ierte!, pace vouă!, de viață dătătorul (Dumnezeu), Tatăl nostru (numele rugăciunii), sub glie (în mormânt), lumile de veci (lumea de apoi), postul*

<sup>204</sup> G. Ibrăileanu, Studii de istoria limbii române literare, p. 132.

<sup>205</sup> Ion Dodu Bălan, În intimitatea laboratorului poetic, în Octavian Goga, pp. 309-321.

*mare, de sus (de la Dumnezeu), la care se adaugă termenii, parabolele, invocațiile liturgice și numele proprii din Biblie (Abel, Cain, Calvar, Cana Galileii, Canaan, Crăciun, Cristos, Gomora, Ilie, Isaiia, Isus, Magdalena, Maria, Nazaret, Nazarineanul, Palestina, Satana, Sâmpetru, Vasile, Vatican).*

Pentru a sugera culoarea locală, poetul întrebuințează nume exotice, mitologice: *Astrata, Babilon, Bizanț, Halicarnas, Ilion, Marea Moartă, Ramses, Sahara...*, conferind versurilor o rezonanță particulară, după cum variantele numelor proprii evidențiază caracterul emoțional stilistic: *Avel, Laie, Neculai, Vasile...*; de două ori numele propriu Cristos apare Crist, din rațiuni de ritm.

O situație aparte o prezintă substantivele comune scrise cu majusculă, care adaugă conținutului un plus de semnificație și afectivitate:

„*Vine Amurgul de pe munte*”;  
„*Doarme lenes craiul Soare*”;  
„*A-nțeles durerea Lunii*”;  
„*Blând zâmbirea-ar Milostivul*”;  
„*Prin graiul lui vorbea Mântuitorul*”;  
„*Nu v-a dat dreptul Cel-de-sus*”;  
„*Și de-acolo știe Moșul*”;  
„*Azi de s-ar naște alt Mesia*”...

Epitetul este figura de stil cea mai frecvent utilizată de Octavian Goga. Sursa epitetului, definitorie pentru poezia lui Goga, este elementul lexical religios, cu toate că epitele, provenind din tradiția literară, se detașează ca număr. Epitetele religioase se impun însă, printr-o mare frecvență, dar mai ales prin relieful, tensiunea și forța pe care le conferă imaginilor. Energia și vitalitatea, monumentalitatea, dimensiunea adâncă temporală și spațială, pe care aceste epitețe le-au imprimat versului, se datorează travaliului stilistic al poetului care încearcă să le monteze în tipare noi, prin numeroase procedee, dintre care sunt de amintit antepunerea, postpunerea, concomitența antepunerii și postpunerii pe lângă același determinat și care marchează, în context, o dinamizare profundă. Paradoxal, însă, epitetul religios nu creează, la Goga, o poezie cu caracter mistic – religios, ci o poezie militantă, el generând o putere evocatoare, fără precedent în lirica românească, o valoare expresivă majoră, deschizând spațiului orizonturi nebănuite și sugerând perspectiva vechimii.

Între epitele cu cea mai mare frecvență se numără: *sfânt, bătrân, albastru, senin, curat, cărunt, pribeag, mândru, deșert, mort, alb, blând, înfricoșat, negru, păgân, stins, sfios, tainic, vechi, vitreg, înduioșat, înflorat, măreț, mut, pierdut, preacurat, tremurător* etc.

Epitetul cu cea mai mare frecvență în volumul de debut este *sfânt*, de proveniență religioasă creștină, care, alături de alte epitețe: *păgân, cucernic, preacurat, milostiv, smerit, curios, fariseu, sfințit* etc. – indică la Goga nu numai o sursă aparte a creației, dar și o expresivitate și un dramatism de profunzimi neatins până la el.

Epitetul *sfânt* determină noțiuni ca: *trudă, seninătate, raze, lege, răzbunare, grai, clipă, lacrimi, frică, Dumnezeu, duminică, cântare, voievod, dreaptă, spadă, oțele, cer, melodie, oftare, maică, liturghie, temei, văpaie, preacurată, sol, cuvânt* etc.

Alte noțiuni sacralizate, înnobilate, stări morale în majoritatea lor, iradiază în context o mare forță lăuntrică: *sfânta lui seninătate, cununa razelor lui sfinte, truda cea mai sfântă, sfințiți copiii (Plugarii); sfânta noastră lege (Oltul); clipa răzbunării sfinte (Apostolul); prinosul lacrimilor sfinte, sfântă frică (Dăscălița); praznicul sfintei Dumineci (Zadarnic); Dumnezeu cel sfânt și mare, cântare sfântă (În codru); sfinte voievoade, sfânta ta dreaptă, spada ta sfântă, văduvite zac sfintele tale oțele (De la noi); cerul sfânt, sfânta ei chemare, o melodie sfântă (Cântăreților de la oraș); trăi-va pribeagă oftarea ta sfântă (Lăutarul); poza Maicii Sfinte (Cântece); sfânta liturghie (Ruga mamei); zburdălnicia voastră sfântă (Copiilor); temeiul sfânt (Învins); cutremurat de clipa asta sfântă, sfântă preacurată, solul*



sfânt, cuvântul sfânt (*Clăcașii*) etc. Ca sector lexical individualizat, elementul religios se situează imediat după cel popular, nefiind însă covârșitor, importanța sa manifestându-se în crearea atmosferei liturgice, a acelei solemnități specifice creației sale lirice.

Având în vedere exemplificările de până aici, putem conchide că epitetul religios contribuie, la Goga, la intensificarea mesajului, a atitudinii sale militante, reliefându-i glasul de aramă. Mesianismul, mesajul profetic-revoluționar al poeziei lui Goga este susținut, în primul rând, de materialitatea și culoarea, expresivitatea și simbolismul cuvintelor-substantive și mai puțin de vivacitatea pe care o introduce verbul.

## **BIBLIOGRAPHY**

- I. Buzăși, Poezia religioasă românească, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003  
D. Caracostea, Expresivitatea limbii române, Iași, Ed. Polirom, 2000  
V. Draica, Limbă, expresivitate și stil în lirica religioasă, Petroșani, Editura Universitas, 2005  
O. Goga, Discursuri, Buc., Ed. Cartea Românească, 1934  
O. Goga, Poezii, Buc., Ed. Vestala, 1997

# **DEATH - A DEFINING ELEMENT IN THE CONSTRUCTION OF YASUNARI KAWABATA'S SNOW COUNTRY**

**Miruna Ciocoi-Pop**

**Assist. Prof., PhD, „Lucian Blaga” University of Sibiu**

*Abstract: Death has always been a common theme beginning with ancient literature and up to today's post-post modern texts. Especially in ancient literature, death is used as a means of triggering emotional response in the reader. The present paper focuses on the ever-lasting theme of death in Yasunari Kawabata's novel Snow Country, focusing primarily on the cultural influences on its symbolism. Starting from the age-old tradition of ancient Japanese literature and its use of symbolism, the present article tries to highlight that death is still a defining element in Yasunari Kawabata's novel.*

*Keywords: death, symbolism, Japanese, culture, structure, content*

Death has always been a recurring theme in world literature. Shaped and dimensioned in most diverse ways, death is one of the major and most common literary themes. Whether in drama, poetry or prose, death is arguably one of the most revenant subjects in literature. This is, beyond the shadow of a doubt, due to the nature of literature of tackling relatable, common happenings of human life. And death is, undeniably, one of them – apocryphal or authentic; it is captured in numerous literary works. As a theme, is used for various purposes: to show that humans are afraid of it, that humans fear the unknown, that humans are solar

beings who want to grow and live, that people are saddened by death, that they try to fight it whilst sometimes losing and sometimes winning the battle.

Death is a common theme beginning with ancient literature and up to today's post-post modern texts. Especially in ancient literature, death was used as a means of triggering emotional response in the reader. This is why the most significant, and at times undeserving characters die in ancient Greek tragedy. Death is seen as transformation in Ovid's *Metamorphoses*, or even as an act of courage or comfort in Virgil's *Aeneid*. It is well known that death is a major theme in the romance literature of the Middle Ages, where chivalry and battle were regarded as a heroic deed. In his famous *Canterbury Tales* Geoffrey Chaucer uses death as one of the major themes. *The Pardoner's Tale* is a story of three characters seeking Death as they want to avenge their friend's passing away. *The Wife of Bath*, a significant literary piece from a feminist point of view, revolves around the same idea: a knight face death unless he discovers what women look for. Goethe's *Faust* is a masterpiece not only in theme and construction, but also in portraying death's status of gambling game between man and devil. Milton's *Paradise Lost* deals with death as much as it does with life and William Shakespeare in whose works death is a major theme.

Japanese literature is no less interested in this major theme. Ancient Japanese culture and literature have tried to offer insight into the nature of human life and death. In his article<sup>206</sup> on death in Japanese literature Stuart D.B. Picken deals with two major pieces in Japanese literature – the Manyōshū and the Nihonshoki which “provide us with invaluable insight into the ancient Japanese understanding of the nature of human life and the origins of death”<sup>207</sup>. What comes to mind immediately is the difference between the Western and the Japanese perception of death. While the former is rather morbid, symbolized by the color black and representing an ending, the latter is symbolized by white- the mourning color of Japanese culture and reflects acceptance of an ordinary process, as well as a celebration of life. As Stuart Picken points out: “Kakinomoto Hitomaru's poems about the death of his mistress, his wife and a beautiful girl, and on the eve of his own death, do not find ready parallels in the corresponding writings of the West, especially if compared with the Old Testament image of death. The following examples demonstrate these points.”<sup>208</sup>

The author of the article goes on to highlight that “death depicted in the Japanese Manyōshū is personal, written by actual people who dealt with death in a natural way, as they did with any life-related issue, whereas the writings on death of medieval Europe were unsigned, impersonal and usually symbolic”<sup>209</sup>. It goes without saying that the Western Hebrew and Christian spirituality is in some aspects highly different to the Japanese one. Even the Bible, in the book of Genesis, depicts death as punishment for human sins and as decided by God. Therefore, death has a negative, unnatural label attached to it in Western society.

The concept of death as punishment for sin is being kept alive even nowadays, especially in the Catholic and Protestant Church. In Japanese culture, on the other hand, death is considered a natural stage, part of a much higher and impersonal development. Life is viewed as a cycle containing several equally significant and intertwined sequences. What is more, ancient Japanese culture in particular believed that the living had access to and were able to communicate with the dead – which is completely unacceptable and unmentionable in the Old Testament. Japanese mythology believed in death as a natural process, nevertheless,

---

<sup>206</sup> Stuart, Picken, “Death and the Dead in Japan's Literary Classics”, *About, Cultural & Area Studies, The Arts and Literature*, March 31, 2016, 3/20

<sup>207</sup> Stuart, Picken, “Think. Iafor. Org”, *Cultural and Area Studies, The Arts and Literature*, March 31, 2016, <https://think.iafor.org/death-dead-japans-literary-classics/>

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> Ibid.

mention is made of the necessity of cleansing the body of the living that have come in contact with the dead: “In its spiritual aspect, the souls of the dead continue to exist and the living may maintain contact with them. Unlike the roots of the Western tradition, there are no moral aspects and no pessimism.”<sup>210</sup>

Literatures of all cultures write about death. And Yasunari Kawabata is no exception to this rule. His literary creation has enriched not only Japanese culture, but world literature. He is was the first Japanese writer to receive the Nobel prize for literature, “for his narrative mastery which with great sensibility expresses the essence of the Japanese mind”<sup>211</sup>. Mention should be made that in his Nobel Prize acceptance speech, Kawabata focused particularly on Buddhism and the effects of isolation and mindfulness on the human spirit and on suicide. Apart from mentioning famous Japanese authors who have committed suicide, he asked himself and his audience whether thinking about suicide is not something that happens to all human beings. Naturally, when Kawabata committed suicide in 1972, many have drawn back to his Nobel Prize speech.

Death played a significant role in Yasunari Kawabata’s life. He had to face several family members’ deaths, which influenced his writing style tremendously. The tragic unfolding of these events made gained him the name of Master of Funerals. But it was his writing style in particular that made Japanese literature attractive to the world. *Snow Country*, the novel the present paper focuses on, can be considered a perfect example of his literature in general. It is a well structured novel that encompasses realities of Japanese society in the early twentieth century, focusing at the same time on spirituality, the predictable and the unknown. But the main goal of this paper is to showcase that the very ideological structure of the novel and the presence of death as, almost, a Leitmotiv throughout the book, resembles the natural structure of human life, with all its natural unfolding of events and ending with death.

Yasunari Kawabata is well known for the mastery of storytelling and *Snow Country* is no exception to this. In the words of Van C. Gessel, the author of Kawabata’s biography, “his sense of narration little resembles what Western readers normally regard as ‘plot development’”<sup>212</sup>. Kawabata was a master of the plot, and as such it comes as no surprise that he worked on *Snow Country* until his death, apparently being unsatisfied with the ending but, apparently, still struggling to find a suitable one. Gessel writes the following: “It was, in a very real sense, because of Kawabata that the linguistic and cultural barriers which had isolated modern Japanese literature from the rest of the world were finally toppled, and Japanese writers were finally able to take their place alongside their contemporaries on the international scene.”<sup>213</sup>

The very beginning of the novel is a symbolic one, as the main character, Shimamura, who is a passenger on a train, passes through a dark tunnel, only to emerge from it in a fairytale-like world of white snow. The presence of death lurking can be felt from the very beginning of the plot, as Shimamura observes a young woman, Yoko, attending to what seemed to be a very sick and fragile man. His thoughts drift towards the woman that he is travelling to and as he observes the immense white scenery outside the window pane, he is puzzled to see the reflection of Yoko’s eyes, juxtaposed and merging into one with the wild natural scenery outside.

---

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> The Nobel Prize in Literature, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/summary/>, accessed February 3, 2020.

<sup>212</sup> Van Gessel. *Three Modern Novelists: Soseki, Tanizaki and Kawabata*. (Tokio and New York: Kodansha International, 1993).

<sup>213</sup> Ibid.

Kawabata is a master of symbols. Symbols can be literary devices that overcome linguistic and cultural barriers. They might just be one of the reasons why Japanese literature became significant along with the international one. Symbols are universally understood, they express a message without the aid of signifiers, signified or other linguistic devices. One of the powerful symbols in *Snow Country* is the fact that the dying passenger and Shimamura exit the train at the same time. It goes to show how hazardous life can be; people often take the same path for a limited time span, and go separate ways, sometimes walking towards the end, sometimes walking towards new beginnings.

Eventually, Shimamura checks in to a resort, which will be the main setting of the action. The story shifts towards the past, as Shimamura remembers the walks he used to take into the mountains whenever he felt as though he was losing touch to this true self. He also recalls his first encounter with the geisha – he remembers her being sad and discussing Kabuki theatre with her. What Shimamura realizes is that it is not a romance that he is looking for, but that he is in desperate need for friendship.

Coming back to symbols in Kawabata's *Snow Country*, a particularly striking passage is the one where Shimamura analyses his faux expertise in western ballet. He is an avid researcher, but he has never seen a ballet performance, nor does he intend to. It is this very moment that he realizes that he is treating women in the same manner that he is treating western ballet – theoretically, superficially, unknowingly. Shimamura is the epitome of the avid researcher, the theoretician who loses sight of practicing what he preaches. Shimamura walks away from the geisha whom he came to visit, as he is in constant need of time for himself. He escapes what he himself has come to see. Shimamura is running away from the destiny he himself is writing. I see this as a parallel to escaping death. He is the exponent of human nature: constantly escaping from what it searched for and from certainties. The geisha represents a permanent, secure place, just like death represents a permanent, constant certainty. Shimamura tries to escape both.

The novel shifts between time references of past, present and future. This is why it can be viewed as scheme of constantly moving elements, which differentiates this novel from tradition Japanese ones. It creates a multiplicity of aesthetic plans and creates a direct connection between the reader and the text. In other words, the reader has to slot into the text. Nevertheless, the plot is uncomplicated and straightforward, which means that *Snow Country* is a masterpiece also due to its symbolism. In his article entitled “Death and dying in literature”, a paper on literature and psychiatry, John Skelton starts from the premise that since the beginning of time people have been writing about death. He provides Shakespeare's *King Lear* as an example, when Lear mourns Cordelia's death. The author analyses the perspectives on death in the play, given the fact that the play has been rewritten in the 18<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, “bleaker than the original, precisely on the grounds that Shakespeare was too optimistic. One of the central things of which literature can make us aware is that death means different things at different times.”<sup>214</sup> The author resumes by stating that both banal and out of the ordinary literary texts question death and use it as merely a literary device, providing yet again Shakespeare's *King Lear* as an example for addressing the question of justice when it comes to death. Either way: “Literature makes use of death for its own purposes. (...) In other words, literature is not just an attack on the emotions.”<sup>215</sup>

Symbolism of death in Yasunari Kawabata's *Snow Country* is closely related to Japanese philosophies of Zen Buddhism and Shintoism, as well as the larger outlook of synchronization with nature, states Iraphne Childs, cultural geographer, in her article on

---

<sup>214</sup> John Skelton, “Death and dying in literature”, *Advances in psychiatric treatment* 9, no. 211 (2003):211.

<sup>215</sup> Ibid.

Kawabata's *Snow Country*.<sup>216</sup> Childs also points out that Kawabata's unique symbolism is based on the haiku principle of movement and stillness. Kawabata's novel and Japanese literature, in general, use symbolism as a vehicle between author and receiver. The novel abounds in binary symbols: past and present, the imaginary and the real, tradition and modernism, life in a tumultuous city versus life in a Japanese mountain village, male versus female, life and its prospects versus death. Thus, symbolism contributes directly to the meaning of the text and, at some point, the two merge into one. In their article on the rhizome, Deleuze and Guattari show that "a book has neither object nor subject; is it made of variously formed matters (...). To attribute a book to a subject is to overlook this working of matters, and the exteriority of their relations".<sup>217</sup>

Deleuze and Guattari speak of deterritorialization and destratification, comparing books to a body without organs – able to attribute subjects to itself. In their point of view, "there is no difference between what a book talks about and how it is made."<sup>218</sup> Thus, *Snow Country* as the body of a literary text, talking about the binaries mentioned above and relying on symbols to do so, is a symbol in itself. In their essay the two authors highlight that readers should not ask themselves what a book means, as signifier or signified, "We will ask what it functions with, in connection with what other things it does or does not transmit intensities, in which other multiplicities its own are inserted and metamorphosed, and with what bodies without organs it makes its own converge"<sup>219</sup>. One of the book types that they identify is the root-book, the classical book that imitates the world, a book that accomplishes what nature can no longer do. "This type of book has replaced binary dichotomy with a biunivocal relationship between successive circles."<sup>220</sup> These two concepts "still dominate psychoanalysis, linguistics, structuralism, and even information science."<sup>221</sup>

*Snow Country* is, I think, by definition, structure and content what Deleuze and Guattari define as root-book. The novel depicts the spiritual and physical connection between the individual and nature, even the unfolding of events (the trip by train through the mountains, the arrival at the hot springs in the snow country, the relationship to the geisha and to Yoko, the tragic ending of Yoko's probable death) seem to imitate the natural course of life. Therefore it is a classical book, which imitates nature. The warehouse where the final scene of the novel takes place is used as a movie-theatre – and this alone is highly symbolical. Yoko's possible suicide/ death (she falls from one of the warehouse's balconies) occurs in a location geared towards watching movies – which are always mimetic. Again, death and its symbolic meaning are essential to the folding and unfolding of events in Yassunari Kawabata's novel. The novel ends with Shimamura being engulfed by the loveliness of the night's sky. In other words, his journey into the snow country ends with death – by which he is not overwhelmed. The naturalness of death is equal to the naturalness of winter night's sky.

Symbolism and the connection to nature are equally visible in the beginning of the novel, thus creating a circular structure of the novel. The train traversing the wintery landscape of Japan, the interaction and connection between the train and nature not only transforms this novel into a root-book, but it confers political mapping of Japan. Kawabata wrote his novels during an extremely prohibitive political regime in Japan, when literary

---

<sup>216</sup> Iraphne Childs, "Japanese perception of Nature in the Novel *Snow Country*", *Journal of Cultural Geography* 11, no.2 (1991):1.

<sup>217</sup> Gilles Deleuze, Felix Guattari, "*A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*" (Minneapolis, London: University of Minnesota Press), 3, <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>

<sup>218</sup> Ibid.

<sup>219</sup> Ibid.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> Ibid.

works were censored and anything considered opposing to Japanese tradition was rejected. Shimamura's arrival by train into the traditional snow country is a symbol for Western influence on Japan. Despite this, the constant presence of the train throughout the novel makes it seem a natural presence in the Japanese landscape.

By popular belief winter is almost always associated with death, especially that of nature. Nevertheless, Kawabata's snow country, arguably considered the snowiest region of the world, with its blackened, small houses, short winter days, icy snowy nights, a region apparently separated from the modern world, seems welcoming and by definition Japanese. Shimamura constantly associated the snow country with Japanese traditions: Kabuki theatre, Chijimi linen, the intertwining of man and nature. The only seemingly unnatural presence in this rural region is that of the train. While on the train, Shimamura stares at the young girl attending to her sick companion, an ill-mannered gesture in what we know to be maybe the epitome of politeness – Japanese culture. Once he gets off, the cold winter air makes him come back to his senses. In other words, the reconnection to nature makes him come back to his senses. Winter in *Snow Country* is far from symbolizing death. On the contrary, for the main hero of the novel it is the destination where he gains peace of mind through solitude and reconnection to nature.

Reading *Snow Country* delivers a well contoured perspective of Nipponese culture and perception of both life and death, as well as their strong connection to nature. This is to say that literature can attribute several functions to death and, in its turn, death as a symbol in literature depends on the geographical and cultural context in which it is placed. In Kawabata's novel death is not a classical literary convention of good or bad death of the hero, as it used to be in Greek tragedy, for instance. Death as a literary symbol is an active part in the construction of the body of the text and it confers significance to the story, as the main character's symbolic inner death that he was experiencing in his city life is quenched through Yoko's possible death and through his regaining a bond with the natural world. In other words, coming back to Deleuze and Guattari's theory of the rhizome, death in Yasunari Kawabata's novel is both optimistic and pessimistic at the same time. It shows that the symbol of death is indeed a multiplicity.

In conclusion, Shimamura's travel into Yasunari Kawabata's snow country is a journey of redefining the self and reconnecting to nature by accepting the naturalness of imminent death, which, as shown in this paper, is omnipresent throughout the novel. The novel is filled with symbolism and symbols that are fluid in meaning. Readers are quite autonomous in decoding the meaning of death as a literary symbol, giving way to constant new interpretations and reinterpretations of death in all possible cultural, historical, geographical, aesthetical and moral plans. Highly connected to the Nipponese outlook on the naturalness of death, the novel, both classical and modern, offers new dimensions, especially to the European interpretation of death. Shimamura overcomes spiritual death by ultimately accepting its physical inevitability and by letting himself be engulfed by rapture of the night's sky.

## BIBLIOGRAPHY

Berret, Nancy. "Mapping Yasunari Kawabata's Multiplicity: reading Snow country as Rhizome". Theses and Dissertations. Paper 660 (2000), <https://preserve.lehigh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1660&context=etd>

Childs, Iraphne. "Japanese perception of Nature in the Novel *Snow Country*". *Journal of Cultural Geography* 11, no.2 (1991):1-19.

Deleuze, G., Guattari, F. “*A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*”. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987. <https://libcom.org/files/A%20Thousand%20Plateaus.pdf>

Gessel, Van C. *Three Modern Novelists: Soseki, Tanizaki and Kawabata*. Tokio and New York: Kodansha International, 1993.

Picken, Stuart. “Death and the Dead in Japan’s Literary Classics”. *About, Cultural & Art Studies, The Arts and Literature* 3/20 March (31, 2016), <https://think.iafor.org/death-dead-japans-literary-classics/>

Skelton, John. “Death and dying in literature”. *Advances in psychiatric treatment* 9 (3), (2003):211-217.

The Nobel Prize in Literature, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1968/summary/>. Accessed February 3, 2020.

## THE MANIFESTATION OF THE SACRED THROUGH THE SYMBOL IN THE ELIADESCIAN WRITING „THE SNAKE”

**Maximiliana Ștefan (Miheț)**

**PhD, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia**

*Abstract: By choosing this theme, I tried to find different keys to interpret sacred and profane symbols in Mircea Eliade's writing.*

*The exegetical approach seeks to deepen the Eliade's symbol, addressing the theme of the unrecognizability of the sacred camouflaged in the profane.*

*Keywords: symbol, snake, sacred, profane, plurisemanticism, transfiguration*

Ipotezele privitoare la mecanismele de creionare a simbolisticii șarpelui își deschid diacronic semnificațiile în proza lui Mircea Eliade și au ca rezultat acest popas hermeneutic, asupra nuvelei *Șarpele*. Prezentul studiu urmează linia decriptării mito-simbolice a șarpelui, acest simbol, fiind permisiv unei arii vaste de posibile interpretări, care migrează dinspre mitologic către o nouă plajă de semnificații arondate ideologiilor de masă. Acest tip de abordare a scriiturii eliadești este semnificativ, deoarece pune în prim plan bogăția de sensuri ce evidențiază mesajul referitor la redescoperirea sacrului prin prelungirea mitului care este într-o permanentă legătură cu realul, având ca rezultat trezirea conștiinței umane și reînnoirea acesteia. În acest context, nuvela *Șarpele* camuflează semnificații sacre în profan, altfel spus, demonicul fuzionează cu seraficul. Se poate observa multivalența simbolului religios care face trimitere la diferite niveluri de interpretare. Înainte de toate, șarpele este un simbol nocturn, căci înhite și devorează. El devine însă diurn și benefic din momentul în care gândirea arhaică îi atribuie puterea de a transforma și regurgita o ființă nouă, adică de a fi ambivalent sau dual.

Am considerat ca în debutul analizei să fixăm o ramă teoretică pornind de la definirea termenului în dicționarele de simboluri și de la clarificarea proiecțiilor lui în diverse culturi. Simbolul șarpelui este prezent în toate culturile lumii și în toate etapele istoriei, fiindu-i atribuită, în cele mai multe cazuri, o conotație negativă, ce ține de granița dintre bine și rău, viață și moarte. Conform *Dicționarului de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, șarpele reprezintă o simplă linie care marchează extreme ireconciliabile, „*El este o simplă linie, dar o linie vie; o abstracție, dar, cum spune André Virel, o abstracție întrupată. Linia nu are nici început, nici sfârșit; odată ce prinde viață, ea poate reprezenta orice și se poate metamorfoza în orice*”<sup>222</sup>.

Șarpele unic între ființele pământului, în diferitele culturi ale lumii este un animal mistic. Caracterul dual rezultat din combinația bine-rău pune în evidență polivalența firii umane. Dualismul este un principiu întâlnit în mai toate religiile lumii care pun în balanță opoziția trup-suflet, moarte-viață, pământ-cer, bun-rău, sacru-profan, etc. De la începuturile civilizației, orice mitologie a lumii am avea în vedere, șarpele este o prezență constantă și un simbol puternic, o ilustrare a polarității și ambivalenței specifice simbolului. Lepădându-și pielea periodic, fără durere, și practic renăscând, a fost asociat cu nemurirea și vindecarea miraculoasă, cu tinerețea veșnică și tainele vieții și ale morții. Un scurt periplu prin culturile lumii ne va clarifica multitudinea de semnificații. Astfel, în Australia șarpele este strâns legat de simbolul inițierii și al protejării apelor, dar simbolizează și puterea masculină. Pe de altă parte, șarpele apei, cel ce locuiește în deșerturile estice, este aducătorul de moarte, răul, ispita, păcatul, patosul sexual etc. Aborigenii australieni vedeau Pământul ca un șarpe uriaș, pe care l-au numit Ungut, iar Calea Lactee este văzută drept șarpele Wallanganda. Cei doi au dat naștere întregii creații, inclusiv a șarpelui Wandjina cel care aduce ploaia și fertilitatea. În cultura americană, este prezent șarpele care își mușcă coada ca reprezentare a eternității, dar și a frumuseții și vigorii. La arabi, șarpele este numit *el-hayyah* în timp ce viața este desemnată prin *el-hayah*. El-Hay este unul dintre numele lui Dumnezeu, tradus prin *Cel ce dă viață*. La greci, șarpele – simbol al pământului devine șarpele ceresc participant la facerea lumii. Pe continentul asiatic, legendele dovedesc convingerea locuitorilor că acolo a existat, în apele primordiale, înainte de apariția uscatului, un șarpe uriaș, simbolul cunoașterii secrete și al energiei primordiale. În mitologia egipteană, șarpele era spiritul antic al răului, care locuia în întunericul etern și care avea ca scop distrugerea omenirii.

După periplul în lumea șerpilor ca simboluri culturale, revenim pe teritoriul țării noastre unde dintotdeauna a existat un cult al șarpelui ca simbol al puterii, dar și al rodirii pământului, Mircea Eliade datându-l din perioada paleoliticului. La români există așa-numitul șarpe al casei, care păzește casa de rău și pe care nu trebuie să îl omori.

Din scurta incursiune putem observa că omul și-a creat simboluri, iar cel al șarpelui ocupă un loc important, în special când se face legătura cu lumea sacră sau cu lumea profană. Căutarea pătimașă a omului de a afla spațiul sacru, ghidarea în haosul lumii, interpelarea unui reper cu valoare ontologică, după cum însuși Mircea Eliade susținea: „*nimic nu poate începe, nimic nu se poate face fără o orientare prealabilă, și orice orientare presupune dobândirea unui punct fix*”<sup>223</sup>.

Înțelegerea experiențelor de viață are drept rezultat interpretarea semnificației evenimentelor pe care le trăiește, acestea fiind o parte necesară pentru menținerea echilibrului existențial, de aceea, de cele mai multe ori, trebuie să apelăm la gândirea filozofică, hermeneutică. În opinia filozofului Mircea Eliade, „*adevărul e prin firea lui nesincer, fiind fructul multor automutilări (renunțarea la subiectivism, alteritatea), rezultanta multor*

---

<sup>222</sup>Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, ed. cit., p. 892.

<sup>223</sup>Mircea Eliade, *Sacru și profanul*, traducere din franceză de Brîndușa Prelipceanu, București, Editura Humanitas, 2019, p. 20.



judecăți care îmi sunt poruncite din afară, mă violentează prin structura lor logică, obiectivă, mă stăpânesc prin necesitatea lor”<sup>224</sup>.

Mircea Eliade valorifică creator, în micro-romanul *Șarpele*, tehnica universurilor paralele, „pe care, cunoscând-o, omul își revelează totodată semnificația profundă a Cosmosului și modul lui autentic de a fi”<sup>225</sup>, dar, în același timp, apelează la diferite motive și simboluri specifice etnografiei și folclorului românesc. Cel mai pregnant este totodată acela care dă numele nuvelei, șarpele. Având diferite accepțiuni simbolice, printre cele mai importante enumerăm ispita cu substrat erotic, întruchiparea răului și păcatului, simbolul apărând doar cu sens mitic ca duh al apelor, ca mire etern și dezamăgit. Complexul mitico-fantastic pornește de la elemente simbolice, culminând cu cel al șarpelui, care prin plurisemantismul său mitic impune o căutare a sensurilor celor mai profunde.

Romanul debutează cu frumosul *Descântec de dragoste*, în care apare imaginea șarpelui-balaur, unul dintre animalele-simbol ale folclorului românesc de dragoste, fiind folosit aici, în primul rând, pentru a reconstitui, în lumea modernă care și-a pierdut simțul sacrului și al miticului, prin artificii literare al pendulării timpului, și al alunecării în vis, un joc al dragostei ce ne trimite cu gândul la spiritualitatea originară a omului, axată pe dimensiunea cosmică și mitică. Așadar, încă din primele rânduri, cititorul percepe șarpele ca un simbol ocrotitor al iubirii. Din cele mai vechi timpuri, șarpele-balaur, șarpele de aur, vine pentru a aduce oamenilor bunătate, recunoștință, iubire și belșug, după îndemnul de a fi puri ca porumbeii și înțelepți ca șerpilor.

Construit pe un suport simbolistic, șarpele este ocrotitorul insulei. Scrierea se concentrează atât în jurul prezenței șarpelui, după cum afirma Nicolae Petre Vrânceanu „nucleul în jurul căruia gravitează toate întâmplările și personajele povestirii fantastice”<sup>226</sup>, cât și a ordinii în care este acceptat de către personaje, astfel evidențiindu-se diferite tipuri de caractere umane, de la mediocrii, la timizi sau snobi. Simbolul păcatului primordial, deseori asociat cu întruchiparea Diavolului, animalul de apă reprezintă punctul în jurul căruia gravitează personajele, care par a fi într-o transă indusă de Andronic. Unele personaje precum doamna Zamfirescu descoperă în șarpe un ocrotitor al casei care face legătura dintre cele două lumi, cea a morților și cea a viilor, deci care trebuie tratat cu atenția cuvenită unui vameș. O reacție deosebită în interpretarea simbolului șarpelui o are Vladimir, fiind primul care acceptă jocul, percepându-l însă ca pe ceva nedeslușit. Șarpele răscolește complexe fiecăruia, ia forme care ilustrează obsesii adânci, drept consecință, personajele au vise în care *vrăjitorul* reprezintă erosul absolut și paroxismul atracției sexuale. Toți au vise semnificative: Dorinei, visul îi revelează că este mireasa moartă a șarpelui și ea pleacă, îndată ce se trezește, în insula din mijlocul lacului, unde o aștepta Andronic, întruchiparea șarpelui. Aici, șarpele apare ca spirit al mormintelor, revenit în lumea celor vii, ca să ceară un suflet. Șarpele își caută mireasa pentru a rupe blestemul despărțirii lor; mire și stăpân al adâncurilor el trăiește la nesfârșit devenirea prin nuntă și moarte. La începutul lumii, el și-a pierdut mireasa care nu a știut să respecte interdicția de a nu-i rosti numele și de atunci revine periodic pentru a recupera experiența ratată. Povestea despre fata moruzeștilor, Arghira, reprezintă o astfel de devenire. Fata este adusă la mănăstire, și după trei zile moare în chip misterios. Dorina este pregătită prin intermediul visului, ea își învinge frica, ajunge în insula și respectă interdicția.

Spirit al adâncurilor, reprezentând forțele necontrolate ale naturii, șarpele este totodată și cunoscător al secretelor, izvor de înțelepciune, iar atributul său simbolic dominant este dat de sensul transforărilor, echivalent cu timpul și curgerea lui.

<sup>224</sup>Mircea Eliade, *Solilocvii*, Editura Humanitas, București, 2003, p. 8.

<sup>225</sup>Mircea Eliade, *Memorii (1907-1960)*. Ediție revăzută și indice de Mircea Handoca, București, Editura Humanitas, p. 325.

<sup>226</sup>Nicolae Petre Vrânceanu, *Animalul totemic în povestirile „Șarpele” de Mircea Eliade și „Loștrița” de Vasile Voiculescu*, în revista *Ramuri*, Craiova, 14.08.2007;

Șarpele este un simbol al imaginarului primordial, este un șarpe-totem, o reptilă de apă care are acțiuni benefice, protectoare, dar și malefice. În esență, este protectorul iubirii dintre Andronic și Dorina care, detașați de timpul individual profan, încearcă să se reintegreze în timpul universal sacru, astfel urmărind simbolic drumul spre Centru, confirmând intuiția lui Mircea Eliade care credea în ideea că sacrul încă trăiește ascuns în lumea profană. Ana Negru în *Mitologie și simbol în „Șarpele” de Mircea Eliade* asociază acțiunea textului cu un mit grecesc în care „Psyche (Dorina), este o tânără prințesă siciliană sau cretană de o frumusețe ce o întrece pe cea a Afroditei și la care oamenii vin să se închine, uitând să o mai celebreze pe zeița însăși a frumuseții și a iubirii. Acest fapt atrage invidia și mânia Afroditei, care îi cere lui Eros să „înghețe” inimile bărbaților ce mai înainte doreau să o ia în căsătorie și să o facă să se îndrăgostească de un monstru. Însă Cupidon se zgârie la mână într-o săgeată proprie și se îndrăgostește de Psyche. Oracolul din Delphi îi spune familiei și Psycheei că trebuie să își așeze fiica pe un vârf de munte și să aștepte șarpele ce îi va fi bărbat. A fost dusă de Zephyr într-un palat minunat, unde a trăit alături de Amor doar noaptea, neputându-i vedea chipul din porunca acestuia însuși. După un timp, a fost convinsă de cele două surori ale ei să încalce ordinul divin și să încerce să vadă dacă într-adevăr este un șarpe sau nu, așa că aprinse o lumină în timp ce Eros dormea. Acesta a dispărut pe dată. După multe încercări și chinuri (de pildă, ajunge sclava Afroditei), este făcută nemuritoare și zeiță, rămânând în Olimp și căsătorindu-se cu Cupidon. Cea mai importantă încercare este trecerea râului Styx pentru a aduce o poțiune magică pentru înfrumusețarea Afroditei, de la Persephone, din tărâmul de jos”<sup>227</sup>. Analogia simbolisticii șarpelui în cele două texte este evidentă, iar, în esență, ambele sunt dedicate iubirii și căutării miresei pentru zeitate. Faptul că șarpele este un simbol polivalent face ca acesta să fie considerat, în multe mitologii, și ca *stăpân al femeilor*.

Așadar, șarpele este un semn sexual, un simbol al fertilității, al renașterii, al dedublării, imaginea unui erotism ambivalent așezat la originea oricărei cosmogonii. Suntem martori la o pledoarie pentru subjugarea răului și izbânda iubirii și a vieții asupra întunericului etern. Însuși autorul vorbește în *Istoria credințelor și ideilor religioase* despre diversele credințe în care o divinitate luptă împotriva unui monstru, deci victoria unui zeu asupra unui monstru constituie o temă mitică. Iată o posibilă înțelegere a raportului dialectic dintre cele două realități, sacrul și profanul, care coexistă într-un raport de ambiguitate și complementaritate. Simbol al seducției și al înlănțuirii, șarpele fascinează și induce sensul și metamorfozele devenirii. El reprezintă în nuvela lui Mircea Eliade forța unui loc sacru, este spiritul teluric și stăpânul apelor, înspăimântător, vrăjit și ispititor, el reunește chiar sensurile vieții.

Șarpele, fără îndoială, este o creatură unică, al cărui simbolismul se leagă de însăși ideea de viață. Șarpele vizibil este de fapt o întrupare a marelui șarpe nevăzut, atemporal și causal, stăpân peste forțele naturii, un bătrân zeu primordial pe care îl găsim în toate cosmogenezele. Este protectorul lumii căreia îi asigură ciclicitatea.

Arhetip fundamental, legat de sursa vieții, șarpele, cu toate ambivalențele sale, ne oferă exemplul unuia dintre cele mai longevive și controversate simboluri din istorie. În concluzie, orice tendință prin care omul încearcă să depășească antagonismele lumii noastre folosindu-se de asemănarea contrariilor poate fi descifrată în simbolurile care au avut un rol în istoria omenirii. Fiecare simbol are o semnificație pozitivă dar și una negativă din care rezultă dorința omului de a ridica profanul la nivelul sacrului, realul la nivelul irealului, de a reintegra răul în bine pentru a se reface timpul și spațiul sacru al începuturilor.

## BIBLIOGRAPHY

---

<sup>227</sup> Ana Negru, *Mitologie și simbol în „Șarpele” de Mircea Eliade*, în *Revista Română*, nr. 3 (57), 2009.

### **Ediția operei investigate**

Mircea Eliade, *Șarpele*, Editura VV Press, București, 1991.

### **Referințe teoretice și critice**

Lacramioara Berechet, *Ficțiune inițiatică la Mircea Eliade*, Editura Pontica, Constanța, 2003.

Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dicționar de simboluri*, București, 1994.

Mircea Eliade, *Nostalgia originilor*, Editura Humanitas, București, 1994, traducere de Cezar Baltag.

Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, vol. I, Editura Științifică, București, 1991.

Sigmund Freud, *Totem și tabu*, Editura Științifică, București, 1991.

Petru Ursache, *Prototipuri folclorice în romanul Șarpele*, în *Convorbiri literare*, anul CXLVIII, nr. 3 (219), martie 2014.

## MICHEL FOUCAULT AND THE „HETEROTOPIC SPACE”

**Dorina-Mădălina Lazăr**

**PhD, University of Bucharest**

*Abstract: We acknowledge Foucault as the promoter of the new "heterotopic space" and another dialectical approach to space. Unfortunately, his untimely death brought about the end of his work on the heterotopic space. If Gaston Bachelard turned in his analysis to the "space inside" that of primary perception and that of dreams, Michel Foucault turned to the "space outside" not the space as such, the physical one, but the space "other" or "the other space" which represents for him "localized utopia."*

*Michel Foucault identifies six principles that allow a systematic description of heterotopic spaces, principles that I will present in this paper. The first principle concerns the fact that heterotopias are present in all cultures in different forms in both primitive and modern societies; the second refers to the mode of operation of a heterotopia that can change over time; heterotopia can juxtapose in one place several spaces that are normally incompatible in the real world; within a heterotopia, there is heterochrony, defined as a break with real-time (in this sense, a heterotopia reaches its maximum potential when the people who create it break with traditional chronology). Another operating principle of heterotopia concerns its accessibility. It can open and close, which means that, paradoxically, there can be both an isolated and penetrable space. Heterotopias have a function about other perceptible spaces in society: they are either spaces of illusion or spaces of compensation.*

*Keywords: heterotopia, heterochronia, other spaces, emplacement, dimension*

Concept nouveau dans la littérature de spécialité, identifié et classé par Michel Foucault<sup>228</sup>, l'espace hétérotopique, ce contre-espace qui implique un changement comportemental de la part de l'individu qui y accède, est une notion qui ouvre le chemin pour de multiples interprétations de toute œuvre littéraire.

---

<sup>228</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions lignes, 2009.

Michel Foucault a eu la révélation du terme, le 14 mars 1967, quand, lors d'une conférence sur l'espace au Cercle d'études architecturales de Paris, a proposé une perspective nouvelle, qu'il a baptisé « hétérotopologie ». Le texte de la conférence, peu connu à cause de sa circulation restreinte, a été publié pour la première fois dans la revue italienne *L'Architettura, cronache e storia*<sup>229</sup>, un an plus tard. L'idée d'hétérotopie remonte encore plus loin dans le passé. À l'occasion d'une conférence radiophonique, le 7 décembre 1966, Foucault a été invité à s'exprimer sur le sujet d'utopie et littérature. Il commence son discours en mettant en opposition deux siècles: le XIX<sup>e</sup> siècle dominé par les théories historicistes et le XX<sup>e</sup> siècle qui a changé de paradigme et qui a mis en avant les théories concernant l'espace :

La grande hantise qui a obsédé le XIX<sup>e</sup> siècle a été, on le sait, l'histoire thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX<sup>e</sup> siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé.<sup>230</sup>

Qu'est-ce que c'est une hétérotopie ? Comment on peut la définir ? Il n'y a pas de définition parfaite, la discussion une fois ouverte pouvant donner naissance à des théories nouvelles concentrant l'idée d'un « ailleurs » représenté et cristallisé dans un espace concret qui engendre des modifications sur notre comportement habituel. En se référant à une évocation de Bachelard concernant les espaces préférés par les enfants pendant le jeu : le grenier, le fond du jardin, le lit des parents, Foucault ajoute qu'il s'agit dans ce cas « des véritables utopies localisées », des « espaces différents qui sont la contestation des espaces où nous vivons »<sup>231</sup>.

Si Gaston Bachelard s'est orienté dans son analyse vers « l'espace du dedans », celui de la perception première et celui des rêves, Michel Foucault s'est dirigé vers « l'espace du dehors », pas l'espace en tant qu'emplacement traditionnel, mais l'espace « différent », « l'espace autre » qui représente pour lui « l'utopie localisée » :

Je crois qu'il y a - et ceci dans toute société - des utopies qui ont un lieu précis et réel, un lieu qu'on peut situer sur une carte ; des utopies qui ont un temps déterminé, un temps qu'on peut fixer et mesurer selon le calendrier de tous les jours. [...] chaque groupe humain, quel qu'il soit, découpe, dans l'espace qu'il occupe, où il vit réellement, ou il travaille, des lieux utopiques, et, dans le temps où il s'affaire, des moments uchroniques<sup>232</sup>.

Le lieu utopique c'est donc, le lieu absolument différent par rapport aux lieux de passages (les rues, les trains), aux lieux ouverts (les hôtels, les plages, les cafés, etc.) ou aux lieux fermés (les maisons). C'est le contre-espace, la « contestation mythique et réelle de l'espace où nous vivons »<sup>233</sup>.

Si le discours peut paraître un peu vague, les six principes de fonctionnement des hétérotopies que nous allons détaillés dans les lignes qui suivent vont éclaircir le concept.

Le premier principe énoncé par Foucault vise la présence constante des hétérotopies chez tout groupe humain. Ces espaces « autres » prennent des formes très variées ce qui exclue l'hétérotopie universelle. Selon le philosophe, on peut classer les sociétés selon les

---

<sup>229</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », *L'Architettura, cronache e storia*, vol XIII, no 150, 1968, p. 822-823 dans Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions lignes, 2009, p. 37.

<sup>230</sup> Michel Foucault, Les hétérotopies, conférence radiophonique sur France-Culture, le 21 décembre 1966, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8&t=697s>]. Consulté le 07 septembre 2022.

<sup>231</sup> Michel Foucault, Les hétérotopies, conférence radiophonique sur France-Culture, le 21 décembre 1966, [En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=lxOruDUO4p8&t=697s>]. Consulté le 07 septembre 2022.

<sup>232</sup> Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions lignes, 2009, p. 23.

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 25.

hétérotopies qu'elles constituent. Dans les sociétés primitives il y avait les hétérotopies de crise, destinées aux individus qui se trouvaient, par rapport à la société, en état de crise biologique. C'était un espace privilégié, secret ou interdit, réservé par exemple aux vieillards, aux femmes en couches, aux adolescents. C'est le cas du collège, tel qu'il était au XIX<sup>e</sup> siècle, de l'espace où se déroulait le service militaire ou du voyage de noces, la défloration de la jeune fille devant se réaliser dans un espace autre que chez soi. Il s'agit dans ce dernier cas de l'hétérotopie sans repère géographique, la première relation intime ayant lieu d'habitude, dans le train, l'hôtel, le fiacre, etc.

Les sociétés modernes ont remplacé les hétérotopies de crise avec les hétérotopies de déviation, lieux réservés aux individus qui ont un comportement déviant par rapport à la norme établie par la société. On y inclut les cliniques psychiatriques, les maisons de repos, les maisons de retraite et les prisons.

Le deuxième principe formulé concerne le caractère variable ou instable de l'espace hétérotopique qui peut subir des mutations : « Au cours de son histoire, toute société peut parfaitement résorber et faire disparaître une hétérotopie qu'elle avait constitué auparavant, ou encore en organiser qui n'existait pas encore »<sup>234</sup>. Pour soutenir son idée, Foucault donne comme exemple les maisons de prostitution qui ont disparu dans la plupart des pays d'Europe. Un autre exemple vise le cas du cimetière, l'hétérotopie la plus évidente, « l'autre lieu » par excellence qui, au cours de son histoire, n'a pas joué le même rôle dans la société occidentale. Disposé jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, à côté de l'église, au milieu de la ville, le cimetière avait une valeur solennelle évidente. Au XIX<sup>e</sup> siècle les cimetières se sont déplacés vers les limites extérieures de la ville, l'espace sacré prenant dans la modernité une autre tournure :

D'une façon très curieuse, au moment même où notre civilisation est devenue athée [...], c'est-à-dire à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, on s'est mis à individualiser les squelettes. D'un autre côté, tous ces squelettes, toutes ces petites boîtes, tous ces cercueils, toutes ces tombes, tous ces cimetières ont été mis à part ; on les a mis hors de la ville, à la limite de cité, comme si c'était en même temps un centre et un lieu d'infection et, en quelque sorte, de contagion de la mort<sup>235</sup>.

Une autre particularité de l'hétérotopie est sa capacité à juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces qui, normalement seraient incompatibles. Le théâtre, le cinéma, le jardin, le tapis persan sont des espaces qui superposent sur une même scène plusieurs dimensions.

L'hétérotopie mène une relation d'interdépendance avec l'hétérochronie. La structure temporelle joue donc, un rôle important dans la définition de l'espace hétérotopique, celui-ci arrivant à un fonctionnement parfait au moment où les individus se détachent du temps conventionnel. On a deux formes antithétiques d'hétérotopie, selon la relation qu'elles entretiennent avec le temps réel : « il y a les hétérotopies du temps qui s'accumule à l'infini, par exemple les musées et les bibliothèques. [...] En face de ces hétérotopies, qui sont liées à l'accumulation du temps il y a des hétérotopies qui sont liées, au contraire, au temps dans ce qu'il y a de plus futile, de plus passager, de plus précaire »<sup>236</sup>. Il s'agit dans ce dernier cas d'une hétérotopie qui cesse à être éternitaire et devient chronique. C'est le cas des foires, des villages de vacances, de la fête.

Il y a toujours un système d'ouverture et de fermeture qui est caractéristique à l'hétérotopie et qui l'isole par rapport à l'espace environnemental. On doit être soumis à des règles, des rites ou des purifications pour y accéder. Les rites peuvent être complexes,

---

<sup>234</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>235</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>236</sup> Michel Foucault, *Des espaces autres*, 1967 [En ligne : [https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des\\_espaces\\_autres.pdf](https://historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Des_espaces_autres.pdf)]. Consulté le 17 mai 2022, p. 6.

cérémonieux ou par contre profanes, comme dans le cas de l'espace hétérotopique du théâtre ou du cinéma, où on entre après avoir payé un billet. Pour d'autres espaces c'est assez difficile de pénétrer ; c'est le cas de la prison ou la clinique psychiatrique où on entre si on est contraint.

Un dernier principe des hétérotopies est représenté par leur rôle de créer soit un espace d'illusion, soit un espace de compensation :

Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Peut-être est-ce ce rôle qu'ont joué pendant longtemps ces fameuses maisons closes dont on se trouve maintenant privé. Ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon. Ça serait l'hétérotopie non pas d'illusion mais de compensation, et je me demande si ce n'est pas un petit peu de cette manière-là qu'ont fonctionné certaines colonies<sup>237</sup>.

A partir de sa création, le concept d'hétérotopie est sans cesse renouvelé et repris par d'autres disciplines qui ont comme centre d'intérêt l'espace, à savoir : l'architecture, la géographie, l'anthropologie, la sociologie, l'art, de sorte qu'on peut parler à présent des devenir inépuisables du concept.

## BIBLIOGRAPHY

Gaston Bachelard, *Poetica spațiului*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003.

Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses Universitaires de France, Collection : Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.

Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions lignes, 2009.

Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Editions Anthropos, 2000.

Edward Soja, « The city and spatial justice », [« La ville et la justice spatiale », traduction en français de Sophie Didier et Frédéric Dufaux], [en ligne : <http://www.jssj.org/wp-content/uploads/2012/12/JSSJ1-1fr1.pdf> ]. Consulté le 21 septembre 2021.

# FERNANDA MELCHOR, THE POWER OF WRITING

**Laura-Teodora Voinescu**

**PhD, The National College of Computer Sciences „Grigore Moisil”, Braşov**

*Abstract: Hurricane Season, published in 2013, is the debut novel of Mexican writer Fernanda Melchor. The novel takes the reader in a hallucinate universe, due to a strong and intoxicant writing. Fernanda Melchor manages to capture in Hurricane Season a world dominated by fear, alienation, madness, superstitions, corruption, poorness and violence. La Mantosa, the imaginary topos, a cursed world, symbol of the contemporary Mexican world, a hermetical universe in which characters are condemned to suffering, stigmatisation and death. The impetuous and hallucinate rhythm of the narrative takes the reader into a labyrinth universe in which characters live existential drama,*

---

<sup>237</sup> Ibidem, p. 7.

*interior ruptures, crises of sexual identity. Drug addicts, pimps, prostitutes, alcoholics, corrupted policemen, marginal individuals form a degrading humanity, seemingly captured in a maze of eternal evil, of horrors, with no promises of redemption. This paper aims to explore this haunted and doomed humanity, to capture the tormented characters created in such an authentic manner by Fernanda Melchor, individuals such as The Witch, Luisimi, Norma, Munra, Chabela, Brando, characters on a path of degradation, self-destruction, vice and evil, in a world ruled by darkness, injustice and crime.*

*Keywords: degradation, alienation, damnation, death, superstition*

*I write from the wound inside myself, Fernanda Melchor*

Fernanda Melchor este o voce puternică a literaturii contemporane mexicane. Inconfundabilă prin stil, limbaj, forță narativă, tematică puternică, șocantă, uneori, Fernanda Melchor poartă cititorul într-o lume a decadenței, viciului, dependenței, misoginismului, femicidului, homofobiei.

Fernanda Melchor simte că are datoria să exprime adevărul, realitatea crudă a orașelor mexicane, dominate de violență și conduse de traficanți și carteluri periculoase.

Scriitoarea s-a născut în orașul Veracruz, care poartă stigmatul violenței, al luptelor de stradă, în care agresiunile față de femei sunt în creștere.

Toată această sete de a spune adevărul și de a aduce în prim-plan o problemă dură care de multe ori șochează cititorul și îl face să simtă teamă își are originea, după cum mărturisește scriitoarea, în copilăria acesteia într-o familie disfuncțională, destrămată, cu un tată alcoolic, și o mamă cu probleme psihice. Traumele din copilărie s-au adâncit într-o relație toxică pe care Fernanda Melchor a avut-o la maturitate.

Romanul *Sezonul uraganelor* a început ca un proiect de jurnalism, de operă de non-ficțiune. Melchor a studiat jurnalismul, având un post în *social communication*, însă treptat a realizat că trebuie să scrie opere de ficțiune, în care să valorifice și să exploreze realitatea dură a orașelor și suburbiilor mexicane. Orașul Veracruz i-a oferit material pentru scrierile sale, care au devenit un amestec de jurnalism și literatură. Există în opera Fernandei Melchor o adevărată obsesie a violenței, așa cum ea însăși mărturisește. Găsește în literatură locul perfect pentru a explora realitatea, dar, totodată, locul perfect de a se exprima pe sine. Actul scrierii devine pentru Melchor *a way to explore feelings*. Volumul de proză scurtă *This is not Miami* explorează aceeași lume a periferiei, a marginalilor, pe care o regăsim în *Sezonul uraganelor*.

Pentru scriitoare, orașul Veracruz este un pol al răului, al crimei, al violenței domestice, al abuzului, și dezumanizării, într-o societate în care poliția este coruptă și face parte din rău. Toată această realitate își lasă o amprentă puternică asupra cărților scrise de Fernanda Melchor. Aceasta scrie asumat și lucid o proză puternică, care nu menajează cititorul în niciun fel. Ea însăși mărturisește *I like books who confront*. Prin această confruntare permanentă, cititorul este pus într-o *awkward position*. De asemenea, Fernanda Melchor mărturisește că a dorit întotdeauna să exploreze latura întunecată a sinelui, *the dark side*, acea parte a individului care șochează și înfricoșează.

Scriitoarea spune că nu dorește decât să scrie despre oamenii obișnuiți, să spună povestea celor neștiuți, celor abuzați, nedreptățiți și uitați. Persoane dispărute, cel mai probabil ucise și abandonate, cazuri reale pe care poliția nu le va rezolva niciodată. Melchor citește despre cazul unei vrăjitoare ucise și aruncate într-un canal, și decide să investigheze pe cont propriu, însă realizează că este periculos să facă acest lucru, și scrie o operă de ficțiune, romanul *Sezonul uraganelor*. Referitor la punctul de pornire, Fernanda Melchor mărturisește: *One of the things I found more interesting about this case, I don't know if I should call it a case, I read once in the newspaper around the year 2012, I think, I was*

*working back then in Veracruz—I studied journalism, but back then, I did social communication for a university—I was in my office reading the newspaper and I found this story about a witch who was murdered in a small village in the outskirts of the port of Veracruz where I was working and living. One of the things that most impressed me was the fact that the policemen, the journalists, everyone in that small news story seemed to believe that witchcraft could be a motive for a murder. I thought that was really particular about a city. I thought that was something very particular about Veracruz; the spiritual beliefs in witchcraft and sorcery. I was just trying to figure out what was actually behind that crime. If the killer said to the police, “I murdered her because she was doing witchcraft on me,” I wanted to understand what actually had happened, the story behind that story.* Fernanda Melchor numește romanul un *mass grave*, o metaforă pentru un spațiu al disperării și morții.

Ceea ce șochează în roman este bogăția lingvistică, uluitoare, halucinantă, ca un torent care poartă cititorul într-un spațiu labirintic, din care cu greu va găsi ieșirea. Fernanda Melchor își propune și reușește să își tragă seva scriiturii din spațiul orașului Veracruz și din cultura orală, din acea *oral speech culture*. În acest spațiu *oralitatea*, *povestea* dețin un rol foarte important. Majoritatea personajelor povestesc, transmit și ascultă, prelucrează ceea ce aud, într-un păienjeniș al cuvintelor care de cele mai multe ori substituie realitatea. Oamenii sunt purtători de povești, acestea sunt cele care fac parte din viața lor. Generațiile sunt interconectate prin limbaj. Fernanda Melchor folosește limbajul brut, necizelat, colocvial, al străzii, al prostituatelor, al narcomanilor și homosexualilor. Melchor spune că romanul sună *vulgar in Spanish*, dar își asumă acest lucru. Vorbind despre modul în care a conceput romanul, Fernanda Melchor spună a căutat o voce narativă capabilă să fie foarte aproape de toate personajele sale, astfel încât să le surprindă așa cum sunt: *I need a narrative voice that allows me to be inside and outside my characters.*

Orașul Veracruz oferă această magie și forță limbajului, este un oraș vechi, în care există o conexiune verbală, un oraș dominat de o *black magic aura*, în care magia, ritualurile ce au fost aduse din Africa se împletesc cu religia catolică, într-o comunitate neomogenă.

Fernanda Melchor creează un topos fictional, La Mantosa, și avertizează de la început cititorul că: *Unele dintre întâmplările povestite aici sunt adevărate. Toate personajele sunt imaginare.* În acest spațiu, există un fond puternic care vine din timpuri stravechi, o moștenire profană, formată din ritualuri, magie neagră, superstiții. Oamenii cred în fantome, spirite neliniștite care bântuie noaptea, sau răpesc copiii care nu sunt cumiți.

Personajul Vrăjitoarea este un simbol al acestei lumi. Vrăjitoarea a' Mică, așa cum o știe sătenii, este fiica Vrăjitoarei care a pierit, despre care se spuneau lucruri îngrozitoare. Vrăjitoarea a' Mică ia locul mamei sale, iar prezența ei este recunoscută și acceptată de către săteni. Vrăjitoarea este un personaj ambiguu, creat din ceea ce cred ceilalți despre ea. Trăiește izolată, într-o casă lugubră, blestemată, așa cum pare a fi și ea. Cunoscută ca fiică a necuratului, Vrăjitoarea este temută, dar, totodată este fascinantă. Ajută femeile și fetele să scape de copiii nedoriți prin niște licori, face vrăji și descântece, și organizează petreceri și orgii pentru tinerii drogați care vin noaptea în casa ei. Sexualitatea Vrăjitoarei este incertă, pare a fi un transexual, căruia îi plac băieții și îi atrage cu bani și droguri. Vrăjitoarea este un personaj care emană tristețe și singurătate. Pare câteodată o piaiță ridicolă, machiată strident, care cântă pe o scenă improvizată melodii triste despre iubire și dor. Vrăjitoarea este în esență un personaj tragic, care nu iubește, desi tânjește după dragoste, și nu este iubită. Fernanda Melchor își propune să istorisească poveștile unor figuri feminine tragice. Personajul Vrăjitoarea este creat pe un fond de superstiții și surse orale, construită din povești. De asemenea, valorifică o serie de mituri autohtone referitoare la vrăjitoare și femei damnate, figuri feminine tragice folosite ca niște simboluri. Există în colectivitate o frică față de femei, *fear of women*, care se pierde în vechime. În interviul ei, Fernanda Melchor menționează aceste surse orale care transmit această teamă față de femeile damnate. În roman este



menționată figura Lloronei femeia *care și-a ucis toți copiii din ranchiună, farafastâc pentru care a fost condamnată să bântuie veșnic pe pământ și să ceară îndurare pentru păcatul ei, sub înfățișarea unui spectru înspăimântător, cu fața de catâr răgând și picioare de păianjen pârșos.* Sau povestea Fetiței în alb, stafia *care și se arată dacă nu ascuți de bunică, ieși noaptea din casă ca să faci prostii, iar Fetița în alb te urmărește și exact când te aștepti mai puțin te cheamă pe nume, iar când întorci capul mori de spaimă văzându-i fața de hârcă.* (Sezonul uraganelor, p. 62)

Vrăjitoarea este percepută în mod diferit de ceilalți. Nimeni nu ajunge să o cunoască cu adevărat. Pentru femeile din sat, Vrăjitoarea este un confident, care le ajută de câte ori au nevoie. Pentru tinerii narcomani, este persoana care le poate oferi droguri și alcool, în casa ce pare blestemată. Sătenii cred ca are ascunsă o comoară pe care o ține ascunsă. Dar nimeni nu cunoaște mai bine decât Luisimi, iubitul acesteia, Luisimi cel veșnic drogat, care împreună cu Brando o ucide pe Vrăjitoare și o abandonează într-un canal. Oamenii cred însă că Vrăjitoarea nu a murit, deoarece *vrăjitoarele nu mor atât de ușor. Din nou, se zice : înainte ca băieții aia să o spintece cu cuțitul, a apucat să spună o incantație prin care s-a transformat în ceva: într-o șopârlă sau într-un iepure care a fugit și s-a ascuns în munți. Sau în gaia neagră, imensă, care s-a ivit pe cer la câteva zile după crimă: o pasăre enormă care zbură în cercuri pe deasupra lanurilor, apoi se așeza pe câte o creangă și se uita lung cu ochii ei colorați, la oamenii care treceau pe sub copac, ca și cum ar fi vrut să-și deschidă ciocul și să le vorbească.* (Sezonul uraganelor, p. 207)

Casa Vrăjitoarei continuă să atragă însă căutătorii de comori, oameni ai legii, și săteni deopotrivă. Nimeni nu știe însă ce s-a întâmplat cu adevărat într-un sat măcinat de violență și crimă, care așteaptă, înnebunit de secetă, să înceapă sezonul uraganelor. Casa Vrăjitoarei rămâne în memoria colectivă, este un loc al răului, al crimei, dar mai presus de atât un loc dominat de *o durere cumplită care nu mai trece.*

În toată această lume dominată de singurătate și tristețe, există poate speranță. Este impresionant finalul romanului în care bătrânul ce îngroapă morții nimănu vorbește. *Moșul* vorbește cu morții, care au pierit neștiuți și neiubiți de nimeni, torturați, uciși cu bestialitate, tinere violate, și apoi omorâte. Îi tratează cu respect, și dorește ca sufletele lor chinuite să-și găsească liniștea. Sunt semne că va veni ploaia, iar arșița cea aducătoare de rău va dispărea. Într-un cimitir al celor singuri, vorbele bătrânului gropar amintesc de cimitirul sinucigașilor și păcătoșilor din romanul lui Elif Shafak *10 minute și 38 de secunde în lumea asta stranie.* Un alt sezon al uraganelor poate aduce lumina și mântuirea: *Dar voi stați liniștiți, a continuat bătrânul să le vorbească, murmurând cuvintele doar ceva mai tare ca torsul unei pisici. Nu vă temeți și nu vă faceți griji, stați acolo liniștiți. Cerul s-a luminat de un fulger și un tunet îndepărtat a cutremurat pământul. Apa nu vă mai poate face niciun rău, iar bezna nu durează pe vecie. Ați văzut? Lumina aia strălucind în depărtare? Luminița aia care pare o stea? Într-acolo trebuie să mergeți, le-a explicat, într-acolo se află ieșrea din groapa asta.* (Sezonul uraganelor, p.213)

Umanitatea evocată este una marginală și periferică. Există raporturi de forță între personaje, nu doar între personajele masculine, egocentrice, precum Pepe, și cele feminine, supuse, abuzate, ci și între personajele masculine, deoarece puterea este importantă, conferă respect și autoritate, într-o lume dominată de machism. Este ceea ce însăși scriitoarea spune referitor la copilărie și la lumea în care a crescut: *I grew up in a machist culture.* Relațiile sunt bazate pe control și dominație. Așa cum spune Melchor, există opresorul/agresorul, și abuzatul/victima.

Norma este un personaj tragic, Fernanda Melchor o numește *the most innocent of the characters.* Norma este o copilă ce provine dintr-o familie destrămată, disfuncțională. Este abuzată sexual de către tatal vitreg, Pepe. Pepe o atrage pe Norma într-un joc al sexualității, iar Norma rămâne însărcinată. Alege să fugă de acasă, deoarece mama ei nu ar crede că Pepe

ar fi în stare de așa ceva, sau, chiar dacă ar crede, ar respinge adevărul, condamnând-o tot pe ea. Norma este o victimă. Fugind de acasă, este dezorientată și speriată, este urmărită de niște indivizi periculoși cu mașină. Îl întâlnește pe Luisimi cel drogat și dependent, iar acesta o duce pe Norma în casa sa. Norma o întâlnește pe Chabela, mama lui Luisimi, Chabela este prostituată, o place pe Norma, și decide să ajute dându-și seama că este însărcinată. Decide că Norma trebuie să avorteze, iar cea care le poate ajuta este doar Vrăjitoarea. Deși stie că nu este copilul lui Luisimi, Chabela o ajută pe Norma, deoarece Chabela își urăște fiul. Luisimi o urăște, de asemenea, pe mama sa. Relația mamă-fiu este una extrem de tensionată. Norma avortează, iar după avort este dusă la spital, aproape moartă, de către Luisimi și Munra. Pe patul de spital, Norma se zbate la limita dintre viață și moarte, într-o suferință atroce.

Brando este cel care are ideea uciderii Vrăjitoarei. Brando este un inadaptat, ce poartă tricouri cu însemne satanice, însingurat, marginal. O urăște pe mama lui, o disprețuiește pentru felul ei de a fi, pentru faptul că merge la biserică și se roagă încontinuu. Brando vrea să fugă cât mai departe de lumea în care trăiește, să înceapă o altă viață. Brando provine, de asemenea, dintr-o familie disfuncțională, este crescut doar de mama sa, deoarece tatal i-a părăsit. Se refugiază în pornografie, are însă un complex de inferioritate față de prietenii săi deoarece nu a reușit să aibă o relație. La un moment dat, se identifică cu un dulău mare, negru pe care îl vede într-un clip pentru adulți, acest câine feroce devenind un alter ego al său. Brando urăște homosexualii, însă în secret este atras de Luisimi, și are un moment de intimitate cu acesta într-o noapte de care, după aceea, nu dorește să-și amintească. Brando dorește ceea ce detestă mai mult, *he desires what he hates the most*. Brando este cel care îl convinge pe Luisimi să comită fapta. Luisimi acceptă deoarece știe că Vrăjitoarea este cea care a făcut avortul Normei. Luisimi și Brando o lovesc pe Vrăjitoare, o transportă cu camioneta lui Munra, iar Luisimi, împins de Brando, este cel care împlântă cuțitul, și apoi aruncă trupul acesteia într-un canal. Yesenia, verișoara lui Luisimi, este cea care denunță omorul, mergând la poliție. Yesenia îl urăște pe Luisimi, îl consideră un depravat care trăiește din banii bunicii. Îl urmărește pe Luisimi noaptea la casa Vrăjitoarei, și este îngrozită de ceea ce vede. Yesenia îi spune bunicii, dar aceasta nu crede, și o pedepsește pe aceasta, tăindu-i pletele.

Fernanda Mechor reușește să surprindă violența într-un mod unic. Scriitoarea mărturisește că există în scrisul său o *obsesie a violenței* : *When I was writing Hurricane Season, I was trying to find out the meaning behind that violence. I tried to say: Yes, this person did this horrible thing, but they did it because horrible things were done to them. Because they were mistreated. Because they were unloved. Because they've been looking, desperately, for love. Because they hate themselves. Because they can't handle their own desires.*

Există în lumea surprinsă de Melchor o violență ce derivă din misoginism, din faptul că femeile sunt considerate doar obiecte sexuale, *The reader is confronted with extremely raw speech in the novel, the kind that regards women as sexual objects, as things, as meat. Women as the source of all frustration, as castrators, emasculators. As though the relationship between men and women were always one of war.* Este cazul Normei, dar și al multor altele fete abuzate și ucise, abandonate, iar apoi înmormântate în cimitirul celor neștiuți.

Romanul Fernandei Melchor este un tur de forță, puternic, dar nu lipsit de lirism, reușește să transmită adevărul și să facă dreptate victimelor abuzului și violenței. *Hurricane Season is an unrelenting torrent of violence, barbarity, recrimination, sex, greed, trauma, corruption, neglect, fear, lust, deceit, baseness, and the insidiousness of evil. The young Mexican author writes with unflinching ferocity and her propulsive prose is simultaneously scintillating and suffocating. Hurricane Season's brings to mind other darkly delirious works of (semi)fiction like Rafael Chirbes's On the Edge, Bolaño's 2666, or even the novels of Santiago Gamboa. Inspired by a story Melchor encountered in a local newspaper, Hurricane*

Season offers a testimonial of our increasingly depraved age of disconnection and disposability. A remarkable, indelible work of art. ( Jeremy Garber, Powell's Books)

## **BIBLIOGRAPHY**

Melchor, Fernanda, *Sezonul uraganelor*, București, Pandora Publishing, 2022.

## **WEBOGRAPHY**

<https://www.thenation.com/article/culture/fernanda-melchor-qa/>

<https://tinhouse.com/transcript/between-the-covers-fernanda-melchor-interview/>

<https://www.ndbooks.com/book/hurricane-season/>

# **THE DELTAIC IMAGINARY – ABOUT A MYTHOLOGY OF THE DICHOTOMOUS TOPOI**

**Daniel Kițu**

**PhD, „Gheorghe Munteanu Murgoci” National College, Brăila**

*Abstract: The book written by Nicolae Grigore Mărășanu, „Deltaicul, spațiul dublei răsfrângerii” (“The Deltaic, The Space Of Double Reflection”), published by the Romanian Academy Publishing House in 2022, aims to be a comprehensive analysis of a fascinating topoi for our culture – The Danube, both water and land, defined within a profound poetic horizon.*

*The present work pursues the analysis of mythological elements, symbolic and defining for the deltaic dimension. We will consider the unusual perspective of Grigore Mărășanu, who assimilates this topoi to a "spiral of double reflection". Starting from here, I specifically considered this manichaeon decryption of the deltaic imaginary, incorporating, in equal measure, both horizontality and depth, profundity. I observed that a keystone in Grigore Mărășanu's analysis is the concept of "spatial wave", wich assimilates the two previously mentioned levels.*

*The deltaic is assimilated by the author to an unconscious spatial horizon, whose representative image is undoubtedly the „eye of water”. This concept-metaphor is relevant for the transition from the labyrinthine space, more characteristic of the terrestrial composition of the topoi, towards the idea of cyclicity, as the „eye of water” is intended to be a "circular horizon”.*

*Last but not least, Nicolae Mărășanu highlights another symbolic connection, eye of water -spiral. The analysis in N. Mărășanu's book will follow the spiral as a path of initiatory oscillation between externality and internality, between the profane and the sacred. From here, the symbolic correlation stands out: the Deltaic, the spiral space of double reflection.*

*Keywords: The Deltaic, Dichotomous, double reflection, eye of water, spiral.*

Într-un cuvânt-înainte la cartea lui Nicolae Mărășanu, „Deltaicul, spațiul dublei răsfrângerii”, Mircea Muthu evidențiază conceptele fundamentale pentru insolita perspectivă asupra a ceea ce autorul cărții numește *spațiu deltaic*: „forma de spațiu matrice”, „ochiul de apă/ unda spațială”, „stare de val” sau „orizont spațial inconstent”.

Neîndoielnic, Nicolae Grigore Mărășanu este un poet și un scriitor al pitorescului Brăilei. Este știut faptul că acesta și-a proiectat întreaga forță creatoare asupra acestui spațiu stihial, îngemănare unică a pământului cu apele tumultuoase ale Dunării.

Nicolae Grigore Mărășanu a fost, înainte de orice, poet. Lirica lui a trecut cu nonșalanță de la formula baladicii și de la ecourile simboliste, la sondarea unor teritorii de nișă ale literaturii, argoul citadin sau cel al mahalalelor, surprins și de Panait Istrati în prozele sale: „Un stil baladesc de factură modernă este prezent în *Îngeri și banjouri* (1998), unde scriitorul închină Brăilei [...] și mahalalelor ei, immortalizate și de Panait Istrati, versuri de insolită transpunere lirică [...]. Se întâlnesc și savuroase expresii de argou...”<sup>238</sup>.

Cartea pe care o avem în vedere urmărește *spațiul deltaic* dintr-o triplă perspectivă: antropologică, mitologică și magică. Analiza de față se va concentra, în special, asupra dimensiunii mitice, avute în vedere de autor.

Nicolae Mărășanu intenționează, pornind de la Blaga, cu al său „Spațiu mioritic”, să demonstreze că, alături de *spațiul ondulatoriu*, imaginat de poetul misterelor și de *spațiul liniar*, configurat de Vasile Băncilă, în lucrarea „Spațiul Bărăganului”, există *spațiul deltaic*, „definit de un fragment de undă relativ circulară, de forma *ochiului de apă*”<sup>239</sup>, circumscris ca *spațiu spirală al dublei răsfrângeri*.

Tocmai această metaforă inedită, „dubla răsfrângere”, dezvăluie specificul imaginarului deltaic, văzut ca dimensiune dihotomic – pulsatorie, înglobând orizontalitatea și adâncimea, profunzimea. Aceasta este și cheia interpretării conceptului de „undă spațială”, definitoriu pentru metafizica orizontului deltaic.

Nicolae Mărășanu își începe analiza cu o plasare a acestei dimensiuni în aria de preocupări filosofice, literare, eseistice și observă o nedreaptă plasare într-un con de umbră a unei anse generoase pentru specificul spiritual românesc.

Deltaicul apare ca „spațiu stihial, prin excelență mitologic și magic, generator de creații etnoculturale, cu o pecete specifică, ambiționând către un posibil model cultural.”<sup>240</sup>

În concepția lui Nicolae Mărășanu, acest topos acvatic trebuie interiorizat, asumat dincolo de orizontul limitativ al *spectacolului*. Blaga însuși sublinia faptul că „viziunea spațială trebuie să fie în ultimă analiză, reflexul unei profunzimi sufletești, sau un fel de emisiune pe plan de imaginație a unui prim fond spiritual al nostru”<sup>241</sup>.

Apare, astfel, distincția necesară între acea vedere de suprafață, superficială, proiectată asupra unui spectacol neobișnuit, cu tenebrele apelor și teluricul frământat de stihiiile Dunării și o vedere de profunzime, un ochi întors către nevăzutul din adâncuri, dincolo de umbrele înșelătoare ale undelor.

Pentru a lămuri această primă distincție autorul apelează la Platon și la celebra Parabolă a peșterii: „Gândește-te la oameni închiși într-un fel de peșteră subterană, care are intrarea deschisă spre lumină pe toată lungimea ei; aceștia stau aici de copii, legați cu lanțuri de picioare și de gât, astfel încât să rămână immobili și să privească doar în față, neputând să-și întoarcă privirile din cauza lanțului. În spatele lor, înaltă și îndepărtată, strălucește lumina unui foc [...]. Gândește-te, așadar, cum s-ar putea elibera de lanțuri și vindeca de ignoranță dacă li s-ar întâmpla, firesc, un fapt ca acesta: în caz că un prizonier ar fi eliberat și constrâns dintr-o mișcare să se ridice, să întoarcă gâtul, să meargă și să privească spre lumină, iar făcând aceasta ar suferi și, din orbire, ar fi incapabil să zărească acele lucruri ale căror umbre le vedea mai înainte, cum crezi că ar reacționa dacă cineva i-ar spune că înainte vedea doar

<sup>238</sup> Dicționarul General al Literaturii Române, vol. L/O, *Mărășanu, Nicolae Grigore*, București, Univers Enciclopedic, 2005, p. 295.

<sup>239</sup> Nicolae Grigore Mărășanu, *Deltaicul, spațiul dublei răsfrângeri*, București, Editura Academiei Române, 2022, p. 11.

<sup>240</sup> Idem., p. 12

<sup>241</sup> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 43 și urm.

aparențe vane, pe când acum vede ceva mai aproape de realitate și deci mai adevărat, pentru că privirea sa e întoarsă spre obiecte reale, în plus, arătându-i fiecare dintre obiectele reale, în plus, arătându-i fiecare dintre obiectele care trec [...]. Și dacă ar fi obligat să privească tocmai spre lumină, nu și-ar răni ochii și nu ar fugi, întorcându-se iar spre obiectele pe care le poate vedea și considerându-le în mod real mai clare decât cele care îi sunt arătate? [...] Dacă ar vrea să vadă obiectele care se află deasupra, ar avea nevoie să se obișnuiască, cred. [...] În cele din urmă, cred, ar putea contempla soarele, nu imaginea sa reflectată în apă sau într-o suprafață care nu-i e proprie așa cum este în realitate și la locul lui. Mai apoi ar putea deduce că soarele e cel care determină anotimpurile și anii și care guvernează totul în lumea vizibilă, iar într-un fel aceasta este cumva și cauza a tot ceea ce vedeau prizonierii.”<sup>242</sup>

Apelând la interpretarea heideggeriană a acestei parabole, analistul distinge două tipuri de „adevăr”, în acest orizont al cunoașterii: *adevărul speologic* și *adevărul umbrei*, primul, un orizont incomplet, fad, ne-semnificativ și celălalt, adevărul solar, cel al luminii, al mitosemnelor tainice prin care este definit acest topos fecund al apelor Dunării.

„Deltaicul” lui Nicolae Mărășanu este tocmai o abordare mai profundă a unei lumi „cu o morfologie diversă”.

Perspectiva esențială a analizei vizează dimensiunea topologică. Se pornește de la ideea că denumirea de „spațiul apelor”, dată acestuia de către filosoful Vasile Băncilă este cel puțin restrictivă. Spațiul deltaic este un mix metamorfic în care sunt înglobate cele două stihii primordiale: teluricul și acvaticul: „Spațiul de împăcare, în care geneza a vrut ca energiile în neconținut război să facă nuntă și să nască un spațiu mixt, cu o morfologie diversă.”<sup>243</sup>

Tocmai de aceea, deltaicul apare în cartea lui Mărășanu ca „o locuire poetică”<sup>244</sup>.

În acest punct, sprijinindu-și demersul analitic pe teoria lui Blaga din cartea acestuia, „Orizont și stil”, cercetătorul toposului deltaic pornește de la teza potrivit căreia „inconștientul își are structuri și conținuturi cu totul altele decât conștiința”<sup>245</sup> și își asumă apoi ideea că „... inconștientul își creează singur formele sale de intuiție proprii, își creează orizonturile sale (spațial, temporal etc.) care sunt cu totul diferite de cele ale conștiinței.”<sup>246</sup>

Astfel, este adoptat conceptul blagian de „viziune spațială”. Prin intermediul acestuia, filosoful Lucian Blaga face o distincție între structura multiplă a conștientului și unicitatea organică a orizontului spațial definitiv pentru dimensiunea inconștientului: „Sensibilitatea conștientă este obiectiv îndreptată spre peisaje, dar nu structural solidară cu ele; sensibilitatea conștientă își schimbă după plac orizontul. Câtă vreme inconștientul, durându-și o perspectivă sau un orizont, *se solidarizează* cu el, ca și cu un cadrul organic al său. Un lucru e orizontul de peisaj multiplu și divers al conștiinței, și străin de aceasta ca orice obiect; și cu totul altceva e orizontul spațial unic al inconștientului, ca parte integrantă și organică a acestuia”<sup>247</sup>.

*Ochiul de apă*, un alt concept – metaforă esențial pentru analiza de față, este plasat în vecinătatea altor două repere analitice importante în cartea Deltaicului: *spirala* și *drumul hristic*.

Ochiul de apă este generatorul unui mister profund ce presupune o dublă oglindire, numită de autor „fenomenul dublei răsfrângeri.”<sup>248</sup>

<sup>242</sup> E.A. Dal Maschio, *Adevărul este în altă parte*, București, Editura Litera, 2020, pp. 54-56.

<sup>243</sup> Nicolae Grigore Mărășanu, *op. cit.*, p. 17.

<sup>244</sup> Idem.

<sup>245</sup> Ovidiu Drâmba, *Filosofia lui Blaga*, București, Editura Excelsior – Multi Press, 1994, p. 39.

<sup>246</sup> Ibidem., p. 39.

<sup>247</sup> Lucian Blaga, *Orizont și stil*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 46.

<sup>248</sup> Nicolae Grigore Mărășanu, *op. cit.*, p. 44.

Legătura cu simbolismul hristic presupune relația între contingent și transcendent, văzută ca imagine duală, incluzând o dimensiune a Adâncului (prin raportare la toposul infernal) și una a Înaltului (legat de toposul celest).

Drumul hristic implică teluricul, descensusul infernal și ascensusul către aura divină („de pe pământ în adâncurile Iadului, *cu moartea pe moarte călcând*, apoi la Cer”.<sup>249</sup>

Fenomenul *dublei răsfrângeri* implică, astfel, binomul simbolic ascensus – descensus, generând fenomenul *oglinzirii*. Acvaticul devine filtrul redimensionării teluricului printr-o cale sacră de forma *spiralei*, matrice a orizontului spațial inconștient, definitiv pentru psihologia colectivă a poporului.

Deltaicul, ca spațiu al bălților, al deltei, al marilor lacuri este definit ca undă spațială hibridă, incluzând două imagini – simbol: cercul și spirala.

Ca și la Blaga, *ochiul de apă* implică un anumit tip de cunoaștere de natură metafizică. Astfel, prima *răsfrângere* se produce din exterior către adâncul *ochiului de apă*. Această imersiune echivalează cu o redimensionare ontică a individuației umane, o re-inventare a eului.

Cea de-a doua răsfrângere, ascensusul din adânc spre suprafața *ochiului de apă* definește acest proces al devenirii.

Pe acest *axis mundi*, analistul deosebește „cerul-cer” și „cerul-apă”, un topos real și unul abisal-imaginat. Frumusețea și adevărata complexitate a peisajului din sfera deltaicului se relevă prin reflectarea sa în oglinda apei: „Apa devine un magnet puternic, le adună pe toate în pântecul ei enorm, le *înghite* și le *devoră*, precum un leviathan înfometat ce adună totul în propria memorie, ca apoi să le arunce transfigurate în apă. Răsfrânt în apă, peisajul ți se revelează în întreaga lui splendoare și încapă într-o singură privire.”<sup>250</sup> Ochiul de apă devine, astfel, o matrice a umanului, construct psihologic favorizant al metamorfozării acestuia. În felul acesta, se declanșează „memoria din adânc”, esență a *spațiului spirală al dublei răsfrângeri*.

*Chipul din apă* este produsul supra-sensibil al mecanismului de cunoaștere generat de ochiul de apă. Acest produs cognitiv este caracterizat de ubicuitatea „misterică”: „Neliniștea din adâncuri ridică în fața omului o problemă de cunoaștere spațială, într-un orizont proiectat pe un tărâm, să-l numim, misteric, suprasensibil. Adevărul despre lumea în care a plonjat i se relevă omului prin ultimul răspuns al *chipului din apă* care, întrebat unde ești?, răspunde: aici, peste tot!”<sup>251</sup>

Lumea *chipului din apă* depășește cunoașterea de suprafață, pozitivă, pragmatică, cea obiectuală. Această lume are acces la ceea ce autorul Deltaicului numește *rațiune supra-rațională*: „... în lumea *chipului din apă*, lume răsfrântă a adâncului, omul străbate un tărâm al misterului, dar și al unei mari și permanente mirări.”<sup>252</sup>

Prin urmare, *spațiul spirală al dublei răsfrângeri* va rămâne mecanismul existențial definitiv pentru acest *chip al memoriei din adânc*, activat de cunoașterea ochiului de apă. Acesta este practic definit printr-o dublă orientare a procesului cognitiv.

Prima răsfrângere apare din exterior către adâncimea *ochiului de apă*. Autorul identifică, astfel, „un fel de cădere a imaginii din starea de grație”<sup>253</sup>. Cea de-a doua răsfrângere reprezintă un ascensus, din adânc spre exteriorul *ochiului de apă*. Se creează un ax existențial între zenitul celest și nadirul profunzimilor acvatice prin care Mărășanu definește „un fel de *om universal*”.

---

<sup>249</sup> Idem.

<sup>250</sup> *Ibidem.*, p. 47.

<sup>251</sup> *Ibidem.*, p. 49.

<sup>252</sup> Idem.

<sup>253</sup> *Ibidem.*, p. 51.

Legat de imaginarul deltaic, definit prin conceptele prezentate anterior, *dubla răsfrângere, ochiul de apă, spirala sau drumul hristic*, Mărășanu conturează deltaicul ca *spațiu fabulos mitologic*. Bogăția misterelor acestui topos unic rezidă tocmai în substanța acvatică. În concepția autorului cărții, evoluția mitului trebuie urmărită la nivelul variabilelor specifice ale acestuia: *semnele, mitosemnele, miturile și mitologiile*. Toate acestea sunt privite ca plămuiiri imaginare ale umanului din deltaic, izvorâte sub influența elementelor definitorii ale spațiului dublei răsfrângeri.

Deltaicul apare ca topos complementar, propus ca model cultural necesar imaginarului spațiului românesc. Într-un asemenea dublu orizont, definit deopotrivă de teluric și de acvatic, legătura om-apă este intrinsecă: „Apărut în lume din Amnios, *oceanul amniotic* al pântecului matern, omul se întoarce și plonjează din nou în apă, prin taina sfântului botez. E atât de legat de apă, încât atunci când își privește chipul în *ochiul de apă*, ca într-o oglindă a cerului, crede că se oglindește în chiar ochiul lui Dumnezeu.”<sup>254</sup>

Forma *ochiului de apă* devine matrice ontică a omului care viețuiește în spațiul deltaic. El devine, astfel, parte a unui fenomen unic, ritualic, irepetabil. Ceea ce Nicolae Mărășanu invocă în legătură cu orizontul deltaic este echivalentul *hierofaniei eliadiene*, o formă de manifestare a sacrului în universul profan. Deltaicul devine acea deschidere a supra-firescului în cotidianul ființial guvernate de mitosemnele caracteristice unui topos unicat.

Expresia ultimă a acestei chimii inefabile este *chipul din apă*, adică forma prin care omul deltaic se raportează la profunzimile ce renasc dintr-un orizont mai vast, cel al inconștientului colectiv. Putem spune că, pentru Nicolae Mărășanu, toposul agri-cultorului devine, în deltaic, un topos al acva-cultorului, adică al omului care „*ară și lucrează* apa ca pe ogorul care îl hrănește.”<sup>255</sup>

## BIBLIOGRAPHY

1. Blaga, Lucian, *Orizont și stil*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
2. Dicționarul General al Literaturii Române, vol. L/O, București, Univers Enciclopedic, 2005.
3. Drâmba, Ovidiu, *Filosofia lui Blaga*, București, Excelsior – Multi Press, 1994.
4. Mărășanu, Nicolae Grigore, *Deltaicul, spațiul dublei răsfrângeri*, București, Ed. Academiei Române, 2022.
5. Dal Maschio, E. A., *Platon, adevărul este în altă parte*, București, Litera, 2020.

# THE IMAGINARY OF FEMININITY IN DIFFERENT FORMS OF SCIENCE FICTION DISCOURSE

---

<sup>254</sup> *Ibidem.*, p. 146.

<sup>255</sup> *Idem.*

**Alexandra Ruscanu**  
**PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași**

*Abstract: In this paperwork, we aim to bring attention to how femininity is portrayed in various forms of cultural discourse, including literature and cinematography. Our focus will be on the realm of science fiction, which has been particularly rich in these kinds of gender representations. During our research, we discovered a standardized template that is used to create female characters. In both SF literature and cinematography, female characters are often portrayed as sensual or vulgar and are placed in the realm of sexuality and ornamentation. This is largely due to the male gaze, as we argue in our paper. The texts analyzed in this work, including Romanian and other sources, reveal how this model of female representation has been widely followed with the main objective of satisfying the public's visual pleasure. Our goal with this work is to highlight these gender stereotypes in female representations for cultural purposes, without sanctioning or making any moral evaluations.*

*Keywords: femininity, SF literature, cinematography, typology, stereotype*

Conform unor cercetări privind receptivitatea literaturii S.F., Mircea Naidin relevă faptul că doar 7% dintre cititori sunt femei, în timp ce 93% sunt bărbați<sup>256</sup>. Această proporție s-ar putea justifica prin pricina tematicii oferite de literatura science-fiction, preponderentă în lupte interstelare, imperialism, cuceriri ș.a.m.d. Putem presupune, în acest punct, că propensiunea bărbaților către o astfel de literatură este o repercusiune a ideologiei patriarhale, dominantă în prima jumătate a secolului al XX-lea, înrădăcinând în mentalitatea colectivă masculină spiritul de concherant. Tot o consecință a patriarhismului este generarea tipologiei personajului masculin ca protagonist al literaturii SF, în timp ce personajul feminin ocupă mai degrabă un rol decorativ, ornamental.

În acest sens, Mircea Naidin identifică, raportându-se la literatura SF a secolului al XX-lea, patru tipuri caracterologice ale personajului feminin, după cum urmează: 1. Fecioara timidă, victima aflată la ananghie pe care eroul o salvează, femeia lipsită de orice putere; 2. Prototipul amazoanei sadice și neiertătoare, situație care, deși pare la prima vedere flatantă pentru femeie, o pune, în continuare, pe o treaptă inferioară personajului masculin erou; 3. Copila din vecini apetisantă, ipostază ce obiectivizează și sexualizează intens femeia; respectiv 4. Savanta defeminizată și supraponderală, bătrână și frustrată, despre care acesta afirmă că „atunci când, totuși, i se recunosc capacitățile științifice, femeii i se răpește feminitatea”<sup>257</sup>. Autorul reliefează condiția subjugată a personajului feminin, aflat în majoritatea cazurilor într-un raport de inegalitate cu personajul masculin, cu un accent vădit pe sexualitatea sa.

Tendența de a sexualiza corpul feminin apare în anii 30-40 ai secolului al XX-lea, epoca *pulp*, când în literatură se produce o mutație semnificativă la nivelul relațiilor dintre caractere: se configurează o intensitate sexuală puternică între ființele umane și cele supranaturale. Exponențial este romanul lui Philip José Farmer, *The Lovers* (1952), poveste ce prezintă relația sexuală dintre un om și o ființă extraterestră, Lalitha, creatură cu corp de femeie, a cărei act sexual se dovedește a fi letal pentru partener. Romanul lui Farmer nu se limitează doar la debutul autorului, ci, odată cu acesta, Farmer induce în conștiința cititorilor că diferențele există oriunde și oricum.

---

<sup>256</sup> Mircea Naidin, *Enciclopedia SF. Identitatea literaturii Science Fiction*, vol. II, Editura Tritonic, București, 2014, p. 92.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 93.



Deceniul al 7-lea marchează un aplomb al sexualității feminine în literatura SF prin detabuizarea erotismului. Identificăm această transmutație ca fiind racordată direct la evoluția statului femeii în societate, fiind, de fapt, perioada în care femeia capătă controlul asupra propriei corporalități: apariția anticoncepționalelor și, implicit, a *birth controlului*, legalizarea avortului etc. Astfel, apare necesitatea unei schimbări și în domeniul literar asupra imaginii femeii.

În acest sens, Joanna Russ, feminista radicală americană, aduce un roman ce dezbină barierele de gen. *The Female Man* (1970) este povestea a patru femei ce trăiesc în patru dimensiuni paralele, care, odată ajunse în celelalte lumi, sunt frapate și bulversate de rolul femeii în societatea respectivă. În finele romanului, cele patru femei se ajută reciproc să își (re)evalueze statutul și să își redefină identitatea de femeie prin respingerea dependenței față de bărbați și promovarea egalității de gen. Ce au în comun aceste romane de pionierat este transcenderea valorilor preexistente cu privire la rolul femeii în societate și edificarea unor adevărate utopii/distopii în care este eludat sexul în contextul societății. SF-ul feminist ajunge considerat de unii teoreticieni și critici literari drept un sub-gen al SF-ului, care are în centru rolul femeii, raportându-se deopotrivă la paliere sociale, politice, personale (controlul asupra propriei corporalități, puterea în relații intime etc.). În acest sens, Elyce Rae Helford de la Universitatea Middle Tennessee State făcea următoarea observație:

„Science-fiction-ul și fantasticul servesc drept vehicule importante ale gândirii feministe, în special ca poduri între teorie și practică. Niciun al gen literar nu invită mai activ reprezentări ale celor mai importante țeluri ale feminismului: lumi fără prejudecăți sexuale, lumi în care contribuția femeii la știință este recunoscută și apreciată, lumi în care diversitatea dorinței și sexualității femeii primează, lumi care depășesc noțiunea de sex”<sup>258</sup>.

Cătălin Badea-Gheracostea își fixează atenția asupra personajului feminin din literatura SF românească de după 1975 și până în prezent. Acesta remarcă o lipsă îngrijorătoare a acesteia ori, când personajul feminin ocupă totuși un rol, este obiectificată și sexualizată, prezența ei fiind de fapt un catalizator pentru personajul masculin: „Aceste femei «ne doare»! Fie prin absența totală, fie prin identificarea lor cu un anumit scop, o anumită finalitate: iubita părăsită, pierdută și/sau imposibilă; eliberatoare de tensiune sexuală și socială”<sup>259</sup>. Totuși, observăm în scrierile lui Cristian Tudor Popescu o anticipație „a femeii «pentru consum», cu implicații «dizidente»”<sup>260</sup>.

O utopie/distopie interesantă edifică și James Tiptree Jr. în 1976, *Houston, Houston, Do You Read?*, în care avem de-a face, de această dată, cu trei astronauți reîntorși pe Pământ, topos familiar doar din punct de vedere geografic. Schimbarea majoră care îi frapează, și terifiază totodată, este că populația planetei este formată exclusiv din femei. Adevărata impaciență este posibilitatea ca femeile să ocupe poziții superioare de conducere și de putere.

Reducerea personajelor masculine atinge apogeul în 1979 cu romanul *Motherlines* al autoarei Suzy McKee Charnas. Este primul roman în care personajul masculin este absent în totalitate, întreaga narativitate concentrându-se pe femei. *Motherlines*, *Linii materne*, după cum a fost tradus, conturează cu sânguință două culturi matriarhale – Riding Women, respectiv Free Fems. Așa cum reiese și din denotațiile foarte sugestive, primul clan femini(st)n este compus din femei libere, nesubjugate, care reproduc ca urmare a relațiilor cu cail. Free Fems, pe de altă parte, este un colectiv de femei eliberate de sub aservire, care clădesc o societate reviviscentă, fără posibilitatea de a se reproduce. Cele două civilizații sunt

---

<sup>258</sup> Elyce Rae Helford, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*, Greenwood Press, 2005, p. 290 *apud* Liana Tomescu, „Feminismul în literatura SF” în *Fantastica*, nr. 2, martie 2013, disponibil online: <https://fantastica.ro/feminismul-in-literatura-sf/>, accesat: 12.03.2022.

<sup>259</sup> Cătălin Badea-Gheracostea, *Alternative critice*, Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Ștef Millennium Books, Satu Mare, 2010, p. 334.

<sup>260</sup> *Idem*.

analizate și comparate de personajul feminin protagonist, o femeie scăpată de dominația bărbatului. Romanul lui Suzy McKee Charnas a creat la acel moment suficiente controverse cât să îngreuneze publicarea sa. Mai mult, autoarea ne destăinuie într-un interviu de acum 8 ani că un editor i-ar fi acceptat romanul, dacă s-ar fi optat pentru o civilizație masculină<sup>261</sup>.

Un alt roman care ne intrigă este cel al lui Marion Zimmer Bradley, *The Mists of Avalon* (1983). Scriitoarea reconstituie celebra legendă a regelui Arthur, însă din perspectiva femeilor din viața acestuia. Relevanța romanului este punctată foarte bine de Liana Tomescu:

„relua firul legendei arthuriene dintr-o perspectivă feministă și introducea și populariza o temă care a influențat multe lucrări SF feministe de atunci încolo: ideea unei religii patriarhale, de regulă creștinismul, care a înlocuit o religie mai veche, centrată pe femeie, egalitară, orientată spre zeiță pământie”<sup>262</sup>.

Apropiindu-ne din ce în ce mai mult de anii 90, nu putem trece nepăsători pe lângă romanul lui Joan Lyn Slonczewski, microbiolog american la origine, care se dovedește a fi și o scriitoare remarcabilă de literatură SF feministă. *A Door Into Ocean* (1986) este, din nou, o poveste despre o societate matriarhală aflată într-un război hegemonic cu una patriarhală. Femeile de pe planeta Shora sunt înzestrate cu puteri amfibiene, întreaga planetă fiind acoperită de apă, cu capacități de reproducere ce nu mai necesită contactul sexual, însă ceea ce definește cel mai bine societatea creată de autoare este atitudinea pacifistă pe care o expune în fața agresorilor. Astfel, ni se atrage atenția asupra unei ramuri relativ noi a feminismului, *ecofeminismul*, domeniu care pune femeia în relație cu natura, căutând raporturi directe între cele două:

„In ecofeminism, nature is the central category of analysis. An analysis of the interrelated domination of nature – psyche and sexuality, human oppression, and nonhuman nature – and the historic position of women in relation to those forms of domination is the starting point of ecofeminist theory”<sup>263</sup>.

Altfel spus, ecofeminismul este o direcție nouă de cercetare, o politică a identității ce i-a amputat pe la sfârșitul secolului al XX-lea, ce pune în balanță raporturile dintre femeie și ecologie: „Natura a fost feminizată, iar femeile au fost naturalizate”<sup>264</sup> consemnează Mihaela Miroiu.

În atenția lui Cătălin Badea-Gheracostea cade și antologia *Motocentauri pe Acoperișul Lumii*, volum-manifest dedicat prozei scurte românești F&SF de prin anii 90, care surprinde o multitudine de ipostaze ale personajului feminin. Cele șaisprezece povestiri constituie atât un periplu istoric, cât și o inventariere a personajelor feminine. După cum atenționează și Cătălin Badea-Gheracostea, antologia ne prezintă atât personaje feminine schematice, lipsite de substanță, puternic sexualizate (Baba Oarba pe acoperișul lumii, Lumbricus Glacialis, Motocentaurii dorm singuri), însă observăm și o ușoară schimbare de perspectivă asupra rolului femeii. În povestiri precum *Aromă de copal*, *Neîmplinita Shangri-La*, *Așteptându-l pe Corban* sau *Ragnarök* se remarcă o egalizare între sexe prin apariția unui personaj inedit, motocentaurița. La repertoriul extins se adaugă și personajele lui Michael Haulică sau Don Simon/Petrică Sârbu care propun personaje feminine în cheie religioasă mistică. Chiar și așa, imaginea femeii în literatura SF rămâne oarecum consecventă prin obiectificarea și sexualizarea sa.

<sup>261</sup> Vezi Suzy McKee Charnas Interview, Part 2, from SnackReads, disponibil online: [https://www.youtube.com/watch?v=Uay-bULF-tg&ab\\_channel=swcpcast](https://www.youtube.com/watch?v=Uay-bULF-tg&ab_channel=swcpcast), accesat: 14.03.2022.

<sup>262</sup> Liana Tomescu, „Feminismul în literatura SF” în *Fantastica*, nr. 2, martie 2013, disponibil online: <https://fantastica.ro/feminismul-in-literatura-sf/>, accesat: 12.03.2022.

<sup>263</sup> Greta Gaard, Patrick D. Murphy, *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*, Board of Trustees of the University of Illinois, USA, 1998, p. 3.

<sup>264</sup> Otilia Dragomir, Mihaela Miroiu (coord.), *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 84.

Anii 2000 aduc schimbări majore în ceea ce privește ipostaza feminină. Vocile feminine din rândul scriitorilor încep să vibreze din ce în ce mai puternic. Nume precum Roxana Brînceanu (*Sharia*, Editura Tritonic, București, 2005) și Ana-Maria Negrilă (*Împăratul ghețurilor*, Editura Diasfera, București, 2006) deschid drumurile scriitoarelor de literatură SF românească, propunând structuri actanțiale și narrative feminine, diminuând astfel dominația masculină. Referitor la *Împăratul ghețurilor*, Ana-Maria Negrilă construiește un personaj feminin protagonist, Sich, care pe parcursul romanului luptă pentru a-și salva propria viață, dar și pe fratelui său. Aceasta colaborează cu facțiunile politice, având un scop prestabilit: aflarea unor informații referitoare la persoana responsabilă de o tornadă periculoasă, care pune în primejdie viețile tuturor locuitorilor. Elementele specifice genului SF sunt inserate încă din primele pagini ale romanului – poțiuni magice, puteri telepatice, telekinetice ș.a.m.d.

Fuzionarea literaturii cu tehnologia, așa cum am mai repetat în nenumărate rânduri, este un fapt evident. Corporalitatea feminină suferă mutații serioase în acest sens. În lucrarea *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century* (1991) semnată de Donna Haraway, autoarea evidențiază identitatea feminină ca fiind un soi hibridizat: o dualitate compusă din latura omenească și cea tehnologică. Cu alte cuvinte, femeia devine un cyborg. Această integrare a „mașinăriei” în corporalitate pare firească pentru autoare și este folosită ca modalitate de a depăși granițele impuse, limitative, ale utilizării corpului feminin (ne referim aici la caracterul restrictiv al funcției maternității):

„There are several consequences to taking seriously the imagery of cyborgs as other than our enemies. Our bodies, ourselves; bodies are maps of power and identity. [...] We can be responsible for machine; *they* do not dominate or threaten us. We are responsible for boundaries: we are they. Up till now (once upon a time), female embodiment seemed to be given, organic, necessary; and female embodiment seemed to mean skill in mothering and its metaphoric extensions.”<sup>265</sup>

Ficțiunea cyberpunk atrage atenția feministelor imediat din această perspectivă, a deconstruirii corporalității: „Woman writers have begun to use cyberpunk for just that purpose, resisting the conservative politics of their masculinist predecessors, grappling with the realities of technology, and exploring new forms for the subject of feminism”<sup>266</sup>. Astfel, cyborgul apare în literatura *science fiction* drept o entitate ce depășește binomul masculin-feminin, redefinind sexualitatea, raportându-se la epistema (post)modernității, postumanismului și transumanismului.

Să luăm, spre exemplu *Contele zero* al lui William Gibson, al doilea roman din trilogia *Sprawl*, alături de *Neuromantul* și *Mona Lisa Overdrive*. Romanul lui Gibson ajunge canonic pentru ceea ce înseamnă literatura cyberpunk, fiind apreciat de cititori și de critica literară. Romanul obține în 1987 premiile Hugo și Nebula, confirmând valoarea sa estetică pentru zona de referință. Referitor la identitatea feminină reprezentată, Florina Iliș face următoarele observații:

„Interesant este faptul că personajele feminine din opera lui Gibson nu sunt total lipsite de instincte feminine, ci ajung, datorită unor împrejurări, să se lase dominate și transformate în virtutea unor coduri și convenții preexistente, în reprezentarea masculină, care se focalizează asupra anumitor trăsături ale femeii, perfectându-le sau, la nevoie, substituindu-le cu noi proprietăți, în funcție de rolul care urmează să-l joace în acțiune”<sup>267</sup>.

<sup>265</sup> Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Social-Feminism in the Late Twentieth Century* în *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991, p. 180.

<sup>266</sup> Karen Cadora, „Feminism Cyberpunk” în *Science-Fiction Studies*, vol. 22, part 3, noiembrie 1995, p. 357.

<sup>267</sup> Florina Iliș, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005, p. 190.

Pe baza operelor discutate anterior, putem încheia un portret în linii mari al personajului feminin reprezentat de literatura *science-fiction*, cu toate că fiecare autor își individualizează într-o anumită măsură personajul. Putem observa cum literatura SF recurge la o serie de stereotipuri în consolidarea personajului feminin:

„The *Oxford English Dictionary* defines «stereotype» as a simplified conception or idea that gets invested with special meaning by certain group of people. An archetype is slightly different: It's a model or an ideal from which duplicated are made. Think of it this way: A stereotype is a box, usually too small, that a girl gets jammed into. An archetype is a pedestal, usually too high, that gets lifted up onto. Some archetypes can be stereotypes, like Mother Teresa or even a Bombshell. But there are lots of stereotypes that would never be considered archetypes: Trophy Wife, Bitch, Gold Digger etc. Stereotypes or archetype, it's rarely a girl's own choice: It's a label someone else gives you to make you less or more than you really are”<sup>268</sup>.

În acest sens, literatura SF abundă în stereotipuri și arhetipuri feminine, după cum am observat deja. Lista efigiilor feminității este extinsă, de la personajele feminine puternice, inteligente, seducătoare (precum cele din *The Moon Is a Harsh Mistress* de Robert A. Heinlein<sup>269</sup>), la cele care prezintă stereotipul iubitei, soției și a amantei (din nou, privită ca obiect sexual aflat în posesia bărbatului<sup>270</sup>) sau femeia ca fantezie sexuală devenită realitate, precum în celebra piesă *Pygmalion* a lui George Bernard Shaw, dar și soția mândrită și infamă ș.a.m.d.

Femeia ca mamă devotată este, probabil, cea mai recurentă ipostază a femeii. Fără nicio surpriză, acesta este un fapt generat de ideologia patriarhală dominantă de secole, așa cum am evidențiat și anterior, însă suntem nevoiți să subliniem faptul că literatura nu o prezintă într-o lumină favorabilă, flatantă, întrucât, cel mai adesea, femeia-mamă este prezentată drept ignorantă cu privire la exterioritate, la ceea ce se întâmplă în lumea personajului (*Have Spacesuit Will Travel* de Robert A. Heinlein). Tot o ipostază a femeii-mamă care prinde rezonanță în literatura SF este înfățișată de conservarea modelului feeric din basmele cu Cenușăreasa (mama vitregă plină de ranchiună și vindicativă, cum regăsim în *Hellstrom's Hive* a lui Frank Herbert sau în seria *Star Trek*). În alte opere esențiale studiului de față, o revedem pe femeia-mamă atotputernică, cu puterea unei zeiță, precum în *Dune* de Frank Herbert.

O altă ipostază recurentă este cea a femeii subordonate, docile, loiale, care, de cele mai multe ori, este construită după un tipar al „perfecțiunii”. În acest sens, ea este cea care obține totul fără a depune prea mult efort, tocmai datorită aurei seducătoare. Ne amintim aici de Menolly din *Cântecul dragonului* de Anne McCaffrey, spre exemplu, romanul ce deschide tripticul *Baladei lui Penn*, dedicat harpiștilor.

Stereotipul războinicei ne atrage atenția și mai mult în contextul de față. Războinica a fost reprezentată în literatura *science-fiction* sub diverse forme, imaginea sa fiind puternic influențată de factorii rasiali. În *Povești din Neveryon* de Samuel R. Delany, Raven ilustrează războinica de culoare, femeie de temut și puternică, pusă, și de această dată, în umbra personajului protagonist masculin. Un alt exemplu al războinicei este din *Sin City* de Frank Miller, seria de benzi desenate *neo-noir*. Miho este prototipul clasic al războinicei asiatice, imaginea sa fiind o concretizare a tuturor stereotipurilor referitoare la feminitatea asiatică. Ne referim aici la femeia exotică, periculoasă (are cunoștințe vaste în artele marțiale), senzuală și ademenitoare, pe care nu o poate controla nimeni. Atașăm aici o imagine din seria de benzi

<sup>268</sup> Guerrilla Girls, *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, A Penguin Book, Women's Studies, 2003, pp. 3-4.

<sup>269</sup> Menționăm că imaginea feminității, aici, este completată de scene prin care femeia este, chiar și de această dată, un obiect sexual, prin trimiterile explicite la sânii „clătinați” ce bucură privirile bărbaților.

<sup>270</sup> V. seria *Star Trek*.

desenate pentru a ilustra întru-totul acest tipar devenit clișeu de reprezentare și, totodată, pentru a atrage atenția sexualizării corpului feminin, așa cum am discutat și până acum. Oricum, lista reprezentărilor stereotipice este vastă.

Și celebra serie *Dune* semnată de Frank Hebert ne înfățișează tipologii feminine clădite pe stereotipuri evidente: „femeia ca recipient pentru Cel Ales”<sup>271</sup>, femeia-mamă înzestrată cu puteri supraomenești, femeia care se lasă stăpânită de sentimente etc.

Un alt prototip feminin recurent în scrierile SF este cel al femeii ca om de știință, însă, așa cum observa și Mircea Naidin, este lipsită de orice trăsătură feminină, de eleganță sau de șarm. Să vedem personajul lui Isaac Asimov din seria *Roboții*. Susan Calvin este eroina seriei, unul dintre personajele centrale, care, în ciuda competențelor desăvârșite din punct de vedere profesional, este prezentată drept sexagenară și asexuată. Este, probabil, printre puținele cazuri în care latura senzuală și sexuală nu este scoasă în evidență, în favoarea intelectului. Chiar și așa, femeia inteligentă nu poate fi totodată și o femeie atrăgătoare. Acest fapt este doar o altă consecință a stereotipurilor de percepere a femeii într-o societate complet patriarhală, conform cărora femeia frumoasă, senzuală, sexuală este lipsită de cunoștințe (prototipul Bimbo: „a beautiful, curvaceous blonde (Monica Lewinsky notwithstanding) with tight clothes, high heels, and a not-so-high IQ”<sup>272</sup>), pe când, din structura arhetipului femeii inteligente, lipsește cu desăvârșire latura seducătoare.

Un punct comun majorității operelor literare de acest tip este ceea ce în engleză poartă denumirea de *the male gaze*. Laura Mulvey dezvoltă teoria în eseuul său intitulat „Visual Pleasure and Narrative Cinema” din studiul *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*. Demersul critic are la bază teoriile psihanalitice ale lui Sigmund Freud și Jacques Lacan, definind *the male gaze* drept reprezentarea femeii și a lumii în literatură și în special în artele vizuale, dintr-o perspectivă masculină heterosexuală, într-o ipostază intens sexualizată și obiectificată, pentru plăcerea privitorului de sex masculin. Meritul Laurei Mulvey este, așadar, cel al semnalării necesității unui discurs vizual, în care femeia să se îndepărteze de acea tendință obiectificatoare prin plasarea femeii în ipostaza protagonistă, și nu ca un simplu obiect decorativ ce atrage privirile. Exemplele cinematografice sunt diverse, după cum bine vom vedea.

Legătura dintre literatură și cinematografie este incontestabilă. Se cunoaște deja că un instrument foarte eficient de promovare a literaturii (și de însuflețire, am adăuga) este chiar ecranizarea operelor. În era tehnologiei, când apetitul tineretului pentru lectură este într-un continuu declin, substituit fiind de uzul excesiv, aproape valetudinar și irepresibil, al *gadgeturilor*, ecranizările suplimentează lacunele lectorale și, în unele cazuri, devine un catalizator al apetitului spectatorilor pentru opera ecranizată. În mod evident, operele sunt supuse unor surveniri, câteodată mai acute, pentru a putea fi adaptată artei filmului. Totuși, în acest moment, ne interesează îndeosebi, cum cinematografia *science fiction* ilustrează identitatea feminină.

Celebra editură americană Marvel Comics, cunoscută pentru benzile desenate, a fost fondată pe la începutul anilor 1940 și cumpărată în 2009 de The Walt Disney Company, facilitând astfel apariția pe ecran a unor filme de acțiune și seriale animate ce preiau poveștile științifico-fantastice. Marvel Comics și-a creat în rândul pasionaților de literatură SF un repertoriu de personaje arhicunoscute: Spider-Man, Pantera Neagră, Căpitanul America, Venom, Iron Man, Hulk ș.a.m.d. Eroii Marvel sunt, de cele mai multe, edificați prin simbioza dintre ființa umană și o altă componentă identitară, după caz. Iron Man este reprezentarea concretă a dualismului ființă-mașinărie, ori, Spider Man, care este, reluând mitul centaurului și adaptându-l, jumătate om, jumătate păianjen.

<sup>271</sup> Liana Tomescu, „Feminismul în literatura SF” în *Fantastica*, nr. 2, martie 2013, disponibil online: <https://fantastica.ro/feminismul-in-literatura-sf/>, accesat: 12.03.2022.

<sup>272</sup> *Guerrilla Girls, op. cit.*, p. 14.

Dintre eroii Marvel Comics ne atrage atenția The Cat, super erou feminin regăsit inclusiv în seriile de benzi desenate. Dacă în imaginea din stânga, sexualizarea corpului feminin nu ne este suficient de clară, în imaginea din dreapta nu există nicio urmă de îndoială. Este vorba, din nou, despre acel *the male gaze* despre care am vorbit și mai sus. Accentul este pus, după cum bine vedem, pe o corporalitate care se vrea a fi încadrată unor standarde de frumusețe universale promovate cu înfocare în America: părul lung, formele voluptuoase scoase în evidență, în special prin punctarea unei talii subțiri, acea formă de „clepsidră”. Desigur, imaginea seducătoare, atractivă, este realizată pentru publicul heterosexual masculin, în scopul atingerii unor cifre de vânzare cât mai ridicate.

Cinematografia conservă aceste standarde ale frumuseții feminine, impuse de convențiile sociale prin, repet, valorificarea unor stereotipuri feminine. Să nu ne imaginăm totuși, că femeia super erou se bucură de o ecranizare proprie. The Black Cat este doar un personaj secundar din filmele cu Spider Man (*Uimitorul Om-Păianjen 2, Omul Păianjen, Aventurile lui Spider Man*). Și de această dată, prezența feminină este instrumentalizată pentru a reliefa bravura și pentru a contribui, în fapt, la profilarea eroului masculin. În ciuda acestor poziționări în spatele actantului masculin, admirăm această avansare de la statutul decorativ la unul ce presupune estomparea unor delimitări dintre sexul masculin și feminin. The Black Cat acționează ca un super erou (poziție privilegiată a eroului masculin), fiind totodată ceea ce în limba engleză poartă denumirea de *bombshell* (un „simbol sexual”), dar și un ucigaș de temut și o femeie superbă.

Un competitor acerb al Marvel Comic este DC Comics, explorând aceeași nișă. DC Comics a fost fondată în 1934, aducând rapid personaje mult adorate de publicul larg, printre care și Batman, Superman, Wonder Woman, Aqua Man, Flash etc., dar și o variantă proprie a femeii pisică, Catwoman. Vedem în imaginea atașată mai jos cum, și de această dată, Catwoman se află într-o ipostază senzuală, puternic sexualizată, ce pune accentul pe o aparență erotică, provocatoare, încântătoare pentru ochiul privitorului. Mai mult, remarcăm la ambele eroine și o vestimentație specifică unor impulsuri sexuale: îmbrăcămintea neagră din latex.

Tot seria DC Comics ne prezintă o alteritate feminină a personajului Superman, Wonder Woman, care a devenit, de altfel, subiectul unor numeroase teze de cercetare privind feminitatea și feminismul în literatura și cinematografia SF: „her very name has become synonymous with a woman who does it all, and does it all well. She is often referred to as an icon, representing female power, and by implication, female equality with males.”<sup>273</sup>. Într-adevăr, Wonder Woman a ajuns un simbol pentru feminitate, fiind apreciată tocmai datorită faptului că toate acțiunile sale (obișnuiți fiind să le regăsim la bărbați) sunt realizată de o femeie. Exact din acest motiv, ea este privită drept o identitate „anti-normativă”. Să ne îndreptăm privirea și asupra reprezentării vizuale a acesteia. Femeia Fantastică este o femeie atractivă, caracterizată cel mai adesea de nuditate, dar și de o serie de privilegii pe care o altă femeie (obișnuită) nu le-ar avea.

În seria *Game of Thrones* avem o multitudine de reprezentări feminine impozante, un spectru extins de femei puternice, care detronează sistemele ancestrale ale patriarhalității. Mai mult, o bună parte se desprind de stereotipurile tradiționale. Brienne este un exemplu ilustrativ în acest sens. Portretizată drept o femeie masivă, cu trăsături masculine și o forță fizică prin care înfricoșează cavalerii, este o femeie luptătoare desăvârșită. Este singurul personaj din paginile cărții care poate ține piept celui mai înfiorător mercenar. Deseori se fac observații din partea alor actanți, conform cărora Brienne este genul de femeie care nu are nevoie de un bărbat.

---

<sup>273</sup> Carolyn Cocca, „The Sexier the Outfit, the Fewer Questions Asked: Wonder Woman” în *Superwomen. Gender, Power, and Representation*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2016, p. 25.

De departe cea mai cunoscută figură feminină, emblematică pentru întreaga serie, este Daenerys Targaryen, caracter edificat pe baza unor stereotipuri clasice, reprezentative pentru standardele de frumusețe (chip angelic, părul blond – aproape alb – și lung etc.), dar care iese în evidență prin statutul aparte: „Daenerys Stormborn of House Targaryen, the First of Her Name, Queen of the Andals and the First Men, Protector of the Seven Kingdoms, the Mother of Dragons, the Khaleesi of the Great Grass Sea, the Unburnt, the Breaker of Chains” este celebra replică introductivă a prințesei, mamei dragonilor, al cărui scop este recuperarea moștenirii familiei sale din mâinile celor ce i-au răpit pământurile. Se remarcă aici o reinterpretare în cheie mitică a funcției materne. În cazul de față, maternitatea este conturată de ființele mitologice, dragonii, care împrăștie spaimă pretutindeni, singura din toate regatele care îi poate stăpâni fiind Daenerys.

O ipostază controversată, însă care ilustrează un personaj puternic, este Cersei, femeia mamă. De imaginea ei se leagă un episod care a stârnit suficiente polemici în rândul fanilor: problema incestului, aceasta având o relație amoroasă cu fratele ei de sânge. Judecată aspru pentru faptele sale, ea rămâne una dintre cele mai impozante personalități din seria *Game of Thrones*. Personalitatea sa se profilează prin acțiunile sale asumate, demonstrând o fire narcisistă, însă totuși calculată, cuprinsă de patima controlului și a *leadership*-ului.

Lista efigiilor feminine din *Game of Thrones* este lungă, întreaga serie fiind contaminată de personaje reprezentative pentru fiecare clasă socială, ilustrând diverse ipostaze ale puterii.

În cele din urmă, vrem să discutăm în câteva rânduri și despre *Dune* a lui Herbert, din două motive esențiale. O primă motivație este redată de importanța pe care seria *Dune* o are pentru evoluția literaturii *science fiction*. Apărută încă de prin 1965, colecția câștigă premiul inaugural Nebula Award for Best Novel, dar și celebrul Hugo Award. Succesul seriei este confirmat și de jocurile video ce au preluat tema, dar și de cinematografie. O altă motivație este constituită de prezența unui grup matriarhal foarte puternic care coordonează și influențează decisiv soarta lumii. Este vorba de Bene Gesserit, puternicul ordin compus exclusiv din femei, organizație ce ocupă, alături de Ghilda Spațială, un rol de o importanță majoră în desfășurarea acțiunii. Pe scurt, ne situăm într-o lume plasată în viitor, o distopie autentică, la circa 23.000 de ani, în care umanitatea cunoaște o reorganizare a societăților. Tehnologia se află într-un stadiu evoluat, dincolo de ceea ce cunoaște omenirea astăzi. Chiar și așa, calculatoarele și inteligența artificială sunt interzise, ca urmare a unui război anterior, acestea fiind înlocuite cu oameni cu capacități cognitive extraordinare, mențării. Puterile supraomenești de care dispun aceștia sunt alimentate de „mirodenii” ce se găsesc pe anumită planetă ocrotită, planeta Dune. Bene Gesserit își fixează ca scop principal protejarea rasei umane de către cei corupți și asigurarea evoluției acesteia. Prin urmare, identitatea feminină portretizată aici ocupă un rol fundamental ce redefiniște raportul dintre femeie și bărbat, cel din urmă fiind un individ cvasi-independent, aflat în permanență sub atenta stăpânire a femeii.

Conchidem prin a relua principalele puncte discutate. Imaginea femeii suferă modificări de reprezentare romanescă serioase, în special odată cu modificarea statutului social al femeii. Realitatea istorică reprezintă, deci, un factor major în transpunerea acesteia în literatură, dar și în celelalte arte. Totuși, se remarcă o consecvență în ceea ce privește șablonul după care e schițat personajul feminin, cu diferite accente de la autor la autor. Sexualizarea și obiectificarea corporalității feminine devin o predilecție pentru autorii de literatură *science fiction*, alături de încorporarea de stereotipuri și clișee. Chiar și așa, înregistrăm opere care prezintă o fațetă unică a personajului feminin, o identitate autonomă și dominantă.

## BIBLIOGRAPHY

- Babeți, Adriana, *Amazoanele. O poveste*, Editura Polirom, Iași, 2013.
- Badea-Gheracostea, Cătălin, *Alternative critice*. Ediția a II-a, revizuită și adăugită, Editura Ștef Millennium Books, Satu Mare, 2010.
- Beauvoir, Simone de., *Al doilea sex*, vol. I + II. traducere de Marieva Ionescu, Elena Ciocoiu, Ioana Glăvan, Cristina Balinte, Editura Humanitas, București, 2022.
- Bock, Gisela, *Femeia în istoria Europei. Din Evul Mediu pînă în zilele noastre*, Traducere din limba germană de Mariana Cristina Bărbulescu, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Cadora, Karen, „Feminism Cyberpunk” în *Science-Fiction Studies*, vol. 22, part 3, noiembrie 1995.
- Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain (coord.), *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Traducere de Micaela Slăvescu et. comp., Editura Polirom, Iași, 2009.
- Cocca, Carolyn, „The Sexier the Outfit, the Fewer Questions Asked: Wonder Woman” în *Superwomen. Gender, Power, and Representation*, Bloomsbury Publishing Inc, New York, 2016.
- Dragomir, Otilia, Miroiu, Mihaela (coord.), *Lexicon feminist*, Editura Polirom, Iași, 2002.
- Frankel, Valerie Estelle, *Women in Game of Thrones. Power, Conformity and Resistance*, McFarland&Company, Inc., Publishers, United States of America, 2014.
- Gaard, Greta, Murphy, Patrick D., *Ecofeminist Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy*, Board of Trustees of the University of Illinois, USA, 1998.
- Guerrilla Girls, *Bitches, Bimbos and Ballbreakers: The Guerrilla Girls' Illustrated Guide to Female Stereotypes*, A Penguin Book, Women's Studies, 2003
- Haraway, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1991.
- Ilie, Emanuela, *Fantastic și alteritate*, Editura Junimea, Iași, 2013.
- Iliș, Florina, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005.
- Naidin, Mircea, *Enciclopedia SF. Identitatea literaturii Science Fiction*, vol. II, Editura Tritonic, București, 2014.
- Mulvey, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema” în *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen, New York, 1999, pp. 833-844.
- Tomescu, Liana, „Feminismul în literatura SF” în *Fantastica*, nr. 2, martie 2013.
- Scărlatescu, Doru, *Literatura și celelalte arte*, Editura Timpul, Iași, 2005.
- Woolf, Virginia, *O cameră doar a ei*, traducere de Elena Marcu și Anca Dumitrescu, Editura Black Button Books, 2018.

## THE DIALECTICS OF SELF CONFIGURATIONS IN ALAIN ROBBE-GRILLET'S LES ROMANESQUES TRILOGY



**Cornelia Alina Musat**  
**PhD, University of Craiova**

*Abstract: Our presentation will be devoted to the Grillet's autobiographical cycle which we will confront with the usual generic categories in analyzes dedicated to intimate writing. Thus, we propose a reflection on autobiography and on autofiction, to establish its inscription in the New French Autobiography. In the first part of the Les Romanesques cycle, the presentation of the childhood of the author and the members of his family occupies an important place. The topos of the autobiography constituted by his first memories and his experiences in general is one which increases the confusion, the subservation will be dominant in the two following volumes.*

*Keywords: intertext, text theory, Robbe-Grillet, autobiography*

Notre présentation sera consacrée au cycle autobiographique grilletien que nous confronterons aux catégories génériques habituelles dans les analyses dédiées à l'écriture intime. Ainsi, nous proposons une réflexion sur l'autobiographie et sur l'autofiction, pour établir son inscription dans la Nouvelle autobiographie française.

Dans le premier volet du cycle *Les Romanesques*, la présentation de l'enfance de l'auteur et des membres de sa famille occupe une place importante. Le topos de l'autobiographie constitué de ses premiers souvenirs et de son vécu en général est celui qui augmente la confusion, la subversion étant dominante dans les deux tomes suivants où l'auteur situe « narrateur, protagoniste et lecteur (...) en situation de fiction majeure ». (Mireille Calle-Gruben, 1993 : p.27).

Ceux qui ont lu *Le Miroir qui revient* en 1984 (l'année de la parution de ce premier opus) n'étaient pas au courant du titre de la trilogie – *Les Romanesques* -qui est apparu en 1988. Ce nom est assez provoquant, vu que le romanesque se situe au pôle opposé de l'autobiographie. Cela aboutit à un pacte de lecture inédit grâce à cette étiquette donnée à la nouvelle entreprise autobiographique.

Un spécialiste du nouveau roman, Roger-Michel Allemand, qui avait réalisé une monographie de l'œuvre grilletienne, indique qu'en 1978, dans la revue *Minuit 31*, avait déjà paru le *Fragment autobiographique imaginaire* qui serait une partie intégrante du premier tome de la future trilogie. Ce titre peut nous alerter en quelque sorte pour deux raisons :

- la première raison concerne le nom *fragment* qui souligne le principe de décomposition, la tendance au fragmentaire que nous retrouvons en tant que principe dominant tout au long des *Romanesques*, fait qui représente une démarcation de la chronologie continue qui est un trait important associée à l'autobiographie canonique ;

- la deuxième raison touche l'adjectif *imaginaire* qui indique un écart par rapport à l'exercice autobiographique traditionnel qui implique la vérité en tant que vertu suprême.

En ce qui concerne le rôle essentiel du fragmentaire dans tout le cycle en question, nous pouvons le percevoir grâce aussi à *la table des matières* assez inhabituelle présente à partir du premier opus de la trilogie.

Une citation du premier ouvrage de la trilogie est assez suggestive :

*« Tout cela c'est du réel, c'est-à-dire du fragmentaire, du fuyant, de l'inutile, si accidentel et si particulier que tout évènement y apparait à chaque instant comme gratuit, et toute existence en fin de compte comme privée de la moindre signification unificatrice. L'avènement du roman moderne est précisément lié à cette découverte : le réel est discontinu, forme d'éléments juxtaposés sans raison dont chacun est unique, d'autant plus*

*difficile à saisir qu'ils surgissent de façon sans cesse imprévue, hors de propos, aléatoire* » (Alain Robbe-Grillet, 1984 : p.208).

Une mise en garde assez explicite apparaît dès la 4<sup>ème</sup> de couverture :

« Ce livre d'Alain Robbe-Grillet est fort différent de tout ce qu'il a publié jusqu'ici. Sans doute parce que ce n'est pas un roman. Mais, est-ce vraiment une autobiographie ? ».

Il y a dans cet ouvrage beaucoup d'autres éléments métatextuels qui expriment clairement la distance avec l'autobiographie classique et qui laissent penser que le lecteur n'y est pas confronté *une autobiographie en règle*. Il suffit de lire au début du *Miroir qui revient* la citation suivante qui à nos yeux, est assez pertinente pour la dialectique de l'exemplarité que l'auteur y met en place :

« *Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays ou il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici* ». (Alain Robbe-Grillet, 1984 : p.13).

Pour comprendre la complexité de l'entreprise autobiographique grilletienne (sa structure et son style d'écriture), nous sommes obligés à dévoiler la dialectique de la singularité manifestée dans son œuvre. Un simple niveau littéral ne garantit pas la compréhension de l'ambiguïté qui caractérise les textes de cet écrivain. L'œuvre de Robbe-Grillet a la réputation d'une écriture complexe et pour certains aspects, même controversée. Nous allons tâcher ainsi d'expliquer quelles raisons nous poussent à nous confronter à son écriture de soi qui nous semble un bon objet d'étude, étant donné que nous souhaitons réfléchir à tout ce qui se rattache (ses origines et ses conséquences) aux écritures modernes de soi.

Dans le deuxième tome de la trilogie *Les Romanesques*, il y a une double interrogation : « Qu'est-ce que c'est moi ? Et qu'est-ce que je fais là ? ».

Ce questionnement qui porte sur le MOI, relève de la philosophie, car il touche le concept de l'identité et la question de la raison d'exister au monde. Il est vrai aussi que ces questions n'appellent pas nécessairement des réponses adaptées comme nous le verrons en analysant ce triptyque autobiographique. De plus, Robbe-Grillet s'est défini comme un écrivain antihumaniste -il s'était d'ailleurs déclaré comme un adversaire de l'humanisme-et par conséquent, ces notions que nous pouvons qualifier de questions éternelles, ne collent pas bien à cette réputation. Chez lui, il n'y a pas question de renouer avec la conception unitaire de la personne, mais d'une remise en question des canons autobiographiques classiques.

Le premier volet du cycle *Les Romanesques* commence par une assertion assez surprenante: « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi... ». Cette formule utilisée dès le début du *Miroir qui revient* semblait l'indice d'un changement de cap pour cet auteur qui, tout comme Roland Barthes, prônait la « mort de l'auteur ». Cela a scandalisé certains critiques et lecteurs qui le tenaient pour un défenseur de ce concept, en le voyant le sujet de ses textes. Le Moi qui revient: un moi à découvert ou sa spectralisation ? Mais la parution de ce premier tome s'accompagne d'autres questions et malentendus à ce sujet que notre analyse permettra de le percevoir.

Dans *Angélique ou l'Enchantement*, Alain Robbe-Grillet précise :

« *J'aurai (...) depuis le Miroir qui revient, compliqué un peu plus la donne et proposé comme nouveaux opérateurs de nouvelles cartes truquées* » (Alain Robbe-Grillet, 1988 : p.12).

Cette nouvelle carte truquée mentionnée là-dessus est sans doute, le moi de l'auteur que nous retrouvons en circulation dans les trois volets de son ensemble autobiographique.

Analyser la trilogie des *Romanesques* nous permet d'aborder à des degrés différents, plusieurs problématiques non dépourvues de sens à nos yeux, pour bien comprendre cette étude sur la spécificité de la nouvelle autobiographie robbe-grillétienne. C'est la raison pour laquelle nous allons faire quelques précisions sur le contexte littéraire et idéologique des années 1980 en France. Cette étape de contextualisation est un repère important pour la compréhension des problèmes posés par le retour du sujet en littérature.

Nous nous demandons laquelle a pu être la motivation de cet écrivain pour choisir l'écriture intime, pour se confronter à cette aventure du moi. Nous retrouvons à cette époque-là quelques exemples d'autofiguration et nous pouvons dire que d'autres écrivains importants ont été fascinés par l'écriture de soi. Nous y citons quelques exemples seulement : *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, *Fils* de Doubrovsky, *Enfance* de Sarraute ou *l'Amant* de Duras. Dans l'air du temps, il y avait donc, cette tentation pour cet exercice autoscritural.

*L'ère du vide* est un essai sur l'individualisme contemporain dans lequel Gilles Lipovetsky s'interroge sur une mutation historique qui concerne un mode inhabituel de l'individualisation qui opère dans la sphère privée autant que dans celle publique. Cette logique nouvelle qui transforme tous les secteurs de la vie apparaît ici sous le nom de procès de personnalisation. Dans toute cette dynamique de la modernité, la question concernant le retour du sujet, tout comme ce procès de personnalisation qui régit toutes ces sphères de la société pendant l'ère postmoderne, constitue un trait significatif auquel Alain Robbe-Grillet n'est pas du tout indifférent.

Ses stratégies textuelles mises en place dans *les Romanesques* conduisent à un mélange de théorie de la littérature, écriture intime et fiction. Dans *les Derniers jours de Corinthe*, l'auteur définit son écriture, en utilisant l'expression « errements autofictionnels ». A notre avis, Doubrovsky (celui qui a inventé le concept de l'autofiction) se retrouve à côté de Barthes et de Perec, parmi ceux qui ont exercé une influence sur la manière de renouveler de Robbe-Grillet. Dans son ouvrage mentionné ci-dessus, Perec parvient à mettre en place un ensemble innovatif, en créant un mixte de fabulation, autobiographie et propos métacritiques sur les écritures de soi. Quant à Barthes, il fascinait Robbe-Grillet par sa pensée glissante et par une « rhétorique de l'anguille ». En ce qui concerne la synchronie, nous pouvons rappeler la trinité Sarraute, Duras et Simon et leurs écrits qui se rattachent à la nouvelle autobiographie française.

Il s'agit bien sûr d'indiquer des projets littéraires qui dévoilent des sensibilités qui se ressemblent à bien des égards.

Toutes ces considérations sur la place de la trilogie dans l'ensemble de la création littéraire de cet écrivain, sur sa genèse, sur sa réception par les lecteurs ou par les critiques ou sur la dialectique de la singularité qui y est déployée, convergent vers l'idée que son œuvre est complexe et controversée à la fois. Pour ceux qui sont intéressés à l'écriture intime, à la réflexion sur les tenants et les aboutissants de ce type d'écrit, son œuvre représente un objet didactique interpellant.

## BIBLIOGRAPHY

DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre Brisé*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1989

ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*. Paris : Éditions de Minuit, 1984

ROBBE-GRILLET, Alain, *Les Derniers Jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 142

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 237

## THE RECEPTION OF PANAIT CERNA'S WORKS

Ana-Maria Florea (Floroiu)

PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica”  
Bucharest, University Center of Pitești

*Abstract: The optimism of Cerna's masterpieces represents the profound element of the Romanian spirit in the 20th century, the poet surpassing the atmosphere of sowerism by replacing the nationalist significance with the universal one, and through the energy intensity which becomes rhetorical in his poems. The feeling therefore turns into aesthetic expressiveness, within an erotic, social and philosophical semantics, even if the prominent presence of Eminescu is beheld. Cerna, however, transcends from a pessimistic, schopenhauerian type of approach to optimistic introspection. Eminescu discovers in nature a compensatory universe for the sadness with which he contemplates his demise, Cerna finds in the thick stroke, almost the same force of synthesis, between pain and love and, through his energetic and indomitable faith in the delights of love, he succeeds in renewing our romantic, which, after imitative eminescianism, seemed to have exhausted its resources.*

*Keywords: energy, optimism, expressiveness, universality, novelty*

Energia manifestată politic în 1907 se contura limpede, puternic și de-o originalitate sălbatică, doar în poezia lui Panait Cerna, poet a cărui valoare, la acel moment, nu mai era contestată decât de cei de la periferia literaturii, susținea criticul Mihail Dragomirescu.

Mai mult decât atât, potrivit opiniei aceluiași critic, sentimentul de optimism din capodoperele lui Cerna reprezintă elementul profund al spiritului românesc, în secolul XX, remarcabil atât în literatura noastră, cât și în literatura universală.

Împărtășim ideea exprimată de Dragomirescu, mai ales că acesta este pe deplin convins că Cerna este cel mai mare poet liric sămănătorist (Cf. Dragomirescu, 1934, p.69), prin depășirea de către poet a atmosferei acestei mișcări: „simțirea fără vlagă a sămănătorismului devine deodată concentrată și dârză, cum nu s-a mai văzut în literatura noastră” (Dragomirescu, 1934, p. 70).

Semnificația naționalistă este înlocuită cu cea universală, iar intensitatea energiei care devine retorică în poeziile sale, este de o încordare „nebănuită și răscolește adâncurile” (Ibidem).

Sentimentul devine astfel expresivitate estetică, într-o semantică erotică, socială și filosofică, chiar dacă se resimte puternic influența lui Eminescu. Cerna, însă, trece de la gândirea pesimistă, de tip schopenhauerian, la cugetarea optimistă.

Cerna are conștiința durerii omenești, dar și energia de a o înfrunța și de a o înlătura din soarta omenească. Oricât de dureroasă ar fi viața, ea iese învingătoare prin iubire.

Alături de suficiență, Dumnezeu ne-a dat și iubire, care poate înfrânge durerea și o poate nimici, ne convinge Cerna în *Plânsul lui Adam*. Oricât de mari ar fi durerile ce trebuie să-nfrunte omenirea ca să-și atingă idealul, binefacerile acestuia merită orice sacrificiu, devine mesajul poeziei *Către pace*.

Omenirea primește o lege dură, care amendează mila față de cel neputincios care se tânguie, deoarece doar cel puternic reprezintă viața (*Dura lex*), în timp ce răbdarea și iertarea îl ridică pe om de-asupra lui însuși (*Isus*).

Nicio durere nu poate întuneca așteptarea înfiorată a clipei de dragoste (*Noapte*).

În aceste poezii considerate capodopere de M. Dragomirescu, întâlnim atât durerea, cât și iubirea, dar, văzute dintr-o perspectivă diferită de a al lui Eminescu.

La Eminescu predomină contemplativitatea și melancolia sfârșitului, la Cerna, activitatea și vigoarea vieții. Unul este dulce, adânc și trist; „celălalt este vioiu, avântat și aspru” (Cf. Dragomirescu, 1934, p. 70).

Eminescu găsește în natură un univers compensatoriu, pentru tristețea cu care-și contemplă pieirea, Cerna găsește în tușa groasă, aproape aceeași forță de sinteză, între durere și iubire, cu atât mai mult, cu cât nici el nu e străin de farmecele firii, așa cum apar în *Chemare* și *De departe*.

În orice caz Cerna nu este un imaginativ ca Eminescu, ci aproape un abstract ca Grigore Alexandrescu (Ibidem).

Cerna, prin credința lui energetică și neînfrântă în farmecele iubirii, reușește să înnoiască erotica. noastră, care, după eminescianismul imitativ, părea să-și fi epuizat resursele.

Poetul ridică obișnuitul cântec la înălțimea odei din *Venere și Madonă* a lui Eminescu și astfel, Cerna este „creatorul odei propriu zise cu caracter intim și erotic în poezia română, odă, originală, neavând nimic de a face cu aceea a lui Alfred de Musset” (Cf. Dragomirescu, 1934, p. 72).

Deși îi recunoaște acest merit, Dragomirescu este sceptic în ceea ce privește poezia contemplativă, referindu-se la poeziile de mai târziu *Poporul*, respectiv, *Lui Leo Tolstoi*, vina fiind a temperamentului artistic al poetului, prea combativ și prea energetic, nepermițându-i scrisului său ritmul contemplativ necesar (Ibidem).

Mai mult decât atât, susține că sunt bucăți poetice de virtuozitate, mai mult în nota „Sămănătorului” deși ele au fost scrise pentru cercul lui Titu Maiorescu.

Singurele bucăți în care Cerna își mai găsește vechea energie, sunt *Sonetele* asupra răscoalei din 1907.

Capodoperele lui Cerna rămân cele ale odei.

Mai întâi în oda erotică, cum sunt *Noapte*, *Șoapte*, *Chemare*, *Ecouri*, al doilea în oda socială, cum e *Către pace* și al treilea în oda filosofică, cum sunt *Dura lex* și *Plânsul lui Adam* (Cf. Dragomirescu, 1934, p. 73).

Deși toate aceste poezii sunt publicate în „Sămănătorul”, estetica lor nu este cea promovată de „Sămănătorul”, ci se ridică deasupra acestui curent literar, pentru că nu au prea multe aderențe naționale și sociale și reprezintă, astfel, o formulă estetică relativ pură (Cf. Lovinescu, 1973, p. 440).

Sămănătorismul nu numai că nu disprețuia creștinismul, dar făcea din creștinismul ortodox, cu care se identifică întregă istoria noastră, un îndemn la admirație pentru urmași.

Cerna depășește această mentalitate; în poezia lui, Isus n-a fost Dumnezeu, căci, de-ar fi fost Dumnezeu, ar fi putut vedea micimea oamenilor, și, numai astfel, ar fi putut să-i ierte.

Isus e superior prin suferința profund umană, ulterior, prin depășirea suferinței, prin iertarea, ca om, a celor ce l-au răstignit.

El devine simbolul suferinței omenești, dar prin iertare mai presus de om: „el este simbolul suferinței omului, care nu se va coborî de pe crucea lui, decât atunci când omenirea nu va mai suferi” (Dragomirescu, 1934, p. 73).

E o concepție umanitaristă, care trece dincolo de îngustimea misticismului istoric.

Acest acord etern și aceasta rezonanță permanentă, deși de factură sămănătoristă, surmontează estetica acestui curent și imprimă epocii caracterul spiritului dârz și viguros (Cf. Dragomirescu, 1934, p. 4).

Dacă în *Isus* vorbește despre mila pentru umanitate și admirația pentru puterea ei iertătoare, în *Dura lex* întâlnim o voce poetică în ipostază admirativă față de condescendența care amăgește avânturile celor slabi ce nu pot înfăptui nimic, dar mai ales, față de natura, care nu trebuie să-i cruțe.

Suferința celor slabi este profundă și, ca atare, ei nu merită să trăiască, deoarece ei sunt victimele milei și ale naturii. Legea dură cere nimicirea lor, și natura își face datoria nimicindu-i. E un umanitarism pe care Dragomirescu îl apropie de acela al lui Vlad Țepeș, care arde pe cerșetori și infirmi, ca să nu se mai chinuiască, desfășurând umanitatea (Ibidem).

Dacă umanitarismul din *Isus* cerea de la evoluție eradicarea suferinței, umanitarismul din *Dura lex* cere distrugerea ei, prin distrugerea indivizilor încercați de suferință, reliefându-se tăria sufletească, ce se cere, și, mai cu seamă, seninătatea, cu care trebuie privită nimicirea celor slabi. Concluzia este că doar un suflet care, din datorită forței sale, este mai presus de milă, doar un suflet, care, grație puterii divine, ale cărei planuri insondabile, cere de la umanitatea nefericită atâtea jertfe înainte de sfârșitul natural al vieții, doar o astfel de putere poate să privească, imperturbabilă, „distrugerea celor netrebnici sau netrebniți din lume” (Dragomirescu, 1934, p. 74).

Puterea, care, nimicită, se ridică până la iertare în *Isus*, devine puterea, care, neștiind ce este iertarea, privește, ca un lucru firesc nimicirea.

Poezia aceasta este publicată tot în „Sămănătorul“, însă problematica abordată contrastează puternic cu momentul și cadrul în care apare.

Sămănătorismul susține revolta țărănească, în scopul de a-i înălța, de a-i ajuta, de a-i umaniza, prin milă pe aceia dintre țărani care nu se lasă umiliți. Cerna vine cu o concepție care condamnă mila, și prin aceasta ideologia se opune atmosferei sămănătoriste și are ecou nu doar trecător, ci permanent, ca element al spiritului românesc în acel moment.

În *Plânsul lui Adam* descoperim aceeași tărie sufletească nuanțată însă de alte sentimente. În această poezie, ne este înfățișat Adam plângându-se lui Dumnezeu că, în loc să-l pedepsească pe el, care are un fiu născut din păcat, îl pedepsește pe Cain pentru crima pe care a făcut-o.

La ideea forței sufletești a lui Adam, care îi cere socoteală lui Dumnezeu, se adaugă, în această poezie, un argument sentimental, care joacă un rol important în lirica lui Cerna: iubirea. Viața, deci, e mai presus de moarte, prin faptul că viața presupune iubire.

Dragomirescu afirmă despre Cerna chiar că „nu e poet pe lume care să fi ridicat dragostea la un preț așa de mare” (Idem), referindu-se la capodopera sa *Noapte*, în care poetul cântă deliciale așteptării clipelor de dragoste, ca într-o odă sacră (Idem), puterea sufletească, care se pune de-asupra durerii și nimicirii.

Aceasta putere sufletească se afirmă definitiv în cântarea idealurilor de care este animată umanitatea în desfășurarea vieții ei viitoare, în oda socială, *Către Pace*, publicată parțial în „Sămănătorul“ și în întregime în „Convorbiri critice“ (Idem, p. 75).

Realizarea acestor idealuri presupune jertfă, durere nemărginită, violență de neînchipuit. Dârzul poet care are inima (Idem) din *Dura lex*, nu se teme de nicio durere, de nicio violență, de nicio jertfă. Pentru atingerea idealului uman, niciun sacrificiu nu este prea mare.

Poetul acceptă totul și este gata să dea pieirii întreagă civilizație numai ca umanitatea să-și câștige omenia.

Această concepție este de natură anarhică, potrivit lui Dragomirescu și explicabilă prin etnia poetului, al cărui tată ar fi fost un revoluționar rus și a cărui mamă ar fi bulgăroică din Dobrogea (Idem).

Cerna devine, astfel, o culme în extremismul cugetării sale, dar nu e izolat în evoluția gândirii noastre poetice, acesta asemănându-se cu Grigore Alexandrescu, care, sub o formă mai ponderată și mai altruistă, reliefa înfrățirea umanității în *Anul 1840*.

Nici Eminescu, judecând după virulența atacului proletarului din *Împărat și Proletar*, nu e străin de aceasta gândire.

Cerna nu face în *Cătră pace* decât să aducă laolaltă umanitarismul lui Gr. Alexandrescu cu violența lui Eminescu, dar rămânând, și prin fond, dar și prin formă, absolut original (Idem, p. 76).

Putem conchide, astfel, că latura ideologică a poeziei lui Cerna este cu desăvârșire alta decât a sămănătorismului închistat într-un naționalism restrictiv.

După ce Gr. Alexandrescu realizase seninătatea, iar Eminescu pesimismul, Cerna realizează optimismul și prin aceasta își câștigă locul în poezia universală. Critica raționalistă a timpului a pus poezia lui Cerna în prim planul valorilor noastre estetice, putând servi ca exemplificare a mutației valorilor estetice considerate în sine (Cf. Lovinescu, 1973, p. 448).

## **BIBLIOGRAPHY**

Cerna, P., *Floare și genune*, (Ediție: Râpeanu, V.), București, Editura pentru Literatură, 1968.

Cerna, P., *Poezii*, (Ediție: Râpeanu, V.), București, Editura Minerva, 1976.

Cerna, P., *De-aș avea eu coiful din poveste*, (Ediție: Râpeanu, V.), București, Editura Tineretului, 1965.

DLRO, *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, București, Editura Academiei, 1979. 227228

Dragomirescu, Gh.,N., *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.

Dragomirescu, M., *Știința literaturii. Introducere în știința literaturii. Estetica generală. Estetica literară*, București, Editura Institutului de Literatură, 1926.

DSL, Bidu-Vrânceanu, A., Călărașu, C., Ionescu-Ruxăndoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001

Dima, Al., *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București, Editura Cartea Românească, 1973

Lovinescu E., *Istoria literaturii române contemporane, vol I*, București, Editura Minerva, 1973.

# **UNDER THE SIGN OF CLIO**

**Camelia-Vasilica Munteanu (Gheorghiușor)**

**PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica”  
Bucharest**

*Abstract: The poems of Mateiu Caragiale, written under the influence of the Parnassians, from whom the author learned that poetic technique is an essential virtue of poetry, are considered the laboratory of youth of later work. The language of future prose has its origin in these sonnets; Pajerele are the verbal transcription of portraits and views detached from an art gallery, landscapes announcing spaces, images, feelings, "confessions" and figures recognizable in later prose, especially in Craii de Curtea-Veche.*

*Keywords: Mateiu I. Caragiale, Pajere, sonnet, prose language, haunting metaphors*

Încadrat greșit de G. Călinescu în a sa *Istorie...* în grupa suprarealiștilor, fără să aplice o grilă adecvată scriitorului, Mateiu Caragiale-poetul este văzut în descendența lui Edgar Allan Poe, prin grija lui pentru autenticitate, iar prin *învălmășeala onirică și coborârea la elementul inefabil ancestral*<sup>274</sup> îl alătură de poeții fondului românesc obscur ca I.Vinea și I.Barbu.

Între anii 1904 și 1913 a fost elaborat ciclul de sonete *Pajere*, publicate în volum postum abia în 1936, ediția fiind îngrijită de Marica M.Caragiale, cu o notiță bibliografică de D.P.Perpessicius și un portret de Marcel Iancu. Știm că Mateiu I.Caragiale scria versuri încă de pe băncile școlii, dovadă că în 1901 publică, sub pseudonim, *Sonetul spaniol*. Este evident că motivele centrale din *Pajere* au revenit în lucrările sale ulterioare, în proza sa poetică *Remember* și mai cu seamă în *Craii de Curtea-Veche*.

Tot G.Călinescu, în ciuda faptului că vede în volumul de versuri *Pajere* – de inspirație bizantină – o imitare după prea puțin semnificativul și prea localul D.Teleor, care publicase în *Flacăra* astfel de portrete murale, e conștient de evidenta paletă mai bogată a “stemelor”. Ipoteza ca *Sonetele patriarhale* ale acestuia să-i fi căzut în mână fiului lui Caragiale e rezonabilă, cum rezonabil este și scenariul contaminării tânărului cu formulele unor paseiști minori din epocă, precum Ionel Pavelescu, cel care-și va publica ale sale *Sigilii de aur* în 1916<sup>275</sup>. Chiar Caragiale tatăl pledează violent pentru valoarea sonetelor ( recomandându-și fiul ca un talent poetic de prim rang ), după *amintirile* lui M.Sevastos de la *Viața românească* – “cel mai înalt cerc intelectual din România”, după cum afirma maestrul.<sup>276</sup>

Panaît Cerna este cel care îi legitimează talentul remarcabil, asigurându-l printr-o epistolă pe I.L.Caragiale că n-a mai citit de mult o strofă atât de frumoasă ca aceea din *La Argeș* : “[...] Trecutul nostru tot înviat în câteva rânduri![...] Te felicit cu adâncă fericire,

---

<sup>274</sup> G.Călinescu, *Istoria literaturii române*, ediție facsimil, Ed.Semne, Buc., 2003, p.815

<sup>275</sup> C.Ciotloș, *Elementar, dragul meu Rache. Detalii mateine sub lupă*, Ed.Humanitas, Buc., 2017, p.103

<sup>276</sup> M.Sevastos, *Amintiri de la “Viața românească”*, Ed.pentru Literatură, Buc., 1966, pp.316-329



nene Iancule! O parte din puternicul D-tale talent a întinerit în odrasla D-tale, luând o formă proprie și făgăduind flori ce nu se scutură niciodată.”<sup>277</sup>

Șapte decenii mai târziu, un exeget al lui Mateiu Caragiale, Alexandru George, nu va găsi prea multe argumente în favoarea poeziei acestuia. Eseistul va considera *Pajerele* drept versificație de certă obediență, modelul constituindu-l Heredia, pe care Mateiu îl știa *par coeur* și care îi sugerase o memorabilă imagine heraldic-celestă din primul poem al ciclului, *Clio- muza poeziei epice și a istoriei*, veritabilă artă poetică, care se încheie cu o impunătoare povăț a muzei:

*Atunci mergi de te-așază sub un bătrân stejar,  
Ascultă mândrul freamăt ce-n el deșteaptă vântul,*

*Ca-n obositu-ți suflet de vrajă răzvrățiți,  
Când negrul vâl al nopții înfășură pământul,  
În geamăt să tresalte străbunii adormiți.”<sup>278</sup>*

S-a observat cât de îndatorat este Mateiu Caragiale literaturii de ev mediu autohton și ce fel de relații dezvoltă *Pajerele* cu acesta, subiectele fiind niște remake-uri alegorice ale cronicilor mai ales muntenești, după turnura lor sângheroasă. Spre deosebire de pașoptiști sau chiar de Eminescu, condiționați de un cult al eroismului, Mateiu fantasmează documentat. Pasiunea lui pentru blazoane i-a orientat atât lecturile, cât și sensibilitatea. Fără chip și fără nume, boierii și domnițele lui sunt mai puțin hieratici decât orice pleoră de voievozi convocată până la el. Nu numai cronicile muntenești l-au influențat, ci și specia hibridă și căznită, cu prozodie primitivă, specie dispărută, pe care istoricii literari o integrează sub eticheta de “stihuri la stemă” sau versuri la stemă, o specie parazită după unii. Aceste versuri la stemă vin dintr-o descendență a *vocației magnificării*<sup>279</sup>, ca o predispoziție a idealizării care decurge din sentimentul de insecuritate al ființei și care se materializează în nevoia de sprijin divin sau omenesc. Din cauza acestor neliniști ancestrale se manifestă și *tendința intensificării senzațiilor*, a prelungirii stării de bine prin transvazare, adică prin trăirea sau retrăirea sentimentelor altora, cu ajutorul artei sau al oricăror mijloace tehnice slujind intrarea în ficțiune. Amintitei predispoziții îi corespunde această vocație a magnificării care vizează orice faptă care merită glorificată, chiar și prin niște versuri la stemă.

---

<sup>277</sup> M.I.Caragiale, *Opere*, Academia Română, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Prefață de Eugen Simion, p.759

<sup>278</sup> M.I.Caragiale, *Craii de Curtea-Veche*, Litera Internațional, Buc., 2009, p.23

<sup>279</sup> E. Negrici, *Poezia medievală în limba română*, Ed.Polirom, Iași, 2004, pp.7-12

Prefacerea istorisirii în vers are o lungă tradiție care pare să fi condus la spontaneitate, adică (descoperind “literatura” pitită în aceste texte) la o *expresivitate involuntară*. Aceste epigrafe care glorifică blazonul sunt, de fapt, niște elogi indirecte față de lauda directă închinată eroilor (oda profană), apărând în momentul în care elogiul a devenit profan, adică atunci când elogiul și-a pierdut caracterul imnic, nu a mai proslăvit împătimit numele Domnului și lucrările lui. Ca peste tot în Europa, și la noi specia e foarte bine ilustrată, dându-li-se statut de creații artistice, aceste “meditații la stemă” par niște specii vioaie, iubite, încercate de diverși condeieri. Cele mai multe tipărituri conțin astfel de stihuri inaugurale închinată “sponsorilor”, rămânând aceleași decenii la rând: luminarea etimologică a numelui țării, decodarea simbolului heraldic al stemei sau al blazonului mitropolitan, provocarea unor analogii maiestuoase sugerând autoritatea și forța, specularea unor elemente figurative împinse hiperbolic spre o apoteoză încununată cu urări de trăinicie și rugăciuni întăritoare. În sec. al XVIII-lea, specia evoluează spre rugăciune și dă mai multe dovezi de ingeniozitate encomiastică (cele mai însemnate sunt cele care au și autor - de Vaarlam, Dosoftei, Radu Greceanu, Antim Ivireanu etc.):

STIHURI ÎN STEMA DOMNIEI ȚĂRII RUMĂNEȘTI,  
NEAM CASEI BĂSĂRĂBEASCĂ

*Ceastă țeară corbu-și poartă întru pecetea ei,  
fericit acum se-au dat adaos peceții.  
Scut la pieptul corbului cu un semn ca acela,  
om den jețiu șezându-ș toiaș laudă acela.  
Mare neam bășărăbesc cu aceasta semnează,  
că marea acelor isprăvi a toț(i) să-i vază.*

(*Evanghelie învățătoare*, Mănăstirea Dealu,  
1644, în *Literatura română veche...*, 1969, vol.  
II, p. 273)

Se știe că substratul operei lui M.Caragiale este unul romantic, lucru observabil fără dificultate din orice perspectivă metodologică, fie ea *istoric-comparatistă* – în recurența de teme și motive definitorii, precum melancolia, “patima nopții”<sup>280</sup> (Ovidiu Cotruș), revolta, demonismul singurătatea, exotismul, evaziunea în vis, fie *structuralistă*, *fenomenologică*, *psihanalitică* ori *poststructurală*.

Poemul *Singurătatea* vădește în ritmurile sale elegiace – “voluptuoase și triste”, asemenea valsului domol al lui Pantazi – mărcile atitudinii și expresivității veacului al XIX-lea: *Melancolia face în pieptu-mi să tresalte / Neînțelese doruri, în vreme ce-așipind / Ființa mea de astăzi, în locu-i răsar alte / Vechi suflete apuse, mult mândre, mult înalte /*

<sup>280</sup> O.Cotruș, *Opera lui Mateiu I.Caragiale*, Ed.Minerva, Buc., 1977, p.15

*Zguduitoare patimi cu foc mărturisind. // [...] Nostalgică gândirea-mi în voie pribegește / Și nesfârșit de tristă, se pierde, se topește / Într-un noian albastru de mistice visări...*”. Publicată în *Revista scriitoarelor și scriitorilor români*, numărul din mai 1929, poezia a fost scrisă fie în paralel cu CCV<sup>281</sup>, lucru plauzibil, fie și mai credibil, tot în epoca în care au fost elaborate celelalte *Pajere*. Unicul poem cu cadențe eminesciene al lui M.Caragiale proiectează asupra “tâmplei de icoane” din ciclul *Pajere* lumina difuză a trăirii care, modulată estetic de priveliștea tristă a ruinelor ( *Curțile vechi* ) și de fantasticul vedeniei și nălucirii ( *Clio, Grădinile amăgirii* ), lasă să se desprindă contrapunctiv, în reflexia aceleiași partituri, tăietura severă a basoreliefului portretistic ( *Călugărița, Aspra* ), cruzimea trufașă a războinicului ( *Lauda cuceritorului, Prohodul războinicului* ) și elanurile înghețate în emailuri ale stemelor și blazoanelor ( *La Argeș, Clio* ) – la fel cum, în ordine formală, ritmicitatea declamator muzicală a versului lui Dimitrie Bolintineanu ( *Sihastrul și umbra* ) își află complinirea restrictivă în disciplina și gravitatea compozițională propriei sonetului.

În această perspectivă, apropierea de parnasianism, neoclasicism ori simbolism invocate de critica de întâmpinare – legitime până la un anumit punct – ajung să disimuleze adevăratele semne ale pătrunderii în discursul poetic matein a elementelor și accentelor moderniste: este vorba despre figura nietzscheeană a războinicului-cuceritor – viril, sangvinar și amoral - și, mai ales, de turnura decadentă a sensibilității romantice coborâte în amurg: *De veacuri, părăsite pe-ascunsele coline, / Zac curți pustii... Acolo tăcerea stăpânește / Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvelește / Surpata zidărie și frântele tulpine*” ( *Curțile vechi* )

*Pajerele* nu s-au bucurat de succesul prozei, deși au avut parte de comentatori de primă mână ( E.Lovinescu, Perpessicius, G.Călinescu, Vladimir Străinu și, ulterior, Ovidiu Cotruș, Dumitru Micu, Al.George, Barbu Cioculescu, Dinu Flămând).

E. Lovinescu semnaleză influența lui Heredia, preocupările lui heraldice și tonul arhaic al tablourilor. Perpessicius - cel mai entuziast și mai consecvent dintre admiratori – scrie că sonetele se disting prin “sobrietatea plină de evocare a liniilor” și prin accentul pus pe pitoresc și decorativ, ceea ce e evident. Vladimir Streinu observă în *Pajere* arta picturală și înghețarea în probleme de heraldică a cultului lui Mateiu Caragiale pentru trecutul nostru războinic. Criticii mai noi laudă arta picturală și “tehnica lucrăturii” din *Pajere* ( Ovidiu Cotruș ), “galeria de icoane [...] păgâne” (D.Micu) și acea fermecătoare sinteză de timpuri istorici ( Dinu Flămând ). Al.George și Barbu Cioculescu sunt cei care acordă o mare atenție

---

<sup>281</sup> CCV- *Craii de Curtea-Veche* din *Opere*, Ed.Fundației Naționale pentru Știință și Artă, Buc.,2018

acestor sonete ( din cele 20 de poeme, 15 sunt sonete ); acesta din urmă, care a alcătuit și ediția definitivă a scrierilor lui<sup>282</sup> M.Caragiale, analizează structura formală a versurilor, *nexul artistic, tehnica de frescă* și remarcă *timpul lor mitic*, melancolia poetului sceptic, chiar subiectivitatea viziunii artistice.

M.Caragiale face exerciții de stil, punându-și fantasmemele în versuri bine șlefuite, care anunță de pe acum imaginarul matein: fantasmemele unei medievalități războinice ilustre, un timp de strălucite *vedenii* , toate conturate în imagini statice, încremenite și juxtapuse în spațiul tabloului, având măreția unor simboluri romantice .

Un discret poet al amurgurilor și al serilor adânci și strălucite de toamnă iese la iveală. Apar imagini precum *purpura, taina, tainicul* care vor însoți imaginarul poetic al tânărului Mateiu Caragiale : *De mult, încât cad pradă amăgirii / Când Cerul pârguit la zări cuprinde / Purpura toată, și toți trandafirii, Și-n sânge scaldă para ce-l aprinde / De vii văpăi – privind atunci amurgul, / Un dor păgân sălbatic mă încinde, - / Și văd, stăpâne, cum îți arde rugul.(Lauda cuceritorului)*

În *Prohodul războinicului* același estetizant, Mateiu Caragiale, atinge atrocități biblice, notate cu o plăcere obiectivă, fără sentimentul tragicului, peste care se profilează figura de zeu a falnicului cuceritor și misterioasa purpură care cade peste zalele aurite ale luptătorilor sălbatici: *Și trupuri răstignite și tigve rânjitoare, / Și prunci zdoșiți și roade cu sânul spintecat / Se sbat în gheara morții pe rugu-nsângerat, / Ce-n vârful-I poartă leșul înțepenit călare. / În purpura înfiptă pe zalele-aurite / Cuceritorul pare urdiilor cernite, / Un falnic zeu ce cată să se avânte-n nori, / Și, ne'mpăcați în juru-i, cu sulițele-ntin-se / I-arată către zare pletoșii luptători / Cum ard îngenuncheate cetățile învinse.*

Se vede cu ochiul liber că Mateiu Caragiale i-a citit pe parnasieni și a învățat de la aceștia că tehnica poetică este o virtute esențială a poeziei; tehnica și gustul pentru medievalități sângeroase și preferința pentru viziunea grandorii cosmice au fost influențate de lectura *Trofeelor* lui Heredia și a *Poemelor antice* și a *Poemelor barbare* ale lui Leconte de Lisle de la care a împrumutat imaginea morților violente, făcând portrete lirice în tușe violente și versificând contrastele provocatoare.

*Domnița* și *Trântorul* sunt cele mai reușite portrete lirice din toată placheta de versuri. În prima , *Domnița*, rănită în tinerețe, cu trupul armonios, cu mișcări molatice, în ai cărei ochi galeși se ascund ispite pătimase și doruri înveninate, tânjește după ceva ce poemul nu spune și moare, romantic, de tristețe. Tipul fecioarei ce tânjește și moare, din neîmplinire, revine,

---

<sup>282</sup> Mateiu I.Caragiale, *Opere*, Academia Română, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Prefață de Eugen Simion

însă mediat, în opera mateină, în personajul Ilincăi Arnoteanu, din *Craii de Curtea-Veche*. Preocuparea pentru veșmintele sclipitoare și pentru podoabele fastuoase împrumutată de la parnasieni se întrevede și în aceste versuri picturale: *Verzi-tulburi ochii-i galeș revarsă pe sub gene / Ispita pătimașă și doru-nveninat. / E-înaltă, cu păr galben, cu mersul legănat, / În grelele-i veșminte pășind măreț și-alene. / Mișcările-i sunt line, molatece, viclene, / Și dulcele-i grai curge duios și răsfățat, / Dar, cine-i cată-n față se pierde săgetat / De negrul arc ce-mbină trufașele-i sprâncene. / Muiată-n nestimate și-n horbote de fir, / În mâna-i – spelbă floare de ceară străvezie - / Ea poartă pe subțirea năframă nerămzie / Ca un potir de sânge un roșu trandafir - / Și, tot ca el, rănită în plină tinerețe, / Tânjește, se-nfioară și moare de tristețe.*

Caricatura exagerată nu lipsește din portretul grotesc, prearghezian, din *Trântorul: În trândavă-aromeală stă tolănit grecește / Urmașul lor. Urât e, bondoc, sașiu, peltic. / El antereu alb poartă, metanii și ișlic. / În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește. / Și gura-i strâmbă numai măscări bolborosește. / E putred, deși tânăr: sărmanu-a fost de mic / Crescut pe mâini străine. El joacă din buric, / Înjură, se răzgâie și râde-apoi proteste / Îl leagănă manea, e veșnic beat de vutcă, / Să-ncalece i-e frică, pe brațe-l duc la butcă; / Dar, el, ce os de Domn e și viță de-Împărat, / Ades, făr' să-și dea seama, își mângâie hangerul, / Și când în fața morții odată s-a aflat, / În trântorul becisnic s-a deșteptat boierul.*

Poeziile apărute sub titlul *Pajere* trebuie socotite întâia operă literară a lui Mateiu Caragiale, după cum afirmă N.Manolescu<sup>283</sup> și reprezintă o galerie de portrete istorice, urmând mai degrabă reliefurile sculpturii decât pictura, cu o *migală de iconar*<sup>284</sup>, după formula lui Vl.Streinu, dar inexactă sau sunt “ o tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică” după cum declară poetul însuși într-un pasaj din romanul CCV. Cu siguranță, remarcabilă în acest volum este unitatea tematică și de atmosferă, cuprinzând, cu largi intervale de tăcere, un sfert de veac de activitate poetică. El este un reacționar estetic, un om al vechiului regim, un vizionar inspirat de muza Clio și un decadent, șlefuitor de sonete impecabile, unde istoria e întrevăzută în amurguri purpurii, halucinante:

*Mi-a îngânat stăpâna: “Nu-n file-ngălbenite*

*Stă-mbălsămată taina măririi strămoșești.*

*Amurgul rug de purpuri aprinde: de-l privești,*

<sup>283</sup> N.Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2008

<sup>284</sup> Vl.Streinu, *Pagini de critică literară*, Fundația pentru Literatură și Artă “Regele Carol II”, Buc., 1938, p.180-195

*Se-nfiripă-n vârvoarea-i vedenii strălucite.*

M. Caragiale este evocatorul aristocrației de altădată, al boierimii, nu al celei de viță autohtonă, ci al celei cosmopolite în general, fanariote în speță, în concepția lui, aristocrații cu blazon meritând să fie venerați, indiferent de naționalitate. De altfel, e vizibilă o particulară simțire a trecutului atât prin sugestiile heraldice ale titlului (*Les Trophees* – de Heredia), cât și prin conținutul în germene al viitoarelor sale personaje epice, acest lucru anunțându-l chiar prima poezie din volum care are un vădit caracter programatic (legătura cu muza istoriei stabilindu-se prin mijlocirea văpăilor, nu a bibliotecilor):

*Căci uriașe stoluri la zări încremenite,  
Zac norii ce, în pragul genunilor cerești,  
Par pajere-ncleștate de zgriptori din povești  
Umbrind cetăți în flăcări cu turnuri prăbușite.*

Cuvântul *pajeră*, la pl. *pajere*, care dă titlul volumului este echivalentul de origine slavonă al latinescului *stemă*. De altfel, însuși Mateiu Caragiale într-un articol intitulat *O contribuție heraldică la istoria Brîncovenilor* atrăgea atenția asupra existenței în limba română, a patru termeni pentru aceeași noțiune: “*Unul de obârșie latină (stemă), unul germanic (marcă) și două slave (pajeră și herb)*”. Acesta recurge la forma arhaică a cuvântului *pajură*, făcând această echivalență ca să indice doar stema pe care e înscris chipul unei acvile, ca în stema veche a Munteniei. În afara acestui sens, termenul *pajeră* (sau *pajură* / *pajoră*) desemnează și pasărea numită “*aquila imperialis*”, dar și o pasăre mitică, de proporții gigantice și cu puteri miraculoase. *Pajere* desemnează, de altfel, un termen din zestrea curentă a heraldiceii. Ușor pedantă, transcrierea precizării lexicografice din acel articol de maturitate are darul de a pune în lumină o coincidență izbitoare: versul al șaptelea din *Clio* (“Par pajere-ncleștate de zgriptori din povești”) reprezintă “sinonimul” unui distih ce preamărește stema Cantacuzinilor:

Gripsorii și Stemele, semne-s împărăției,  
Precum și corbul vede-se, a fi semnul Domniei.<sup>285</sup>

Dacă în structura de suprafață a poeziei cuvântul *pajeră* indică o pasăre mitică, cu certitudine în titlul volumului el înseamnă *stemă* și poeziile evocă gloria și *amurgul stemelor*<sup>286</sup>. Această imagine o întâlnim tot în notele pentru CCV, redactate în aceeași

<sup>285</sup> xxx, Poezie veche românească, Ed. Minerva, Buc., 1985

<sup>286</sup> O.Cotruș, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed. Minerva, Buc., 1977, p.37

perioadă cu poezia *Clio*, care trimit direct la strofa a doua a poeziei: “Cercuind vârtej aria pădurii, uriașul stol negru se ridică în slavă, fâlfâi câteva clipe nehotărât, ca o singură ființă cu mii de aripi, apoi se cufundă deodată, topindu-se în purpura sângerândă a zării – Amurgul stemelor, murmură Ana.”<sup>287</sup> Fragmentul prefigurează imaginea păsării mitice, fiind totodată grăitor pentru obsesiile heraldice care stau la temelia întregii opere a lui Mateiu. Fundamental, ceea ce s-a transmis ține de *forma mentis* și anume o tradiție veritabilă de raportare literară la imaginarul heraldic. Tot din aceste stihuri la stemă a deprins Mateiu Caragiale matricea etimologiei ca formă de gândire.<sup>288</sup>

Viziunea poetică a volumului *Pajere* se încheagă încă de la început, din poezia inaugurală *Clio*, în care apar elementele definitorii pentru întreaga suită de sonete: străbunii mitici, amurgul, noaptea, vedenia istorică și bătrânii copaci (stejarul, ulmul) care veghează cetățile devorate de flăcări.

Imaginea-arhetip a străbunului mitic este principalul element structurator și catalizator al viziunii poetice mateine. Stăpânul ( conducător de hoarde, distrugător de împărății, profanator și incendiator, răspândind peste tot germenii focului și ai sângeului ) este glorificat pentru isprăvile sale, pentru libertatea sa morală, necenzurată de vreo normă etică, într-o poezie cu un real caracter de inovație *Lauda cuceritorului* - și, după cum arată titlul –și de odă:

*O! tu, care-ai mânat barbăre gloate  
Ca să sfărâmi împărății bătrâne  
Și-ai câștigat izbânzi nenumărate;  
Tu, ce-n truția inimii păgâne  
Ai pângărit răsând altare sfinte  
Și-ai ars cetăți, ai fost măreț, stăpâne.*

Numai pe un fundal mitic, imaginea străbunului se profilează în adevărata și cumplita ei măreție:

*Că-nalt răsari, cumplit, neîndurat,  
Cuprins de flăcări pe căzânde turle,  
Cu pieptul gol luptând însângerat,*

---

<sup>287</sup> Mateiu I. Caragiale, *Opere*, Academia Română, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Prefață de Eugen Simion, pp.762-763

<sup>288</sup> C. Ciotloș, *Elementar, dragul meu Rache Detalii mateine sub lupă*, Ed. Humanitas, Buc., 2017, p.107

*Beat de măcel. Asurzitoare surle*

*Cu spițele se întreceau turbate,*

*Și-ades făceai îngrozitor să urle*

*De buciumări pădurile carpate,*

*Vânând călare zimbrul și vierul*

*Și săgetând jivine-însăimântate.* Lirismul figurativ-descriptiv din prima parte a poeziei se convertește într-un lirism confesiv în cele din urmă.

Sunt prelucrate la tot pasul imagini din notițele pentru CCV : “*Zeul își aprindea rugul în care ardea tot sângele, toate purpurele și toți trandafirii veacurilor.*”

Dacă prima parte a poeziei *Lauda cuceritorului* este o odă, a doua este o elegie. Această poezie ocupă o poziție centrală în economia volumului *Pajere*, deoarece pentru a fi înțeleasă în structura ei de adâncime, fiecare dintre poeziile volumului trebuie raportată la *Lauda cuceritorului*. Figurile evocate în *Pajere* aparțin aceleiași panoplii – de la imaginea gloriei originare până la asfințitul ei mizerabil (*Trântorul* nu este altceva decât o epavă a tipului de umanitate, sublim reprezentată de imaginea cuceritorului). Opera lui M.Caragiale, esențial apologetică, este, în primul rând o varietate de celebrări și, în al doilea rând, o îngrămadire de invective împotriva acelor aspecte ale existenței ce îi contraziceau viziunea eroică.

Eticheta de *frescă istorică*, aplicată de Perpessicius și Vladimir Streinu producțiilor poetice ale lui M.Caragiale, nu este potrivită, dacă ne gândim că fresca presupune chiar o intenție descriptivă și de restituire. Descrierea ritualului de înmormântare al războinicului nu poate deveni un exemplu de pedagogie națională, mai degrabă ar fi oferit o nobilă desfătare și marchizului de Sade:

*Și trupuri răstignite, și tigve rânjitoare,*

*Și prunci zdrobiți, și roabe cu sânul spintecat*

*Se zbat în gheara morții pe rugu-nsângerat,*

*Ce-n vârful-i poartă leșul înțepenit călare. ( Prohodul războinicului)*

În poezia *Boierul*, poetul a demascat duplicitatea morală a clasei boierești care ctitorește mănăstiri în timp ce îi împilează pe oropsiți:

*E mic de stat, fățarnic, semeț și crud din fire,*

*Viteaz spătar fu-n lupte, dar azi când barba-e sură,*



*Cu dreapta se închină, cu stânga smulge, fură,*

*Despoaie și ucide în setea-i de hrăpire.*

Neavând la îndemână metafore, *poetizarea*<sup>289</sup>, în spiritul vechilor retoricilor, apare totuși în procedeu artificial, chiar fastidios al simplelor inversiuni topice de epitete ( *năprasnica văpaie, vechile ruine, cernitul călător, arsa mănăstire, mistice visări, mândrul freamăt, negrul vâl al nopții, oarba-ntunecime* ), pe care și în proză le va folosi, dar -acolo- cu un alt efect.

Toate poeziile sunt echivalentul pe plan liric al pasiunii sale pentru istorie, pentru un trecut în care nu-și travestește pornirile imediate, ci își caută și vrea să-și dezvăluie rădăcinile sufletești cele mai adânci. *Purpura asfințitului* e o metaforă obsesivă a discursului său liric și o constantă a decorului său sufletesc, care revine în felurite variante în mai toate momentele esențiale pe care scriitorul vrea să le illustreze: *Cerul iar sângeră la zare, tăcerea-mpurpurată, amurgul cu zarea-nsângerată* ( Singurătatea), *Cum soarele asfințește, împurpurând de dor zăvoaiele umbroase* ( La Argeș) etc.

Grefată pe alterarea principiului vieții, literatura lui M.Caragiale rămâne singulară prin aspirația spre impuritate ca direcție coborâtoare. Chiar dacă în aceste sonete istorice din *Pajere*, din care lipsește adevărata istorie națională, iubitorii de poezie vor vedea doar niște probleme de heraldică, se vor opri totdeauna la arta picturală din *Clio* [...].<sup>290</sup>

### **Bibliografie:**

- Caragiale, M.I., *Opere*, Academia Română, Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă, București, 2018, Ediție, studiu introductiv, note, variante și comentarii de Barbu Cioculescu, Prefață de Eugen Simion
- Caragiale, M.I., *Craii de Curtea-Veche*, Litera Internațional, Buc., 2009
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române*, ediție facsimil, Ed.Semne, Buc., 2003
- Ciotloș, C., *Elementar, dragul meu Rache Detalii mateine sub lupă*, Ed.Humanitas, Buc., 2017
- Cotruș, O., *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Ed.Minerva, Buc., 1977
- George, Al., *Mateiu I. Caragiale*, Ed.Minerva, Buc., 1981
- Manolescu, N., *Istoria critică a literaturii române*, Ed.Paralela 45, Pitești, 2008
- Negrice, E., *Poezia medievală în limba română*, Ed.Polirom, Iași, 2004
- Sevastos, M., *Amintiri de la "Viața românească"*, Ed.pentru Literatură, Buc., 1966
- Streinu, Vl., *Pagini de critică literară*, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", Buc., 1938

<sup>289</sup> Al. George, Mateiu I. Caragiale, Ed.Minerva, Buc., 1981, pp.44-57

<sup>290</sup> Vl.Streinu, Pagini de critică literară, Fundația pentru Literatură și Artă "Regele Carol II", Buc., 1938, p.180-195

# FRANCO MORETTI – ON THE LITERARY SURVIVAL

Carmen Gabriela Popa

PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș

*Abstract: Franco Moretti's innovative vision moves away from the traditional focus on individual texts, focusing instead on the analysis of large-scale literary models. Moretti promotes the use of quantitative methods and scientific tools to explore hidden trends and structures in literary production. Founder of the "theory of literary graphs", he suggests that understanding the context and connections between works can reveal new perspectives on literature. His literary criticism is often associated with the "digital humanities", emphasizing the importance of computational analysis in exploring the complex networks of literary relationships.*

*Keywords: literature, reading, research, literary survival, Moretti method.*

*„Oggi la letteratura nazionale non significa molto: l'era della letteratura mondiale sta cominciando, e tutti dovrebbero contribuire ad affrettarne l'emergere”.*<sup>291</sup>

In *Conjectures on World Literature*<sup>292</sup>, Franco Moretti pone una domanda su come possiamo comprendere la diversità della letteratura e quale sarebbe il metodo ottimale per analizzare "Cosa significa studiare la letteratura mondiale?"

Ho cercato la risposta alla domanda sintetizzando, sotto forma di conclusioni, le impressioni di Moretti.

Leggere di più non è una soluzione in questo caso, perché tutto ciò che è stato scritto nel tempo non potrebbe essere studiato con il vecchio metodo, attraverso quello del close-reading. Per questo, Franco Moretti propone un riorientamento della critica letteraria e la sua analisi fa riferimento al fatto che dobbiamo cambiare il modo in cui percepiamo la letteratura: "La letteratura mondiale non è un oggetto, ma un problema che deve essere indagato con un metodo nuovo".<sup>293</sup>

Lo scopo di questo metodo è quello di "leggere a distanza" – fare una sintesi a partire da studi letterari già esistenti e seguire l'evoluzione della letteratura attraverso sistemi grafici, applicando la geografia letteraria, comprendendo l'impatto che la società ha avuto sulla letteratura. Il suo approccio alla letteratura come sistema informatico di dati fa di Moretti "più un sostenitore di un ecumenismo concettuale, basato sull'adattamento e sul riciclo piuttosto che sull'innovazione".<sup>294</sup>

Distant reading<sup>295</sup>. Prima di fare ricerca dovremmo imparare a leggere, ad analizzare, a relazionarci con la letteratura. Il concetto di "lettura a distanza" è definito da Franco Moretti

---

<sup>291</sup> Johann Peter Eckermann, *Colloqui con Goethe*, Cambridge Library Collection, 2012, prefazione.

<sup>292</sup> *Ibidem*, pag. 22.

<sup>293</sup> Franco Moretti, *Conjectures on World Literature*, in „New Left Review”, gennaio-febbraio 2000, pag. 56.

<sup>294</sup> *Ibidem*, pag. 57.

<sup>295</sup> Il termine "lettura a distanza" è generalmente attribuito a Franco Moretti e al suo articolo del 2000, *Conjectures on World Literature*. Nell'articolo, Moretti proponeva una modalità di lettura che includeva opere al di fuori dei canoni letterari stabiliti, che variamente chiamava "il grande non letto". (fonte: Max Weber, „Objectivity in Social Science and Social Policy" [1904] in *The Methodology of the Social Sciences*, New York 1949, p. 68) e, altrove, „Mattatoio della letteratura" (fonte: Roberto Schwarz, „L'importazione del romanzo in Brasile e le sue contraddizioni nell'opera di Roberto Alencar" [1977] in *Misplaced Ideas*, Londra, 1992, p. 50). L'innovazione che ha proposto, in termini di studi letterari, è stata che il metodo ha utilizzato campioni,

come "una condizione della conoscenza: ti aiuta a dirigere la tua attenzione su unità che sono più piccole o più grandi del testo: processi, temi, tropi – o generi e sistemi".

La letteratura è veramente un sistema, ma un sistema pieno di variazioni, una mappa universale in cui la diversità può essere spiegata solo attraverso la forma. Il metodo di interpretazione è il formalismo sociologico, poiché "la forma spiega le cifre; le cifre del mercato letterario".

Il gusto estetico predominante in un'epoca è dato da ciò che leggono le masse, non dalle persone di cultura.<sup>296</sup> In questo modo, l'analisi generale è diretta alle preferenze della società di quel tempo, al canone del loro tempo. Introducendo elementi di statistica e mappe letterarie nello studio della letteratura, Franco Moretti è considerato un "cartografo" della letteratura, un ricercatore che dimostra, attraverso il realismo scientifico dei dati, che "una forma letteraria è viva finché corrisponde, storicamente, a una realtà sociale variabile".

Per quanto riguarda il metodo della lettura a distanza, il critico ha citato due metafore conoscitive proposte dagli storici: l'albero dell'evoluzione tratto da Darwin, che rappresenta "lo strumento della filologia comparata", e le onde („waves”). „La storia culturale è composta da questi due elementi opposti: l'albero, attraverso i suoi rami, è un *passaggio dall'unità alla diversità*"<sup>297</sup>, che hanno bisogno di discontinuità geografica (le lingue sono separate nello spazio), e le onde implicano una "continuità geografica", assumendo una forma iniziale, come accade nel tempo con i testi letterari: uno scrittore trova il suo modello negli autori precedenti, imitando forme, motivi, temi. L'obiettivo di questo fenomeno letterario è la creazione di una nuova forma, come sosteneva Victor Shklovsky: "Una nuova forma non viene creata per esprimere nuovi contenuti, ma per sostituire una vecchia forma che ha perso il suo valore artistico".<sup>298</sup> Attraverso questo nuovo modo di vedere la letteratura, uno storico della letteratura può davvero compiere la sua missione, nel senso che si affiderà all'interpretazione scientifica dei dati, arrivando a un risultato oggettivo della sua analisi. Il critico non sarà più influenzato dal suo gusto personale per la letteratura, non giudicherà le opere studiate facendole passare attraverso il filtro del suo pensiero soggettivo, non si affiderà all'intuizione personale, ma riuscirà a fornire un'analisi oggettiva dell'evoluzione di un determinato campo della letteratura. Nell'articolo intitolato "L'ultimo Moretti", Mihaela Mudure sostiene che "uno storico della letteratura non deve essere un serial killer, ma piuttosto una sorta di levatrice delle nuove verità sui vecchi tempi"<sup>299</sup>, l'analisi oggettiva

---

statistiche, paratesti e altre caratteristiche che non sono spesso considerate nella sfera dell'analisi letteraria. Moretti stabilì anche un'opposizione diretta alla teoria e ai metodi della lettura attenta: «Una cosa è certa: non può significare una lettura molto attenta di pochissimi testi, una teologia secolarizzata, appunto („canonico"!) — che irradiava dall'allegria città di New Haven in tutto il campo degli studi letterari» (fonte: Itamar Even-Zohar, „Leggi dell'interferenza letteraria" in *Poetics Today*, 1990, pp. 54, 62). Tuttavia, Moretti, originariamente, ha concepito la lettura a distanza per l'analisi della letteratura secondaria come un modo indiretto per saperne di più sulla letteratura primaria: „[storia della letteratura] diventerà "di seconda mano": un mosaico di ricerche altrui, senza un unico testo diretto." Solo in un secondo momento il termine "lettura a distanza" (attraverso Moretti e altri studiosi) è venuto a identificarsi, prima di tutto, con l'analisi computazionale delle fonti letterarie primarie.

<sup>296</sup> Franco Moretti – *sulla sopravvivenza letteraria. Analisi e ricerca*. Questo articolo si concentra sullo studio dell'evoluzione letteraria attraverso l'uso di un metodo innovativo creato dal professore italiano Franco Moretti. La sua analisi della letteratura e del modo in cui è stata vista finora rivela concetti centrali nei suoi studi: la lettura a distanza e la ricerca quantitativa. Voleva sviluppare una teoria evolucionistica in letteratura, quindi le sue opere trattano di modi anticonformisti di guardare e studiare la letteratura dall'inizio ad oggi. Questa visione rivoluzionaria è totalmente diversa dal vecchio paradigma storico. La sopravvivenza letteraria è un concetto associato all'evoluzione biologica e alle teorie di Charles Darwin (fonte: Maria Tereza David, *Rivista Transilvania*, n.6/2017, pag. 42).

<sup>297</sup> Maria Tereza David, *Rivista Transilvania*, n.6/2017, pag. 43.

<sup>298</sup> V. Šklovski, *Teoria della prosa*, Apud. Franco Moretti, *Grafici, mappe, alberi: la letteratura vista da lontano*, trad. di Cristian Cercel, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2016, pag. 23.

<sup>299</sup> M. Mudure, *Ultimo Moretti*, in *Studia Universitatis „Babeş-Boyai" Philologia*, LXI, n. 1, 2016, pag. 70.

essendo il risultato della combinazione „dello spirito letterario con quello scientifico”. Lo storico non deve separare le opere da lui ritenute di valore da quelle che non lo sono, ma piuttosto redigere un grafico con cui spiegare razionalmente le differenze tra di esse. Inoltre, le mappe letterarie sono utili perché lo spazio letterario è un altro punto di analisi dei romanzi. Il flusso narrativo contiene spazi di cui il critico, in assenza di una mappa geografica dell’azione, non riesce a vederne o a comprenderne l’importanza. ”Il comparatista italiano ritiene che le fonti più adatte per l’elaborazione di analisi sulla letteratura siano le scienze naturali e sociali, la teoria formalista, lo strutturalismo francese e la critica marxista e da cui deriva questa visione pragmatica riguardo al nuovo metodo di ricerca e al suo scopo: la *quantificazione pone il problema, e la morfologia trova la soluzione*”<sup>300</sup>.

Sopravvivenza letteraria vs. estinzione. In *Grafici, mappe, alberi: la letteratura vista da lontano*, Franco Moretti espone la sua tesi sull’evoluzione della letteratura e su come questo fenomeno debba essere studiato. I principali strumenti utilizzati in questa analisi sono fissati a livello di paratesto dai tre lessemi giustapposti. Gli strumenti scelti dal comparatista per la ricerca consistono in tre tipi di grafici: quantitativi, che tracciano l’evoluzione dei generi, le quote di mercato, lo ”slancio” del romanzo nei diversi paesi, il declino del romanzo, l’importazione di libri; mappe spaziali (carte letterarie) e morfologiche (alberi), che rappresentano la costituzione di una ”correlazione sistematica tra forma e storia”.<sup>301</sup>

La teoria dell’evoluzione elaborata da Ch. Darwin ne ”L’origine delle specie” (1859) viene applicata allo studio della letteratura, e l’idea centrale è che le opere letterarie, come le specie biologiche, sono in una costante lotta per la sopravvivenza, una lotta condizionata da fattori morfologici e storici – gli autori che non usano certi procedimenti vengono dimenticati. La teoria darwiniana in letteratura si basa anche sul principio di divergenza: l’albero rappresenta l’evoluzione e i testi sono distribuiti lungo i rami. L’albero della cultura, rispettivamente quello della letteratura, mostra una notevole evoluzione avvicinando i rami l’uno all’altro. Il principio di convergenza richiede assimilazioni e combinazioni affinché i risultati assumano una nuova forma.

La letteratura è fatta di forme che sono soggette a cambiamento; le variazioni sono esattamente ciò che la storia letteraria deve registrare ed evidenziare, e il concetto *mutatis mutandis*<sup>302</sup> definisce questo fenomeno dell’evoluzione. Ogni specie letteraria ha le sue caratteristiche, e queste si diversificano nel tempo, gli autori utilizzano nuovi procedimenti che genereranno il piacere del pubblico e attireranno il suo apprezzamento, cioè sopravviveranno nel tempo. Moretti ritiene che siano i procedimenti e i generi a ”dare alla storia letteraria la sua forma caratteristica”<sup>303</sup> e che i testi ”non siano oggetti di conoscenza adatti per la storia e la teoria letteraria”.<sup>304</sup> I testi sono definiti principalmente da una forma, che è sempre soggetta a modifiche. Data la concorrenza di mercato dei romanzi, ogni autore ha cercato di sperimentare, di innovare, di trovare quella che Moretti chiama nel suo libro ”Idea geniale”<sup>305</sup>, cioè quel processo che avrebbe consacrato la sua opera tra coloro che sono sopravvissuti, che hanno apprezzato il pubblico.

Un’altra questione importante sarebbe quella del canone letterario, delle opere che erano considerate di valore in una certa epoca, o che continuano ad essere lette ancora oggi. Sulla base dell’analisi condotta sulle opere critiche di Moretti, si può constatare che un

---

<sup>300</sup> Maria Tereza David, *op.cit.*, pag. 43.

<sup>301</sup> Franco Moretti, *Grafici, mappe, alberi: la letteratura vista da lontano*, Editura Tact, 2016, pag. 78.

<sup>302</sup> Frase latina medievale: *Cambiare ciò che deve essere cambiato*, usata in molti paesi per riconoscere che un confronto che viene fatto richiede alcuni cambiamenti evidenti, che non vengono dichiarati (fonte: [https://en-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Mutatis\\_mutandis?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ro&\\_x\\_tr\\_hl=ro&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://en-m-wikipedia-org.translate.google/wiki/Mutatis_mutandis?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ro&_x_tr_hl=ro&_x_tr_pto=sc)).

<sup>303</sup> Franco Moretti, *op.cit.*, p. 90.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> *Ibidem*, pag. 91.

ricercatore non dovrebbe essere "ipnotizzato da ciò che la storia e la tradizione hanno sancito come opere canoniche"<sup>306</sup>. Un canone cambierà nel tempo e, per le opere che attualmente non vengono lette, non c'è certezza che non faranno parte di un canone in futuro. Allo stesso modo, la letteratura cambia "se anche la realtà cambia le sue coordinate socio-economiche"<sup>307</sup>.

Va anche notato che le preferenze che dettano il canone non appartengono a ricercatori, persone di cultura o professori universitari, ma alla popolazione che legge o alle ideologie che circolano nell'epoca. Ad esempio, la letteratura tedesca del periodo nazista o la letteratura proletcultista rumena<sup>308</sup> sono generi e forme che non possono essere messi in discussione in una società totalitaria. In un mondo in cui la politica mina ogni forma di libera manifestazione, in cui la letteratura è vista solo come un mezzo per diffondere propaganda, allora "il canone è soggetto ai tempi e alle ideologie"<sup>309</sup>.

Uno studio di tutti i romanzi che sono stati scritti finora non può essere fatto con il metodo close-reading, sostiene il comparatista, motivo per cui sono necessari grafici, mappe e alberi per un'analisi pertinente: "Una storia letteraria estesa ha bisogno di altre competenze: analisi, statistica, lavorare con serie, titoli, liste, incipits e comprendere la nozione di albero"<sup>310</sup>.

Per quanto riguarda la lettura e le scelte del pubblico, un'altra idea è che se c'è un mattatoio della letteratura, allora ci sono anche "lettori-macellai"<sup>311</sup>. Questa collettività legge un particolare romanzo e lo trasmette alla generazione successiva, fino a quando il genere e l'autore non entrano a far parte del canone letterario. Moretti definisce A.C. Doyle "supercanonico"<sup>312</sup>, ma ritiene che accademicamente "sia canonico dopo cento anni". Lo stesso è accaduto con i grandi autori: Cervantes, Defoe, Tolstoj, ecc., il che dimostra che gli scrittori canonici sono selezionati dalla società, quindi implicitamente dal mercato. L'acquisto di un libro in un numero enorme di copie fa sì che quell'opera venga ristampata, fino a quando un'altra generazione non abbia un'altra preferenza.

Il comparatista include uno studio di teorici economici sull'industria cinematografica e applica il loro risultato alla letteratura. Il loro modello convincente esemplifica il modo in cui il canone viene scelto dalla società: il pubblico guarda qualcosa e gli piace ciò che vede. In questo modo, trasmetterà questa opinione agli altri, che a loro volta guarderanno. Le preferenze variano, il che rende "il punto di partenza policentrico"<sup>313</sup>. In letteratura c'è già un canone in cui pochissimi libri occupano uno spazio molto ampio. Il pubblico scopre ciò che gli piace, ma non riesce a spiegare perché gli piace. Questa categoria viene chiamata i "fondatori del canone cieco"<sup>314</sup> e trovate una risposta alla domanda perché? – la forma è ciò che attrae un lettore.

Il critico descrive anche una tattica del mercato per sfuggire alla concorrenza: l'esistenza di strumenti, metodi, tecniche che faranno la differenza tra i libri venduti sul

---

<sup>306</sup> M. Mudure, *Ultimo Moretti*, in *Studia Universitatis "Babeş-Boyai"* Philologia, LXI, n. 1, 2016, p. 74.

<sup>307</sup> C. Teuțișan, *Il pianeta della letteratura: il metodo neoprospettivo di Franco Moretti*, in *Studia Universitatis "Babeş-Boyai"* Philologia, LXI, n. 1, 2016, pag. 104.

<sup>308</sup> Corrente culturale (emersa in Unione Sovietica dopo la Rivoluzione d'Ottobre) i cui principi estetici si riducevano all'idea di formare una cultura "puramente proletaria" e che rifiutava l'intero patrimonio culturale del passato (fonte: <https://dexonline.ro/definitie/proletcultism>).

<sup>309</sup> M. Mudure, *Ultimo Moretti*, in *Studia Universitatis "Babeş-Boyai"* Philologia, LXI, n. 1, 2016, pag. 101.

<sup>310</sup> Franco Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, in "MLQ: Modern Language Quarterly", volume 61, n. 1, marzo 2000, Duke University Press, pag. 208.

<sup>311</sup> Franco Moretti, *The Slaughterhouse of Literature*, in "MLQ: Modern Language Quarterly", volume 61, n. 1, marzo 2000, Duke University Press, pag. 209.

<sup>312</sup> *Ibidem*.

<sup>313</sup> *Ibidem*, pag. 211.

<sup>314</sup> *Ibidem*.

mercato. Il suo esperimento è questo: confrontare i libri scritti da J. Austen e A.C. Doyle con quelli dei loro rivali. Essendo un "genere semplice che ha il vantaggio di catturare l'attenzione del lettore attraverso un'invenzione a lungo termine,<sup>315</sup> lo strumento che differenzia l'opera di Doyle dai suoi contemporanei è l'uso degli indizi. Moretti spiega attraverso una figura grafica come venivano utilizzati gli indizi: quelli visibili, presenti, necessari e decodificabili. Gli indizi hanno un'importante funzione narrativa, essendo un riferimento alla scoperta dell'assassino.

A seguito della sua analisi, Moretti ritiene che scrittori come A.C. Doyle, che usavano tecniche e strumenti notevoli, non li riconoscessero. Ci sono oscillazioni ed errori nelle opere degli autori, e in alcuni casi loro hanno utilizzato queste tecniche dopo averle scoperte per caso. "Non li riconoscevano, dice Moretti, perché non li cercavano".<sup>316</sup>

Moretti propone di studiare i generi da un punto di vista storico. Ritiene necessario compilare una banca dati sull'evoluzione nel tempo dei generi letterari, una raccolta di dati che copre un periodo molto esteso. Un'altra importante conclusione è che "la letteratura si ripete attraverso se stessa",<sup>317</sup> essendo la forma quella che varia e che deriva dalla geniale combinazione di tecniche e strumenti già esistenti.

Riprendendo il concetto usato da M. Cohen per descrivere l'enorme numero di opere cadute nell'oblio, il critico porta alla luce un altro problema segnalato da uno studente della Columbia University. Questo aveva accettato gli strumenti proposti dal comparatista – grafici, mappe, alberi – lo studio della letteratura, l'importanza degli indizi, e così via, ma ha elaborato un'obiezione notevole, dicendo che "se cerchiamo di concepire un singolo strumento, non importa quanto significativo, tutto ciò che faremo è cercare di trovare versioni inferiori dello strumento stesso perché solo questo è ciò che stiamo cercando".<sup>318</sup> Se lo scopo della nostra ricerca ha una direzione prestabilita, cioè è diretto verso uno strumento canonico tracciato in una serie di scritti, allora al polo opposto, "nell'universo non canonico, scopriremo solo l'assenza di quello strumento, quindi l'assenza del canonico".<sup>319</sup> Moretti spiega questo fenomeno con il fatto che un ricercatore deve scegliere le sue fonti, poi studiarle. Scelse quello 0,5%, che rappresentava opere canoniche, rispetto a quel 95,5%, cioè l'immensità di romanzi scomparsi, che non venivano più letti. Date le dimensioni della "letteratura dimenticata", la lettura di tutte quelle opere non sarebbe stata possibile. Come nota M. Cohen, quando scompare un intero genere – come il romanzo sentimentale francese o i romanzi preferiti dal pubblico in epoca vittoriana in Inghilterra – il metodo di Moretti sarebbe "un ostacolo alla conoscenza".<sup>320</sup> Nel caso di questi romanzi, ci sono strumenti che il comparatista chiama "dispositivi folli".<sup>321</sup> Inoltre, se aprissimo questa letteratura dimenticata, il grande non letto, scopriremmo più rami, più rivali, opere diverse che avrebbero potuto essere scelte dal pubblico – ma non lo sono state! La conclusione di Moretti è che "l'albero sta cercando di mostrarci che la storia letteraria potrebbe essere diversa ma non è così".<sup>322</sup>

Studiare il lato inesplorato della letteratura è un'opportunità fantastica, dice Moretti, ma richiede uno sforzo collettivo, un enorme lavoro di ricerca e "il massimo risalto metodologico".<sup>323</sup> L'apertura alla competizione delle opere letterarie è anche un'opportunità per i ricercatori di analizzare ciò che rende la letteratura apprezzata, quali strumenti speciali

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, pag. 212

<sup>316</sup> *Ibidem*, pag. 215.

<sup>317</sup> *Ibidem*, pag. 225

<sup>318</sup> *Ibidem*, pag. 226.

<sup>319</sup> *Ibidem*.

<sup>320</sup> *Ibidem*.

<sup>321</sup> *Ibidem*.

<sup>322</sup> *Ibidem*, pag. 227

<sup>323</sup> *Ibidem*.

vengono utilizzati per creare l'universo immaginario e, naturalmente, fornisce la risposta alla domanda: perché quel romanzo è sopravvissuto? La conclusione di Moretti si riassume in una parola: anarchia. Conclude questo articolo con le parole di Arnold Schönberg, il quale ha detto che "la via di mezzo è l'unica che non porta a Roma".<sup>324</sup>

L'era digitale, la lettura e la critica. La domanda che inevitabilmente sorge quando si parla di libri e del modo in cui leggiamo al giorno d'oggi è se abbiamo davvero bisogno della tecnologia per leggere o ricorrere alla versione tradizionale. Nella critica invece, questo ausilio digitale è molto utile se parliamo di analisi quantitative, come le chiama il comparatista Franco Moretti. Cercare di studiare da un'altra prospettiva l'intera letteratura scritta fino al XXI secolo è un obiettivo con poche possibilità di successo se ci affidiamo alla lettura e all'analisi tradizionale di tutte le opere. Inoltre, c'è un altro problema legato ai criteri di selezione del materiale che costituirà la base degli studi.

Perciò, "considerato da alcuni un iconoclasta, un eretico degli studi letterari, Franco Moretti è senza dubbio un innovatore. Apre la strada, combinando lo studio della cultura con quello dello spazio geografico e dell'evoluzione delle forme naturali che sembrano tutte sottomettersi a forze che producono algoritmi identici se viste dalla distanza necessaria. Osservando il guscio della lumaca, scopriamo la spirale delle costellazioni cosmiche. Le fotografie delle galassie ci mostrano i gasteropodi del cosmo. Il livello di percezione può essere diverso, ma le strutture che ci governano sia a livello macro che micro sono le stesse. La loro ipseità dona bellezza al nostro potere di giudizio. Da essa scaturisce "il metodo Moretti"<sup>325</sup>, divenendo un punto di riferimento essenziale della rivoluzione dell'ermeneutica letteraria.

## BIBLIOGRAPHY

**Anderson Chris**, *The End of Theory: The Data Deluge Makes the Scientific Method Obsolete*, in *Wired*, 2008.

**Berry David M.** (coord.), *Understanding digital humanities*, London: Palgrave Macmillan, 2012.

**David Maria Tereza**, *Rivista Transilvania*, n. 6/2017.

**Evans Leighton e Sian Rees**, *An Interpretation of Digital Humanities*, su [http://dx.doi.org/10.1057/9780230371934\\_2](http://dx.doi.org/10.1057/9780230371934_2).

**Eckermann Johann Peter**, *Colloqui con Goethe*, Cambridge Library Collection, 2012.

**Goldiș Alex e Modoc Emanuel**, *Distant Reading – un nuovo paradigma di ricerca letteraria?* (parte I), *Rivista Vatra*, Novembre 12, 2020.

**Hayles N. K.**, *How We Think: Transforming Power and Digital Technologies*, in "Understanding Digital Humanities" (pp. 42–66), <https://doi.org/10.1057/9780230371934>

**Hayot E.**, *A hundred flowers* in „*Reading Graphs, Maps, Trees, critical responses to Franco Moretti*”, South Carolina, Parlor Press LLC, Anderson, 2011.

**Johnson S.B.**, *Distant reading minds* in „*Reading Graphs, Maps, Trees, critical responses to Franco Moretti*” South Carolina, Parlor Press LLC, Anderson, 2011.

**Moretti Franco**, *Conjectures on World Literature*, in „*New Left Review*”, gennaio-febbraio 2000.

**Moretti Franco**, *Grafici, mappe, alberi: la letteratura vista da lontano*, Editura Tact, 2016.

---

<sup>324</sup> *Ibidem*.

<sup>325</sup> [https://lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2020/03/Laudatio\\_Franco\\_Moretti.pdf](https://lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2020/03/Laudatio_Franco_Moretti.pdf)

**Moretti Franco**, *The Slaughterhouse of Literature*, in MLQ: Modern Language Quarterly, Duke University Press, Volume 61, nr. 1, Marzo 2000.

**Mudure Mihaela**, *Ultimo Moretti*, in Studia Universitatis „Babeş-Boyai” Philologia, LXI, n. 1, 2016.

**Prescott Andrew**, Presentazione all'evento NeDiMAH: *Beyond the Digital Humanities* - 5 May 2015, ospitato da School of Advanced Study, University of London, ESF-funded Network for Digital Methods in the Arts and Humanities (NeDiMAH).

**Schwarz Roberto**, *L'importazione del romanzo in Brasile e le sue contraddizioni nell'opera di Roberto Alencar [1977]* in *Misplaced Ideas*, Londra 1992.

**Şklovski, V.**, *Teoria della prosa*, Apud. Moretti, F., „Grafici, mappe, alberi: la letteratura vista da lontano”, trad. di Cristian Cercel, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2016.

**Terian Andrei**, *Franco Moretti – Grafici, mappe, alberi. La letteratura vista da lontano*, Edit. Tact, 2016.

**Teuțișan C.**, *Il pianeta della letteratura: il metodo non operistico di Franco Moretti*, in Studia Universitatis „Babeş-Boyai” Philologia, LXI, n. 1, 2016.

**Ursa Mihaela**, *Sulle qualità della quantità. Nuovi studi letterari*, Rivista Vatra, Novembre n. 12, 2020.

**Weber Max**, *Objectivity in Social Science and Social Policy [1904]* in *The Methodology of the Social Sciences*, New York, 1949.

**Zohar I.**, *Leggi dell'interferenza letteraria* in *Poetics Today*, 1990.

<https://dexonline.ro/definitie/proletcultism>).

<https://en-m-wikipedia->

[org.translate.goog/wiki/Mutatis\\_mutandis?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ro&\\_x\\_tr\\_hl=ro&\\_x\\_tr\\_pto=sc](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Mutatis_mutandis?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ro&_x_tr_hl=ro&_x_tr_pto=sc)).

<https://www.europarl.europa.eu/news/ro/headlines/society/20210211STO97614/big-data-definitie-avantaje-provocari-infografice>.

<https://www.thebritishacademy.ac.uk/blog/what-are-digital-humanities/>).

<https://www.wired.com/2008/06/pb-theory/>, pe 12.07.2019.

<https://en-m-wikipedia->

[org.translate.goog/wiki/Distant\\_reading?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ro&\\_x\\_tr\\_hl=ro&\\_x\\_tr\\_pto](https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Distant_reading?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=ro&_x_tr_hl=ro&_x_tr_pto)).

<https://en-m-wikipedia->

[org.translate.goog/wiki/Close\\_reading?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=ro&\\_x\\_tr\\_hl=ro&\\_x\\_tr\\_pto](https://lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2020/03/Laudatio_Franco_Moretti.pdf)).

[https://lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2020/03/Laudatio\\_Franco\\_Moretti.pdf](https://lett.ubbcluj.ro/wp-content/uploads/2020/03/Laudatio_Franco_Moretti.pdf)

## INTROSPECTION - COURAGE OR MADNESS?

**Elena Tudose**

**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: In this article I have tried to decode the complex mechanism of the introspection process. What at first sight may seem easy and within everyone's reach, turns out to be in fact a deep, wide journey, dominated by challenges with primordial existential stakes.*

*The approach is intended to be simple, fluid but transcribed in intense, moving and sensitive lines that invite you to self-discovery and personal development.*



*Keywords: introspection, identity, depth, knowledge, personal development*

Se mettre en quête de son identité spirituelle, ce n'est pas seulement bouleverser l'ensemble de son être, mais c'est aussi pénétrer si profondément en soi que le moindre sentiment de peur se transforme soudain en une espérance tant attendue. Il ne s'agit pas ici d'une attente quelconque mais d'une expectative suprême, d'une révélation métamorphosante, d'un tremblement existentiel qui semble en définitive constituer le but de l'inquiétant cheminement vers la spiritualité.

Le décryptage de ce qu'est réellement son essence spirituelle, qui pulse intensément dans ses veines, requiert également une acceptation intégrale des résultats que l'on constate, une compréhension subtile et mûre de ses défauts et de ses qualités, de ses valeurs et de ses principes de vie. Il ne faut pas omettre le courage et la folie exubérants qui ne manquent pas dans une incursion aussi volontaire, dont l'enjeu se résume en fin de compte à une satisfaction et à un accomplissement complets.

Une multitude de termes contrastants évoquent tour à tour et conjointement l'itinéraire spirituel que par ailleurs on entame à un moment ou à un autre de sa vie : difficile et édifiant, profond et bénéfique, enrichissant et généreux, exubérant et circonspect, complexe et pragmatique, libérateur et stressant, réjouissant et angoissant.

En outre, l'expérience de la redécouverte spirituelle présuppose d'adopter ouvertement l'approche ciblée et d'entrer dans l'obscurité personnelle, dans les sentiments intimes cachés en soi que l'on évite habituellement à tout prix. La mise en œuvre de cette recherche implique, entre autres, de tomber du piédestal que l'on s'est forgé et de reconfigurer la hiérarchie des valeurs personnelles connues et soutenues jusqu'à ce moment-là.

La menace de l'apathie, de la confusion et de la colère devient de plus en plus réelle pendant cette phase de son périple identitaire. L'un après l'autre, les extrêmes nous pénètrent, nous accaparent, nous ravissent, perturbent notre paix apparente mais nous poussent ainsi à nous rapprocher de notre véritable essence individuelle. Comme une rive baignée par les vagues agitées et écumantes, on s'expose aux épisodes clarifiants, on se laisse frapper par leur puissance, mais on parvient aussi à rester sur place, sans s'écarter du but poursuivi.

Chaque élément ainsi décrypté appréhende une part insoupçonnée de notre personnalité et nous surprend à la fois par la justesse des sentiments éprouvés, par la vivacité des événements individuels qui surgissent et se déchaînent du plus profond de notre être. Les révélations nous prennent par surprise et nous mettent devant le fait accompli, nous obligeant à passer par une multitude d'émotions, des plus diverses et dérangeantes, et à accepter les véritables composantes de notre entité.

Démarrer consciemment le processus de recherche de soi, de décodage et de connaissance de ses propres coordonnées indéterminées se justifie par un besoin aigu, ressenti fréquemment ou la plupart du temps, qui nous rend anxieux, nous déstabilise et attise nos pensées et nos convictions. Le manque de quelque chose et le sentiment d'être comblé sont des facteurs qui entraînent également une recherche mystique frénétique.

Tandis que l'inconnu génère des peurs, des angoisses, de la confusion et de la panique, le dévoilement des aspects obscurs conduit à l'acceptation, à la paix intérieure et au courage de s'engager dans un nouveau défi individuel. La démarche visant à se définir en tant qu'individu induit, par elle-même, un abandon de soi, et pas de n'importe quel type, mais au rythme imposé par notre essence, ainsi qu'un renoncement à nos propres contraintes, limites, afin de découvrir les valeurs authentiques qui nous distinguent de nos semblables et qui nous individualisent.

Rien de ce qui concerne l'abandon de quelque chose, le changement ou la transformation d'un point de vue n'est facile à accomplir, cependant la nécessité d'une telle

initiative s'explique pleinement par ses conséquences visibles, en particulier sur le plan idéologique et sur celui des attitudes. Tout au long de ce parcours, on peut s'apercevoir que certains traits de caractère que l'on découvre à un moment donné ne sont pas les nôtres, mais qu'ils nous ont été automatiquement inculqués, notamment au contact des autres, des personnes que l'on rencontre dans la vie de tous les jours.

Par conséquent, en nous détachant objectivement de l'identité qu'on a assumée jusqu'à un certain point, en nous engageant pleinement dans le travail de dévoilement des volets de notre personnalité, on finit par reconnaître que beaucoup des caractéristiques révélées ne nous appartiennent pas, mais qu'elles nous ont été involontairement empruntées.

Le simple fait de reconnaître que certains gestes, attitudes et comportements ne vous correspondent pas et ne vous caractérisent pas constitue un acte d'ouverture émotionnelle, de vulnérabilité, d'acceptation de la réalité et d'atteinte d'un niveau de maturité accompagné d'une soif de connaissance et de développement sur le plan personnel.

« Les appartenances culturelles constituant le cadre à partir duquel les agents déterminent leurs options, le libéralisme, qui prétend assurer l'autonomie des individus, se contredit lui même quand il refuse de tenir compte de ces appartenances, puisque ce refus revient déjà à limiter leur autonomie. La modernité s'est employée à permettre aux individus de se libérer des rôles sociaux fixes et des identités traditionnelles en encourageant chez eux un idéal d'autonomie individuelle.<sup>326</sup>»

Le fait de déclencher le processus de découverte de soi et de réalisation personnelle peut être comparé au démarrage d'un moteur complexe qui, une fois mis en marche, ne peut plus être arrêté. Ce n'est que le rythme auquel il fonctionne qui change, passant de lent à rapide en fonction des besoins psychiques ressentis par l'individu. Quel que soit le moment existentiel où l'on subit ce phénomène de transformation, les avantages et les bénéfices enregistrés produisent des effets évidents à tous les niveaux et établissent la paix et l'équilibre dont on a tant besoin.

Complexes mais inévitables, les états d'anxiété relèvent néanmoins d'une logique bien fondée, puisqu'ils font partie intégrante du processus d'identification et de compréhension profonde de l'essence spirituelle propre à chaque individu. Bien qu'ils s'accompagnent de confusion, de craintes, d'indécisions et de bouleversements fondamentaux, ces stades contribuent, avec les autres étapes, à la concrétisation et à l'accomplissement de l'objectif envisagé comme la finalité du mécanisme en marche.

Par ailleurs, il faut comprendre le passage soudain d'un pôle à l'autre, d'un état à l'autre, de la satisfaction de comprendre certains aspects personnels à la perplexité provoquée par la mise au jour du caractère controversé des composantes propres à chaque individu.

En déconstruisant notre univers identitaire, on se révèle petit à petit, morceau par morceau, avec du bon et du mauvais, des qualités et des défauts, on admet ainsi tacitement des vérités que l'on n'admettrait jamais en principe, on descend aux enfers et on s'élève à l'infini pour renaître de ses propres fibres, en vibrant intensément jusqu'à la plus petite cellule de sa profondeur.

Le parcours décrit ressemble à une métamorphose remarquable, mais dont les valeurs sont cachées, non codées, inconnues au plus profond de l'être humain. En renaissant de nos propres coordonnées, on assume nos nouvelles caractéristiques identitaires, en fixant en même temps la meilleure façon de les exploiter afin qu'elles aient un impact favorable sur le plan de notre développement personnel.

Tant qu'on est conscient aussi bien des aspects positifs que des faiblesses, on est mieux à même de façonner une vision qui nous permette d'atteindre notre plein potentiel.

---

<sup>326</sup> Alain de Benoist, « *Nous et les autres* » Problématique de l'identité, Krisis, Paris, 2006, p.21

Connaître au mieux ses propres composantes individuelles renforce la confiance en soi, permet de mieux gérer les diverses circonstances et de percevoir ses propres limites.

Le plus souvent, on se laisse dominer par la peur et la réticence à ouvrir ses recoins les plus intimes et on préfère mener son existence dans une ligne monotone et sûre qui ne conduira jamais à une initiation aux questions d'introspection et à des révélations spirituelles sublimes. Dans ce contexte, il existe une certaine sécurité, fausse bien sûr, à l'intérieur de laquelle on se sent à l'aise et qui donne l'illusion d'un maximum de confort spirituel.

Définitivement, le confort et la complaisance nous conduisent à un plafonnement, à une stagnation qui nous empêche de progresser, de dépasser notre condition et de nous fixer des idéaux vers lesquels tendre en permanence. Le chemin existentiel marqué par cette superficialité ne constitue pas un objectif à atteindre mais au contraire un aspect à éviter à tout prix et à surmonter par tous les moyens, les méthodes d'auto-impulsion et d'autosuggestion amenant le résultat escompté.

Se lancer dans le processus de recherche sur le plan spirituel, demande en outre de reconnaître qu'il existe de nombreux aspects de sa propre personnalité qu'on ne connaît pas, de montrer ses faiblesses et sa force de caractère en fonction de la nature des circonstances de la vie. Dès lors, l'individu s'apparente à un complexe dont le nombre d'inconnues ne saurait être déterminé ou approché, ce qui exige un engagement émotionnel et intellectuel soutenu. En dépit du fait que la difficulté et l'anxiété désignent le scénario de la recherche de l'identité spirituelle, la maîtrise de soi fournit, dans le contexte actuel, une aide bienvenue pour clarifier les points qui s'y rapportent.

« C'est pourquoi Charles Taylor insiste sur l'idée que la modernité a produit à la fois l'individualisme égalitaire et la « révolution expressiviste », la seconde ne représentant que la contradiction relative du premier à partir d'une matrice qui leur est commune. Mais il souligne aussi l'importance extraordinaire que revêt pour la problématique de l'identité cette théorie expressiviste qui convie l'individu à rechercher sa nature « authentique » et à se réaliser soi-même de façon originale plutôt qu'en se conformant à un schéma imposé. C'est en effet à partir de l'expressivisme que l'identité est devenue l'objet d'une recherche : pour me réaliser, je dois me trouver, et pour me trouver je dois savoir en quoi réside mon identité.<sup>327</sup> »

Le choix d'une véritable identité religieuse marque une étape stratégique pour une personne croyante. Chacun d'entre nous éprouve, à un moment ou à un autre de sa vie, le besoin de croire en quelque chose, en quelqu'un ou en une forme de divinité. Dans la première partie de notre vie, on croit généralement en ce à quoi on a été habitué, formé et enseigné par nos proches et on finit par s'adapter en réalité à certaines normes préalablement établies, non par nous, mais par d'autres autour de nous qu'on considère comme des modèles dignes d'être suivis et vers lesquels on se projette en tant que vision de l'avenir.

Cela se perpétue, on suit cette habitude, jusqu'à ce qu'un jour, quelque chose en nous se rebelle, on n'accepte plus l'imposition de l'opinion des autres et on veut plus de vérité, de preuves, d'expérience personnelle et de pouvoir de décision sur nos propres gestes, actions et idées. La mention du terme "pouvoir" n'est pas du tout arbitraire et repose sur son importance en termes de désir personnel de prendre les décisions qui nous conviennent le mieux en tant que lien religieux ou en tant que croyance en général.

« Le point de vue communautaire est au contraire que nous définissons toujours nos fins en fonction de ce qui nous a constitués nous-mêmes, ce qui revient à dire que la communauté à laquelle nous appartenons, quelle qu'en soit la nature, est constitutive de notre moi. Qu'il s'agisse d'adhérer ou de rompre, nos choix s'opèrent toujours sur fond d'un arrière-plan déjà là. L'homme découvre ses fins plus encore qu'il ne les choisit, ce qui exige

---

<sup>327</sup> Alain de Benoist, « *Nous et les autres* » Problématique de l'identité, Krisis, Paris, 2006, p.7

qu'il se connaisse lui-même. La construction de l'identité résulte d'une découverte, par un être-en-construction, des valeurs et des finalités qui circonscrivent son existence et dépendent d'un espace culturel et d'un espace social-historique spécifiques. Notre identité est en partie au moins constituée par des fins que nous découvrons en vertu de notre appartenance à un contexte social commun.<sup>328</sup> »

Une fois qu'on a le pouvoir de distinguer ce qui est bien de ce qui est mal, c'est-à-dire de décider si les principes religieux qui nous ont été inculqués pendant des années sont valables pour nous, on connaît immédiatement un sentiment de bien-être, de contrôle et de satisfaction.

Grâce à une recherche continue des composantes de l'identité, en affrontant des périodes de crise, d'errance, de rejet, de frustration, on évalue et on repense l'impact des enjeux mystiques dans la vie et on donne un cours naturel à sa propre existence et à ses convictions à caractère spirituel. Tout séduisant et fascinant que puisse paraître la foi d'une personne, lorsqu'elle ne coïncide pas, n'est pas sur la même ligne que les rigueurs qu'elle s'impose, tout cela s'avère être en vain.

En ce qui concerne l'appartenance à l'une des religions les plus répandues au sein de l'humanité, bien que les adeptes respectifs se laissent aisément inclure dans une catégorie représentative, chacun d'entre eux incarne une entité qui développe et intègre à sa guise les principes mystiques tout au long de son parcours existentiel. Les caractéristiques personnelles qui diffèrent d'un individu à l'autre déterminent également la présence d'une vocation religieuse, le niveau des expériences sur le plan spirituel et les angoisses plus ou moins envahissantes.

« Qu'est-ce qui, demande Hume, nous donne une propension si forte à superposer une identité à ces perceptions successives, et à supposer que nous sommes en possession d'une existence invariable et ininterrompue durant le cours entier de nos vies ? C'est dans l'explication de l'illusion d'identité que Hume déploie les ressources de subtilité qui, après avoir fait grande impression sur Kant, ont laissé une marque durable sur la discussion ultérieure. Deux concepts nouveaux entrent en scène, l'imagination et la croyance. C'est à l'imagination qu'est attribuée la faculté de passer avec facilité d'une expérience à l'autre si leur différence est faible et graduelle, et ainsi de transformer la diversité en identité. C'est la croyance qui sert ensuite de relais, comblant le déficit de l'impression. Dans une culture comme celle à laquelle Hume appartient encore, l'aveu qu'une idée repose sur une croyance, et non sur une impression, ne discrédite pas entièrement cette idée ; les croyances ont une place et un rôle que la philosophie précisément délimite.<sup>329</sup> »

Quel que soit le moment existentiel où l'identité religieuse commence à s'imposer, les découvertes enregistrées sur le plan divin déterminent indubitablement notre comportement et mettent en évidence de manière tout à fait naturelle la profondeur des arrachements et des bouleversements vécus dans les différents stades et situations de la vie. On en vient à lutter chaotiquement, à se défendre, à obéir, à nier, à accepter, à renforcer ou à transformer ses valeurs et ses critères d'orientation pour enfin percevoir du fond de ses entrailles le rythme identitaire qui caractérise chacun de nous.

Pour l'individu qui fait appel à la divinité par la prière, l'humilité dans les bons moments comme dans les moments difficiles, qui remercie ou demande un signe céleste pour confirmer son aide et son soutien inconditionnels, l'identité religieuse revêt une importance particulière et capture les hypostases spirituelles qui la définissent. Ce que le registre religieux fournit, c'est non seulement une dose de soulagement, de réconfort psychologique et

---

<sup>328</sup> Alain de Benoist, « *Nous et les autres* » Problématique de l'identité, Krisis, Paris, 2006, pp.19-20

<sup>329</sup> Ricoeur, Paul, « *Soi-même comme un autre* », Éditions du Seuil, Paris, 1990, pp.153-154

le sentiment de ne pas être abandonné, mais aussi celui d'être protégé par une force divine, quelles que soient les peines et les circonstances à affronter.

Il nous incombe de déterminer la valeur attribuée aux composantes de la personnalité en fonction des besoins qu'on manifeste et de notre volonté de croire en quelque chose de plus élevé, en quelque chose de plus grand. L'approche holistique fait apparaître plusieurs volets dans ce domaine et on passe de l'état superficiel, presque impénétrable, à une expérience d'une haute acuité. Ces niveaux extrêmes révèlent ainsi soit de l'indifférence, soit du pathos, en fonction de la perspective librement acceptée et présumée par la personne visée.

Les manifestations et l'intérêt de chacun pour le plan mentionné dépendent des conséquences des traumatismes ou des épisodes heureux vécus au cours de l'existence humaine.

## **BIBLIOGRAPHY**

Alain de Benoist, « *Nous et les autres* » Problématique de l'identité, Krisis, Paris, 2006

Ricoeur, Paul, « *Soi-même comme un autre* », Éditions du seuil, Paris, 1990

# **MIMESIS OF REMEMBERING IN “HOW TO FORGET A WOMAN”**

**Gilda - Daniela Iani (Chiriluşă)**

**PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galaţi**

*Abstract: As far as Dan Lungu's narrative art is concerned, we can speak of a true poetic art of memory that could be called mimesis of remembering, a perfectly justified name for the narratological art that focuses on memory and the aesthetic capacities of flashbacks or even introspection, two techniques par excellence mnestic. In "How to forget a woman" something interesting happens in terms of Dan Lungu's narrative art. Unusually, there is a particular emphasis on the memory of the characters. This is the only way to explain a significant amount of memories present in the text, many of them coming from childhood, often with a traumatic impact. On the other hand, memory is also theorised by the characters, so that there is a constant concern with the problem of memory.*

*Keywords: memory, (re-)remembrance, narratological art, introspection, multidirectional narrative thread*

Memory can have a profound impact on a person's identity and personality. In the case of Andi from "How to forget a woman," his constant recollection of memories related to his past relationship with Marga begins to shape his understanding of self and his outlook on life. Andi's analysis of his memories leads him to reinterpret them constantly. He searches for hidden meanings or explanations for Marga's sudden departure. This reinterpretation can alter the way he perceives his past actions, choices, and emotions, which, in turn, affects his self-concept. His relentless focus on his past relationship and memories turns into an obsession.

This preoccupation with the past can lead to a detachment from the present and hinder his ability to move forward in life. The constant introspection and analysis of his memories can lead to an identity crisis for Andi. He begins to question who he is and what his life means, ultimately realizing that he may not be the person he thought he was. This crisis can result in a profound shift in his personality and values. We can say that Andi becomes an existentialist like Ștefan Gheorghidiu from Camil Petrescu's work. Existentialism often involves grappling with the absurdity of life and the search for meaning in a seemingly indifferent universe. Andi's quest for truth and meaning within his memories may lead him to confront existential questions about the nature of his existence. The process of constantly revisiting memories and searching for hidden meanings can be emotionally and mentally exhausting. This ongoing struggle can affect Andi's mood, behavior, and overall well-being, further influencing his personality. When explored and analyzed to an excessive degree, memory can reshape one's personality by causing an individual to question his identity, values, and existence. This shift can lead to existential crises and emotional turmoil, as the person grapples with the impact of their memories on their sense of self and their place in the world.

The concept of memory taking control of one's personality is a complex and fascinating one, often explored in literature and psychology. In the context of the novel "How to forget a woman," it appears that memory has a profound impact on the protagonist Andi's identity and behavior. This process can be understood through several psychological and literary lenses, such as:

**Reconstruction of the past** - Memory plays a crucial role in shaping our understanding of who we are. As Andi delves into his memories of his past relationship with Marga, he is attempting to reconstruct the past and find meaning in it. The act of remembering, revisiting events, and analyzing them can lead to a reinterpretation of the past and a reevaluation of one's own actions and choices.

**Subjectivity of memory** - Memory is inherently subjective and malleable. Our recollections are often influenced by emotions, biases, and the passage of time. As Andi reflects on his memories, he may be altering or coloring them with his current emotions and perceptions, which in turn can shape his present identity and decisions.

**Self-discovery and identity** - Memory can serve as a mirror through which individuals come to know themselves better. In Andi's case, the continuous recollection of his past experiences leads to self-discovery. He may realize that he is not the person he once thought he was, and this can be a moment of existential crisis. The process of seeking the truth in his memories forces him to confront aspects of his personality and past actions that he might have ignored or suppressed.

**Psychological impact** - Engaging in deep introspection and rumination about the past can have a profound impact on one's mental and emotional state. In Andi's case, it seems that his relentless analysis of his memories leads to suffering and confusion. This suffering may result from the inability to find clear answers or closure regarding his past relationship, which in turn affects his present state of mind and his sense of self.

**Existential exploration** - The novel appears to delve into existential themes, such as the search for meaning and identity in a seemingly absurd or chaotic world. Andi's journey of self-discovery through memory mirrors the existentialist idea that individuals must confront their existence and create their own meaning.

The title "How to forget a woman" does indeed suggest a deeper, more complex theme than a simple guide to erasing someone from one's memory. It implies the struggle of trying to forget a woman, particularly someone you love, even when the memory of her remains indelible. The paradoxical reflections on memory and the unexpected lyrical intensity in this novel offer a rich exploration of the human experience, and the narrator's background as a provincial journalist with limited education adds a unique dimension to the

narrative. The novel seems to explore the paradoxes of memory and the challenges of letting go of a love that cannot be forgotten. This theme resonates with many readers who have experienced the complexities of love and loss. It is not uncommon for literature to use the ordinary or everyday situations as a backdrop to explore deeper philosophical and emotional themes, making the story relatable to a wide range of readers. The juxtaposition of a seemingly uneducated, provincial journalist as the main character, who communicates in the language of the newsroom, and the depth of philosophical analysis and poetic prose in the novel, highlights the power of storytelling to transcend the limitations of a character's background or education. It underscores the idea that anyone, regardless of their circumstances or education, can grapple with profound questions about love, memory and the human experience. Dan Lungu's ability to use this narrative voice to delve into these complex themes and create a sense of a masterpiece in the novel is a testament to the skill of the author in capturing the human condition and emotions. It shows that the beauty of literature lies not just in the complexity of the plot but in the depth of character development and the exploration of universal themes that resonate with readers at a profound level.

These reflections on memory must be understood in the backdrop of suffering, they actually deepen a narrator's inability to resolve the aporia of the love of a woman who left him without any explanation. All the reflections on memory are in fact tinged with the grief in the novel, shades of suffering in a picture in which the image of the beloved woman predominates, a general image that comes from everywhere like a substance, slipping, as the narrator says, through the cracks of the reality. In reality, it is a broken character reminiscent of the ancient successor tragedies of the Theban cycle, rather because this journalist really does nothing, and everything that happens to him it is a game of fate, just like Oedipus.

The Oedipus complex is a psychoanalytic concept developed by Sigmund Freud, which suggests that children have unconscious feelings of desire for their opposite-sex parent and jealousy or rivalry with their same-sex parent. While the Oedipus complex can be applied to some literary works and situations, it's important to note that its applicability is subjective and open to interpretation. In the case of Dan Lungu's novel "How to Forget a Woman," we are drawing a parallel between the character Andi, and the Oedipus complex. Andi's tragic situation, where he falls in love with a woman who later leaves him, can be seen as a reflection of his deep emotional struggles and a sense of emptiness. You suggest that Andi's experience extends beyond understanding love and delves into comprehending the entire world in which everything was possible. This interpretation may be seen as an attempt to relate Andi's experience to broader existential and psychological themes. While it is not a direct application of the Oedipus complex as Freud originally formulated it, using such psychoanalytic concepts can provide a lens through which to analyze the emotional and psychological depth of fictional characters and their experiences. It is important to remember that literary analysis is subjective, and different readers may find varying interpretations and connections within a novel. The interpretation of Andi's character and his experiences in the context of the Oedipus complex is a valid way to explore the themes of the book.

"How to Forget a Woman" is a novel that presents a unique and challenging narrative structure, designed to explore the intricacies of memory and its impact on storytelling. Much like Marcel Proust's "In Search of Lost Time," it prioritizes the inner workings of the human mind over traditional storytelling conventions. The novel is structured around the protagonist's attempt to forget a woman, but it deliberately defies conventional narration. Instead of presenting a linear plot or coherent storyline, it delves deep into the protagonist's consciousness. It explores his thoughts, emotions, and the complex web of memories associated with the woman he's trying to forget. The central theme of the novel is the fluid and fragmented nature of memory. It portrays how memories are not static, unchanging entities but constantly shifting and evolving. These memories are often triggered by

seemingly insignificant details, like sensory experiences, scents, or everyday objects, much like in Proust's work. Throughout the narrative, the protagonist engages in a series of introspective reflections, allowing the reader to witness the ebb and flow of his memories. Vivid and poignant images from the past emerge and intertwine with the present. These memories are often fragmented, non-linear, and elusive, reflecting the complexities of human recollection. The novel also touches upon the idea that memories are not just personal but can also be shaped by cultural and societal influences. The protagonist's recollections are not isolated; they are interwoven with broader themes and ideas that resonate with the human condition. In "How to Forget a Woman," the art of the character is closely tied to the art of narration. The protagonist's quest to forget the woman is not just a plot device; it is a mechanism to explore the profound impact of memory on one's identity and emotional experiences. As he navigates the labyrinth of his own mind, the reader gains insight into the intricate interplay between memory, identity, and storytelling. This novel is a challenging and thought-provoking exploration of the complexities of human memory, and it invites readers to reconsider the traditional boundaries of storytelling. By subverting the conventions of narrative, "How to Forget a Woman" offers a glimpse into the intimate, intricate, and elusive nature of memory, making it a modern Proustian work that is as much about the art of memory as it is about the art of narration.

That is all that happens in the novel, a single moment, a moment of eternity<sup>330</sup>, because all the things on the pages are in fact reminiscences, memories in the light of introspection. Andi thinks he is being pranked though. In the past, Marga hid herself in the closet after telling him she was going home to her parents for a few days. She did this as a joke, as a prank, just to see if Andi would bring any chicks to the studio, but because nothing happened all evening, Marga came out of the closet, bored and disappointed, because she expected Andi to be like any other man and cheat on her. But Andi did not cheat on her and does not plan to, either. For him, Marga is the perfect girlfriend. After this moment, which consumes the pages of an entire chapter of the novel, nothing simply happens. Andi tries to survive this breakup and tries to continue his work by writing a story about some repentant, orthodox Protestants who eventually, through their pastor Set, actually help him. He gives Andi a room for free, so that he has time to think about the essential question of his life - why did his girlfriend, whom he considered perfect, leave him and how could such a thing happen in such a world. What kind of world is this that he lives in, that allows this?

The novel seems to have an intricate structure with three distinct narrative threads that revolve around a seemingly absurd and meaningless event: the departure of a woman who lacks a clear motivation. Each of these threads explores different aspects of the protagonist's life and emotions. Let's break down each of the narrative threads:

The first one is Andi's love for Marga. This thread seems to be the central storyline, focusing on Andi's romantic relationship with Marga. It begins with Andi returning to the hostel and discovering that Marga has disappeared without explanation. Andi's frantic search for her, including searching in various unexpected places, reflects his confusion and disbelief at her sudden departure. This thread delves into the complexities of their relationship and Andi's emotional journey as he grapples with the unexplained departure of the woman he loves.

The second one is Andi's connection to the repentant. In this thread, Andi appears to have interactions with a group of repentant individuals who provide him with a "manual of happiness" and a "manual of faith in God". These individuals seem to play a significant role

---

330 The term is first used by Henri Bergson in his "Time and Free Will. An Essay on the Immediate Data of Consciousness", which aims to emphasise the instantaneous nature of memory. The memory of a life can be introspected in a single instant as all the properties of the sea are in a drop of water.



in Andi's life and may offer guidance or support during his quest to understand the departure of Marga. This thread could explore themes of spirituality, personal growth, or redemption.

The third one refers to Andi's love for Luana. The third narrative thread delves into Andi's past love for Luana, his first girlfriend. It characterizes this love as "animalistic" and "quasi-alcoholic," suggesting a tumultuous and intense relationship. Luana's presence in a psychiatric hospital and her unusual request for Andi to remove her stockings adds an intriguing layer of complexity to this thread. This thread likely delves into Andi's past and the impact of his previous relationships on his current emotional thread.

The convergence of these three narrative threads around the departure of Marga implies that the novel may explore themes of love, loss, self-discovery, and the interconnectedness of various life experiences. The event itself, Marga's departure, serves as a focal point that ties these threads together and drives the story forward while adding layers of meaning and complexity to the characters and their relationships.

But no one can escape his own memory any more than he can escape his own shadow. The novel is full of lyrical, paradoxical, intense passages, of such games between memories and shadows, between theories and applications against the background of memory, and the end of the novel appears in the scene as a suicide because Andi receives a phone call from Set who is interested in his fate inviting him to a kind of picnic, only Andi hesitates so much that the novel ends. Such a passage about memory can be considered a perfect lyrical gem from the discourse of a philosopher focusing on the past:

"Marga with her graceful egotism, passed like a ball bearing through the glass, leaving a spider's web of cracks. And perhaps the echo of her gesture would not have been so profound, stirring unknown layers, if it had not reverberated in a particular context. The past seems to be more troubled than the future. The stranger, because the clearer it was until yesterday. The present is dissolved in memories of treacherous things, like oil stains in the sunlight. It is not hard to imagine finding out strange things about yourself."<sup>331</sup>

It is very interesting the derailment of meaning in this sentence above which seems trivial, but which is in fact crafted as in a jeweler's laboratory bent not on gold but on meaning. The present deceptively dissolves into bottomless forms like an oil stain in the sunlight in a deceptive play of shades. We can certainly speak of a mimesis of remembering in Dan Lungu's prose because the very novel he writes behaves like a poetic art of memory.

Memory, in this context, appears to be a dominant force in shaping the world of the novel and the characters within it. It plays a central and dominant role in the text. It influences the setting, characters, and the overall atmosphere of the story. It also highlights the novel's transformation from a straightforward narrative to a more lyrical and metaphorical exploration of human experiences and emotions. The diegetic space of the work, or the fictional world created by the author, is primarily constructed from the substance of memory rather than imagination. Memory is the foundation upon which the narrative is built. The author's imagination is depicted as being overshadowed by memory. It implies that the author draws heavily from personal experiences or recollections, making memory a primary source of inspiration. As the story progresses, the characters undergo unexpected transformations driven by memory. They become more complex and introspective than initially presented. This transformation is likened to a tree with deep roots in memory growing into something entirely different. The character Andi, initially perceived as a superficial journalist, begins to ask deep existential questions. These questions challenge his understanding of the world and relationships, particularly in the context of the sudden end of an intimate connection. The novel becomes intensely lyrical, with vivid and metaphorical language used to convey the characters' suffering and the profound changes they experience.

---

331 Dan Lungu, „How to forget a woman”, Editura Polirom, Iași, 2011, pag. 209

Even if Andi wants to simply forget Marga episode, or this chapter of his existence, nothing can be done because memory has taken control of the reality by cracking it. Marga's image begins to slip through the cracks of reality. Ordinary women met for example in the supermarket begin to borrow something of her beloved's smile:

„Her image managed to slip through the cracks of reality, sometimes by the most Machiavellian means. She lent her smile, for example, to the sanitation collector. Then, a longer period came, in which I put the vitriolic reminiscences aside, shed the burden of the tormenting wincings, and was left with one question: why did she suddenly disappear without having discussed it beforehand? The note did not count. I was trying to find an explanation. Unfortunately, I found not one, but many more, each more fanciful than the last.”<sup>332</sup>

The relationship between memory and literature is indeed a fascinating and multifaceted one, and the observation about how they have evolved in tandem is quite insightful. Memory is not just about personal recollection but encompasses collective memory, history, and the preservation of cultural knowledge. Literature has been a powerful means of capturing and transmitting this collective memory. Through stories, narratives, and descriptions of events, literature has preserved the essence of different eras and societies. Literature and philosophy have borrowed from each other over the centuries. Philosophers have often drawn on literary works to illustrate their ideas, while literature has been a medium through which philosophical concepts are explored. For example, existentialist literature is deeply philosophical, while philosophers like Jean-Paul Sartre and Albert Camus have made significant contributions to literature. Literature and memory studies have influenced each other's methods and approaches. In literature, the method of introspection, where characters' inner thoughts and emotions are explored, has also been used in psychological and philosophical studies of memory. Conversely, memory studies have drawn upon literary techniques to understand how narratives shape our collective memory. Also, even before the advent of the written word, oral literature was a crucial tool for preserving and transmitting cultural memory. Epic poems, folklore, and oral traditions served as repositories of historical, social, and cultural knowledge. Maintaining synchronicity and rhythm between literature and memory studies is important. Literature has the power to evoke emotions and create a vivid understanding of the past. When literature and memory studies complement each other, they can provide a more comprehensive and nuanced perspective on history, culture, and human experience. Literature is often seen as a powerful means of expressing the collective memory. It provides a medium through which stories, emotions, and ideas are conveyed to future generations. Whether through novels, poetry, or plays, literature can encapsulate the spirit of an era. In contemporary times, this relationship between literature and memory remains relevant. Writers and theorists continue to explore how literature can contribute to the preservation and understanding of memory in a world saturated with information and rapidly changing narratives.

In essence, the interplay between memory and literature is a testament to the power of storytelling and the written word as vehicles for preserving and communicating the depth and breadth of human experiences, scientific ideas, and cultural heritage. This relationship has not only enriched our understanding of the world but also contributed to the longevity of collective memory.

## **BIBLIOGRAPHY**

*Cum să uiți o femeie* (roman), Editura Polirom, 2011

---

332 Op. cit., pag. 206.

Interviu „Să-ți amintești de o femeie, ca s-o uiti“, Ovidiu Șimonca, *Observator cultural* - numărul 469, aprilie 2009

Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, Dover Publications, 2001

Michael Riffaterre, *Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse*, in „Critical Inquiry, 11, 1/1984

## GELLU NAUM AND THE TRAVELER APOLLODORUS

**Gloria-Laura Jercău (Ghidiceanu)**

**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract: The adventures of the penguin-traveler-wanderer Apollodorus represent an existential attitude for Naum. The unrestrained freedom of associations, the play of versification, the parody of the gnomic tone, the humor, the exoticism and the non-conformist adventure demonstrate the obvious connection of this form of literature, sometimes neglected, unfortunately, but not at all unimportant, children's literature, with the entire work of the surrealist Gellu Naum.*

*Keywords: children's literature, surrealism, illustrations, discourse, stylistics*

### **„Copilăria” – vârstă poetică în Suprarealism**

Deși pare incompatibilă cu „specialiștii revoltei”, una dintre temele regăsite la suprarealiști, nu neapărat literară, cât mai degrabă existențială, rămâne „copilăria”. În primul său manifest, André Breton o dezlegase de bilologic, conectând-o cu simțul libertății, starea naturală a oricărui copil (Popescu 2000: 40). Pentru suprarealiști, reîntoarcerea simbolică la această vârstă specială a emoției, a libertății totale, capabilă să metamorfozeze lucrurile, reprezintă șansa de regenerare spirituală a tuturor oamenilor, spre deosebire de moderniști, care au considerat-o doar un privilegiu al omului de geniu (*ibidem*: 41). În suprarealism, realitatea are o altă intensitate pentru copil, ea devine pretext pentru crearea unei „cosmologii” personale, cunoașterea se realizează direct, fără prejudecăți, nu cu ajutorul ideilor primite de-a gata de la cei mari, „ci printr-un continuum de intuiții, senzații, pulsuni, neliniști, stări care ordonează lumea înconjurătoare după alte legi (să le zicem poetice)” (*ibidem*: 41). Astfel, complicată și tulburătoare, etapă a descoperirii sinelui, dar și a lumii exterioare, „copilăria” este „vârsta poetică a oricărui om”, o stare de spirit, o disponibilitate, o „rezervă de miraculos” (*ibidem*: 44), fără a reprezenta nicidecum timpul trecut sau „pierdut”, pentru că nostalgia acestei etape nu este legată de imaginea idilică a „vârstei paradisiace”, ci de „realizarea sinelui” prin forța spirituală datorată candorii (*ibidem*: 45). Aidoma misterului provocat de jucăriile cu mecanism ascuns, tot ceea ce îl înconjoară pe copil „poate deveni pretext de fascinație și atașament afectiv. Lucrurile intră într-o altă ierarhie valorică. Chiar cele banale conțin promisiuni de voluptate, de cunoaștere intensă și pot fi prilej pentru descoperirea unor senzații necunoscute” (*ibidem*: 42).

### **Călătoria inițiativă a unui pinguin bonom și / sau boem**

Alături de lumea copilăriei, probabil ca o completare sau, mai degrabă, ca o prelungire a acesteia, o altă temă frecventată de suprarealiști este „călătoria”, simbol al căutării de sine,

drum al destinului personal, care pornește, evident, de la copilul ce trăiește „gradul zero” al existenței (*ibidem*: 41).

Considerat „un poet de mare talent” (Poantă 1973: 205) sau „un POETOI”, așa după cum se amuza el însuși de conotația ridicolă, năstrușnic augmentată, pe care o ia cuvântul „poet” în limba esperanto (Popescu 2000: 253), Gellu Naum reprezintă, cu siguranță, „spiritul cel mai radical și mai consecvent” (Simion 1984: 35), poate „cel mai profund dintre poeții români suprarealiști” (Cândroveanu 1988: 273). Deși a disprețuit mereu etichetele și a fost dezgustat de elogiile mieroase ale contemporanilor, *Ultimul Alb* sau *Marele Simpatie* rămâne – simplu – un mister „care s-a născut pentru poezie” și „care-i atent la *poezia lumii*” ((Popescu 2000: 246), văzută ca „o stare, un *fel de a fi* în lume, iar această stare de spirit este [...] una de *disponibilitate*, de deschidere permanentă spre «misterele» universului” (Pop 2001: 14).

Într-o scrisoare (prefață) imaginară din 2013, adresată intenționat celebrului pinguin naumian, scriitoarea Ioana Pârvulescu a încercat să-(i) explice ce înseamnă un mare poet suprarealist:

„Gellu Naum, dragă Apolodor, este, adică — cum să-ți explic ca să înțelegi — un poet care poate orice: să zboare, să viseze cu ochii deschiși și să scrie cu ochii bine închiși ce a visat, ca la dictare, fără să încurce nicio literă, sau să fotografieze ce visează noaptea și să-ți arate ziua pozele dezvoltate cu o substanță creată chiar de el, să se întâlnească, ca la comandă, cu cineva la care se gândește, fără să-și fi dat nicio întâlnire, să coboare pe o scară fără trepte și să ajungă unde nici cu gândul nu gândești, în niște ape tulburi și stranii pe care nimeni nu le poate controla cu mintea” (Naum 2013: 4).

Suprrealistul Gellu Naum a scris așadar „și literatură pentru copii – mai multe cărți – între care și o capodoperă a genului, [...] intitulată *Cărțile lui Apolodor*” (Cândroveanu 1988: 273, 274), cu punctul editorial de pornire în anul 1958, în plin climat opresiv, în care poetul a alăturat memorabil aceste două concepte sau teme literare preferate (și) de scriitorii suprarealiști: „copilăria” și „călătoria”. Ulterior, au urmat mai multe ediții revizuite, deoarece ficțiunea lui Gellu Naum a avut un impact deosebit de mare și a fost receptată drept „instructivă și educativă, superior-didactică, [...] încântătoare, cuceritoare, mereu scaldată în umor sănătos, câteodată sarcastică, scrisă în versuri ce curg de la sine, coșbucciene ritmic” (*ibidem*: 276).

Personaj simpatic copiilor, bonom, dar, în același timp, dovedind o fire cât se poate de boemă, „un pinguin cinstit și drept” (Naum 2013: 4), Apolodor se înfățișează, încă de la începutul aventurii sale nonconformiste, într-o ipostază ghidușă, dacă nu chiar subversivă, mai ales cititorilor maturi, cunoscători ai codurilor literare naumiene, „prin neobosita lui râvnă de a călători și de a-și regăsi semenii și, implicit, de a se regăsi pe sine” (Gongonea 2013: 191). Apolodor este chinuit de nostalgia locurilor natale, asemenea celebrului urs polar, Fram, al lui Cezar Petrescu. Astfel, Gellu Naum „deschide odiseea acestui atât de simpatic, de veritabil și neobosit *Wanderer* pe meridianele lumii, cu peripeții nemaivăzute și cu duiumul încă, [...] în slalomul peste continente, în drumul către ai săi, către meleagurile-i de obârșie” (Cândroveanu 1988: 274).

De-a lungul cărții, care poate fi lecturată și interpretată în mai multe chei (parabolică, mitică, parodic-biografică), este reluat progresul civilizației umane contemporane, „într-o înscenare de excelentă operetă, Gellu Naum insinuându-se aidoma unui maestru, cunoscător al copiilor, din perspectiva cărora privește lumea” (*ibidem*: 276). Ideea lui Naum este că numai *umanitatea* poate fi în stare să creeze climatul optim, pentru ca atât oamenii, cât și animalele, să se simtă *acasă*. Suprrealistul parodiază, demitizează, atunci când se impune, demistifică și dezumflă ceea ce trebuie luat în răspăr din civilizația omenească (*ibidem*: 276). Riscurile asumate de aventurierul pinguin, de a traversa lumea de la un capăt la altul, „se

traduc în cheie simbolică în atrocitățile unei lumi care nu este dispusă să accepte compromisuri și, cu atât mai puțin, naivitatea unei ființe care ar fi crezut că o poate schimba” (Gongonea 2013: 191).

Drumețul Apolodor reprezintă un fel de „*alter ego* al poetului, nu incendiar, cum se dovedea cel din volumul de debut, dar care ține la nevoie în buzunarul de la spate și o cutie cu chibrituri” (*ibidem*: 192). Pinguinul neobosit trece prin unele încercări homerice, „care pot fi asemuite, cu toate *update-urile* cuvenite, cu existența cotidiană a insului care încearcă să-și depășească condiția într-un climat închis” (*ibidem*: 193). În *Cartea cu Apolodor* poate fi detectat și „scenariul donquijotesc al cruntei deziluzionări, când Apolodor este nevoit să se întoarcă la statutul său inițial de «tenor», cumițit între timp de aventurile traumatizante” (*ibidem*: 193). Apolodor nu este cu mult diferit de un personaj dintr-un Bildungsroman, în căutarea inițierii și a (re)descoperirii de sine, în timp ce toate celelate personaje sunt animale antropomorfizate, animale care încearcă mereu să-i fie călăuze, ajutoare de nădejde în periplul întreprins.

Cu toate că structura artistică a lui Gellu Naum este declarat suprarealistă: „Eu nu fac suprarealism, eu sunt suprarealist” (Popescu 2000: 137), pinguinul Apolodor nu este un personaj suprarealist. Mai degrabă, Naum a scris o poveste construită pe o matrice asemănătoare celor prezente în structura basmului: un erou inocent, copleșit de dorul de familie, pleacă spre Labrador, în căutarea rudelor sale. Apolodor pornește într-o călătorie plină de peripeții și surprize, în jurul lumii, până când ajunge în adevărata patrie a pinguinilor, Antarctica, acolo unde își regăsește confrății. Ajuns la destinația mult visată, nostalgia nu îl lasă în pace, ci îl îndeamnă la o nouă aventură, de data aceasta înapoi, spre adevărata casă, Circul din București.

Tradiția eroică a influențat masiv imaginarul literar în toate formele sale, iar literatura pentru copii conține versiuni simplificate, intenționat diluate, ale marilor *pattern-uri* cultural universale. În *Cartea cu Apolodor*, nostalgia ce-i trezește pinguinului dorința de a-și căuta familia din depărtări amintește de un moment esențial din *Odiseea* lui Homer, unul dintre textele fundamentale ale literaturii, care a generat modele didactice și educaționale. Însă Apolodor este nostalgic precum personajul homeric doar atât cât nostalgia funcționează ca declanșator al unei călătorii inițiatice, prin intermediul căreia micul pinguin află că orice aventură maturizează.

Într-un mod original, Gellu Naum a adaptat temele literaturii „mari” la proporțiile delicate ale lumii mici. Deși a renunțat la forma și stilul suprarealismului, i-a păstrat totuși substratul. Prin fantasticul călătoriilor extraterestre, dorința continuă de aventură, goana după necunoscut, desfășurarea neașteptată a evenimentelor, a peisajelor inedite, Apolodor devine cronicar al propriei aventuri, adevăratul autor. În jocul instanțelor textuale, poetul reia doar faptele descrise în jurnal, în „caietul pătat”, lacunele din manuscris constituind mereu ocazii de speculații și interogații fanteziste.

### **Rolul ilustrațiilor**

Inițial, în ediția din 1959, cea ilustrată de Jules Perahim, Gellu Naum și-a structurat *Cartea lui Apolodor* în șase „capitole”, precedate de o introducere de prezentare a pinguinului tenor, cărora le-a dat subtitluri tematice: „Jelania lui Apolodor la Capul Nord”, „Oamenii de pe Marte de Fergus Mac-Piggot” (capitol organizat ironic, la rândul lui, în alte patru „capitole”), „Amicii armei nucleare”, „Hotărârea asociației «amicii armei nucleare»” (împărțită în patru „puncte”), „Explozie la Saint-Louis”, și „Telegramă (prin radio)”. Poetul a modificat ulterior unele subtitluri, apelând, de exemplu, la aliteratie, pentru a schimba titulatura asociației nucleare în mult mai sonora denumire: *Ku-Klux-Klan*. A înlocuit și substantivul „Explozie” cu unul aproape nemaîntâlnit în cărțile pentru copii din acea perioadă: „Sinucidere”, dar a contrabalansat tensiunea printr-un „Imn de slavă pentru Apolodor, primul pinguin cosmonaut”, o aluzie la seriile de zboruri spațiale pilotate,

efectuate de Statele Unite ale Americii, cu astronava Apollo. „Imnul” a fost eliminat totuși din ediția din anul 1988, aluzia nefiind atât de subtilă pe cât își închipuise poetul.

Fiecare secvență lirică implică un dramatism jucat, în care Gellu Naum a ironizat și parodiat, pe rând, romanele de aventuri, versul romantic, literatura western sau pe cea science-fiction, într-un discurs poetic care „se bazează pe efectul senzaționalului, fiind înțesat de coduri sociale și politice, unele izbitoare, altele mai puțin evidente, dar care se amestecă pentru a oferi exotism acestui *story inedit*” (Gongonea 2013: 196).

Scrisă într-o perioadă dificilă a culturii române, *Cartea lui Apolodor* a subminat direcția ideologizantă a realismului socialist, care imprimase literaturii o perspectivă sumbră, unidimensională. De fapt, *Cartea* a reprezentat un manifest, având în vedere că nici ilustratorul, Jules Perahim, nu putea să se exprime liber și fusese chiar arestat (pentru câteva zile), pentru că, în adolescență, participase activ la consolidarea manifestărilor avangardei românești, neînțelese de regimul totalitar. Apropiat de stilul minimalist, oarecum auster, al ilustratorilor supremațiști ruși, Jules Perahim a fost singurul, dintre artiștii ce au ilustrat ulterior volumul lui Gellu Naum, care nu a antropomorfizat pinguinul aventurier. El a contrastat dinamica epicului, nuanțat în rime ingenioase și schimbări exuberante, neașteptate, de ton și decor, prin monotonia cromatică a ilustrațiilor. Prin integrarea unor elemente legate de expresivitatea suprarealistă, Jules Perahim a reușit să genereze „sens în tensiunea dintre elementul verbal și cel vizual” (Nikolajeva 2013: 320). Având în vedere relația directă, imediată, cu cititorul (mic sau mare), ilustratorul este capabil să ofere „opțiuni excelente de a cuprinde teme și subiecte ce se dovedesc prea dificile pentru a fi prezentate verbal” (*ibidem*: 320). În *Cartea lui Apolodor*, ilustrațiile lui Jules Perahim au reprezentat un nod simbolic, cu rol de unificare a unor viziuni ce nu puteau fi exprimate cu totul deschis, de aducere a unei laturi suprarealiste în sfera infantilului, de tranferare a sensului poveștii în imagine.

Ilustrațiile lui Jules Perahim nu au avut prea multe în comun cu cele ulterioare ale *Cărții cu Apolodor*, realizate de Nicolae Nobilescu sau de către Dan Stanciu. Ele pot fi încadrate într-o paradigmă care aparține, mai degrabă, unei direcții canonice a modernității, decât domeniului artei ilustrației de carte. Pentru că a renunțat la îndulcirea diminutivală destinată infantilului, Jules Perahim s-a adresat unei priviri generice, nu doar copiilor. Astfel, colaborarea Naum-Perahim l-a condus pe pinguinul Apolodor în proximitatea artei majore.

#### **Discursul poetic naumian și relația cu cititorii (și cu scriitorii)**

Într-unul dintre numeroasele dialoguri cu scriitoarea Simona Popescu, Gellu Naum își asuma faptul că ceea ce scria putea „să pară o grămadă de bazaconii” (Popescu 2000: 137), ba chiar că ar fi putut fi considerat „nebun”, dacă ar fi spus oricui ceea ce gândea, pentru că „literații înțeleg ce vor ei să înțeleagă. Găsesc și ei ceva acolo, care aduce cu ceea ce cunosc și numesc literatură. Uneori înțeleg ceva mai mult poezii, dar nu ajung să înțeleagă lucrurile cu adevărat decât cei care au experiențe [...] asemănătoare cu ale mele” (*ibidem*: 137).

Mai mult sau mai puțin direct, însă de nenumărate ori, Gellu Naum și-a declarat „reticența față de cititori (fie ei «naivi» sau «specialiști»). Reticență dublată de o superioară îngăduință, disimulată sub forma unei orgolioase modestii (dacă se poate spune așa)” (*ibidem*: 237). Cercetătoarea Simona Popescu a remarcat faptul că, la Gellu Naum, puse laolaltă, „trimiterile la cititor ar putea reprezenta o întreagă strategie de «reeducare» a acestuia în spirit... suprarealist (sau, mai bine zis, «pohetic») prin persiflarea obiceiurilor de lectură, prin tactica deconcertării, printr-o marcată modestie care conține însă multă ironie” (*ibidem*: 237). Tocmai de aceea, poate, printr-un inspirat joc de cuvinte, un alt scriitor și critic român, Romulus Bucur, a văzut în *Cartea lui Apolodor* „cel puțin o frondă simpatică, o neseriozitate serioasă” (Bucur 2000: 18) care a fost „concepută la întretăierea genurilor” (Gongonea 2013: 193) în mod intenționat și în care discursul este construit în jurul arhetipului călătorului, plin însă de repere ale înaintării (*ibidem*: 192).

La nivel textual, ceea ce se observă cu ușurință este un „efort vizibil de logicizare a discursului, căutarea unui *sens* de ansamblu al poemului, cu toate că în spațiul interior al acestuia apar mecanismele absurdului, imaginile-șoc, care însă dinamitează doar starea lor generală, îi întrerup monotonia. Procedul e tipic suprarealist” (Poantă 1973: 206). Este de remarcat faptul că mijloacele formale de realizare a acestui tip de discurs oferă o „logică simplificatorie, care caută să aducă poezia în umilință înainte de a-i spune câte ceva despre originea ei miraculoasă” (*ibidem*: 208).

Versurile din fragmentul introductiv par a fi „concepute în registrul solemn, gata să impresioneze publicul serios” (Gongonea 2013: 193), deși, prin ironia naumiană, se poate întui o înscenare melodramatică, o candoare mimată, care poartă cititorii cei mici și către registrul familiar-colocvial. Se observă „că nu criza limbajului e ceea ce-l interesează pe suprarealist, cât, mai cu seamă, încrederea în noul limbaj pe care el îl aduce” (Poantă 1973: 205). Noua *retorică*, cea a ilogicului, chiar a absurdului, reprezintă „o acțiune eliberatoare asupra realului, puterea de a-l recupera într-o suprarealitate, într-un spațiu de magie, în care totul este supus unor permanente *metamorfoze*” (*ibidem*: 205). Totul devine „viziune, iar proliferarea obiectelor ori a limbajului nu-i atât sursă a monstruosului și a angoasei, cât forma de manifestare, existența în act a acestei lumi noi. E o nouă *ordine* care poate ajunge chiar la incoerența autoexprimării” (*ibidem*: 205).

În „Scrisoarea unui critic literar către un prieten pinguin”, datată în București, martie 2003, adică la aproape doi ani de la plecarea „într-o misterioasă călătorie” a „inventatorului” Gellu Naum, în ediția ilustrată de Nicolae Vasilescu și publicată de către editura Humanitas după un deceniu, abia în anul 2013, scriitoarea Ioana Pârvulescu mărturisea că s-a împrietenit demult cu pinguinul Apolodor care a învățat-o „cum se joacă cuvintele unele cu altele, cum se prind de mână în rime” (Naum 2013: 3), ca într-o imensă descoperire:

„...dar am înțeles-o abia mai târziu: cum tu călătoreai foarte mult, ca să nu te rătăcești și să te poți întoarce acasă, inventatorul tău ți-a marcat drumul cu o rimă călăuzitoare și, pentru că erai mic, ca s-o recunoști ușor, a făcut-o să semene cu codița numelui tău: dor. Așa se face că ai putut să ajungi înapoi la București, la prietenii tăi de la circ, după ce ai umblat hai-hui prin toată lumea” (*ibidem*: 4).

Diferit, unic, inimitabil, original, independent, seducător, celebru, vesel și curajos, fermecător, întotdeauna elegant, aventurier, renumit tenor, pinguin-om, legendarul erou Apolodor deține toate calitățile care îl fac o adevărată sursă de inspirație și un amic de nădejde pentru cititorii cei mici, dar și pentru „toți ceilalți”, atât pentru prietenii din lumea imaginară, cât și pentru cei din viața reală, între care mulți scriitori „nemaipomeniți” contemporani:

„Să-ți spun, dragă Apolodor, de ce nu ești ca alții. Ești pinguin și om, pentru că vorbești, cânti, plângi și mergi ca un om, dar ai pene albe și negre, cioc și aripi, ești mic și mare, ești pentru copii și pentru toți ceilalți, ești un picaro și un Wilhelm Meister (nu-i nimic dacă nu știi ce înseamnă asta), ești erou și locuiești într-o parodie, ba chiar într-un evantai de parodii, dar tu ești atât de original încât nimeni nu te poate imita. Porți în toate ocaziile frac. Porți, de asemenea, fără să te sinchisești, numele unui celebru arhitect și constructor din Damasc. Ești fermecător, ești tenor, voiajor, visător și seducător. De tine s-au îndrăgostit o maimuțică și mulți cititori. Ai prieteni nemaipomeniți în lumea ta și cămila Suzi îți este chiar ca o mamă, iar cu cangurul Ilie și cu leul Amedeu faci un trifoi de neuitat. Dar ai prieteni și în lumea astalaltă, reală, care sunt și prietenii mei: Florin, Tina, Dana, Rodica, Anca, Liviu, Cătălin, Leo, Mircea, Alexandru, Dan, Adriana, Nicolae. Toți te știu pe dinafară și fiecare cunoaște bine viața ta aventuroasă, episod cu episod și vers cu vers. Ție poate nici nu-ți pasă

de asta, pentru că ești un pinguin independent și semeni cu creatorul tău, care a fost întotdeauna un om liber” (*ibidem*: 5).

Aerul de poveste sau de saga exotică captivează cititorul mic sau mare, iar prin pragurile inițiatice și jocul palimpsestic „răzbat ecourile unei literaturi de aventuri” (Gongonea 2013: 191, 192).

*Așa-i Sanda* (1956) reprezintă un alt volum de versuri naumiene pentru copii, în care cititorii cei mici pot lua contact, în mod progresiv, cu lumea înconjurătoare, reflectată prin chipul unei fete, conturată real, firesc, prin afirmarea personalității umane, ce nu se lasă ușor disciplinată de rigurile procustiene ale educației, resimțite ca restrictive. Inocența, vicleniile vârstei mici, drăgălășenia redau dulcea psihologie a copiilor. În poezia „Nu se poate”, din volumul *Așa-i Sanda*, copiii sunt invitați de poet să se implice direct și să judece ei înșiși cum trebuie să se poarte: „Dacă spui: – Nu, nu se poate, / Toate fetele-s curate. / Tu, îți pui nisip în cap? / Cum rămâne singură, / Sanda ia o lingură / și îl toarnă în ciorap. / Judecați și voi: / să mânjești ciorapii noi!... // Adineari, mama-i spune: / Dă-l încolo de cărbune, / nu se poate, e murdar, / uite cum te-ai înnegrit! // Sanda nu l-a azvârlit, / ci l-a pus în buzunar / și l-a scos, pe urmă, iar...” (Naum 1956: 11-13).

Pe urmele lui Dr. Lemuel Gulliver, pseudonimul scriitorului anglo-irlandez Jonathan Swift, posibil ca o nouă asociere a temei copilăriei cu cea a călătoriei, Gellu Naum a creat o parabolă-replică autohtonă, o scurtă alegorie, al cărei personaj, Matei, un băiețel de numai 7 ani, vrea să crească „mare”. Cu ajutorul unui cangur-scamator minuscul, cu rol de peștișor auriu, dorința îi este îndeplinită. Drumul căutării de sine, al întoarcerii către cine ar trebui să devină, este presărat cu suspine, pentru că băiatul dovedește insensibilitate față de nevoile semenilor. *Cel mai mare Gulliver* (1958) reprezintă însă mai mult decât o carte pentru copii, cu strofe melodioase și morala de a fi buni unii cu ceilalți, oricât de mici sau mari ar (des)crește. Pentru că în limba engleză termenul *gullible* înseamnă *credul, naiv*, elementele intertextuale sunt vizibile chiar din titlul la superlativ, asumat pleonastic de către Gellu Naum, cu scopul de a provoca cititorii de orice vârstă să depășească orice experiență iluzorie, având în vedere tocmai faptul că povestea este trăită în vis și, din fericire, este doar un coșmar, din care copilul se trezește în cele din urmă. Deși pare destinată (doar) copiilor, ca și Gulliverul swiftian, Naum a ales să construiască mai mult decât o operă pentru copii, realizând, de fapt, o ficțiune (prin) care ilustrează blocarea potențialului uman, discrepanța dintre realitate și aspirație.

În 2019, la editura Arthur, Florin Bican a publicat *Cartea Albă cu Apolodor sau Apolododecameronul*, cu ilustrații de Dan Ungureanu, unde scriitorul a revizitat locul de baștină al ilustrului pinguin naumian<sup>333</sup>. Așa după cum apare pe site-ul editurii, poemul lui Florin Bican este „plin de culoare” și aruncă „o lumină nouă asupra lui Apolodor și asupra lumii pinguinilor care-l întâmpină în Labrador”. Prin termenii nou inventați, precum *Apolodictator, Apolodizident, Apolodrama, Apoloaumădoare, Apolodiva* și mulți, mulți alții, *Cartea* reprezintă un „amestec rar de omagiu și satiră”. *Cartea albă cu Apolodor* se citește cu zâmbetul pe buze, cu dor de Gellu Naum și cu bucuria intensă dată de poezia bună<sup>334</sup>.

Specialistă și iubitoare a poeziei lui Gellu Naum, scriitoarea Simona Popescu l-a descris pe Bican drept un „apolosof”: „O lume de apolodorieni, apolodorini și apolodorine, de care se ocupă un autor... apolosof! Cu un final de-ți rupe inima de adevărat ce e” (Bican 2019: 4).

*Cartea Albă cu Apolodor sau Apolododecameronul* (2019) debutează cu *Avertismentul autorului*, în care Florin Bican precizează:

<sup>333</sup> <https://www.editura-arthur.ro/info/autor/bican-florin>

<sup>334</sup> <https://www.editura-arthur.ro/info/carte/cartea-alba-cu-apolodor-sau-apolododecameronul-ilustrata-de-dan-ungureanu-s#descriere>



„Textul cărții de față conține scene de violență fizică, verbală și emoțională, abateri (deliberate) de la normele gramaticale și lingvistice în vigoare, precum și eșantioane de limbaj erbaceu, folosite exclusiv în scopul caracterizării personajelor. Acestea nu sunt intenționate ca modele pentru cititori și, prin urmare, nu se recomandă preluarea și reproducerea lor ca atare în viața cotidiană. Cei care citesc această carte o vor face pe propria lor răspundere. Reclamațiile ulterioare nu vor fi luate în considerare” (*ibidem*: 5).

O recenzie propusă pe site-ul editurii Arthur este cea a Teodorei Leon<sup>335</sup>, unde aflăm că:

„Apolodorul lui Florin Bican are de la bun început mai multă siguranță de sine. Este o încredere care, scoasă din context, ar părea iritantă pentru un cititor neavizat. O perspectivă mai largă i-ar permite să vadă că Apolodor nimerește într-o țară în care fiecare pinguin se simte îndreptățit să-și exprime opiniile și să le prezinte ca și cum ar fi adevăruri – ceea ce nu este departe de un alt posibil adevăr general, ideea că fiecare om trăiește într-o realitate a sa, în funcție de experiențele acumulate. În plus, Apolodor nu mai trebuie să traverseze toate continentele pentru a parcurge o mică istorie a omenirii (așa cum se întâmplă în *Cartea cu Apolodor* a lui Naum). În mod surprinzător, la prima vedere, nici nu este obligat să creeze noi prietenii stabile (ca în *A doua carte cu Apolodor*, unde apar leul Amedeu și cangurul Ilie). În noul Labrador, diversitatea pinguinilor iese la suprafață prin terminații diferite (Apolodrama, Apolodorongo, Apolodiabet, Apolodesign) care reprezintă principala caracteristică a personalității lor (caracteristici duse la extrem, în orice caz). Există și o anumită contopire a culturilor – „Cumnatul Apolodorongo, / Un pinguin străin, din Congo... / Nașul Apolodorian, / Cu pașaport american / (...) / Vecinul Hapolodoriu – / Un pinguin mai tuciuriu” (*ibidem*: 10).

O altă carte recentă a lui Florin Bican este *Descoperim cu Apolodor, în Deltă, păsările-n zbor*, publicată în august 2020, tot la editura Arthur, care deschide colecția *Apolodor Explorer*, o colecție dedicată copiilor de peste 6 ani, curioși să exploreze lumea toată alături de mult îndrăgitul pinguin naumian:

„Apolodor, personajul lui Gellu Naum, cel din volumele lui pentru copii (de toate vârstele!), și-a găsit un prieten rar – pe Florin Bican, un subtil apolodorofil, care s-a hotărât să-l ducă spre noi aventuri. Florin Bican îl călăuzește de data aceasta pe celebrul pinguin prin Delta Dunării, unde ni se deschide o încântătoare lume cu păsări de tot felul, de care ne despărțim greu. Dar ni se promite că *pinguscriicălătorul* Apolodor o să-și urmeze calea mai departe spre alte lumi, spre-o altă carte. Să adăugăm și că în noile lui trasee e însoțit și de minunatul cronicar în imagini Dan Ungureanu” (Bican 2020: 4).

Apolodor a călătorit în toată lumea, a văzut multe minunății și a adunat tot felul de vești despre viața din ape, din aer, din spațiu și de pe uscat. Prin Delta Dunării a călătorit cu Maimuțica și cu pisoiful Tiț: „Ca nu cumva urât să-mi fie / Am luat-o în călătorie / pe maimuțică (cred c-o știți). / L-am luat și pe pisoiful Tiț...” (*ibidem*: 9). Prietenos ca întotdeauna, Apolodor împărtășește tot ce a aflat despre locuitorii înaripate dintre Dunăre și Marea Neagră, într-un poem educativ, cu versuri ritmate, care pot fi (și) cântate. Cartea, ilustrată de Dan Ungureanu, prezintă, într-o manieră atrăgătoare, unsprezece păsări, printre

---

<sup>335</sup><https://www.editura-arthur.ro/info/carte/carte-alba-cu-apolodor-sau-apolododecameronul-ilustrata-de-dan-ungureanu-s#descriere>

care egreta, cormoranul, pelicanul, gâsca cu cravată, douăsprezece miniplanșe cu explicații științifice pe înțelesul tuturor, dar și un glosar cu peste patruzeci de cuvinte<sup>336</sup>.

Din decorul păsărilor colorate din Delta Dunării, pentru că Apolodor e mare călător, pinguinul pornește alături de pisoiul Tiț și de Maimuțică în explorarea Lunii, sub îndrumarea aceluiași neobosit scriitor, Florin Bican, cât și ilustrator, Dan Ungureanu, în *Hai pe Lună împreună*, carte publicată în noiembrie 2021, la aceeași editură Arthur, prefațată tot de Simona Popescu:

„Pinguinul Apolodor, celebrul personaj al lui Gellu Naum, a pornit de câțiva ani în noi călătorii alături de Florin Bican. După ce a explorat Delta Dunării, micuțul pinguin ajunge acum, din nou, pe Lună. O vizitase și într-una dintre cărțile lui Gellu Naum. Așadar, Apolodor merge mai departe! Nu singur, ci însoțit după cum vedem în desene, de alte două personaje pe care apolodorofilii le recunosc imediat – o maimuțică și un pisoi, Tiț. Încă o carte pentru cititori mici și mari care cucerește prin jocurile stilistice marca Florin Bican și prin minunata narațiune în imagini creată de Dan Ungureanu” (Bican 2021: 4).

Cu casca pe cap, cei trei prieteni ajung pe suprafața denivelată care acoperă satelitul natural al Terrei și descoperă împreună o mie de minunății, cât să acopere distanța de la Pământ la Lună. Promisiunea edurii este că, oricât e Luna de departe, o poți cunoaște cu o carte<sup>337</sup>.

### Concluzii

La Gellu Naum, limitele biograficului s-au întrepătruns cu cele ale literarului, într-o operă pe mai multe straturi, cu nenumărate posibilități de interpretare. Pentru Naum, literatura reprezintă „jocul antrenant în care realitatea se confundă cu lumile virtuale” (Gongonea 2013: 198). Gustul pentru exercițiul narativ și preferința pentru experimentul ludic s-au concretizat în două direcții la Naum, în proza pentru tineret: *Filonul* (1952), *Tabăra din munți* (1952), dar, cel mai mult, în poemele în versuri pentru copii din *Cartea cu Apolodor* (1959) și din *A doua carte cu Apolodor* (1964). Din nefericire, viziunea din proza pentru tineri a fost una proletcultistă, pe care Naum a renegat-o ulterior. Chiar și scriitoarea Ioana Pârvulescu a remarcat faptul că lui Gellu Naum i-a fost greu să vorbească despre „anii aceia răi”, în care „oamenilor le era foame și frică și poezia tăcuse cu totul” (Naum 2013: 4). *Cartea cu Apolodor* rămâne însă o demonstrație de fantezie lexicală, în care aventurile pinguinului-călător-rătăcitor reprezintă o atitudine existențială. Libertatea neîngrădită a asocierilor, jocul versificației, parodia tonului gnomic, umorul, exotismul și aventura de tip nonconformist demonstrează legătura evidentă a acestei forme de literatură, neglijată uneori, din nefericire, dar deloc neimportantă, cu întreaga operă a suprealistului Gellu Naum.

În anul 2009, s-a realizat o traducere în limba engleză a *Cărții cu Apolodor*, publicată deocamdată doar online ([www.gellunaum.ro](http://www.gellunaum.ro)), iar o versiune franceză (*Voyage avec Apollodore*), publicată în același an la Éditions MeMo, a fost realizată de Sebastian Reichmann. De asemenea, călătoria lui Apolodor a fost preluată și de cântăreața Ada Milea, într-un album muzical aut(h)entic, precum celebrul pinguin tenor. Din anul 2019, scriitorul Florin Bican și ilustratorul Dan Ungureanu au continuat aventura pinguinului naumian într-o serie de cărți amuzante și educative.

## BIBLIOGRAPHY

### Surse

<sup>336</sup> <https://www.editura-arthur.ro/info/carte/descoperim-cu-apolodor-in-delta-pasarile-n-zbor-ilustrata-de-dan-ungureanu-nou-s>

<sup>337</sup> <https://www.editura-arthur.ro/info/carte/hai-pe-luna-impreuna>

- Naum, Gellu, 1956, *Așa-i Sanda*, București, Editura Tineretului.
- Naum, Gellu, 1956, *Kicsi Sari*, București.
- Naum, Gellu, 1958, *Cel mai mare Gulliver*, București, Editura Tineretului.
- Naum, Gellu, 1959, *Cartea cu Apolodor*, desene de Jules Perahim, București, Editura Tineretului.
- Naum, Gellu, 1963, *Das Buch von Apolodor (Cartea lui Apolodor)*, tradusă în germană de Franz Johannes Bulhardt, București, Editura Tineretului.
- Naum, Gellu, 1964, *A doua carte cu Apolodor*, cu ilustrații de Gellu Naum, București, Editura Tineretului.
- Naum, Gellu, 1975, *Cartea cu Apolodor*, ilustrații de Dan Stanciu, București, Editura Ion Creangă
- Naum, Gellu, 1979, *Cărțile cu Apolodor*, București, Editura Ion Creangă.
- Naum, Gellu, 1988, *Amedeu, cel mai cumsecade leu*, desene de N. Nobilescu, București, Editura Ion Creangă.
- Naum, Gellu, 1988, *Apolodor, un mic pinguin călător*, desene de N. Nobilescu, București, Editura Ion Creangă.
- Naum, Gellu, 2013, *Cartea cu Apolodor*, ilustrată de Nicolae Vasilescu, cu o prefață-scrisoare de Ioana Pârvulescu, București, Editura Humanitas.

### Referințe

- Bucur, Romulus, 2000, *Poeți optzeciști (și nu numai) în anii '90*, Pitești, Paralela 45.
- Cândroveanu, Hristu, 1988, *Literatura română pentru copii. Scriitori contemporani*, București, Editura Albastros.
- Gongonea, Silviu, 2013, *Gellu Naum: aventura suprarealistă*, pref. de Gabriel Coșoveanu, Craiova, Aius.
- Nikolajeva, Maria, 2013, *Children's Literature*, in Fass, Paula S. (coord.), *The Routledge History of Childhood in the Western World*, London, Routledge.
- Poantă, Petru, 1973, *Modalități lirice contemporane*, Cluj, Editura Dacia.
- Pop, Ion, 2001, *Gellu Naum, poezia contra literaturii*, Cluj, Editura Casa Cărții de Știință.
- Popescu, Simona, 2000, *Salvarea speciei. Despre suprarealism și Gellu Naum*, București, Editura Fundației Culturale Române.
- Simion, Eugen, 1984, *Scriitori români de azi*, vol. III, București, Editura Cartea Românească.

### Referințe electronice

- <https://gellunaum.ro/> (accesat în 21 nov.2021)
- [https://www.researchgate.net/publication/330620724\\_In\\_mintea\\_copiilor\\_Asimilari\\_a\\_le\\_infantilului\\_in\\_imaginarul\\_avangardelor\\_istorice](https://www.researchgate.net/publication/330620724_In_mintea_copiilor_Asimilari_a_le_infantilului_in_imaginarul_avangardelor_istorice) (accesat în 21 nov. 2021)
- <https://www.diacronia.ro/ro/indexing/details/A23078/pdf> (accesat în 24 nov. 2021)
- <https://dilemaveche.ro/sectiune/dilemateca/articol/avangarda-si-literatura-pentru-copii> (accesat în 25 nov. 2021)
- <https://dilemaveche.ro/sectiune/muzica/articol/apolodor-in-english> (accesat în 26 nov. 2021)
- <https://www.youtube.com/watch?v=V-0otHinjMQ> (accesat în 26 nov. 2021)
- <https://www.editura-arthur.ro/info/autor/bican-florin> (accesat în 18 ianuarie 2022)
- <https://www.editura-arthur.ro/info/carte/cartea-alba-cu-apolodor-sau-apolododecameronul-ilustrata-de-dan-ungureanu-s#descriere> (accesat în 18 ianuarie 2022)

<https://www.editura-arthur.ro/info/carte/descoperim-cu-apolodor-in-delta-pasarile-n-zbor-ilustrata-de-dan-ungureanu-nou-s> (accesat în 18 ianuarie 2022)

<https://www.radioromaniacultural.ro/prin-aer-pe-ocean-pe-sol-cu-apolodor-imaginat-de-florin-bican/> (accesat în 19 ianuarie 2022)

<https://teodoraleon.blogspot.com/2020/10/despre-cartea-alba-cu-apolodor-sau.html> (accesat în 19 ianuarie 2022)

<https://www.editura-arthur.ro/info/recenzie/despre-cartea-alba-cu-apolodor-sau-apolododecameronul-de-florin-> (accesat în 19 ianuarie 2022)

## ITALY, TRAVEL LITERATURE AND AESTHETIC EXPECTATIONS

Laurențiu Boșog

PhD Student, University of Craiova

*Abstract: Many genres of literature set up expectations, both for readers as well as for future writers. As such, works made by said future writers would then reflect upon how their expectations were either met or shattered. Aesthetic presentation plays a key role in travel literature, and in this essay we will look at how writers such as Dickens and Henry James deal with them in their works.*

*Keywords: aesthetics, travel, literature, Victorian, culture*

### CREATION OF AESTHETICS

For the English, Italy has occupied a special place in the cultural zeitgeist, especially when it pertains to literary works. The introduction of Petrarch's works into the British literary space via translation had not only caused a popularization of his lyrical style, but also of the Italian sonnet as a whole, the Elizabethan poets thus exalting the same ideas and themes as the Italian Romantics.<sup>338</sup> The Renaissance also played a key role in creating an image of Italy as a place of learning and of rediscovery of the Classical civilisation<sup>339</sup> in the mind of the educated Englishman. And, most importantly, for the Victorians we can attribute the prevalence of the Grand Tour of Europe to the revival of Italian interest and influences. In this context Rome had become a popular location for Europe's elite's heirs, acting as a place of exchange for both political and cultural experiences.<sup>340</sup>

It should be noted, however, the limited scope of such southern experiences. As stated by John Pemble, for most Edwardians and Victorians, access to travel to the Mediterranean was severely limited, available to mostly to the upper classes<sup>341</sup> and clashes with English

---

<sup>338</sup> Fox, M. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue. (pp. 41)

<sup>339</sup> Partridge, M. (2007). *Thomas Hoby's English Translation of Castiglione's Book of The Courtier*. The Historical Journal 50 (pp.772)

<sup>340</sup> Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, *Linguae & -Rivista di lingue e culture moderne* (pp. 9)

<sup>341</sup> Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press. (Introduction)

moral belief that warm weather could lead to a deterioration of moral character.<sup>342</sup> The end of the Napoleonic Wars saw a rise in travel became accessible yet again, particularly for those of the aristocratic blood, for whom such travels were not only for relaxation and health, but also a chance to expose themselves to what they considered “the motherland of culture”<sup>343</sup>.

Already, thus we can see a figure of an aesthetic emerging. Italy is thus becoming associated with terms such as “culture”, “civilisation”, granting it an air which elevates it above other places of travel, becoming a source of enlightenment for any who visit it. Indeed, as Pemble remarks yet again, for the British who often “were not generally accustomed to seek elevation and enlightenment from lands other than their own”<sup>344</sup> Italy and the Mediterranean were among the scarce exceptions to British exceptionalism, to whom they became synonymous with “culture”.<sup>345</sup>

However, countries aren’t just landscapes and history, they are also their peoples and travel writing often creates a distinction between who it is written for and who it is about. The audience and the writers are meant to identify with one another, while the subject is often presented in opposition, othered. This dichotomy enables both a sense of belonging but also of otherness in the creation of a national identity<sup>346</sup> and, in this context, the traveller becomes an agent of formation and perpetuation of such ideas and stereotypes, especially in regards to concepts of national and religious identity.<sup>347</sup>

*Travellers described every aspect in their writings: from cities of art to local customs and traditions; for this reason, they are relevant sources for historical and social research. Travel writing reflects their mindset and systems of values; objective and subjective elements are interwoven in them as travellers select information and deliver an image of reality according to their cultural parameters.*<sup>348</sup>

Thus we notice how the image of Italy is shaped in popular culture of the time by ideas present in popular imagination, something literary works played a key role in. It is not just about the utilitarian role of landscape descriptions, but all about presentation, where cultures can be othered so they can be compared to and judged through the lens of the writer’s own<sup>349</sup>.

### **DICKENS, WRITING THE PERSONAL**

Most travel writing conventions would argue for a presentation that bears an impersonal character. A trend noted among travellers was that of appreciation of Italian culture, art and landscapes, but of indifference when it came to its people. It is observed how, over time, such indifference transformed into hostility and negativity.<sup>350</sup> As such, Dickens’ writings in “Pictures from Italy” stands out, as its interest lies not in the already presented and aestheticized landscapes and cultural wonders, but in the people, forming “a complex relationship with the country that embraces all its aspects”<sup>351</sup>. This is, of course, intentional, as in the aftermath of the popularisation of travel, Dickens himself set out to write of his

---

<sup>342</sup> Ibid, pp. 54

<sup>343</sup> Caponi-Doherty, M. G. (1996). *Charles Dickens and the Italian Risorgimento*. Dickens Quarterly, 13(3). (pp. 151)

<sup>344</sup> Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press. (pp. 60)

<sup>345</sup> Idem.

<sup>346</sup> Gilroy, Amanda (2000), *Romantic Geographies: Discourse of Travel 1775–1844*, Manchester: Manchester University Press.

<sup>347</sup> Ascari, Maurizio (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, *Linguae & -Rivista di lingue e culture moderne* (pp 10)

<sup>348</sup> Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in ‘Pictures from Italy’*, Palgrave Macmillan (pp.8)

<sup>349</sup> Ibid. (pp.59)

<sup>350</sup> Ibid. (pp. 15)

<sup>351</sup> Idem.

experiences in a manner that went against genre expectations for travel writing and guidebooks.<sup>352</sup>

One of the notable aspects of Dickens' experiences as outlined by his writings in "Pictures from Italy" is also the sensation of disappointment. In his writings on the suburbs of Genoa, for example, attribute both decay and stagnation to his descriptions, the landscapes being contrasted with the dishevelled nature of the suburbs and his temporary residence, being negatively affected by the lack of cultural progress.<sup>353</sup>

*I never in my life was so dismayed! The wonderful novelty of everything, the unusual smells, the unaccountable filth [...] the disorderly jumbling of dirty houses, one upon the roof of another [...] the perfect absence of resemblance in any dwelling-house, or shop, or wall, or post, or pillar, to anything one had ever seen before; and the disheartening dirt, discomfort, and decay; perfectly confounded me.*<sup>354</sup>

Despite the shock and disgust, Dickens does grown on to express more positive feelings towards Italy, growing to enjoy the novelty of things once the initial feeling of disillusionment passes: *It requires a little time and use to overcome the feeling of depression consequent, at first, on so much ruin and neglect. Novelty, pleasant to most people, is particularly delightful, I think, to me.*<sup>355</sup> A love of exploration and discovery would characterise Dickens' further experiences in Genoa, the personalised process of discovery and learning being what would, in the end, cause him to grow fond of the place in spite of his initial opinion.<sup>356</sup>

Freedom of exploration is what distinguished Dickens' work on "Pictures from Italy" from his contemporaries such as Murray's "Handbooks", presenting an openness to interacting with the local culture, allowing it to become a part of the living space instead of just one part of the aesthetic, pre-mediated by other travel writers for the tourist.<sup>357</sup> It is perhaps by detaching himself from the stereotypical tourist's point of view as delineated by guides and handbooks- something McNeese identifies as a typical Dickensian trait of railing against imposed authority<sup>358</sup> - that allowed Dickens to experience the contrasting points of views in his Italian travels. Detail becomes his ally, the lived experience permitting for a greater level of fidelity, divorced for surface level aesthetically pleasing presentations:

*If you would know all about the architecture of this church, or any other, its dates, dimensions, endowments, and history, it is not written in Mr. Murray's Guide-Book, and may you not read it there, with thanks to him, as I did.*<sup>359</sup>

Germana notes how *Dickens's travelling persona shifts continuously from full to narrow perspectives, the rhythm of narration is fast, and new images open up in front of the reader's eyes like with a diorama.*<sup>360</sup> Dickens presents a more natural image of the Italian life and landscapes, in all its entirety, both the touristy attractions and the decay, the great monuments and the humble local festivals, not confining himself to the visually pleasing sights, opting for a more personal, human approach instead.

### **STRANGE BEAUTY IN DECAY, HENRY JAMES**

---

<sup>352</sup> McNeese, Eleanor (2007). *Reluctant Source: Murray's Handbooks and "Pictures from Italy."* Dickens Quarterly, 24(4) (pp. 211)

<sup>353</sup> Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in 'Pictures from Italy'*, Palgrave Macmillan (pp.38)

<sup>354</sup> Dickens, Charles (1913), *Pictures from Italy*, London, CHAPMAN & HALL, Ltd.

<sup>355</sup> Idem.

<sup>356</sup> Hawksley, Lucinda (2022), *Dickens and Travel: The Start of Modern Travel Writing*, Pen & Sword Books, Yorkshire: Philadelphia (pp.117)

<sup>357</sup> McNeese, Eleanor. (2007). *Reluctant Source: Murray's Handbooks and "Pictures from Italy."* Dickens Quarterly, 24(4) (pp. 213)

<sup>358</sup> Idem.

<sup>359</sup> Dickens, Charles (1913), *Pictures from Italy*, London, CHAPMAN & HALL, Ltd.

<sup>360</sup> Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in 'Pictures from Italy'*, Palgrave Macmillan (pp.62)

Henry James, a self-styled sentimental tourist<sup>361</sup> also presents a world of contrasts in "Italian Hours", where the poverty and decay of Venice's neighbourhoods become part of the show, the most authentic way to experience city life being through the simple pleasures, just like its inhabitants. James is no stranger to finding beauty in such things; for him decay is the marker of age, antiquity.

The first scene set in Rome from Henry James' "Roderick Hudson" paints for the reader a picture of both natural beauty and antiquity. Natural sights blend here with artistic imagery suggesting age: the use of the adjective "mouldy" to describe the garden-house, the mask of the Roman goddess Juno. It is a summarisation of Roderick's aesthetic impressions of Rome.<sup>362</sup> The atmosphere created is one of Romantic quality, where the beauty is found in the nostalgic blend of nature and antiquity; uses of imagery like "warm, still day", "magical picturesqueness" reinforcing that idea, all happening under a watchful, divine gaze of a goddess.

For Henry James, the Italian experience is all about the visual spectacle, the aesthetics<sup>363</sup>. The visual elements play a crucial role in explaining James' enjoyment of travel, expressing himself in a manner, as Salmoni describes it, in *the affectation of a travel writer reporting to a popular audience, one for whom the pleasure of Italy consists in good part in the sentimental luxury of visions too beautiful for words*.<sup>364</sup> Here we see James approach travel writing in a manner closer to the handbooks and travel guides Dickens appeared disinterested of, but in "Italian Hours" we observe how James presents a less aesthetically pleasing side of the Italian experience and, in particular, Venice:

*The Venetian people have little to call their own—little more than the bare privilege of leading their lives in the most beautiful of towns. Their habitations are decayed; their taxes heavy; their pockets light; their opportunities few [...] The canals have a horrible smell, and the everlasting Piazza, where you have looked repeatedly at every article in every shop-window and found them all rubbish [...].*<sup>365</sup>

James was a known lover of hyperbole and superlatives<sup>366</sup>, so perhaps we as readers should take his descriptions with a grain of salt, however it is still important to note how James does not present a perfect picture of Venice in his descriptions. Indeed, like Dickens he present the image of an Italy in its autumn years, focusing on more grounded depictions of the nation. Where Dickens was more interested in the details, that which make an inhabited world truly feel alive, James presents with guidebook like interest and passion the elements which would, rather than attract, normally repulse any potential tourist. James does not see the decay and degradation of the streets, towns and buildings as a negative aspect; indeed to him it is an essential element of the Italian experience:

*The misery of Venice stands there for all the world to see; it is part of the spectacle—a thoroughgoing devotee of local colour might consistently say it is part of the pleasure.*<sup>367</sup>

The bleakness, poverty and degradation are not elements that detract from the experience, but are rather, enhance it. James' joy comes from experiencing Venice the same way its people would, adopting in "Italian Hours" the 'man in the street' viewpoint<sup>368</sup> as

---

<sup>361</sup> James, Henry (1909), *Italian Hours*, Heinemann, London

<sup>362</sup> Mariani, Umberto. (1964). *The Italian Experience of Henry James*. *Nineteenth-Century Fiction*, 19(3), pg. 246

<sup>363</sup> Salmoni, Steven. "Ghosts, Crowds, and Spectacles: Visions of Venetian Travel in Henry James's 'Italian Hours.'" *Journal of Narrative Theory*, vol. 35, no. 3, 2005,( pp. 277)

<sup>364</sup> Idem.

<sup>365</sup> James, Henry (1909) *Italian Hours*, Heinemann, London, 1909

<sup>366</sup> Gale, R. L. (1959). *Henry James and Italy*. *Nineteenth-Century Fiction*, 14(2), (pp. 167)

<sup>367</sup> James, Henry (1909) *Italian Hours*, Heinemann, London, 1909

<sup>368</sup> Salmoni, Steven. "Ghosts, Crowds, and Spectacles: Visions of Venetian Travel in Henry James's 'Italian Hours.'" *Journal of Narrative Theory*, vol. 35, no. 3, 2005,( pp. 283)

Salmoni calls it, while also limiting it. Although James is able to find and attribute beauty and value to the image of a decayed city, the manner in which he does so is rather limiting: *The Venice of to-day is a vast museum where the little wicket that admits you is perpetually turning and creaking, and you march through the institution with a herd of fellow-gazers.*<sup>369</sup> By comparing the still inhabited space to a museum, James in a manner objectifies both it and the people of Venice, transforming them both into a medium meant for spectacle, a place where the traveller and the tourist comes to enjoy the spectacle, the aesthetics. As Salmoni is yet again quick to point out.

*The claim that an entire city is a museum creates a topographical distortion that suggests, as a consequence, intentional or not, a practice of vision quite opposed to the Cartesian. The city-as-museum itself is an image of excess reason, of the ordering principle of rational measurement excised to such a degree that it becomes a monument to lifeless object [...] Yet, the "city as museum" is a figure which encloses this multi-folded space within what is, in effect, an invisible totality, one that subordinates the various and heterogeneous facts of the city to a higher, controlling order of meaning. It reframes this dense and vast honeycomb exteriors and interiors in terms of an enclosed interior. To subordinate in this way the entirety of a city to the preservative, fixative function of the museum erases any distinction between inside and outside; all the elements of the city signify only in relation to the overarching ordering system of the museum.*<sup>370</sup>

### CONCLUSION

Travel writing exists in a complex space. While it can offer a more accurate portrayal of places and people, it is not without its inherent biases. In the end, the image created by the traveller is one that conforms to and expresses their own interests and opinions. Thus, both travellers and writers are agents that help give birth to popular opinion, orient tastes and form canon<sup>371</sup>, creating pre-existing notions and aesthetic expectations in their readers. As seen in this paper, sometimes the reality does not match the preconceived notions and expectations one arrives with.

In the case of Charles Dickens, it was only by immersing oneself in the regular lived space, see the things often ignored by the usual travel guide writers that he could truly appreciate his sojourn in spite of the initial shock when the Italian space did not live up to his expectations.

With Henry James we saw how one can reframe and transform what could usually be perceived as a negative impression. By reducing the issues of poverty and infrastructure of Venice into quaint aesthetics that become part of the experience. James manages to distance himself from the Italian space despite his appreciation of it; the detached foreign writer for whom such things are mere attractions. By limiting the entire lived space of Venice to a simple place meant for others to ogle he creates a new aesthetic preconception, thus reinforcing the idea about the power the travel writer has.

### BIBLIOGRAPHY

Caponi-Doherty, M. G. (1996). *Charles Dickens and the Italian Risorgimento*. Dickens Quarterly, 13. < <https://www.jstor.org/stable/45291594>>

Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in 'Pictures from Italy'*, Palgrave Macmillan

Dickens, Charles, *Pictures from Italy* < <https://www.gutenberg.org/> >

---

<sup>369</sup> James, Henry (1909) *Italian Hours*, Heinemann, London, 1909

<sup>370</sup> Salmoni, Steven. "Ghosts, Crowds, and Spectacles: Visions of Venetian Travel in Henry James's 'Italian Hours.'" *Journal of Narrative Theory*, vol. 35, no. 3, 2005, (pp. 283)

<sup>371</sup> Cubeta, Germana (2002), *Dickens and the Italians in 'Pictures from Italy'*, Palgrave Macmillan (pp.8)



Fox, Maureen. (2011) *The Italianate Englishman: The Italian Influence in Elizabethan Literature*, International Research and Review: Journal of Phi Beta Delta, 2011 Issue.

Gale, R. L. (1959). Henry James and Italy. *Nineteenth-Century Fiction*, 14(2), 157–170. <<https://doi.org/10.2307/3044166> >

Gilroy, Amanda (2000), *Romantic Geographies: Discourse of Travel 1775–1844*, Manchester: Manchester University Press.

Hawksley, Lucinda. (2022), *Dickens and Travel: The Start of Modern Travel Writing*, Pen & Sword Books, Yorkshire: Philadelphia

James, Henry, *Italian Hours* < <https://www.gutenberg.org/> >

Mariani, Umberto. (1964). *The Italian Experience of Henry James*. *Nineteenth-Century Fiction*, 19(3), 237–254. < <https://doi.org/10.2307/293261> >

Maurizio, Ascari (2015), *The Rise of the Grand Tour: Higher Education, Transcultural Desire and the Fear of Cultural Hybridisation*, *Linguæ & -Rivista di lingue e culture moderne*.<<https://www.ledonline.it/index.php/linguae/article/view/859/711> >

McNees, Eleanor (2007). Reluctant Source: Murray's Handbooks and "Pictures from Italy." *Dickens Quarterly*, 24(4) 211-229 <<http://www.jstor.org/stable/45292620> >

Partridge, M. (2007). *Thomas Hoby's English Translation of Castiglione's Book of The Courtier*. *The Historical Journal* 50. < <http://www.jstor.org/stable/20175127> >

Pemble, John (1987). *The Mediterranean Passion: Victorians and Edwardians in the South*. New York: Clarendon Press, Oxford University Press.

Salmoni, S. (2005). Ghosts, Crowds, and Spectacles: Visions of Venetian Travel in Henry James's "Italian Hours." *Journal of Narrative Theory*, 35(3), 277–291. <<http://www.jstor.org/stable/30225802>>

## FEMININE TYPOLOGIES IN TEODOR MAZILU'S SHORT PROSE

**Luminița-Erika Velker (Colopelnic)**

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca**

*Abstract: In Teodor Mazilu's short prose, we meet numerous female characters who, through language, but especially through behavior, through the borrowing of feelings and habits, give rise to types of moral imposture that deserve the effort to be analyzed. To tame the epithet of misogynist that the critics gave him after the first two volumes, in the others the incisiveness of Teodor Mazilu's gaze is doubled by the need for humanization.*

*Keywords: woman, typology, misogyny, love, humanization*

În vasta galerie a personajelor feminine maziliene se înscriu, în primele sale volume, frapante prin contrastele pe care le implică, de la adolescente naive sau pătimăse, la adulte trufașe, nestatornice, semiprostituate, dezaxate, cinice, ignorante, ipocrite, rigide, carieriste, bătrâne lacome, senile, necruțătoare, pentru ca apoi, în volumul *Iubiri contemporane*, din dorința de a înlânzi epitetul de misogin cu care criticii l-au etichetat, incisivitatea privirii să

se dubleze de nevoia de umanizare, de înțelegere și să apară și femeii caste, talentate, generoase, capabile de sacrificiu și dăruire, soții iubitoare și fidele. Toate însă, chiar și cele care se declară ignorante și consideră ignoranța superioară culturii, trăiesc mare și cultural, în vecinătatea unor scriitori celebri, pictori, actori cu priză la public, fotbaliști faimoși, vedete de muzică ușoară sau instructori artistici. Eroinele lui Mazilu au profesii fără responsabilitate decisivă, ocupă poziții joase în societate sau sunt parazite, trăind în umbra bărbaților ori substituindu-se lor, împrumutând, ca pe niște bunuri materiale, deprinderi, pasiuni, bucurii profesionale, purtând diverse măști și dând astfel naștere numeroaselor specimene de impostură morală.

Ipostaza **femeii ipocrite** este înfățișată încă din volumul *Galeria palavragiilor*. Doamna Vasilescu sau Mii, cum o alintă soțul, eroina textului *În audiență la o familie fericită*, pentru a-și salva căsnicia, e convinsă că acceptarea compromisului este nu doar inevitabilă, ci absolut necesară. Astfel, în numele fericirii de nezdruncinat a cuplului, toate derapajele etice ale soțului sunt acceptate, ca de pildă aventura lui Gii cu secretara, despre care soția mărturisește: „Ei, lasă... L-am înțeles... Bărbații simt din când în când nevoia unei aventuri extraconjugale. De altfel și medicii recomandă...”<sup>372</sup> Acest acces de înțelegere și generozitate al femeii se manifestă imediat după mărturisirea nonșalantă a gestului condamnabil de gonire a soacrei din casă, pentru a o instala într-un azil, și tentativa de a-l convinge pe musafir de bunele sale intenții:

„Am rugat-o omenește, cu frumosul să se mute. N-a vrut... Femeile bătrâne sunt puțin maniace. Nu ai aceeași impresie? Sușinea că o dor reumatismele... Vechea poveste... Dacă ai vreo rudă bătrână, cunoști șiretlicul. N-au ce face și inventează boli. Am rugat-o mult de tot: «du-te la azil, e mult mai bine pentru vârsta dumitale». Și din punct de vedere psihologic e mai bine. Am citit și o carte care susține același lucru. Și, cu chiu, cu vai, am convins-o pe bătrână...”<sup>373</sup>

Astfel, pentru o faptă joasă se oferă o justificare înaltă, delictul este ridicat la rang de principiu pentru salvarea idealului de fericire casnică și postularea candidă a unui adevăr blamabil legalizează trădarea, lipsa empatiei, nerușinarea, ipocrizia.

Din același raționament, pentru a nu-și pierde iubitul, Nina, o cântăreață din provincie, eroina narațiunii *Viața ca muzică ușoară*, se lasă convinsă de Willy, șeful de orchestră, că are talent, acceptă să se mute de la Buzău la București, să ia ore de dicție, să meargă la repetiții. Când o cunoștință îi spune verde-n față adevărul brutal că nu are talent, ceea ce ea știa la fel de bine ca și Willy, dar amândoi o ascundeau cu teamă ca pe o boală incurabilă, în loc să îi provoace suferință, această revelație a lipsei de talent o despozează.

Angela, personajul din narațiunea *Ascensiunea*, întruchipează **femeia supusă**, crescută în privațiuni, lipsită de păreri personale, convinsă că partenerul ei a înțeles din viață mai mult decât ea: „Așa cum maică-sii i se părușe fireșc ca bărbatul ei să o bată de câte ori credea de cuviință, Angela socotea fireșc ca Andrei să-i aducă observații și să aibă dreptate. E normal ca bărbatul să-și bată nevasta și să aibă dreptate în tot ceea ce spune”<sup>374</sup>. Neînțelegând zbuciumul iubitului care se pregătea, în fiecare clipă, pentru viitorul grandios care îl aștepta, dorința lui de a fi mereu în fruntea evenimentelor, rămasă în urma bărbatului care îi reproșează mereu „Angela, Angela, omenirea merge înainte, numai tu, mititica de tine, bați pasul pe loc”, este, în cele din urmă, abandonată în favoarea Irinei. Profesoară de pian,

<sup>372</sup> Teodor Mazilu, *În audiență la o familie fericită*, vol. *Galeria palavragiilor*, București, Editura Tineretului, 1957, p. 21.

<sup>373</sup> *Ibidem*.

<sup>374</sup> *Idem*, *Ascensiunea*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 95.

educată în spirit modern, liberal, având *l'usage du monde*, o devoratoare de bărbați, exact opusul Angelei, Irina, **femeia emancipată**, se simte atrasă tocmai de stângăcia și nepriceperea lui, transformându-l cu ușurință în subordonat. În noul cuplu, el ajunge să se ocupe de treburile casnice, să se bucure de reușitele soției, tipul acesta de femeie fiind demn de iubirea lui Andrei care mărturisește la sfârșitul narațiunii: „Dacă Irina are încredere în el?... Ar fi fost groaznic...” și, văzând-o cum își șterge lacrimile pe ascuns, Andrei „înțelese că se resemnase, că n-are încredere în el și asta îl făcu să o iubească și mai mult”<sup>375</sup>.

Femeia emancipată, dornică să înfrunte neprevăzutul, să trăiască *experiențe fascinante*, o regăsim și în Cornelia, eroina narațiunii *O divină iubire ridicolă*. După ce i-a jurat credință veșnică lui Eduard, într-un moment ulterior în care „viața conjugală părea trainic instalată într-un odihnitor amestec de confort și tandrețe, din care nici măcar umorul nu lipsea”<sup>376</sup>, ajunge la concluzia că are, și ea, dreptul la o furtună în viața amoroasă. Fără să o preocupe consecințele asupra viitorului și a cuplului, în timp ce soțul consumă pașnic o salată de ardei copti, îi aruncă propunerea-bombă: „Ce-ar fi ca eu să am un iubit și tu o iubită?”<sup>377</sup> Orgolioasă, neacceptând în ruptul capului să rămână în urma colegelor, încrezătoare în puterea ei de autodepășire, cuprinsă de un soi de bovarism, își duce gândul la fapta și alege să trăiască alături de Silviu euforia erotică, experiență în care, deși se plictisește, „era încântată de abisurile care îi băntuiau sufletul și se felicita pentru progresele atât de rapide”<sup>378</sup>. Comportamentul Corneliei traduce în fapt ideea potrivit căreia orice se poate mima, chiar și iubirea, fericirea, extazul sau spontaneitatea, atâta timp cât eroina se instalează comod în universul intim al snobismului sincerității. Energiile inconsistenței fiind nelimitate, eroina ajunge să se teamă de atâta fericire, să considere iubirea lor prea totală pentru a fi confundată cu un banal adulter. Ca, de altfel, majoritatea personajelor maziliene, a căror caracteristică principală este de a reacționa altfel decât omul normal, în loc de a ascunde viciul, Cornelia îi asociază conștiința și se simte cuprinsă de dorința de destăinuire, chiar de afișare publică a triumfului ei. În traseul fulminant de la existența mic-burgheză și respectarea convențiilor la plăcerile nebune ale pasiunii lipsite de logică, eroina, oponentă declarată a duplicității și a ipocriziei, are ca motivație interioară datoria: „Simțea de datoria ei să se lase fascinată de Silviu și detesta simțurile care nu o ajutau în această cauză măreață”<sup>379</sup> și, ca motivație exterioară, stârnirea invidiei: „Colegele de birou, își spunea, o vor invidia și dispariția de la domiciliul conjugal va fi mult comentată. Când te știi invidiat, plictiseala nu mai are nici o importanță”<sup>380</sup>. Încercarea de ascundere a golului lăuntric ia înfățișarea pasionalității, a unei descărcări pătimașe, dar fragile ca motivație. Invidia capătă astfel puterea compensatorie pentru vidul interior, inconsistența lăuntrică a eroinei, imaturitatea relațiilor sentimentale la care râvnește, toate acestea dându-i iluzia disponibilității pentru atingerea absolutului. Așa cum remarcă Eugen Simion, „bovarismul fericirii se bizuie pe o rapidă mișcare a sufletelor goale”<sup>381</sup>.

Tipul **femeii surogat**, cea care se substituie bărbatului prin transferul premeditat, calculat, de pasiuni, de vocații, prin obținerea sau alungarea sentimentelor la comandă, îl regăsim în narațiuni precum *Mal de terre* sau *Soarele și ambianța*. În primul text, Suzana renunță la meseria de stewardesă pentru a asista la bucuriile și victoriile lui Daniel, vedetă în lumea fotbalului, dar, când acesta trebuie să se retragă din cauza unor dureri la picior, iubirea ei de microbistă dispare subit. În cel de-al doilea text, Olga, profesoară de limba franceză, are

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 114.

<sup>376</sup> *Idem*, *O divină iubire ridicolă*, vol. cit., p. 122.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>381</sup> Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984, p. 479.

o singură preocupare: amenajarea garsonierei cu obiecte rare, ocupație care îi consumă toată energia și creativitatea. Când îl întâlnește pe Adrian, profesorul de română pasionat de pescuit, din dragoste pentru el, descoperă această îndeletnicire, pentru ca apoi să se trezească într-o cursă nebunească de substituire, de atingere a perfecțiunii. Prin urmare, preia viața lui Adrian și devine invincibilă în acest domeniu total nou pentru ea, în timp ce garsoniera rămâne în paragină.

Mazilu se amuză, uneori, provocând adevărate lovituri de teatru în narațiunile sale, prin convertirea bruscă a eroinelor pozitive în eroine negative și invers. Ana, eroina din *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*, întruchipează **femeia capricioasă**, femeia autoritară care îl respinge pe narator ca iubit, dar îl acceptă într-un soi de coabitare sclavagistă în care el îi satisface poftele, îi acoperă lipsurile, înghite umilințele și ridiculizarea întregii urbe, îndatorându-se până la ruină, actrița capricioasă care, dintr-o simplă toană, renunță să apară la propriul spectacol după ce s-au vândut biletele. Femeia insensibilă, actrița suspectată mereu de trădare și infidelitate, în final, se dovedește a fi o soție castă, iubitoare care, pentru a-l vindeca de fascinația bolnavă, pentru a-l cruța de pasiunea devoratoare pentru ea, rupe relația, devine puternică și capabilă de sacrificiu, ceea ce îl face pe omul de știință, într-un moment de despuiere melancolică, să concluzioneze, la zece ani de la desfășurarea întâmplărilor: „Ana îmi dăduse puterea de a o părăsi, putere pe care eu n-aș fi avut-o niciodată”<sup>382</sup>. Cum naratorul deapănă amintiri despre evenimente care, deși definesc reperele spațio-temporale, cu greu ne conving de autenticitatea memoriei afective, de chipul prezentului acoperit de atâtea măști și justificări contradictorii, o posibilă interpretare a naufragiului sentimental ar putea fi discreditarea voită a partenerii de către cercetătorul care confundă setea de dragoste cu setea de putere.

Capriciile **femeii ignorante**, mândră de ignoranța ei, care consideră inteligența „semn de uscăciune sufletească”<sup>383</sup>, a cărei conversație e lipsită de sclipire sau măcar de diversitate, dar care reușește să întrețină relații simultane cu mai mulți bărbați, ne sunt în detaliu prezentate în narațiunea *O simplă pasiune fizică* prin destăinuirile când uimite, când pline de furie ale unui actor-narator contrariat de fascinația pe care o astfel de femeie poate să o exercite asupra lui: „prostia Ralucai mă intimidă, mă inhibă uneori, e adevărat, însă, mă și fascina. Avea câteodată atâta siguranță în tot ce spunea, un fel de fanatism al ignoranței, încât o ascultam ca în transă”<sup>384</sup>. Cum cauzalitățile normale ale psihologiei nu intră în vederile personajelor maziliene, Raluca, deși e dotată cu un farmec fizic de excepție, e mereu dispusă să îi prezinte femei mai frumoase, mai culte, mai potrivite, dar actorul e stimulat tocmai de faptul că e cea mai proastă femeie pe care a întâlnit-o vreodată, mediocritatea ei îl tulbură de parcă ar fi de origine divină, creându-i complexe de inferioritate, menținându-l într-un raport permanent de ură-iubire care îi va mutila sufletește pe ambii parteneri. Prevenit de Raluca să nu se îndrăgostească de ea, să nu se mai uite la ea ca la un soare, îi ignoră sfatul, iar, în momentul de luciditate în care constată că s-a îndrăgostit, recunoaște că „a fost ca o boală venită pe neașteptate, ale cărei simptome le neglijasem”<sup>385</sup>, pentru ca, mai târziu, să înțeleagă că fascinația venea din incredibila ei inconsistență: „Avea acea inconsistență tulburătoare, pe care o are materia în pragul dizolvării, când își pierde densitatea și îi rămâne numai volumul”<sup>386</sup>. Deși stupiditatea Ralucai lasă să se întrevadă posibilitatea îndepărtării măștii actorului plictisit de succesele ieftine, deși femeia se străduiește să păstreze misterul, dar și simplitatea relației, distanțarea, dar și tandrețea, iubirea dispare la fel de subit cum a apărut, constatarea morții iubirii făcându-l nespus de fericit, pentru ca apoi să se transforme într-o

<sup>382</sup> Teodor Mazilu, *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*, vol. cit., p. 38.

<sup>383</sup> *Idem*, *O simplă pasiune fizică*, vol. cit., p. 220.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 217.

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 226.

obsedantă pasiune fizică și, în cele din urmă, în ură. Finalul surprinzător ne revelează o femeie care, la rândul ei, a iubit enorm și, doar sub rezerva cochetăriei feminine, o altă mască introdusă de narator, lăsa impresia de femeie ignorantă, capricioasă.

Răsturnarea traseului personajelor, răsturnare care ține de literatura paradoxurilor lui Mazilu, se realizează și prin transformarea calităților, a viciilor, a deprinderilor, până la straniețate. **Femeia masochistă** e întruchipată de Adela, eroina din *Vara, pe verandă*, actrița ignorată de regizori, care se simte bine numai în dezamăgire și suferință. Astfel, se supune unui automasochism moral prin acumularea jignirilor și ofenselor ca pe adevărate voluptăți, singurele capabile să îi umple viața, să îi redea conștiința de sine, echilibrul interior, superioritate față de bărbat: „Cu fiecare lovitură pe care i-o dădea soarta, Adela devenea mai puternică”<sup>387</sup>. Ceea ce câștigă prin achiziționarea premeditată și cu frenezie a unor trăiri umilitoare se dovedește a fi un echilibru fragil, clădit pe realități viciate, amenințat să se surpe în orice secundă, ceea ce, până la urmă, se și întâmplă. Când soțul, din dorința de a o ajuta, devine curtenitor și amabil, Adela își pierde echilibrul sufletec, dar supoziția trădării lui și a lovirii în orgoliul ei de femeie îi readuce starea de bine: „Mă înșală, mă umilește, își cheltuiește energia cu altă femeie – ajunse femeia, cu un efort supraomnesc, logica din urmă. Doamne-Dumnezeule, mă înșală, mă lovește în orgoliul meu de soție... Doamne, ce bine... (...) — Mă înșeli – murmură fericită femeia”<sup>388</sup>.

Una dintre narațiunile care i-au adus apelativul de misogin este *Trădarea și tandrețea Magdalenei*. Purtând un nume simbolic, **femeia vulgară** care la optsprezece ani bea ca un borfaș sau se poartă ca o patroană de bordel, e descrisă de personaj, un pictor celebru surprins de erupția ei în atelierul său, astfel: „Era mai curând urâtă decât frumoasă și numai presimțirea viciului o mai salva de la un dezastru total. Mi se părea șleampătă, bătrânicioasă; făcea parte din categoria destul de rară a femeilor care se trezesc, se iluminează și devin frumoase numai în pat. Existența Magdalenei în afara patului mi se părea o absurditate, o anomalie, o deșănțare ca a unui țăran smuls de lângă pământ”<sup>389</sup>. Într-o beție a autodemascării, după câteva pahare, ea însăși spune: „Mă crezi o vulgară... un vierme (...). Te uiți la mine ca la un vierme, nu? Mă disprețuiești”<sup>390</sup>. Deși au parte de momente romantice în nopți de vară, în lumina palidă a lunii, deși Magdalena îl copleșește cu gesturi de mare tandrețe, cu atenții variate, de la buchete de flori la sărmăluțe în foi de viță, răspunzând preferințelor pictorului, acesta e conștient de sublimul provizoriu pe care Magdalena e capabilă să-l ofere. În ciuda consumului energetic mare și a unei investiții afective remarcabile, amestecul de vulgaritate, mediocritate și gol sufletec anulează intențiile tandre al Magdalenei și fac imposibilă iubirea sau comunicarea dintre cei doi eroi aflați, ca de atâtea ori în textele maziliene, la extremele unei realități sociale.

În ultima narațiune din volumul *Iubiri contemporane, Amintiri comune*, pentru a întări ideea că femeile pot fi credincioase în amor, iar Mazilu, ca toți umoriștii, e un mare sentimental, întâlnim tipul **femeii îndrăgostite**, pure, o muncitoare care, într-un moment de aducere aminte, îi mărturisește tovarășului de drum: „În ce hal am putut să mă îndrăgostesc”<sup>391</sup>, apoi: „Am cunoscut și eu un bărbat de care mi-a plăcut foarte mult, pe care l-am iubit cu adevărat”<sup>392</sup>, ca, la sfârșit, indignată de comportamentul dubios al inginerului dispus să îi mărească încadrarea cu două clase, plus oferirea de alte avantaje, să exclame: „Eu

<sup>387</sup> *Idem, Vara, pe verandă*, vol. *Pălăria de pe noptieră*, ed. cit., p. 378.

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 385.

<sup>389</sup> *Idem, Tandrețea și trădarea Magdalenei*, vol. *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*, ed. cit., p. 263.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>391</sup> *Idem, Amintiri comune*, vol. *Iubiri contemporane*, ed. cit., p. 182.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 184.

îl iubeam, îl adoram ca pe un zeu, îl respectam, voiam să fac dragoste cu el din iubire, fiindcă nu se putea altfel, și el, nemernicul de iubit, vine să mă cumpere”<sup>393</sup>.

Asemeni palavragiilor ale căror caractere se suprapun, împrumutând, unele de la altele, defecte și năravuri, tot astfel și tipologiile feminine se întrepătrund, păstrând o dominantă de manifestare. Astfel, Mii, eroina textului *În audiență la o familie fericită*, ilustrează tipul femeii ipocrite, dar, în același timp, al femeii ticăloase, lipsa de compasiune pentru soacra bolnavă amintind de palavragiul ticălos din *Ce-am avut și ce-am pierdut?*, indiferent la nevoile semenilor, la datoriile care îi revin.

Femeia vulgară din *Trădarea și tandrețea* Magdalenei are, pe alocuri, ceva din femeia îndrăgostită, dar, în prima parte, prin beția ei, amintește de palavragiul ratat din schița *Larva*, aflat, și el, în pragul dezastrului.

Dincolo de câteva similitudini, între tipologiile de palavragii care sunt exclusiv bărbați și tipologiile de femei nu sunt corespondențe, cele două sexe având mecanisme diferite de ființare și de acțiune. Ele sunt mai degrabă două categorii îndepărtate, înstrăinate una de alta, incompatibile, dar asemeni tuturor oamenilor cu care Mazilu se întâlnea, și femeia era supusă analizei sale psihologice, observării atente și lucide.

Tipologiile feminine au fost privite de critici din două perspective diferite. Cei mai mulți preferă să vadă în Mazilu un misogin, un scriitor care jighește și insultă femeia, a cărui analiză psihologică necruțătoare strivește nedrept și glacial feminitatea. Criticul și prietenul său Lucian Raicu, cel care l-a urmărit îndeaproape două decenii și jumătate, ne revelează postum o intenție eliberatoare și profund stimulatorie. Femeia nu este cruțată, e adevărat, e luată la rost pentru a deveni conștientă de existența sa falsă, de povara imposturilor, de agitația dezordonată în care își duce existența și de a ajunge la starea de ușurință, la starea de grație<sup>394</sup>.

## BIBLIOGRAPHY

Mazilu, Teodor, *Amintiri comune*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975.

Mazilu, Teodor, *Ascensiunea*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975.

Mazilu, Teodor, *În audiență la o familie fericită*, vol. *Galeria palavragiilor*, București, Editura Tineretului, 1957.

Mazilu, Teodor, *O divină iubire ridicolă*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975.

Mazilu, Teodor, *O simplă pasiune fizică*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975.

Mazilu, Teodor, *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*, vol. *Iubiri contemporane*, București, Editura Eminescu, 1975.

Mazilu, Teodor *Tandrețea și trădarea Magdalenei*, vol. *Pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Mazilu, Teodor *Vara, pe verandă*, vol. *Pălăria de pe noptieră*, București, Editura Cartea Românească, 1980.

Raicu, Lucian, Prefață la vol. *Soarele și ambianța*, de Teodor Mazilu, București, Editura Minerva, 1983.

Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, III, București, Editura Cartea Românească, 1984.

---

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>394</sup> Lucian Raicu, Prefață la *Soarele și ambianța* de Teodor Mazilu, București, Editura Minerva, 1983.

# LOVE'S RESORTS IN "JACOB SE HOTĂRĂȘTE SĂ IUBEASCĂ" NOVEL BY CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU

Mirela-Cristina Coman (Liuță)

PhD Student, „Ștefan cel Mare” University of Suceava

*Abstract: We set out to show, in the present study "The springs of love in the novel Jacob decides to love, novel by Cătălin Dorian Florescu", how love, in its various forms, becomes for the protagonist of the work a form of survival, of preserving inner beauty, despite the brutality and of the cruelty of the age in which he lives. We will follow the fate of the protagonist as an odyssey through the last century, a life story that takes the reader through all dimensions of existence. Brutally rejected by his father from a very young age, betrayed by him twice in his life, Jacob finds the inner strength to overcome all the dramas, all the injustices and survive with dignity.*

*The novel evokes the difficult story between father and son, which is not based on natural love, but on the ignorance, rapacity and selfishness of the father who silently pursues his own interest, fighting for survival, without scruples and without mercy. In the nets of chance, the two will learn to tolerate each other, to accept each other and to live together. Beyond the tragic dimension of the protagonist's destiny, Cătălin Dorian Florescu's work reveals, in the end, a hero of amazing inner beauty, committed through love to a struggle with the other and with himself, who will prove that people can be guided by values other than material ones, that other virtues spring from their love, steps of higher human becoming, towards Absolute love.*

*Keywords: values, love, becoming human, destiny, survival*

Lucrarea de față, intitulată *Resorturile iubirii în romanul Jacob se hătărăște să iubească*, de Cătălin Dorian Florescu, își propune să ilustreze modul cum iubirea devine o formă de supraviețuire în fața vicisitudinilor vieții, o cale superioară de a percepe existența umană în relație cu divinitatea, dar și cum în contrast cu necredința, cu întunericul sufletului se naște lumina dătătoare de alese virtuți umane.

Proza românească din perioada contemporană cunoaște o reală provocare, în sensul armonizării scriiturii din țară cu ceea ce se conturează tot mai profund și revelator din afara granițelor noastre. Literatura exilului oferă o nouă perspectivă, unică asupra vieții. Ceea ce devine astăzi un centru de interes profund este tocmai faptul că scriitorii diasporei românești completează imaginea de ansamblu a literaturii noastre, cu o substanță epică aparte.

Dintre scriitorii exilului, un capitol aparte îl ocupă scriitorul elvețian de origine română Cătălin-Dorian Florescu. Născut și crescut la Timișoara, a luat calea exilului la vârsta adolescenței, vârstă la care iubirea este un factor determinant al percepției universului înconjurător. De aici se naște întrebarea: în ce măsură a explorat universul său lăuntric autorul și l-a transpus în creația sa? Al cincilea roman al scriitorului, *Jacob se hotărăște să iubească* va fi desemnat cartea anului 2011 în Elveția, surprinzând o poveste inedită, în care protagonistul va învăța să iubească, sub cele mai delicate forme posibile sufletului uman. Arhitectura sa interioară este surprinzătoare și, în oarecare măsură, similară autorului.

Personajul central al romanului *Jacob se hotărăște să iubească* este un alter ego al autorului ori o născocire a acestuia menită a reda modul cum se constituie resorturile iubirii

pentru un adolescent aflat într-un context nefavorabil? Care este identitatea acestuia în carte? Ce se ascunde în spatele relației dintre tată și fiu? Cum descoperă aceștia iubirea și sub ce formă se materializează? Răspunsurile la aceste întrebări vor fi oferite în firescul lor de însuși autorul, într-o serie de interviuri. Acesta mărturisește că a folosit ca spațiu diegetic tărâmurile bănățene, însă toată povestea lui Jacob este pură fabulație: ”Povestea celui de-al cincilea roman, *Jacob se hotărăște să iubească*, este pură ficțiune, dar axa centrală a povestirilor mele rămâne aceeași: omul în căutarea unui loc unde să trăiască liber. (...) În *Jacob se hotărăște să iubească* nu există decât satul șvăbesc în care se naște băiatul Jacob, un sat din câmpia bănățeană. Romanul, de fapt, este un omagiu adus acestor oameni – capacității lor de a supraviețui -, care au venit din vest pentru a căuta o viață mai bună în est. Inversul zilelor de azi.” (Ghiță 2013).

Dacă în romane precum *Vremea minunilor* ori *Zaira* substratul autobiografic este evident, de data aceasta, autorul respinge categoric orice apropiere de modelele reale din viața acestuia. Tatăl protagonistului este un antimodel, asemenea unui diavol ce stârnește furtuna în viețile celor cu care interacționează, distrugând totul în urma sa. Acest personaj constituie, de fapt, ancora subiectului romanului. Personaj complex, clădit pe antinomii, Jakob, tatăl, este o imagine răsturnată a fiului în oglinda timpului. Din ne iubirea sa se va naște Jacob, fiul, ca o răzbunare a destinului pentru toate răutățile pricinuite Obertinilor, Elsa și Niclaus. Romanul lui Cătălin Dorian Florescu descrie odiseea fiului, ne iubit de tată, dar care este mereu salvat din fața morții, ca și cum o aripă îngerească l-ar acoperi protector în fiecare etapă a existenței sale. Paradoxal, născut din ne iubire, protagonistul va fi el însuși, într-un final, iubire. Incipitul romanului surprinde sosirea lui Jakob în satul Tribswetter, pe timpul unei furtuni. Apariția sa ca din pământ e tulburătoare: drumețul solitar pășește domol, fără frică, sigur pe sine, asemenea unui nepământean. Comportamentul său este diavolesc: ”În orice furtună se ascunde un diavol. Într-una trecătoare, de vară, dar și în cele care se lasă greu, pe pământ, zile de-a rândul. El se ascunde de Dumnezeu. Cu cât e mai înfricoșat, cu atât mai aprig răscolește aerul și țărâna. Dar nici asta nu-l prea ajută. Apoi, când furtuna chelălăie afară, pe câmpii, oamenii știu că Dumnezeu l-a găsit pe diavol. (...) În iulie 1924, tata s-a ivit dintr-o asemenea furtună și niciodată nu i-a contrazis pe cei care credeau că încheiase o înțelegere cu diavolul.” (Florescu, 2012: 5). Tânăr, puternic, cu o atitudine fermă, impunătoare și hotărâtă, ținând ziarul sub braț, el se îndreaptă spre casa Obertinilor, pentru a-și împlini scopul: căsătoria cu Elsa. Nimic nu îl reține din planul său, nici măcar Dumnezeu prin stihiiile naturii dezlănțuite pe timpul furtunii: ”Când a ajuns la jumătatea drumului până la primele gospodării, ploua deja tare, iar vântul i se împotriva, ca și cum ar fi vrut să-l țină în loc. Dar vântul avea ghinion, Jakob nu se lăsa scos din ritm decât cel mult pentru câteva clipe. (...) Era un bărbat înalt, cu părul zburlit, cu care natura se juca – sau or fi fost diavolii, care voiau să-l ridice și să dea cu el de pământ, mâniași că Dumnezeu îi vânează pe ei, și nu pe oameni.” (Florescu, 2012: 8).

Universul diegetic redă un fantastic de tip demonic, în care autorul apelează el însuși la ludic pentru a reda o imagine divizată, contrastul dintre întuneric și lumină, între demonic și angelic, între tată și fiu.

Motivele anticipative deschid orizontul intuitiv al cititorului, conducându-l, subtil, prin simboluri și metafore, spre resorturile interioare ale personajelor, spre jocul hazardului: ”Nu era lămurit ce căuta acolo, dar nu prevestea nimic bun.” (Florescu, 2012: 12). Focul iscat de fulger în băătura lui Frederick Obertin nu mai este purificator, ci un semn al pedepsei divine, pentru că Americanca – Elsa reușise să salveze moșia tatălui cu prețul pierderii demnității în fața colectivității. Iar Jakob este asemenea acestui foc, mistuitor de suflete. Dincolo de intențiile mercantile și egoiste ale bărbatului transpare lipsa umanității, autorul conturând prin comportamentul acestuia imaginea unei societăți care acționează în lipsa lui Dumnezeu. Relevantă este, în acest sens, secvența narativă în care Jakob refuză să îi acorde



sprijin lui Frederick Obertin în stingerea incendiului de la grajdul cu animale. Indiferența lui este drastic sancționată prin vocea farmacistului Neper, un alter ego al autorului, ce redă necesitatea iubirii aproapelui; lipsa de empatie, de dragoste între semenii este o îndatorire umană neachitată, un păcat drastic sancționat de autor, prin destinul tragic asumat lui Jakob. Lumea e creată din iubirea lui Dumnezeu, iar ea trebuie să ofere și să înmulțească dragostea pe pământ, este obligația fiecărui individ de a-și arăta iubirea pentru semenii prin empatie și solidaritate, adevărata menire a omului pe pământ: ”Până atunci, nimeni nu refuzase vreodată să dea un ajutor, nimeni nu se împotrivese la ceea ce definea viața de aici: obligația de a-ți arăta iubirea pentru semenii. Cu asta le erai dator celorlalți. Datoria îi ținea pe toți laolaltă. Când murea careva, ceilalți îi purtau sicriul ca semn al iubirii de semenii. Când ardea casa cuiva, se cărau găleți cu apă. Când o reconstruia, stăpânul casei era ajutat. Existau nenumărate dovezi de iubire, așa fusese din primele zile, zilele lui Frederick Obertin. (...) După ce toate acestea erau duse la capăt de sute de ori în timpul unei vieți, veneau ceilalți și își îndeplineau ultima îndatorire, din iubire de semenii.” (Florescu, 2012: 14-15).

Fin analist și bun cunoscător al sufletului omenesc, Cătălin Dorian Florescu creionează o lume complexă, căreia normele etice îi dau sensul, după cum autorul însuși sugerează prin personajul central al romanului său, Jacob: respins de tată, trădat de acesta de două ori, fiul va alege calea rezilienței și a iubirii. Iadul din sufletul tatălui va fi învins, în final, de probele de iubire ale fiului, care va reveni acasă nu ca să se răzbune, ci pentru a învăța să își iubească tatăl, să îl accepte și să construiască un nou ”acasă” alături de acesta. Este cea mai emoționantă dovadă de iubire a fiului față de tatăl său. El alege să nu își piardă fibra cea mai delicată, a ceea ce este uman în sufletul omenesc, dragostea pentru aproapele său. Legea iubirii o învinge pe cea a talionului, căci Jacob însuși este iubire. Andrew Gurr remarcă faptul că distanța fizică de familie, încercările vieții devin căi de reconstituire și de recuperare a unui timp și a unui spațiu pierdute: ”Acasă e un concept static, înrădăcinat în circumstanțele neschimbate ale copilăriei. Nesiguranța pierderii unui acasă determină scriitorul să imagineze lumi statice, să impună ordine în dinamism, deoarece el vede factorul dinamic ca pe un element al haosului.” (Gurr 1981: 23-24). Construit ca o ființă fragilă, în incipitul romanului, Jacob va dovedi la final că este un caracter puternic, de o forță interioară neasemuită, de o vibrație superioară, născută din Lumină, din dragostea lui Dumnezeu pentru omenire. Și, ca replică a întinericului din sufletul tatălui, fiul aduce, prin toate sacrificiile sale, lumina în conștiința acestuia, în niciun caz împăcată, dar care, în mersul istoriei, va plăti scump pentru lipsa de umanitate față de familia sa. Jakob s-a căsătorit cu Elsa pentru avere, pentru a scăpa de sărăcie, iar soția sa a fost doar un mobil la îndemână; plata va fi, însă, pe măsură, căci va pierde tot ceea ce a câștigat nedemn: comuniștii îi vor confisca gospodăria, veniturile, familia, trufia în fața lumii. Autorul oferă, prin imaginile conturate, o notă puternică de autenticitate, mai multă viață, după cum însuși autorul afirmă: ”Îmi văd romanul nu numai ca pe o poveste despre cum îți cauți locul în lume, ci și despre cum îți poți găsi prin narațiune calea spre celălalt.” (Florescu în Mateescu 2018).

Perspectiva narativă subiectivă îi permite autorului explorarea mecanismelor psihologice ale personajelor prin prisma trăirilor protagonistului însuși, dar și extensia observației asupra unui mediu social în care banul reprezintă un factor de dezumanizare. Conflictul interiorizat din nuvelă, necesar pentru obținerea tensiunii narative caracteristică speciei, permite redarea complexă a celor două personaje, Jakob și Jacob. Jocul subtil al literelor din numele celor doi oferă o perspectivă simbolică asupra acțiunilor personajelor. Autorul mimează similaritatea celor două destine, la început. Fiul părea să-i calce pe urme tatălui, dar soarta cunoaște o turnură radicală prin răzbunarea lui Frederick Obertin pe ginerele său, pentru tot răul pricinuit familiei. El va schimba numele nepotului și, astfel, și destinul acestuia: ”Însă bunicul s-a răzbunat pe tata în singurul fel care îi rămăsese la îndemână. (...) Când... s-a dus la francezul Tuttenuy și acesta a trecut numele în formulare, l-a

scris cu c, la fel ca în franceză.” (Florescu, 2012: 139). Toate acțiunile lui Jakob - tatăl sunt motivate de aceeași idee, rapacitatea: banul anulează individualitatea, alterează percepția despre sine și despre lume a individului, modificându-i datele de caracter. Jakob atrage în sat și în viața Obertinilor nefastul. Nașterea fiului aduce, în schimb, izbăvirea, lumina. Autorul se focusează pe secvențe inversate menite a construi o imagine a fiului prin retorsiune. Din umbra tatălui se va înălța fiul. Smerit de viață, Jakob va plăti scump la bătrânețe pentru faptele sale. Bărbatul semeț și temut de altădată a devenit uscățiv, becisnic, umil, pierzându-și instinctul de a-i domina pe ceilalți.

Al cincilea roman al scriitorului, *Jacob se hotărăște să iubească* surprinde o poveste inedită, în care protagonistul va învăța să iubească, sub cele mai delicate forme posibile sufletului uman. Arhitectura sa interioară este surprinzătoare și, în oarecare măsură, similară autorului.

Protagonistul devine un alter ego al autorului, prin care acesta nevoia găsirii unor răspunsuri ce vizează trăirile-limită ale acestuia, căutarea sinelui, a propriei existențe și a valorilor umane ce coordonează în lumină ființa. relevă, în final, un erou de o frumusețe interioară uimitoare, angajat prin iubire la o luptă cu celălalt și cu sinele, care va dovedi că oamenii se pot ghida și după alte valori decât cele materiale, că din iubirea lor izvorăsc și alte virtuți, trepte ale devenirii superioare umane, către iubirea Absolută. Decizia de a-și accepta tatăl și de a-i ierta greșelile sunt forme de asumare a trecutului, absolut necesare regăsirii sinelui, a creării conexiunii emoționale dintre tată și fiu, ca o formă de recuperare a timpului eșuat, pentru a clădi un nou început: ”Am să fac o casă pentru noi la capătul lumii.”(Florescu, 2012: 349)

## BIBLIOGRAPHY

Constantinescu 2013: Claudiu Constantinescu, *Jacob se hotărăște să iubească*, articol publicat în ”Dilema Veche”, nr. 470 din 14-20 februarie 2013, <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/jacob-se-hotaraste-sa-iubeasca-600777.html> , accesat ultima data la 10 octombrie 2023.

Florescu 2012: Cătălin Dorian Florescu, *Jacob se hotărăște să iubească*, Editura Polirom, Iași, 2012

Ghiță 2013: Oana Ghiță, *Interviu – Cătălin Dorian Florescu, laureatul cărții anului 2011 din Elveția: Vreau să mă dedic omului prin scris*. 31 mai 2013. Disponibil online pe <https://www.mediafax.ro/cultura-media/interviu-catalin-dorian-florescu-laureatul-cartii-anului-2011-din-elvetia-vreau-sa-ma-dedic-omului-prin-scris-10914542>, accesat ultima dată la 19 octombrie 2023.

Gurr 1981: Andrew Gurr, *Writers in Exile: The Identity of Home in Modern Litterature*.Sussex: Harvester Press., 1981

<https://www.artline.ro/----Drumul-scurt-spre-casa-----8798-1-n.html>, accesat ultima dată la 9 octombrie 2023.

Mateescu 2018: Anca Mateescu, *Cătălin Dorian Florescu - Bărbatul care aduce fericirea, la Revista Literară Radio*, <https://www.radioromaniacultural.ro/sectiuni-articole/literatura/catalin-dorian-florescu-barbatul-care-aduce-fericirea-la-revista-literara-radio-id13003.html>, 10 iunie 2018, accesat ultima dată la 12 octombrie 2023.

# THE DEBUT OF ADRIAN PĂUNESCU BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS

George Panțică

PhD Student, „Dunărea de Jos” University of Galați

*Abstract: For the poet Adrian Paunescu, the period 1960-1964 marks the stage of searching and groping for the formation of a personal poetic style. He publishes in the newspapers and cultural magazines of the time various poems in which he capitalizes on the experiences of adolescence, and everyday realities are transposed in a versified artistic manner.*

*Monica Lovinescu discusses an extra-aesthetic criterion for the analysis of the literary work, although the "aesthetic autonomy" was an essential critical landmark promoted by Titu Maiorescu, then by E. Lovinescu. By uniting the aesthetic concept with the ethical one, Monica Lovinescu marks the fracturing of aesthetics in relation to ethics and forms a new concept of est-ethics, emphasizing the accuracy of artistic consciousness.*

*The ethical criterion is a complex subject because the poet has been associated with poetry of social and political commitment. He supported communist values and promoted ideas aimed at patriotic aspects and social unity. The aesthetic criterion was characterized by strong expressiveness and intense emotionality, his lyrics being full of passion, often awakening deep emotions.*

*Keywords: Adrian Paunescu, debut, ethical, aesthetic, literary canon*

În ceea ce îl privește pe poetul Adrian Păunescu, perioada 1960-1964 marchează etapa de căutări și tatonări pentru formarea unui stil poetic personal. Acesta publică în ziarele și revistele de cultură ale vremii diverse poezii în care valorifică trăirile adolescenței, iar realitățile cotidiene sunt transpuse într-o manieră artistică versificată la fel ca alți colegi ai săi de generație: Gabriela Melinescu, Ana Blandiana și mulți alții. Ceea ce particularizează creația poetului, în prima etapă a evoluției sale, este amploarea posibilităților asociative între aspectele sociale ale vieții și procedeele artistice. În schimb, debutul în volum, realizat la începutul anului 1965, odată cu publicarea volumului *Ultrasentimente* la Editura pentru Literatură, cuprinde texte atent selectate și valoroase din punct de vedere estetic.

Monica Lovinescu, personalitate marcantă a vieții culturale românești și o voce influentă a exilului românesc, este cea care aduce în discuție teoria atingerii eticului de estetic în creația literară. Prin teoria sa, Monica Lovinescu pune în discuție un criteriu extraestetic pentru analiza operei literare, deși "autonomia esteticului" fusese un reper critic esențial promovat de Titu Maiorescu, apoi de E. Lovinescu. Având în vedere contextul politic în care a fost pus în discuție reperul etic, o societate în care ideologia politică produsese modelul realismului socialist cu creații literare fără valoare, urmată de o aparentă liberalizare în care funcționau autocenzura și cenzura, putem observa faptul că principiul etic separă opera originală, estetică a scriitorilor talentați de scriitura de sertar, cea în care predomină plagiatul și lipsa de talent artistic a scriitorilor, după cum notează Monica Lovinescu în pagina sa de jurnal din 8 ianuarie 1983<sup>395</sup>. Astfel, se marchează detașarea față de ideologia politică și refuzul înregimentării culturii în limitele colaborării cu regimul politic.

---

<sup>395</sup> Monica Lovinescu, *Jurnal esențial 1981-2002*, Editura Humanitas, ediția a II-a revizuită și adăugită, 2010, 2022, p. 67.

Prin unirea conceptului *estetic* cu cel *etic*, Monica Lovinescu marchează fracturarea esteticii în raport cu etica și formează un nou concept cu care se poate opera într-o perioadă determinată din punct de vedere istoric. *Est-etica* evidențiază acuratețea conștiinței artistice necesară pentru o corectă înțelegere și interpretare a mecanismelor funcționale ale regimului politic care le-au determinat.

Introducerea în critica literară a conceptului *est-eticii* reprezintă nota de originalitate cu care Monica Lovinescu se face remarcată în critica românească, deoarece ”face vizibil mecanismul complex al creației literare într-o epocă în care criteriile receptării nu funcționau normal: literatura fie dispărea sub ghilotina realismului socialist, fie încercat să supraviețuiască atacului cenzurii, părând a fi ermetică, încifrată sau experimentală, în realitatea, însă vrând să păstreze o minimă relație cu adevărul istoric”<sup>396</sup>.

Impuritățile conștiinței scriitorului pot fi analizate printr-un demers hermeneutic în traiectoria discursului creator. De aceea, principiul etic trebuie să stea la baza relației dintre scriitor și opera sa, după cum precizează Monica Lovinescu în *Posterioritatea contemporană. Unde scurte III*: ”În totalitarismul din secolul XX, scriitorului i s-a cerut să păcătuiască *prin și cu* instrumentul lui de creație: cuvântul. Adevăratul - păcat ca și adevărata răspundere - a unui scriitor se săvârșește împotriva cuvântului și în funcție de el. Scriitorul a fost împins (în momentele cele mai grave, obligat) să mintă, să scrie ceea ce nu credea, să descrie ceea ce nu vede. Să înlocuiască realitatea, desfigurând-o și umilind-o, prin ideologie. Atâtea tone de cărți mângălite de minciună au fost aruncate, aproape imediat ce au fost scrise, în crematoriile uitării, încât scriitorii, cei hotărâți să colaboreze mai departe cu minciuna, au găsit, în general după ce perioadele de teroare pură încetaseră, un alt subterfugiu: să pună cuvântul să mintă mai ales la gazetă, în perisabil, și să nu accepte domnia acestei minciuni opera. Pe de altă parte, deci articolul de ziar prin care dai cezarului mai mult decât îi aparține, pe de alta parte cartea unde minciuna să nu fie sau să fie cât mai puțin privilegiată. Numai că penița rămâne aceeași: cu o singură cerneală (de fapt, o singură conștiință) nu poți obține două culori diferite ale scrisului. Și am asistat la un fenomen neașteptat, simplu ca morala unei fabule: operele - chiar așa păzite, privilegiate în această imposibilă dedublare - s-au ofilit din punct de vedere estetic, pentru că erau rezultatul unei sfidări a eticii. Pentru scriitor, în orice caz, la început a fost cuvântul, și respectarea lui e primul dintre comandamente. Încălcarea se plătește - cel mai adesea - cu ne-perenitatea operei.”<sup>397</sup>

Pe parcursul evoluției literare a poetului Adrian Păunescu, criteriul etic și criteriul estetic sunt greu de disociați, în condițiile în care esteticul trebuie să predomine. Criteriul etic al creației lui Adrian Păunescu este un subiect complex, având în vedere evoluția în timp a discursului poetic și trecerea acestuia prin mai multe etape. Expresivitatea și emoția poeziei sale sunt dominante în estetica păunesciană. Intensitatea emoțională este evidențiată de versurile pline de sentimente intense și pasiune, susținute de teme abordate într-o manieră personală, precum: iubire, patria, natura, dar și destinul uman cu fervoarea caracteristică.

În prima etapă a creației sale, poetul a fost asociat cu poezia de angajament social și politic. Acesta a susținut valorile comuniste și a promovat idei care vizau aspecte patriotice și unitatea socială. Textele publicate în această etapă reflectă profunđa legătură cu istoria, dar și cu cultura românească, în special cu eroii naționali și cu idealurile comuniste ale epocii, conformându-se cerințelor sistemului politic al vremii. Poezia sa transmite un mesaj optimist asupra viitorului țării sub regimul totalitar. Imaginația poetică a fost influențată de gândirea utopică a vremii.

---

<sup>396</sup> Cristina Cocioabă, *Literatura română între etic și estetic*, Prefață în Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, Editura Humanitas, 2014, 2023, p. 7.

<sup>397</sup> Monica Lovinescu, *Posterioritatea contemporană. Unde scurte III*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 340.

Debutul, în presa de cultură a vremii, s-a realizat prin publicarea unui sonet în anul 1960, în revista *Contemporanul*. Acesta a fost receptat destul de bine de publicul cititor, după cum rezultă din mesajul publicat în aceeași revistă, la secțiunea *Pe aripile poeziei*: ”Inima, sau realitățile de la noi, oricare din ele v-a sfătuit să luați până în mână, n-a greșit. Perseverați. Deocamdată, nimic publicabil dar îndeajuns de bun pentru a vă da acest sfat”<sup>398</sup>.

Începând cu anul 1961, poetul publică o serie de texte în care abordează probleme diverse ale existenței umane, în care criteriul estetic predomină. Dealurile Bâlteni sunt evocate în poezia *Bâlteni*, publicată în revista *Scânteia Tineretului*, din aprilie 1961. Poetul prezintă un tablou al spațiului natal în care îmbină elemente auditive, vizuale și simbolice, conturând o imagine poetică a peisajului cu toate schimbările lui ”Peste dealuri Bâltenii ridică/ Turlle de flăcări/ și sub lună le tremură./ Trenul în goană pufnește și strigă/ Liniștea nopții se sparge./ Arborii goi se cutremură.// Ne-am oprit. Pășim pe pământul ud/ Câteva becuri desfac de trupuri umbrele negre./ Iar undeva în pământ se aud/ Zvârcolindu-se sfredelitoare vertebre//. Nu ne-ntâmpină casele cu prispe scunde/ Dealurile sunt rampe de pe care privim viitorul./ La lumina flăcărilor tremurânde/ Ne-ntâlnim cu Oltenia nouă./ Ne-ntâlnim cu petrolul”<sup>399</sup>. Deschiderea poemului cu imaginea vizuală a turlor înalte ale bisericilor, aprinse în flăcări amplifică nota poetică dată de spiritualitate și tradiția în peisajul rural, iar trenul personificat sugerează dinamica, dar și forța și voința acestuia de a rupe tăcerea. Arborii dezbrăcați conturează atmosfera de mister și de agitație. Imaginile sunt puternice, iar impresiile acustice, precum furnăitul trenului și țipetele completează atmosfera. Contrastul dintre linia poetică ”Liniștea nopții” și imaginea care urmează, precum ”Arborii grei se cutremură” generează un sentiment de neliniște. Trimiterea la Oltenia ”Ne-ntâlnim cu Oltenia nouă./ Ne-ntâlnim cu petrolul” și întâlnirea cu petrolul conferă peisajului un caracter regional și industrial.

În numărul 6 al revistei *Luceafărul*, din martie 1961, la rubrica *Steaua fără nume* apar cinci poeme semnate de poetul Adrian Păunescu. Temele și motivele abordate vizează aspectele cotidiene ale realității socialiste, precum încrederea și entuziasmul înfăptuirii unui viitor glorios spre ”comuniste frumuseți”, urmărind idealuri artistice și estetice, cum se întâmplă în poemul *Tinerețe* ”Cu pașii siguri și răsunători/ Ne îndreptăm spre viitor, statornic./ De frumuseți, de linii, de culori/ Ni-i sufletu-nsetat și gândul dornic.// Și-atunci când noi ne ridicăm semeți/ Sub viscolul continuu al luminii/ Mereu spre comuniste frumuseți/ Și spre doritele culori și linii.// Coloane suie fiecare vis/ Al tinereții noastre luminate/ Din aliajul său de romantism./ De bărbăție și de gravitat”<sup>400</sup>. Versurile evidențiază un angajament ferm față de viitorul comunismului și căutarea frumuseții, liniilor și culorii. Sintagma ”frumuseți comuniste” exprimă idealurile comunismului și dorința de a contribui la o societate mai dreaptă și mai egală. Imaginile vizuale și acustice ale pașilor ”siguri și răsunători” sugerează determinarea și puterea mișcării, care devine colectivă, conștientă și orientată spre viitor. Aceste elemente evidențiază căutarea estetică și creativă a elementelor care aparțin viitorului. Referința sa la ”aliajul său de romantism” sugerează că nu numai aspectele tehnice și practice sunt importante, dar și aspectele umane, onirice și sentimentale. ”Bărbăția” evidențiază puterea și curajul care sunt necesare pentru a face față provocărilor, iar substantivul ”gravitat” este purtător de sensuri multiple. În acest context, masculinitatea și romantismul sugerează atât atractivitatea, cât și fundamentul sau stabilitatea valorilor și idealurilor promovate de poet.

Minerul devine motivul central al poemului *Oțelarul* ”În sângele lui doarme minereul/ Ca-n munții/ Care au suit spre nori - / Și peste fruntea-i arsă./ Curcubeul/ Încrucișează spade de culori.// „Oțelul – spune - merge-n țara toată”/ Și ca într-o fantastică pădure./ Cuvintele

<sup>398</sup> *Contemporanul*, nr. 29 (718), vineri, 15 iulie 1960, p. 2.

<sup>399</sup> *Scânteia Tineretului*, anul XVII, seria a II-a, nr. 3696, duminică 2 aprilie 1961, p. 3.

<sup>400</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

găsesc ecou/ Îndată,/ Se sprijină pe grinzi de flăcări pure/ Și din văzduh/ Întârzie să cadă<sup>401</sup>. În esență, versurile evidențiază imaginea poetică și complexă a rolului pe care oțelul îl are în construirea țării, sugerând faptul că acesta nu este doar o materie primă, ci și o forță vitală și simbolică pentru ca unitatea națiunii să poată evolua. Textul se deschide cu o imagine poetic puternică ce sugerează faptul că minereul se află în sângele oricărui potențial cititor. Acest lucru simbolizează relația strânsă dintre om și resursele naturale, sugerând că minereul este parte integrantă a existenței sale. Comparația cu munții ”Care au suit spre nori” sugerează un proces de transformare și de ascensiune. Există un ton eroic care sugerează că această creștere înseamnă atingerea unor limite superioare. Imaginile fantastice ale unei păduri în care cuvintele găsesc ecou simbolizează forța cuvântului scris și rostit în transmiterea mesajului și influențarea opiniei publice. Ultimele versuri sugerează că ceea ce este construit din oțel întârzie să cadă din cer, însemnând soliditatea și durabilitatea structurilor realizate.

Tema călătoriei spațiale, precum și cea a relației omului modern cu natura și Cosmosul este pusă în discuție în poemul *Viteza* ”În drumul spre Comună,/ Vom trece prin Cosmos./ Văzduhul săgetat de respirații/ S-a prăbușit pe pământ./ Văzduhul n-are putere să plece/ Văzduhul nu va pleca nicicând de aici./ Arborii — rachete vegetale — / Au pornit spre înalt dar rămân în pământ/ Și nu au putere să plece./ Numai noi. Numai noi vom pleca./ Numai noi ne vom despărți pentru o vreme/ De natura acestei planete/ Și o vom revedea uneori/ La televiziunea memoriei./ Pentru că numai noi ne putem desprinde de pământ./ Noi, cetățenii secolului XX./ Înzestrați de timpul nostru/ Cu un sentiment/ Nou, miraculos și măreț:/ Viteza<sup>402</sup>. Ideea de a călători către Cosmos este exprimată ca un efort inevitabil pentru omul contemporan modern. Sentimentul de aventură și dorința de explorare a necunoscutului conturează avântul către necunoscut. Imaginile văzduhului săgetat de respirații ce se prăbușesc pe pământ evidențiază impactul activității omenești asupra pământului. Arborii descrii ca ”rachete vegetale” sugerează încercarea naturii de a atinge înălțimi, similară cu rachetele spațiale umane, dar lipsa lor de forță pentru a urca este un somn al dorinței naturii și aceasta sugerează că există o contradicție cu realitatea ancorată pe pământ. Versurile textului evidențiază faptul că omul modern are un minunat și mare simț al vitezei, care poate fi interpretat ca simbol al progresului tehnologic și al capacității oamenilor de a se deplasa rapid, inclusiv în spațiul cosmic. Prin tema poeziei, putem aprecia faptul că oamenii percep schimbarea din jurul lor, care atinge modul în care oamenii gândesc și tratează timpul și mediul înconjurător.

Sonoritatea reverberantă este redată de poemul *Vibrație* în care ”clopotele verzi ale privirii” sunt lovite ușor de berzele ce trec în zborul lor ”Din aer berzele lovesc ușor/ În clopotele verzi ale privirii/ Și trupul beat de sunete vibrează./ În orice mugur e ceva de miel./ Din orice gând pornește un compas/ Pe-ntinderi de oțel, de cer, de piatră/ Căci fiecare gând e inginer/ În marele proiect al primăverii./ ... Și berzele trecând lovesc ușor/ În clopotele verzi ale privirii<sup>403</sup>. Poezia exploatează simbolurile și metaforele primăverii, punând în valoare interconexiunile dintre natură, creație și gândire. Berzele, simbol al primăverii, sugerează trezirea conștiinței către frumusețea și prospețimea primăverii. Metafora ”clopotele verzi ale privirii” exprimă posibilitatea de a percepe și receptare a frumuseții naturii, deoarece culoarea verde sugerează prospețimea, regenerarea și vitalitatea primăverii. Conexiunea dintre om și natură este dată de imaginea trupului care vibrează datorită sunetelor, a energiei care-i străpunge corpul. Asocierile dintre muguri și miel și dintre gânduri și inginerie reprezintă ideea de creație și de regenerare, deoarece mugurii sunt potențialul vieții, iar gândurile sunt elemente fundamentale proiectate primăvara. Metafora compasului pe întinderile de oțel, cer și de piatră poate sugera capacitatea omenească de a

<sup>401</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

<sup>402</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

<sup>403</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

modela și de a influența lumea înconjurătoare. Oțelul ar putea reprezenta durabilitatea și rezistența, cerul sugerează vastitatea ideilor, iar piatra sugerează temelia solidă a creației. Reapariția berzelor în finalul poeziei sugerează ciclicitatea și continuitatea anotimpurilor, cu precădere primăvara. Lovitul aripilor berzei, de data aceasta sugerează regenerarea constantă și reînnoirea ciclică a naturii.

Simbolul clopotului este reluat și în poemul *Preajba* în care este conectat la spațiul teluric, devenind "clopotul pământului" ce surprinde atmosfera combinatului "Peste oraș, din stele, cade somnul/ Și turlele culcate-n Jiu adorm./ La Combinat buștenii bat continuu/ În clopotul pământului, enorm./ Se risipesc, se risipesc În aer/ Miresme galbene de fag cioplit/ Și de tăria lor lângă fereastră/ Un bec dansează-n noapte amețit.// În cleștii podului rulant, un tânăr/ Poartă buștenii în mișcări firești,/ Iar către dimineață el ridică/ Din răsărit și soarele în clești"<sup>404</sup>. Poezia surprinde atmosfera și activitatea unui oraș industrial, legat de exploatarea forestieră și producția de lemn. Imaginea stelelor ce cad și a turlelor "culcate-n Jiu" sugerează starea de somn, fiind un oraș adormit. Râul Jiu devine parte a stării de somn care domină orașul. Combinatul și bătutul buștenilor evocă imagini sonore care contribuie la completarea peisajului sonor industrial, deoarece sunetul acesta este vibrant și susține starea de monotonie a spațiului eului liric. Mirosul de fag cioplit completează dimensiunea senzorială a peisajului industrial. Galbenul simbolizează lumina artificială, dar și trecerea de la întuneric la lumină. Becul care "dansează-n noapte amețit" evidențiază starea de confuzie în raport cu lumina artificială și cu întunericul. Evident, trebuie avut în vedere și impactul activităților industriale asupra conștiinței umane și a mediului înconjurător. Metafora cleștilor "În cleștii podului rulant, un tânăr" și ridicarea soarelui simbolizează noul început adus de activitatea umană, deoarece podul rulant este un rezultat al tehnologiei umane, care contribuie la o transformare continuă.

În ultimul poem, *Microcentrala de pe Sohodol*, este îmbinată tema naturii cu industria comunistă în care răsar stânci de calcar și arbori "(...) În vale Sohodolul stăvilit/ Se lenevea în ultima escală/ Din drumul lui oprindu-se trudit/ Pentru o clipă la microcentrală.// Se conturau pe urmă stâlpii suri,/ Salcâmi, încăperile și solul./ Că după drumul liber prin păduri/ Se prefăcea-n lumină Sohodolul"<sup>405</sup>. Versurile evidențiază pauza din cursul firesc al râului Sohodol, care-i conferă o stare de liniște și contemplare în fața unei forțe naturale care își schimbă temporar direcția, iar lenevirea oferă o tentă de relaxare sau de odihnă râului, care urmează a-și continua drumul. Prezența microcentralei indică intervenția umană în cadrul natural și plasarea tehnologiei în mijlocul acesteia. Prezența detaliilor, cum ar fi: "stâlpii suri", "salcâmi, încăperile și solul" relevă relația profundă a omului cu mediul înconjurător, ceea ce formează o imagine mai clară a cadrului natural. Transformarea râului Sohodol „în lumină” evidențiază schimbarea pozitivă, purificarea sau metamorfoza în cadrul naturii, iar simbolul luminii pune în valoare claritatea trecerii prin Sohodol cu toate necunoscutele sale.

Așadar, în primele poezii publicate de Adrian Păunescu sunt abordate teme diverse ale existenței umane într-un spațiu comunitar în care doctrina și ideologia comunistă afectau libertatea de exprimare artistică. Liberalizarea din debutul anilor '60 reia legătura cu literatura din perioada interbelică, după un hiatus de aproximativ un deceniu în care criteriul estetic nu exista, întreaga literatură fiind dominată de doctrina ideologică a partidului. În ceea ce privește aplicarea criteriului estetic poeziei păunesciene din perioada '60 -'61, putem spune că s-a caracterizat printr-o expresivitate puternică și o emotivitate intensă, versurile sale fiind pline de pasiune, trezind adesea emoții profunde. Folosește imagini bogate și simboluri evocatoare pentru a transmite mesajul poetic, ceea ce a favorizat răspândirea poeziei sale în rândul cititorilor. Adrian Păunescu a experimentat structurile clasice și le-a

<sup>404</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

<sup>405</sup> *Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961, p. 8.

adaptat unor scopuri expresive, ceea ce a deschis opera publicului larg. Poeziile sale conțin un ton liric și un sentiment de euforie care particularizează stilul poetic. Fiind un subiect complex, dimensiunea estetică a poeziei păunesciene a evoluat de-a lungul timpului și a evoluat odată cu cariera literară a poetului.

## BIBLIOGRAPHY

### Publicații de specialitate:

Cocioabă Cristina, *Literatura română între etic și estetic*, Prefață în Monica Lovinescu, *O istorie a literaturii române pe unde scurte. 1960-2000*, Editura Humanitas, 2014, 2023.

Lovinescu Monica, *Jurnal esențial 1981-2002*, Editura Humanitas, ediția a II-a revizuită și adăugită, 2010, 2022.

Lovinescu Monica, *Posterioritatea contemporană. Unde scurte III*, Editura Humanitas, București, 1994.

### Periodice:

*Contemporanul*, nr. 29 (718), vineri, 15 iulie 1960.

*Luceafărul*, anul IV, nr. 6 (65), 15 martie 1961.

*Scânteia Tineretului*, anul XVII, seria a II-a, nr. 3696, duminică, 2 aprilie 1961.

# SAMUEL BECKETT- GENIUS OR A MAD? A PANORAMIC VIEW OF THE REFLECTION OF HIS GENIUS IN CONTEMPORARY LITERATURE

**Paul-Cristian Albu**

**PhD Student, University of Craiova**

*Abstract* The purpose of the paper is to offer a panoramic view of the key role of Samuel Beckett's genius in the ordinary world. I am interested in discussing how his genius can be reflected entirely in his works. I am also interested in observing how this contemporary writer manages to express the idea of the reflection of his genius in his English and French play works. Moreover, I will consider talking about his genius as a result of the impossibility of understanding the social condition of the ordinary being. Also, it is capital to note that the English-French writer Samuel Beckett has an infinite desire to transgress the boundaries against whom human beings must confront. In order to offer a consistent view of the concept aforementioned, I will consider using the technique of close reading the text of his works, focusing on how manner is useful to convey the idea of the absurd. The creative use of language and the exploitation of absurd and contradictory situations, in general, will be regarded as means to make visible the new and revolutionary way in which theatre came to be understood by this playwright.

*Keywords:* loneliness, genius, postmodern thinking, social condition, absurdity



## Introducere

Studiul nostru își propune să aducă în discuție modul în care se reflectă geniul beckettian, în contemporaneitate, rezumându-ne, la o serie de referințe critice pentru a configura maniera în care se identifică genialitatea scriitorului franco-irlandez în tiparul operelor dramaturgice din secolul al XX-lea.

În momentul în care ne raportăm la genialitatea beckettiană, e indispensabil de a preciza că ne confruntăm cu o serie de surse al căror conținut se caracterizează prin eterogenitate și că atenția noastră prezintă o propensiune spre un domeniu explorat insuficient în critica literară românească, legat de caracteristica menționată ulterior. În acest caz, afirmăm că atenția noastră posedă o propensiune asupra unui subiect sensibil, ba chiar aproape inexplorat în critica literară românească, respectiv genialitatea lui Samuel Beckett. Finalitatea noastră se rezumă la evocarea particularității acestui aspect care se subsumează literaturii postexistențialiste din a doua jumătate a secolului al XX-lea.

În acest context, se cuvine să afirmăm că unii cercetători au prezentat o propensiune a atenției lor asupra bilingvismului, viziunii despre lume a autorului așa cum se devoalează prin prisma prezenței teatrului absurdului în literatura contemporană. De aceea, considerăm că este primordial să acordăm atenție manierei în care se reflectă genialitatea scriitorului într-un cosmos demantelat pe cale spirituală și telurică.

### Definirea noțiunii de geniu

Finalizând de oferit câteva detalii în introducere despre intențiile pe care ne propunem să le aducem în discuție, dorim ca prin atenția noastră să prezentăm o apetență imputrescibilă față de oferirea unei definiții a geniului.

În acest sens, e indispensabil să afirmăm că, în conformitate cu DEX, geniul reprezintă „cea mai înaltă treaptă de înzestrare spirituală a omului, caracterizată printr-o activitate creatoare ale cărei rezultate au o mare însemnătate; persoană care are o asemenea înzestrare<sup>406</sup>”.

Geniul, cu un intelect brilliant, este un individ dotat cu o capacitate incomensurabilă și indescriptibilă de a-și grefa eul într-o lume cu accente facil insignifiante, într-un univers

---

<sup>406</sup> <https://dexonline.ro/definitie/geniu> , consultat la data de 23 Noiembrie 2023, ora 11:01.

marcat de indigențe aptitudinale. Aceste aptitudini ar reprezenta mijloacele prin care să se exprime virtualitatea de comprehensiune a unui act al unei mentalități rocambolești în care absurdul va deveni sinonim cu ininteligibilitatea unui veritabil dramaturg într-o nebuloasă a habitualului peremptoriu, perisabil și cu accente burlești.

Geniul evocă și indispensabilitatea afirmării unei condiții futele a unei vieți insignifiante într-o lume în care se afirmă ecartul dintre oameni, ranversarea noțiunii paradigmatică de comuniune dintre semeni, a libertății prin care se întrevădea virtualitatea de a lua în considerare expresia unor idei, adeseori, inerte, bizare și cu nuanțe de caducitate, pe alocuri, căci se remarcă existența unei „angoase ce poate fi calificată drept metafizică”<sup>407</sup>.

De asemenea, se cuvine să inserăm afirmația conform căreia geniul nu își satisface dorința insașiabilă de a se insera într-o lume care nu îl înțelege pe deplin, într-un univers care îi provoacă suferințe cu notă de absolut, într-o lume care îl condamnă totalmente unei solitudini inebriabile, indicibile și irefragabile.

Geniul devine sinonim și cu tragicul, deoarece această ființă dotată cu puteri supranaturale de comprehensiune a diferitelor stări care compun cadrul dramatic în care se consumă nefericirea acestuia provocată de o ordine morală vetustă și care va cunoaște, în manieră treptată, valențe de sucombare într-un univers cu nuanțe de mediocritate, într-un cosmos în care se pronunță existența unui conflict indisolubil, indeniabil și care va comporta puterea tenebrosului, va suferi profund din cauza neînțelegerii de către oameni a geniului său fantastic.

Acest geniu devine iremediabil într-o galaxie obsoletă unde aneantizarea libertății umane individuale și/ sau colective devine sinonim cu preferința de a se realiza metisajul uman dintre suferință și situația în care omul habitual își înscrie motivația de transgresare a unei condiții umane obscure în care lipsa transcendentului devine marcantă pentru impotența prezervării unei identități veritabile într-un univers care prezintă o apetență indeniabilă față de concepte aparent seducătoare și care ar asigura înțelepciunea indispensabilă acestui geniu de a se imbrica într-un Paradis unde fericirea eternă ar trona și unde ordinea morală care tranzitează și diseminează germenii incongruenți și implacabili ai unei lumi în asiduă

---

<sup>407</sup> Michel Corvin, *Le nouveau théâtre en France*, Paris, éd. PUF, 1969, p. 57-58

demantelare morală dispore pentru eternitate, căci se discută despre o durere „provocată de viziunea corpului fragmentat”<sup>408</sup>.

În această privință, ființele umane de o perspicacitate incomensurabilă sau inegalabilă își constrâng a lor gândire umană într-o Viață în care celelalte personaje aierate nu îi vor înțelege forța de penetrare în sfera Imuabilului, a vieții obsolete, deoarece acestea îl consideră drept o persoană lipsită de perspicacitate.

În acest caz, afirmăm că este vorba despre ființe care aderă la noi provocări pentru a-și demonstra doar limitele care se subsumează unui ansamblu ordinar de cutume viciate. În această privință, e inevitabil de a nu preciza că autorul își atestă intenția de a interfolia în conștiințele fiecărei persoane transgresarea unui ideal comun partajat de toți ceilalți oameni.

În concluzie, geniul se centrează asupra caracteristicii sale de prezență supranaturală care își va insera destinul nefericit pe axa unei fatalități indescriptibil de dolente pentru această ființă supremă, deoarece acest geniu se plasează la frontiera dintre Absolut și Perisabil, dintre Neant și Tăcere, dintre Iubire și Înțelepciune.

### **Samuel Beckett-un geniu sau un nebun pe drumul vieții?**

Finalizând de oferit o definiție generală termenului de geniu, vom dori să ne îndrepțăm atenția asupra unui subiect pe cât de sensibil, pe atât de insolit pentru publicul românesc universitar, pornind de la întrebările: *Este Samuel Beckett un geniu al absurdului sau o simplă persoană cuprinsă de o folie inimaginabilă ale cărei reminiscențe se prelungesc în secolul al XXI-lea?*

Având ca suport întrebările puse, vom începe prin a afirma că Beckett se remarcă prin autenticitatea lexemului pe care îl inserează, foarte scabros, în text, precum și prin originalitatea pe care o vehiculează lectorului habitual care estimează dificilă devoalarea mesajului pe care dramaturgul franco-irlandez îl evocă, în linii majore și pline de solitudine auctorială.

Beckett dorește să evoce trădarea din forul său interior a unei bucăți din sine, o gândire cu nuanțe amfigurice prin care transmite unui lector inhabitual cu operele sale, cu sentimentele sale adesea contradictorii, care se caracterizează prin prezența unei incongruențe

---

<sup>408</sup> Marie-Claude Hubert, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 1950*, Librairie José Corti, 1987, p. 253

dialogale, a unor cuvinte care coagulează indispensabilitatea afirmării sau enunțării unui Tartar în care tronează malițiozitatea umană și un pesimism inextingibil care duce la izolarea sau suicidul omului beckettian care nu agreează o lume ordinară, în asiduă mișcare, în locuri care alertează omul cu privire la demantelarea sa morală, fiindcă Beckett,, încearcă să spună o poveste a sa, într-un infern teatral’’<sup>409</sup>.

Psihologia inversă pe care Samuel Beckett o pune în aplicare evocă evicțiunea probității, a bonomiei și a înțelegerii plenare dintre comunități a căror notă definitorie este încadrată în sfera sememului *diversitate sau diferență*, deoarece acestea trăiesc o stare de lasitudine în fața ororilor timpurilor pe care le traversează, precum și în fața unor timpuri marcate de incertitudine, disperare și pesimism de natură irecuzabilă.

Samuel Beckett, un scriitor aparte pe scena literară franceză postbelică și, prin extensie, în cea universală, prezintă o stare de sumisune față de condiția umană plină de inchiitudine, malițiozitate extremă, precum și față de imposibilitatea de a se detașa de un contingent plin de germenii Răului Absolut, căci Beckett este „, personaj principal în propriul său destin’’<sup>410</sup>.

Improbabilitatea de a evada din sfera acestui rău este ranforsată de o maledicție eternă căreia este damnat autorul, aceea de a suferi în solitudine din cauza incapacității de a se acomoda într-o lume plină de stări dolente care creează o aprehensiune autorului. Există virtualitatea de a lua în considerare, în acest sens, că această izolare suscită un act coleric intens, revolta, precum și abhorarea acestuia de către diverși oameni habituali care nu posedă capacitatea de a fi seduse de Geniul Absolut în care se înscrie al său destin supus unui timp care anihilează orice prezență de mansuetudine socială.

Acest geniu care comportă numele veridic de Samuel Beckett incarnează, în manieră supremă și inamovibilă, suferințele, disperările umane, precum și durerile care condensează, în rânduri peremptorii, un vacarm incomensurabil pe care nicio minte briliantă nu o acoperă cu puterea de înțelegere, fiindcă acest dramaturg franco-irlandez își încadrează sentimentele dihotomice într-un cosmos care prezintă o deperdiție și devine substituit de o destructurare a unor relații de fraternitate cu familia și cu oamenii care provin dintr-un mediu cu nuanțe de extraneitate pentru el, precum și de o demantelare a comuniunii cu tentă de integralitate dintre oameni cu ocupații care se subsumează sferei eteroclitului.

---

<sup>409</sup> Saiu, Octavian, *Beckett. Pur și simplu*, București, Paideia, 2009, p. 26

<sup>410</sup> *Ibidem*

Beckett este un scriitor și un filosof al absurdului care se îndrăgostește cu cinism de litera unei tragedii a scriiturii, fiindcă se consideră un erou marcat de o impotență indisolubilă în relațiile cu cei din jur, precum și o ființă care prezintă o sumisiune perenă și inebriabilă față de ideea unei situații defuncte veridice care și-a manifestat emergența în proximitatea unei lumi cu o gândire obsoletă, patriarhală și care comportă accente extremiste datorită unei obnubilări augmentate de tenebrele unui totalitarism comunitar ignobil și intangibil pentru oamenii habitualii care nu dețin veritabila putere de înțelegere a unor mecanisme ale actului democratic al gândirii politice.

Acest dramaturg face față pericolelor care vin din exterior cu o dexteritate, erudiție și un talent de natură incoruptibilă, fiind, în cele din urmă, un scriitor care a comportat dignitatea infailibilă de a fi admirat de o pleoră de intelectuali situați la masa unei gândiri critice de proporții sănătoase, solide, conștientizându-i valoarea inestimabilă în futilitatea unui conformism cultural exacerbat, în fața unor timpuri care se plasează într-o galaxie concentraționară.

Imixțiunea discursivă din operele beckettienne antamează indispensabilitatea afirmării unei complexități a unui caz pe care îl are de înfruntat personajul, deoarece este determinat de a deveni imbatabil cu scopul de a certifica umanității actul său volitiv de a-și aneantiza particulele care îi fondează ființa interioară, precum și a tabloului care compun scenele dramatice pe care scriitorul francez de origine irlandeză le are de transgresat, căci al său *Dasein* este reprezentat de el însuși. În acest sens, ne rezumăm, la citatul lui Heidegger: „Dasein-ul nu este, fără îndoială, doar apropiat sau chiar cel mai apropiat din punct de vedere ontic-acesta suntem chiar noi, fiecare înșine”<sup>411</sup>.

Această dorință de ermetism, chiar de atitudine anahoretă în fața universului teluric este propulsată, în opinia de aparent critic literar, de indignitatea de a admira o pleiadă de elemente care compun decorul în care scriitorul își menționează și comentează gândurile, ideile, sentimentele, precum și insatisfacțiile care emană din străfundul sufletului.

Acest orfism trădează, totodată, și inechitățile sociale inebriabile sau ineputabile prin care se atestă că autorul este supus unui autoritarism comunitar, unei forțări de aclimatizare într-un conformism insidios, într-un univers în care omul este plasat în fața unor oameni cu un aspect comportamental ignobil, rupestru și care sunt obnubiți de ideile pe care le

---

<sup>411</sup> Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Astra, Sibiu, 2010, p. 16

vehiculează o altă majoritate care formează totalitatea într-o lume care se remarcă prin prezența unor indigențe de repere morale și intelectuale.

Acest geniu care se estimează a fi cuprins de folie se concentrează într-un tartar al gândurilor, într-o lume în care fiecare personaj este supus unui cezarism al sentimentelor și al percepțiilor senzoriale, într-o manieră absurdă, plină de peripeții, de suscitări incongruente ale sentimentelor într-o galaxie pe cale de a nu găsi capacitatea de a se grefa pe axa sempiternului, în fața unei oratorii care se prelungește spre infinitudine. Astfel, se poate lua în considerare că „numai insuficientul este creator”<sup>412</sup>

Articularea lexemelor de către acest geniu autorizează insașiabilitatea, precum și aspirația autorului de a se grefa pe linia absolutului, a nimicniciei, a Puterii Indisolubile grație artei creatoare, precum și într-un univers în care abuzivul, abrazivul și excentricul configurează un stil de scriere în care lectorul habitual este un spectator uluit de puterea ardentă a cuvintelor de a nu transmite aparent decât futilitatea unui cosmos aflat în desuetudine morală și fiziologică, într-un amalgam de naturi în care forța cuvântului comportă un raport sinonimic cu denivelarea sau chiar demantelarea umanului din cauza unei stingeri absconse, abrupte și lipsite de înțelepciunea necesară pentru penetrarea în abisurile creației artistico-literare.

Beckett este considerat a fi un nebun de către cititorii obișnuiți cu aserțiuni plate, întrucât scriitorul se opune cu meticulozitate și dibăcie unei ordini fixate cu anticipație de către oameni ale căror preocupări disimetrice cu ale sale preferă să își centreze destinul lor complet într-o moarte a intelectualității în care dorința de transgresare a binelui se va dovedi nulă, impermeabilă și lipsită de esențialitate magnanimă pentru omul care trăiește în cotidianul curent și lipsit de implicații spirituale serioase.

În același timp, se cuvine să afirmăm că geniul beckettian comportă o valoare de ranversare a conceptului clasic de strălucire intelectuală, fiindcă acest scriitor preferă rejectarea valorilor și a principiilor tradiționale, precum și ecartul scriitorului față de oamenii care posedă o notă de insignifiant, de malițios într-o lume care se abrutizează încet, dar sigur,

---

<sup>412</sup> D. D. Roșca, *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2010, p. 30

deoarece „ fiecare clipă care trece și vine alimentează și-ntărește, cu măreția sau meschinăria ei, sentimentul ce îl avem despre caracterul absolut problematic al vieții spirituale”<sup>413</sup>.

În acest context, e imperios necesar de afirmat că singularitatea beckettiană comportă un raport de proximitate lexicală cu o Divinitate a literaturii postmoderne cu trăsături scabroase și tenebroase pentru lectorii care îi realizează, la prima vedere, lectura operei, căci acesta este concentrat într-un spațiu al recluziunii în care accesul la comunicarea cu cei din jur devine restrânsă sau anulată pentru oamenii care nu îi partajează punctul său singular sau solitar de vedere cu privire la o lume în care trivialul se convertește în operă de artă.

Acest Beckett scrie aceste rânduri, deoarece este autist la stările dolente care le traversează lumea postmodernă, fiind pentru foarte mulți lectori o statuie de care publicul larg internațional sau românesc nu se acroșează din cauza gândirii sale nonconformiste și a iluziei oamenilor că trăiesc în cea mai optimală lume dintre toate câte există, într-un univers al persistentului tragic, al burlescului și al impotenței umane de a se deroba din lanțurile unei periferii apăsătoare și terifiante pentru omul din jur.

În același timp, geniul beckettian devine sinonim cu aserțiunea conform căreia viața umană devine sinonim cu o lume marcată de taciturn, de o redundanță a unei vieți pline de aflicțiuni la tot pasul, a unei lumi în care se adeverește improbabilitatea certificării unei Ființe Supreme care să prezinte dexteritatea incomensurabilă de a salva Universul din calea haosului, a impreciziei, a vulnerabilității umane în fața morții, precum și din calea inchiitudinii existențiale în care nimeni nu joacă un rol eminent esențial pe scena literară și unde naratarul se află într-o ambianță a maledicției culturale și profesionale.

Această divinitate așezată pe scena absurdului literar rejectează posibilitatea afirmării unei speranțe pentru omul modern care se îndreaptă spre o situație de Mal indicibilă, incomparabil de tristă și unde nimeni nu accede spre Existență, totul derulându-se, astfel, în jurul unui blocaj ontologic al omului, al unui Van spre care se îndreaptă oamenii lipsiți de compasiune, de înțelegere pleneră și mutuală.

Pentru omul ordinar, Beckett, prin piesele sale comportă o marcă a elucubrațiilor, a superfetațiilor care se expun prin aserțiunile, adeseori, abracadabrante și care poartă marca inconsistenței din cauză că omul își plasează orice gând în sfera himerei existențiale din care

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 29

nu se oferă posibilitatea de a evada, fiind, astfel, în manieră incesibilă, supus unei retorici a morții existențiale.

În aceste condiții, considerăm că este indispensabilă observarea faptului că Beckett este un veritabil autist la senzațiile pe care le dovedesc oamenii, într-un fir lung și plin de insidiozitate numit Viață, oferindu-ne imaginea unei iluzii care constituie un suport irecuzabil pentru animalele bipede care posedă șansa naivă de a considera că pot evada dintr-un tartar ontologic în care își consumă atrocitățile a căror notă definitorie este redată de semantemul *diversitate* sau *diferențiere în gândire, deoarece totul rezultă din „forța situației”*<sup>414</sup>.

Această viață aduce speranțe care se înscriu în sfera lexemului sempitern, deoarece nu se remarcă nimeni la nivel superior pentru a oferi o protecție oamenilor, întrucât pentru Beckett o ființă supremă își rejectează manifestarea în plan teluric, personajelor interzicându-li-se de a se salva din calea spleen-ului, a ghinionului și a disperării. În acest sens, rezultă primordialitatea de a menționa că autorul se află într-un joc al destinului său cu nuanțe de tenebros, de nupțial în care inchietudinea este o regină indisolubilă ce regizează jocul abhorării oamenilor care îl înconjoară pe Beckett, într-un vacarm indescriptibil de vicios și de funest.

Totodată, se cuvine să luăm în considerare că această nebunie tradusă prin prezența unui raport sinonimic cu ideea unei genialități abstruse, fiindcă ființele umane devin conștiente de viditatea ontologică pe care o promovează și pe care o împărtășesc, printr-o modalitate reciprocă, fiind, astfel, niște biete animale care vagabondează într-un cerc vicios numit Viață de care este obligatoriu de a prezenta un ecart cât mai pronunțat pentru ca omul să posede conștiința limpidă că salvarea se află numai în a sa minte maladivă și că este necesar să prezinte o mefiență față de optimismul debordant pe care tentează de a-l propaga, estimând că dorește să întâlnească Absolutul.

În această privință, amintim că Beckett își încadrează raportul de ecart dintre al său geniu și celelalte ființe umane, întrucât acest dramaturg franco-irlandez își subsumează ideile și gândurile într-un abandon ontologic în care cezarismul oamenilor prezintă o convergență prin care se aneantizează lumea pe care scriitorul este obligat de a o suporta cu foarte mare strictețe și concretudine.

---

<sup>414</sup> Étienne Souriau, *Les Deux Cent Mille Cent Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. *Bibliothèque d'esthétique*, 1950, p. 43



Astfel, se poate concretiza că Beckett este redus de către lectorul habitual la un simplu obiect impalpabil prin care acesta posedă tentația inexorabilă de a-și transgresa angoasele, aprehensiunea și depresiile care îi copleșesc forul interior.

În ceea ce privește genialitatea beckettiană, se cuvine să afirmăm că este relevantă compoziția lui profund profană, operele sale fiind ca niște fragmente,, mobile, care pot fi asamblate de imaginația regizorului”<sup>415</sup>, autorul recurgând la proiectarea unor relații vivante și veritabile dintre personaje cu un caracter disimetric, făcându-se, astfel, un apel incorigibil la violarea regulilor impuse de teatrul tradițional, acțiunea rezumându-se la prezența unei intermitențe logice și la violarea unității timpului, a spațiului și a acțiunii.

De asemenea, luăm în considerare că geniul comportă un raport sinonimic irefragabil cu neantul spre care se îndreaptă Beckett, deoarece este un dramaturg care își înscrie destinul într-o dimensiune atemporală și anistorică din cauza vicisitudinilor sociale, acest geniu reflectându-se și prin existența umorului negru prin care autorul își anvizajează și interpune capriciile, tumultul ontologic și face gălăgie în cotidianul fad și vetust. Astfel, Beckett este un demiurg sau o ființă supraumană care nu comunică facil cu oamenii din jur, fiindcă prezintă o mefiență accentuată față de emergența existenței sale într-o lume patriarhală care nu îi oferă ocazia de a se înțelege pe el însuși, precum și de a se integra, în cadrul aceluia univers.

Tot aici, se remarcă probabilitatea de a susține că determinarea de a cunoaște raporturile dintre lumea terestră și cea a autorului care își grefează totul pe linia absurdă și abstrusă a destinului literar se convertește în tribulațiile incomensurabile care penetrează în inima acestuia, deoarece este un scriitor caracterizat prin singularitatea lui într-un spațiu care nu cunoaște axa infinitudinii, precum și într-un topos unde relația dintre cele două universuri este eliminată, legătură care propulsează perenitatea unei angoase existențiale în contemporaneitate.

Această angoasă va intensifica propensiunea dramaturgului pentru o lume în care se remarcă viduitatea existențială, o lume în care se remarcă emergența unei atitudini de abhorare a oricărei istoricizări a evoluției umane, o lume în care pesimismul și aprehensiunea ontologice își convoacă drepturile pentru a fi pusă în exergă starea dolentă în care autorul tentează de a-și transgresa condiția umană obsoletă.

---

<sup>415</sup> Băicuș, Iulian, *Eugen Ionescu. Hermeneut al absurdului.*, Ed. Eikon, București, p. 336

Angoasa este ranforsată și de prezența unei stări de animozitate ineluctabilă a oamenilor habituali față de mediul literar postmodern, mai exact, față de curentul literar care își înscrie existența sub tutela Absurdului, sentimente puse în relief de imposibilitatea omului de a discuta cu un Jupiter postmodern numit Beckett despre care s-ar estima că ar poseda curajul de a aduce răspunsuri optimale acestor ființe umane asaltate de un destin cu nuanțe de mizeros care îmbrățișează nimicnicia existențială.

Această senzație de anxietate este propulsată, la rândul-i, și de prezența unei impotențe de a relua comunicarea reciprocă într-un univers în care s-ar dori ca tartarul existențial să fie anihilat, ba chiar uitat pentru totdeauna de către conștiința umană universală.

Acest protagonist mai dă dovadă de o angoasă perenă, deoarece această maladie psihologică are finalitatea de a avertiza scriitorul cu privire la necesitatea acestuia de a se detașa de contingentul uman, în asiduă demantelare, din cauză că lumea exterioară este măcinată de tribulații insurmontabile.

Beckett este pregătit de stimulii senzoriali să perceapă conflictul și va reuși să îi facă față, datorită faptului că tensiunea motrice, alături de senzori se plasează la un nivel elevat, angoasa putând fi interpretată drept un remediu propice contra oricărei terori care ar distruge orice semn de compasiune pentru ființa umană plină de stări turbulente.

Această inchiitudine propulsează și existența unui ansamblu de întrebări cu tentă de disparat, deoarece se ia în considerare că dramele pe care autorul le trăiește în contemporaneitate sunt grefate într-un univers care garantează mereu futilitatea unei lumi aflate în descompunere fizică și psihologică la care oamenii banali asistă pentru a prezenta conivența cu un demon al existenței care le asigură doar aflicțiune, această lume fiind, „o satiră de boulevard, (...) retrospectiv, un manifest”<sup>416</sup>.

Scriitorul este grefat într-un univers în care totul este livrat unei stări de malițiozitate care va cunoaște extremul, funestului, ireparabilului, precum și unei aversiuni față de tot ceea ce se rezumă la cunoașterea enigmatică a unui Absolut inomabil și imanent. Beckett își partajează și conturează senzațiile pe care le dovedește de-a lungul timpului într-o lume pulmonică, într-un colț al unui univers în care se concentrează fastidiosul și falaciosul pentru a reda maladia de care suferă autorul din pricina incapacității de a fi cunoscut, în manieră veritabilă, de oamenii habituali.

---

<sup>416</sup> Hubert, Claude-Marie, *Eugène Ionesco*, Paris, Ed. Seuil, p. 57

Inchietudinea menționată reprezintă și constelația indefinisabilă după care se conduce autorul pentru a-și consuma existența în realitatea cotidiană, într-o lume în care se dezavuează virtualitatea unei socializări veridice dintre ființele umane dotate cu rațiune, precum și comprehensiunea genialității unui scriitor muribund, dar etern în literatura postmodernă absurdă.

Beckett va înțelege că a lui genialitate nu va putea fi percepută, în manieră corigibilă, deoarece lectorii sunt dedați unei dureri care se grefează indelebil în memoria lor, neputând evada, astfel, din matca unui cotidian inert, caduc și lipsit de repere comensurabile pentru transcenderea haosului existențial.

Nevroza, o altă marcă importantă de comprehensiune a operei beckettienne, este dublată de prezența unei presiuni prin care se amplifică machiavelismul unui univers în deplină deconstrucție spirituală, în plenară ineficiență de invadare a eternității. Beckett posedă presentimentul că oamenii nu prezintă capabilitatea de a face față unui univers în care se subsumează diverse idei care nu asigură sens traseului acestora în cadrul unui spectacol efemer, dar bizar numit Viață sau Voiaj Ontologic, totul „nemaifiind nu o dramă a vieții colective, ci a omului în fața propriei morți”<sup>417</sup>.

## **Concluzii**

Finalmente, ne arogăm dreptul de a afirma că Beckett scoate în relief emergența indezirabilă a unei lumi aflate în regres fiziologic și ontologic, pe axa unei dureri indescriptibile, întrucât oamenii nu posedă dexteritatea inebriabilă de a-i înțelege spiritul cultivat cu scopul de a-l avertiza referitor la aneantizarea lui extremă și abundentă într-o lume în care diferite valori prezintă un melanj indicibil pentru spiritul uman cu finalitatea de a înțelege că universul comportă marca perisabilității.

Merită amintit, totodată, că scriitorul are parte de o experiență care se înscrie în sfera bizareriei, în contemporaneitate, deoarece acesta prezintă marca unei identități absconse pentru cititorul habitual, fiind cuprins de apatie față de tot ceea ce se subsumează sferei activității jurnaliere a oamenilor de rând.

Geniul său comportă masca sau marca laicității literare, fiind cel care își manevrează cu dexteritate destinul pentru a se revolta contra prezenței unei gândiri arhaice în cultura

---

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 167

literelor, într-o cultură care a stat secole de-a rândul sub imperiul obscurității obsolete, a unor gânduri care devin lugubre pentru lectorii care formează sau fondează plebea necultivată la porțile Teatrului Absurdului. În consecință, „Samuel Beckett trăiește un exil în propria-i existență. El este în exil oriunde s-ar afla, pentru că starea de exil este chiar viața lui-provizorie, nedeslușită, fără sens.”<sup>418</sup>

## BIBLIOGRAPHY

Băicuș, Iulian, *Eugen Ionescu. Hermeneut al absurdului.*, Ed. Eikon, București

Corvin, Michel, *Le nouveau théâtre en France*, Paris, éd. PUF, 1969

Heidegger, Martin, *Ființă și timp*, Astra, Sibiu, 2010

Hubert, Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années 1950*, Paris, Librairie José Corti, 1987

Roșca, D.D., *Existența tragică. Încercare de sinteză filosofică*, Cluj-Napoca, Editura Grinta, 2010

Popa, Constantin, *Teatrul Absurdului. Între revelație filozofică și necesitate estetică*, Iași, Ed. Junimea, 2005

Saiu, Octavian, *Beckett. Pur și simplu*, București, Paideia, 2009

Souriau, Étienne, *Les Deux Cent Mille Cent Situations dramatiques*, Paris, Flammarion, coll. *Bibliothèque d'esthétique*, 1950

## SITOGRAPHY

<https://dexonline.ro/definitie/geniu> , consultat la data de 23 Noiembrie 2023, ora 11:01.

---

<sup>418</sup> Popa, Constantin, *Teatrul Absurdului. Între revelație filozofică și necesitate estetică*, Iași, Ed. Junimea, 2005, p. 100

# COUPLE'S IMAGE FROM BIOGRAPHY TO LITERARY PROJECTION: ANA BLANDIANA - ROMULUS RUSAN

**Rodica Ileana Stan (Olteanu Moldovan)**

**PhD Student, „1 Decembrie 1918” University of Alba Iulia**

*Abstract: The purpose of this article is to present the story of the couple Ana Blandiana - Romulus Rusan against the historical-social background during 1960-2016. By using: the interviews with the two writers, the unique journal of Ana Blandiana, “More-than-the-Past. Journal. August 31st, 1988 - December 12th 1989” (2023), as well as “Fragments of a Journal “by Romulus Rusan (site blandianarusan.ro), as documentary, I was able to identify the stages involving the forming, the consolidation and the importance of the couple with in the creative activity. The analytic approach sought to identify the significant biographical and historical-political elements that have shaped their lives, pointing out the couple’s role within literary projects, as well as civic and historical activities (after the 1989 Revolution, the forming of the Alliance, the Sighet Memorial Project). By memoirs, biographism and literary analyses, we aimed at building the couple’s image in the light of family relations hip sand of literary and cultural life during 1960-2016, emphasizing the projection on the artistic, spiritual and metaphysical level via “the love poem about inseparability in death”, from the volume “Variations on a Given Theme“(2018), written by Ana Blandiana and dedicated to her husband, partner, friend, confidant, soulmate, after the death of Romulus Rusan in December 2016.*

*Keywords: couple, biography, journal, creation, historical context.*

Tendințele criticii și ale istoriei literare din ultimele decenii deschid aria interpretării operelor literare, luând în considerare biografia, contextul literar și cultural, cu întregul complex de științe și discipline umaniste, precum și straturile profunde ale psihologiei spiritului creator, în măsura în care cercetarea descoperă elemente biografice relevante în corespondența și jurnalele intime ale scriitorilor. Demersul urmărește un aspect particular al biografiei unui cuplu de scriitori exemplari, Ana Blandiana și Romulus Rusan, vizând evoluția relației de iubire și, mai ales, importanța acesteia în activitatea creatoare, contextualizând epoca în care au trăit și s-au format cei doi scriitori, evenimentele marcante ale vieții, precum și transfigurarea cuplului în spațiul generos al literaturii. Am folosit ca material documentar: numeroase interviuri, fragmente de jurnal, precum și secvențe din operele literare ale celor doi scriitori, Ana Blandiana și Romulus Rusan, care au trăit o poveste de dragoste începută în tinerețe, îngrijită și desăvârșită pe parcursul întregii vieți, sursă de inspirație, de echilibru și de forță în toate proiectele literare, istorice, civice și culturale. Bineînțeles, cazul cuplului Ana Blandiana – Romulus Rusan nu este singular, problematica cuplului este abordată de diferiți cercetători, cum este cazul lucrării *Domni și doamne* a Martei Petreu, care prezintă raporturile complexe între biografie, relații de cuplu, context social-istoric și activitatea creatoare a unor scriitori (de exemplu, eseul dedicat Corneliiei Blaga – muza, soția, protectoarea vieții și operei poetului Lucian Blaga)<sup>419</sup>.

Tema iubirii a reprezentat o constantă în toate formele de artă, iar imaginea cuplului ideal constituie o aspirație a sufletului, o încercare de reîntoarcerea la originea cuplului adamic, la comuniunea deplină între perechea muritoare și divinitate. În articolul *Geneza ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu* al Soranei-Constanța Georgescu-Gorjan, autoarea

---

<sup>419</sup> Marta Petreu, *Domni și doamne*, Iași, Editura Polirom, 2020.

face distincția dintre *Sărutul* rodian și lucrarea omonimă a lui Brâncuși: „Cuplul reprezentat de Rodin se sărută cu pasiune, stând așezat pe o stâncă. Îndrăgostiții lui Brâncuși sunt stâncă însăși, iar îmbrățișarea lor este eternă, dincolo de timp și spațiu.”<sup>420</sup> Cuplul ideal, atemporal se împlinește numai în planul spiritualului. La nivel fizic, cuplul se confruntă cu propriile limitări ale fiecărui partener, cu transformările inerente provocate de experiențele de viață ale fiecăruia, încât înstrăinarea și neprevăzutul aduse de curgerea vieții devin inevitabile provocări ale oricărui cuplu, depășite numai de persoanele care aleg conștient și asumat să își cultive relația de iubire, comunicarea, conexiunea sufletească autentică.

Povestea primei întâlniri a tânărului Romulus Rusan cu Ana Blandiana este evocată, din perspectiva scriitorului, în *Fragmentul dintr-o carte neterminată - Ale tinereții valuri...*, (revista „Familia”, 2017). Romulus Rusan era redactor la revista „Tribuna”, Cluj-Napoca, unde o vedea pe „elevă”, cum îi spuneau ceilalți din redacție, deoarece a debutat în ultimul an de liceu (1959). Tânăra poetă venea periodic de la Oradea cu poezii, dintre care Ion Rahoveanu, șeful secției de poezie, alegea câteva texte în vederea publicării. Portretul tinerei Doina (cu numele de botez Otilia-Valeria, pseudonim literar Ana Blandiana) evidențiază atributele tinereții și ale simplității: „Era îmbrăcată într-un palton de urson gri-închis, a cărui glugă dată într-o parte lăsa să i se vadă părul castaniu împletit într-o codiță de elevă silitoare.”<sup>421</sup> Dorind să o cunoască, Romulus Rusan a premeditat să creeze condițiile primei întâlniri: a plănuțit cu Ion Rahoveanu, să-i invite cu ocazia onomasticii pe toți colegii și pe eleva de la Oradea la Continental, plățind el toate cheltuielile. Acesta a fost contextul primei discuții, iar după plecarea celorlalți, tânărul a condus-o la gară, în timp ce „Ningea cu fulgi mari, numai buni să te îndrăgostești”<sup>422</sup>, încât, surprinzător, i-a cerut mâna, când ea s-a urcat pe scara trenului. Fără să îi răspundă, surprinsă și mirată, tânăra Doina, îi va povesti mamei călătoria și aniversarea „maestrului” Rahoveanu, precum și faptul că a fost condusă la gară de Romulus, fără a menționa că a cerut-o de soție, încercând să îl protejeze, deoarece ar fi putut fi un semn de superficialitate, așa cum descoperim în podcast-ul *Reziliența prin cultură. Portret Romulus Rusan I* realizat de Cristian Pătrășconiu (Editura Spandugino, 29 octombrie 2021), ulterior, în interviul „(ne)convențional” realizat de Alexandru Catalan pe Canal 33, *Ana Blandiana, O viață normală ca un miracol* (2022).

Spirit reflexiv, scriitorul mărturisește imposibilitatea de a explica rațional fenomenul îndrăgostirii, deși cuvintele și stilul de a se autoanaliza trădează dorința inconștientă de a găsi în partenera de cuplu un corespondent în planul spiritual și literar: „Nu știu cum am reușit să mă îndrăgostesc atât de fulgerător – sau poate eram îndrăgostit dinainte să o fi cunoscut, citindu-i poeziile și aflând că tatăl ei este la închisoare, când i-au respins dosarul chiar înainte de admitere. Și parcă – aveam impresia – avea o paloare de om suferind, am întreat-o mai târziu și ea mi-a confirmat că, într-adevăr, ieșise din spital, după o criză de ulcer. Dragostea este, uneori, nevoia de a-l ajuta pe altul și de a-ți uni suferința cu a lui.”<sup>423</sup> După câteva săptămâni, cererea a fost urmată de o corespondență voit neutră între cei doi tineri, deoarece el nu știa semnificația gestului pentru ea, încât plecarea la Oradea a tânărului dornic să primească un răspuns edificator se suprapune cu plecarea tinerei la Cluj-Napoca. Romulus Rusan este primit de mama fetei, iar la întoarcerea tinerei la Oradea, primește răspunsul afirmativ la cererea lui în căsătorie.

Contextul politic tulbură povestea de iubire a celor doi tineri: Dumitru Isac, ideologul redacției, va încerca să-l avertizeze pe Romulus Rusan asupra implicațiilor căsătoriei cu o

---

<sup>420</sup> Sorana-Constanța Georgescu-Gorjan, *Geneza ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu*, revista „Brâncuși”, nr.1/2016.

<sup>421</sup> Romulus Rusan, *Fragment dintr-o carte neterminată, Ale tinereții valuri...*, revista „Familia”, 2017, <https://www.blandianarusan.ro/ale-tineretii-valuri/>.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Ibidem*.

tânără al cărei tată a fost închis politic, în situația în care dosarul lui devenise „curat”, deoarece tatăl lui fusese eliberat recent, dar îndrăgostitul nu se lasă intimidat. Isac va încerca să o convingă pe Ana Blandiana de consecințele căsniciei asupra viitorului soț și a ei, care se va simți ca o „Traviata politică”, încercare eșuată, cei doi tineri programând în două săptămâni oficierea căsătoriei. Evenimentul are loc cu totală discreție, cei doi tineri căsătoriți sărbătorind cu un spectacol la operă, unde un portar binevoitor le acceptă cele două singure monede, care nu acopereau prețul билетelor: „Am socotit că este un semn că viața pe care o începeam va avea de înfruntat multe greutăți și multe ghinioane, sfârșite, totuși, cu bine.”<sup>424</sup>

Anii '60 au adus multe provocări pentru tânărul cuplu. În contextul propagandistic în care redactorii erau trimiși să „culturalizeze masele”, cei doi soți au solicitat Uniunii Scriitorilor să fie trimiși la Onești, în 1961, deoarece se formase un cerc de intelectuali și foști deținuți politici trimiși pe șantierele țării. Mihai Beniuc nu le-a răspuns niciodată la solicitare, încât Ana Blandiana, cu interdicție de publicare și cu dosarul respins la facultate, s-a angajat ca zidar pe un șantier, unde după câteva luni a făcut o criză gravă de ulcer.<sup>425</sup> Din 1964 până în 1968, Ana Blandiana a urmat cursurile Facultății de Filologie din Cluj-Napoca, a publicat în revista „Contemporanul” o rubrică „Antijurnal”, care i-a oferit ocazia de a purta o corespondență intensă și reală cu cititorii, în timp ce Romulus Rusan era redactor pe secția de Științe la revista „Tribuna”. Atmosfera literară clujeană a anilor '60 a fost una „norocoasă”, perioada 1964-1974 este numită de Ana Blandiana „luminișul comunismului”: „bătea un vânt de libertate și de bunăstare cum nu mai fusese nici înainte și nu mai avea să fie nici după. Era ca o invitație la creație, la dialog, la construcție.”<sup>426</sup>

Din păcate, atmosfera de libertate culturală a fost umbrită de prietenii și antipatiile care se legau în viața literară, de micile și marile neînțelegeri și invidii care au determinat o retragere din planul reuniunilor scriitorilor, cuplul alegând conștient singurătatea în doi: „De fapt, senzația de singurătate în doi pe care am purtat-o de-a lungul deceniilor prin viața literară venea, cu siguranță, și din faptul că pereche pe care o formam cu Romi își era, în multe privințe, suficientă sieși, că nu ne rămâneau valențe nesatisfăcute, care să caute să se întrească prin prietenii literare. Ceea ce cred că se simțea și în afară și putea chiar să creeze frustrări.”<sup>427</sup> Această afirmație nu exclude anumite legături afective care s-au păstrat toată viața, dintre care menționăm prietenia cu Ion Pop, critic, istoric literar, poet și profesor universitar de la Cluj-Napoca și cu scriitorul Geo Bogza.

După absolvirea facultății (1968), cei doi scriitori se mută la București, unde au publicat la revistele studențești: „Viața studențească” și „Amfiteatru” sau la revista „Contemporanul”, încercând să se integreze în viața literară bucureșteană<sup>428</sup>. Insistența lui Romulus Rusan de a publica la diferite redacții a avut succes, încât a ajutat-o pe soția și poeta Ana Blandiana să depășească prima interdicție (1968): „Împotriva voinței mele, care nu speram că s-ar mai putea întâmpla o minune, Romi mersese la el (George Ivașcu) cu un teanc de poezii de-ale mele, pe care le-a răsfoit și, aproape fără să le citească, i-a promis că vor apărea două în numărul următor. Ceea ce, spre uluirea mea, s-a și întâmplat.”<sup>429</sup> Recunoștința Anei Blandiana se manifestă atât către soțul care nu renunță la încercarea de a publica, cât și față de George Ivașcu, care i-a facilitat și influențat destinul literar, oferindu-i o rubrică săptămânală: „m-a obligat să-mi gândesc condiția de scriitor nu numai ca poet, ci și ca

<sup>424</sup>Romulus Rusan, *Fragment dintr-o carte neterminată, Ale tinereții valuri...*, revista „Familia” , 2017, <https://www.blandianarusan.ro/ale-tinereții-valuri/>.

<sup>425</sup>*Ibidem*.

<sup>426</sup> Serenela Ghițeanu, *Cartea cu delfini. Convorbiri cu Ana Blandiana*, București, Editura Humanitas, 2021, p. 36.

<sup>427</sup>*Ibidem*, p. 38.

<sup>428</sup>*Ibidem*, p.33.

<sup>429</sup>*Ibidem*, p. 34.

publicist și autor de scurte eseuri, ceea ce m-a transformat într-o prezență continuă în presa culturală și mi-a dat posibilitatea să comentez – deci să gândesc – lumea și societatea prin care treceam.”<sup>430</sup>

În aceeași carte-interviu a Serenelei Ghițeanu, *Cartea cu delfini. Convorbiri cu Ana Blandiana*, scriitoarea nuanțează maniera în care un scriitor interzis putea să reușească să reînceapă să publice: „Când Romi s-a hotărât să-i ducă lui George Ivașcu un dosar cu poeme ale mele, eu m-am opus, pentru că mi se părea fără nicio șansă, eram obosită de încercări și umilințe, dar Romi s-a încăpățânat să încerce marea cu degetul, iar George Ivașcu, la rândul lui, introducând două poeme în pagina a treia a revistei pe care o conducea făcea o încercare.”<sup>431</sup> Fără curajul redactorului-șef al revistei „Contemporanul”, interdicția putea continua mult timp. Directivele date de la centru puteau fi depășite prin solidaritate și curaj, iar această situație dificilă a interdicției, cu care s-a confruntat de trei ori de-a lungul comunismului (1959-1964 fiica unui deținut politic, 1985 cauzată de publicarea a patru poezii în revista „Amfiteatru”, 1988-1989 interdicție provocată de poezia pentru copii, parodiere a dictatorului<sup>432</sup>) este prezentată mai amplu în atipicul jurnal *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal. 31 august 1988-12 decembrie 1989*.

Cutremurul din 4 martie 1977 a reprezentat un moment crucial în viața cuplului Blandiana-Rusan. Informații detaliate despre modul miraculos în care Romulus Rusan a supraviețuit cataclismului găsim în interviul realizat de Gelu Diaconu, publicat on-line pe site-ul *omiedesemne*, *Interviu cu scriitorul Romulus Rusan despre cutremurul din 4 martie 1977*, (04.03.2019). Articolul dezvăluie cum soarta a decis ca scriitorul să fie singur la domiciliul din blocul Colonadelor, în timp ce Ana Blandiana era internată în spital. Romulus Rusan vorbea la telefon cu sora lui, Rodica, iar biblioteca și un colț de cameră au creat un fel de cort care l-au protejat, când blocul s-a rupt în două și a ajuns de la etajul șapte deasupra etajului doi, peste apartamentul lui Toma Caragiu, actor care nu a supraviețuit cutremurului. Au murit trei sute de persoane în blocul Colonadelor, numai șase supraviețuind prăbușirii. Scriitorul menționează numele unor personalități care au pierit în cutremur: Mihai Gafița cu soția, Anatol Baconsky cu soția, în vizită la familia Petroveanu, Mihail și Veronica Porumbacu, pianistul Tudor Dumitrescu, Doina Badea.<sup>433</sup> Scriitorul a fost salvat de un tânăr lăcătuș, Barbu, fiind rănit la un picior, la cap, cu câteva coste rupte și cu ruptură de nerv la o mână. A fost internat mai mult de o lună la un spital de nomenclaturiști, Spitalul Elias, deoarece toate celelalte spitale erau pline.

Importanța acestui eveniment tragic, dramatic pentru cuplul de scriitori a însemnat o șansă la o nouă viață, deoarece, chiar dacă li s-a oferit de către o Comisie de femei care avea grijă de sinistrații de gradul 0, un apartament într-un bloc tot la etajul șapte, cei doi soți au ales să se mute la țară, la Comana, unde au trăit departe de tumultul vieții citadine o perioadă de reconectare la ritmurile naturii, dedicată scrisului și traiului liniștit și așezat al satului.<sup>434</sup>

Retragerea la Comana este evocată și de scriitoarea Ana Blandiana în podcast-ul realizat de Cristian Pătrășconiu, *Reziliența prin cultură, Portret Romulus Rusan I* (29 octombrie 2021), spațiu care a reprezentat pentru cuplul de creatori „un mic Paradis al scrisului”<sup>435</sup>, cu o importanță semnificativă pentru evoluția literară a celor doi scriitori. Scriitoarea Ana Blandiana descrie cu detalii căsuța de la Comana, închiriată și cumpărată

<sup>430</sup>*Ibidem*, p. 34.

<sup>431</sup>*Ibidem*, pp 39-40.

<sup>432</sup><https://www.anablandiana.ro/ro/biografie/> (accesat în 30.11.2023).

<sup>433</sup>Gelu Diaconu, *Interviu cu scriitorul Romulus Rusan despre cutremurul din 4 martie 1977*, <https://omiedesemne.ro/interviu-cu-scriitorul-romulus-rusan-despre-cutremurul-din-4-martie-1977/> (accesat în 1 decembrie 2023).

<sup>434</sup>*Ibidem*.

<sup>435</sup> Cristian Pătrășconiu, *Reziliența prin cultură. Portret Romulus Rusan I*, Editura Spandugino, 29 octombrie 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JmuQAhFiXjA> (accesat 1 decembrie 2023).



după un an, deoarece spațiul deschis al satului, al grădinii și al livezii a devenit oaza lor de liniște și de inspirație, după constrângerile și duplicitatea marelui București. Casa de la Comana era din paiantă, cu două camere și un pridvor (Ardeal), nu cu prispă (Câmpia Dunării). Fiecare avea propria cameră de scris: poeta lucra într-o cameră transformată dintr-un pătut, un spațiu în care țărani țin grânele, cu un geam care oferea priveliștea grădinii, cu perne aduse de mama poetei din satul Blandiana; Romulus Rusan scria la masa care dădea spre pridvor.<sup>436</sup>

Scriitoarea Ana Blandiana mărturisește că dacă până la Revoluția din 1989 au fost buni prieteni cu sătenii, însă, după implicarea lor în mișcările de consolidare a democrației - marșurile din Piața Universității - copiilor la școală li s-a spus să arunce cu pietre după mașina lor, deși înainte îi scandau numele. Implicarea lor civică și politică i-a îndepărtat de Comana, încât au revenit numai pentru intervale de timp mai scurte, dedicate exclusiv scrisului, iar în 2000 au renunțat definitiv la căsuță, fiind atât de implicați în realizarea muzeului Memorialului Sighet.<sup>437</sup>

Portretul realizat de Ana Blandiana evidențiază legătura strânsă dintre cei doi intelectuali, sprijinul reciproc acordat în activitatea literară. Își citeau unul altuia textele, dar „șeful” era Romulus Rusan, care îi făcea observații stilistice și de punctuație, ultima corectură fiind realizată de el, extrem de atent la orice virgulă și literă.<sup>438</sup> Scriitoarea recunoaște grija lui constantă față de persoana și opera ei, ceea ce i-a oferit posibilitatea de a-și păstra inocența și jovialitatea copilăriei: „Relația dintre noi a făcut să pot rămâne într-o zonă copilăroasă sau iresponsabilă. Întotdeauna, la sfârșit, știam că rămâne el, care zice dacă este bine sau nu este bine.”<sup>439</sup> Tonul scriitoarei exprimă afecțiunea profundă, încrederea și recunoștința față de soțul, protectorul și partenerul de creație care i-a fost alături până la sfârșit.

În textul *Geamantanul cu caiete* (scris de Romulus Rusan în 2015, publicat postum în revista „Luceafărul”, nr. 11-12/2020), scriitorul mărturisește cum evenimentul tragic din care a supraviețuit, cutremurul din '77 le-a distrus casa, biblioteca, manuscrisele, a constituit o reconfigurare a vieții, în care au ales să se concentreze spre ceea ce era esențial pentru condiția lor de creatori, încât mutarea la Comana le-a oferit răgazul de a se conecta, în mod real, la creație ca preocupare majoră: „Refugiați la Comana, am scăpat de obligațiile redacționale, de condica de prezență și de zădărnicia cadentată a vieții de oraș, care ne înghițiseră prima parte a tinereții. Aici am redescoperit viața liberă, rousseau-iană, care te face să te simți în egală măsură trăitor și autor al lumii. Cetatea de frunze în care ne-am retras din calea cenzurii și a interdicțiilor, printre straturile de legume și pomii livezii, ne-a dat maxima liniște necesară scrisului. Publicam o carte la doi ani (proză scurtă, cărți de călătorie, cronici de film), exultam în proiecte și – ceea ce era sublim – reușeam să trăim decent, exclusiv din roadele grădinii și din onorariile cărților.”<sup>440</sup>

Activitatea literară a celor doi scriitori în perioada 1977-1990 a fost extrem de bogată, publicând numeroase volume, așa cum Romulus Rusan a menționat în fragmentul memorialistic. Astfel, Ana Blandiana a publicat patru volume de poezie (*Somnul din Somn* – 1977, *Ochiul de Greier* – 1981, *Stea de Pradă* – 1985, *Arhitectura Valurilor* – 1990), două volume de nuvele fantastice (*Cele patru anotimpuri* – 1977, *Proiecte de Trecut* – 1982), trei volume de poezie pentru copii (*Întâmplări din grădina mea* – 1980, *Alte întâmplări din grădina mea* – 1983, *Întâmplări de pe strada mea* – 1988) și trei volume de eseuri (*Cea mai frumoasă dintre lumile posibile* – 1978, *Coridoare de oglinzi* – 1983, *Autoportret cu*

<sup>436</sup> *Ibidem.*

<sup>437</sup> *Ibidem.*

<sup>438</sup> *Ibidem.*

<sup>439</sup> *Ibidem.*

<sup>440</sup> Romulus Rusan, *Geamantanul cu caiete*, 2015, revista „Luceafărul”, nr. 11-12/2020, <https://www.blandianarusan.ro/geamantanul-cu-caiete/> (accesat în 2 decembrie 2023).

*palimpsest* – 1986). Romulus Rusan a publicat jurnalele de călătorie: *America Ogarului cenușiu* – 1977, reeditat în 1979; *O călătorie spre marea interioară* (volumul I -1986, volumul al doilea în 1988, volumul al treilea în 1990), în care călătorii sunt cei doi soți, atât în America anilor '70, cu ocazia bursei de la Iowa City, cât și ca exploratori ai istoriei și culturii Antichității în țările de pe malurile Mediteranei; trei volume de cronică de film și interviuri cu oameni de cultură despre film (*La început n-a fost cuvântul* – 1977, *Arta fără muză* – 1980, *Filmar* – 1984) și două volume de proză scurtă în care a oglindit lumea nou descoperită în satul Comana, spațiul liber al grădinii și al plantelor, ipostazele omului nou (*Roua și bruma* – 1982, *Cauze provizorii* – 1983). Am realizat o trecere în revistă a volumelor publicate de cei doi scriitori la Comana pentru a evidenția importanța unui spațiu protector, a unei libertăți și a unui timp al introspecției și al trudei, dedicat exclusiv creației, deoarece numărul mare al cărților publicate este o dovadă a perioadei benefice din Comana, până când „timpul a devenit nerăbdător”, parafrazându-l pe Marin Preda.

Cea mai recentă apariție editorială a scriitoarei Ana Blandiana, *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal. 31 august 1988-12 decembrie 1989*,<sup>441</sup> 2023, oferă informații relevante despre viața cuplului, a familiei și a cercului de prieteni, scriitori și oameni de cultură din ultimul an de comunism. Notarea sinceră și alertă reface atmosfera tensionată în care scriitoarea Ana Blandiana s-a confruntat cu ultima interdicție (1988-1989). Atenția noastră va urmări modul în care scriitoarea revine insistent asupra imaginii familiei, a motivului cuplului, a temei iubirii, singura capabilă să depășească fricile, lașitățile unor confrăți de profesie, duplicitatea generalizată. Găsim, astfel, detaliată relația cu sora ei, Geta, comuniunea pe care o simte cu sora ei, spre deosebire de relația cu soțul: „Este, alături de Romi, omul care îmi e cel mai apropiat, dar, spre deosebire de el, nu mă domină, nu mi-o simt superioară în plan practic, deci nu risc să fiu certată când fac o prostie. Semănăm, mai ales, la defecte și ni le cunoaștem (în timp ce, cu Romi nu semăn, ci mă completez, formând, de fapt, o singură ființă completă) și ni le trecem cu vederea, de aceea, atunci când sunt deprimată, întâlnirea cu ea îmi face bine și mă calmează.”<sup>441</sup> Imaginea cuplului, mitică, arhetipală, este nuanțată în scene de viață în care uneori diferențele de temperament ale celor doi parteneri creează tensiuni în dinamica relației: soțul mereu prudent, prea protector, încât ajunge „frâna Romi”<sup>442</sup> pentru soție, dornică de a reacționa la evenimente, minciună și impostură. Prudența soțului, uneori simțită restrictivă, se poate explica și prin legătura strânsă avută cu mama lui, care și-a crescut cel mai mult timp singură copiii, tatăl fiind plecat la muncă, închis sau pe șantierul patriei, iar protecția manifestată față de mamă și soră se va proiecta în atitudinea față de soție: „Rămâne faptul că ceea ce mi se întâmplă mie îl consumă mai mult pe el... Ceea ce depinde de mine și ceea ce nu vreau să uit nicio clipă este remușcarea că, din cauza felului meu de a fi și din cauza destinului meu, viața lui este o continuă neliniște, zbatere, luptă cu imposibilul pentru a mă proteja împotriva tuturor și tuturor primejdiilor printre care mă număr – împotriva mea – eu însămi.”<sup>443</sup>

Oscilația între neîncrederea produsă de mașina care îi supraveghea, de zvonurile despre plecarea scriitoarei în străinătate, despre o posibilă boală sau accident și încrederea creată de sprijinul unor prieteni dornici să protesteze față de interdicție, creează o stare de tensiune crescută între cei doi soți, depășită de „dragostea sigură”<sup>444</sup> pe care poeta o simțea din partea soțului, ca un miracol și un dar neprețuit al unui destin favorabil. Alegerea pe care uneori scriitoarea o face este aceea între creație, ca proces esențial, căruia simte imboldul de a i se dăruie integral și împlinirea acelei iubiri sigure, depline, deseori ca luptă între temerile și

<sup>441</sup> Ana Blandiana, *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal. 31 august 1988-12 decembrie 1989*, București, Editura Humanitas, 2023, p. 37.

<sup>442</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 360.

protecția lui, care reprezintă o profundă formă de grijă, devotament, iubire. Chiar dacă, în mod repetat, scriitoarea își autoanalizează lucid stările de frustrare provocate de piedicile pe care temerile lui le creează, conștientizează că fără „plasa de siguranță” creată de iubirea soțului prevăzător, ar putea simți mai puține impulsuri riscante sau nu ar mai avea nici măcar reacțiile firești de revoltă în fața unor constrângeri absurde, din cauza fricii paralizante. Scena în care Ana Blandiana este sfătuită să îl viziteze pe Mircea Dinescu după protestul acestuia, deși casa lui era supravegheată, va provoca o nouă dispută între cei doi soți, Ana Blandiana conștientizând că: „Egoismul lui Fane a funcționat ca un puternic reactiv, care ne-a demonstrat că suntem făcuți din aceeași substanță. Aceeași substanță care ia însă formele unor firi deosebite.”<sup>445</sup> Această consubstanțialitate interioară, sufletească, spirituală, dar și comportamentală, precum și impulsul creator, atitudinea morală i-au unit de-a lungul căsniciei, le-au conferit puterea de a depăși obstacolele conjuncturale, neînțelegerile inerente. Poezia Anei Blandiana *Cuplu* exprimă imaginea recuperată a mitului androgenului, a comuniunii interioare complete, aspirație trăită și sub asperitățile cotidianului.

Din perspectiva lui Romulus Rusan, identificăm în interviul realizat de Ana-Maria Butnaru, publicat în revista „Familia creștină” (nr. 2, 2005), *Despre memorie și poezie*, o mărturisire semnificativă despre rolul familiei în activitatea publică, despre forța izvorâtă din sprijin, înțelegere, iubire, credință: „Am avut amândoi o viață plină de încercări: sociale, politice, profesionale, ca să nu mai vorbesc de tot felul de întâmplări extraordinare (inundații catastrofale, cutremurul din 1977, accidente de mașină, boli), dar am reușit să ne dăm curaj unul altuia și să le depășim. Dumnezeu ne-a ajutat de fiecare dată, dar înainte de asta, ne-a încercat credința și speranța. Fără credință, speranță și – aș adăuga, iubire – n-am fi avut cum să fim salvați.”<sup>446</sup>

Revoluția din 1989 a însemnat un eveniment major pentru cuplul Ana Blandiana – Romulus Rusan, care le-a schimbat cursul vieții și al activității literare. Scriitorii s-au implicat activ în mișcările de eliberare de sub comunism, prin participarea la mișcările de revoltă din decembrie, prin marșurile și protestele din Piața Universității, într-o atmosferă de libertate și entuziasm, de solidaritate: „Scoși din casă pe străzi, mutați de la Comana în tumultul mișcărilor civice (Piața Universității, Marșul în alb, mitingurile Alianței Civice) am trăit următorul sfert de secol cu tânjirea după scris, după zilele și nopțile de chin în fața paginii albe”<sup>447</sup>, mărturisirea Romulus Rusan în 2015 în articolul *Geamantanul cu caiete*.

Proiectul Memorialului Sighet a însemnat o muncă de peste douăzeci și cinci de ani, care au mutat accentul spre activitatea istorică, spre întâlniri publice, conferințe, înființarea unei școli de vară, constituind o nouă reconfigurare interioară, cognitivă, pentru buna înfăptuire a muzeului: „A rămas, începută în 1993, dar continuându-se până azi, construcția Memorialului de la Sighet. Prinși, împreună cu Blandiana, în această consolare inspiratoare, ne-am metamorfozat în istorici, pedagogi, constructori, designeri, esteticieni, IT-iști, botaniști, administratori, organizatori de concursuri de proiecte europene, organizatori de școli de vară, de simpozioane, de ateliere, pentru ca, în final, vechea închisoare, curțile ei și Cimitirul Săracilor să devină un manual de istorie pentru cei tineri și un omagiu pentru victimele comunismului.”<sup>448</sup> Marea mulțumire a celor doi scriitori, care și-au suspendat

---

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>446</sup> Ana-Maria Butnaru, *Despre memorie și poezie*, revista „Familia creștină”, nr. 2/2005, <https://www.blandianarusan.ro/despre-memorie-si-poezie-un-interviu-de-ana-maria-botnaru/> (accesat în 3 decembrie 2023).

<sup>447</sup> Romulus Rusan, *Geamantanul cu caiete*, 2015, revista „Luceafărul”, nr. 11-12/2020, <https://www.blandianarusan.ro/geamantanul-cu-caiete/> (accesat în 3 decembrie 2023).

<sup>448</sup> *Ibidem*.

activitatea literară în favoarea activității civice, istorice, educative, a fost numărul mare de vizitatori (în 2015 era de 75.000).<sup>449</sup>

Chiar din 1993 s-au organizat la Sighet simpozioane anuale, prin care s-au parcurs cei 45 de ani de comunism, care au format colecția „Analele Sighet” – mărturii directe și studii științifice, acoperind 7300 de pagini. Prin înregistrarea de mărturii personale au fost înregistrate peste 6000 de ore de dezvăluiri și reconstituiri istorice stocate în format oral. O altă colecție importantă cuprinde documente, fotografii, ziare, intitulată sugestiv „Documente”. Colecția „Biblioteca Sighet” cuprinde mii de pagini de studii și memorii, unele rezultate în urma celor douăzeci de seminare pe diferite teme. Deoarece cei doi fondatori și-au dorit să deschidă muzeul spre viitor, au organizat timp de șaptesprezece ani școli de vară la care au participat peste 1500 de elevi. Pentru tineri s-a creat colecția „Ora de istorie”, deoarece unul din scopurile declarate ale „Memorialului – Școală” este educarea tinerilor și cercetarea, transmiterea adevărului despre comunism generațiilor viitoare.

Volumul publicat postum de Fundația Academia Civică în 2017, dedicat activității desfășurate mai bine de douăzeci și cinci de ani de către Romulus Rusan la construirea Memorialului de la Sighet, intitulat sugestiv *Istorie, memorie, memorial sau Cum se construiește un miracol*, este organizat în două secvențe ample: prima parte - interviurile, conferințele, articolele și câteva imagini reprezentative din Arhiva Memorialului Sighet (din perioada 1993-2016) și „În loc de postfață” sunt redată treizeci și una de mesaje, mărturii și evocări la plecarea lui Romi Rusan, cum îi spuneau prietenii și apropiații, spre o lume mai bună, publicate în diferite reviste culturale. Titlurile textelor sunt semnificative pentru ce a reprezentat Romulus Rusan pentru prieteni, istorici, scriitori, oameni de cultură, colaboratori: *Omul delicat, onest, loial, devotat – și fiecare la superlativ* – Gabriel Andreescu, *Istoric prin pasiune și vocație* – Armand Goșu, *Un mare prieten, Romulus Rusan, la despărțire* – Alexandru Zub, *A murit scriitorul Romulus Rusan* – Anatol Petrencu, *Romulus Rusan și viața în adevăr* – Vladimir Tismăneanu, *Apostolul martirilor* – Marius Ghilezean, *Atunci când moare un om drag* – Simona Popescu sunt câteva exemple de recunoaștere a valorii umane, a veritabilului scriitor și a istoricului răbdător, a luptătorului pentru adevăr și pentru recuperarea memoriei colective.

Cel mai impresionant mesaj a venit de la soția și partenera lui în toate călătoriile, proiectele și activitățile culturale și artistice, de la poeta și prozatoarea Ana Blandiana, care a transmis pe o pagină personală de social-media „Nu credeam să învăț să anunț vreodată moartea soțului meu, Romulus Rusan, omul pe care l-am iubit mai mult de jumătate de secol și fără dragostea căruia, cu siguranță, nu aș fi supraviețuit.” Poeta Ana Blandiana a transpus imaginea cuplului într-un volum de poezie, *Variațiuni pe o temă dată*, scris după moartea soțului: „Un poem de dragoste despre nedespărțirea prin moarte. Cea mai metafizică dintre cărțile mele”, așa cum precizează pe ultima copertă. Totodată, reeditarea postumă, în Seria de autor realizată de Editura Spandugino, a celor mai importante opere ale lui Romulus Rusan – *O discuție la masa tăcerii. Brâncuși viu* (2019), *O călătorie spre marea interioară* (2019), *Roua și bruma & Cauze provizorii* (2021), *La început n-a fost cuvântul. Arta fără muză. Filmare* (2022), *America ogarului cenușiu* (2022), *Permisul de pieton & Istorie, memorie, memorial sau Cum se construiește un miracol* (2022) - constituie un gest de iubire și de respect pentru scriitorul și omul de cultură, partenerul călătoriei vieții, timp de cincizeci și șase de ani, al devotatei soții și scriitoare, conștientă că numai prin opera lui scriitorul supraviețuiește în fața timpului și dăinuie în conștiința cititorilor. Acest imperativ al creației scriitoarei Ana Blandiana a determinat-o să continue să publice două volume inedite de memorialistică și o carte-interviu de tip eseu, utilizate ca material documentar în reconfigurarea poliedrică a imaginii cuplului: *Soră lume* (2020), *Cartea cu delfini*.

---

<sup>449</sup>*Ibidem*.

*Convorbiri cu Ana Blandiana a Serenelei Ghițeanu (2021) și Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal. 31august 1988-12 decembrie 1989 (2023).*

Fără a urmări prin articolul nostru să prezentăm, detaliat, povestea cuplului de scriitori, Ana Blandiana – Romulus Rusan, selectând numai acele momente biografice importante pentru evoluția lor literară și pentru implicarea lor civică, considerăm că cei doi scriitori au avut parte de miracolul unei întâlniri care s-a transformat într-o iubire *pe și de viață*, ca fond fertil al unei stări interioare, spirituale complexe, care a dus la nașterea unor creații literare valoroase și la împlinirea iubirii față de cei mai oropsiți semeni: victimele regimului totalitarist comunist.

## **BIBLIOGRAPHY**

- Blandiana, Ana, *Variațiuni pe o temă dată*, București, Editura Humanitas, 2018, 2021.  
Blandiana, Ana, *Soră lume*, București, Editura Humanitas, 2020.  
3. Blandiana, Ana, *Mai-mult-ca-trecutul. Jurnal. 31 august 1988-12 decembrie 1989*, București, Editura Humanitas, 2023.  
4. Georgescu-Gorjan, Sorana-Constanța *Geneza ansamblului brâncușian de la Târgu-Jiu*, revista „Brâncuși”, nr.1/2016.  
5. Ghițeanu, Serenela, *Cartea cu delfini. Convorbiri cu Ana Blandiana*, București, Editura Humanitas, 2021.  
6. Petreu, Marta, *Domni și doamne*, Iași, Editura Polirom, 2020.  
7. Rusan, Romulus, *Istorie, memorie, memorial sau Cum se construiește un miracol*, Cuvânt înainte Ana Blandiana, Editor Ioana Boca, București, Fundația Academia Civică, 2017.

### **Bibliografie electronică:**

1. Butnaru, Ana-Maria, *Despre memorie și poezie*, revista „Familia creștină”, nr. 2/2005, <https://www.blandianarusan.ro/despre-memorie-si-poezie-un-interviu-de-ana-maria-botnaru/>.  
2. Diaconu, Gelu, *Interviu cu scriitorul Romulus Rusan despre cutremurul din 4 martie 1977*, <https://omiedesemne.ro/interviu-cu-scriitorul-romulus-rusan-despre-cutremurul-din-4-martie-1977/>  
3. Pătrășconiu, Cristian, *Reziliența prin cultură. Portret Romulus Rusan I*, Editura Spandugino, 29 octombrie 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=JmuQAhFiXjA>.  
4. Rusan, Romulus, *Geamantanul cu caiete*, 2015, revista „Luceafărul”, nr. 11-12/2020, <https://www.blandianarusan.ro/geamantanul-cu-caiete/>.  
5. Rusan, Romulus, *Fragment dintr-o carte neterminată, Ale tinereții valuri...*, revista „Familia”, 2017, <https://www.blandianarusan.ro/ale-tineretii-valuri/>.

# **TRAIAN DORZ, THE REFLECTION OF LIFE IN POETRY**

**Simona – Sanda Avram**

**PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica”  
Bucharest**

*Abstract: Author of a vast poetic register, the poet Traian Dorz, finds sources of inspiration in the unique connection he has with Divinity. Writing in cloistered conditions, he emphasizes the need for a relationship with the Creator, through poetic creations.*

*Without using unusual language, avoiding artistic artifices and without pursuing innovative stylistic effects, the poet conveys a profound message, referring to the goodness of God and the importance of the perspective of eternity. Dorz's poems can therefore fulfill the role of a diary, through which the poet The predominant themes in the dimensions of the lyric are suffering, eschatology, love for Divinity, the assumption of sacrifice and the forgiveness of tormentors, humility and the strength of guidance, death, and last but not least, love of country, predominating reasons such as the shore, the kiss, the longing, the offering, and the valorization of God's attributes, a series of filtered paintings emphasizing goodness and forgiveness. The poet transposes his experiences into verses, imposing on literature the role of soul dressing.*

*Through his lyrics, Traian Dorz emphasizes the need for a unique experience on earth, with the vision of eternity. Through literature and innovations in language, the poet challenges the reader in a unique way to reflect on their own human condition.*

*Keywords: eternity, simplicity, profoundness, meditation, goodness*

Opera dorziană reprezintă dimensiunea unor semnificații pline de rezonanțe în context biblic într-o manieră artistică inedită, conform propriului orizont de percepere a mesajului. Poetul mai puțin cunoscut în lumea literară, Traian Dorz, pune accentul în opera sa, prin temele abordate, pe experiența unică a relației Creator-creatură, iar componenta esențială o formează lirica având caracter confesiv ce surprinde momente de ascensiune spirituală spre eternitate.

Printr-o simplitate solemnă a stilului, poetul transmite un mesaj profund, făcând trimitere la bunătatea lui Dumnezeu în relație cu timpul etern. Poeziile dorziene au aspectul unui jurnal intim, prin care poetul își transpune trăirile în versuri, din preaplinul său sufletesc.

Prin poetica sa, valorifică elemente cu valențe preluate din Scripturi, adaptate culturii tradiționale românești. Poetul afirmă următoarele: „Noi nu putem nici înțelege, nici explica acum, nici ce este nemărginirea în spațiu. Nici ce este veșnicia în timp. Pentru că ele sunt dincolo de amândouă acestea. De aceea, cu atât mai mult nu-L putem cuprinde și explica pe Dumnezeu. Numai credința poate merge până undeva pe acest tărâm.”<sup>450</sup> Grupul nominal construiește cronotopii care dezsmărginesc limitele cuvântului surprinzând Divinitatea, pe care o cheamă, precum misticii, prin rugăciune: „Dumnezeule Puternic, Milostiv și Bun și Drept/Mari sunt lucrurile Tale, Mînat ești și-nțelept!”<sup>451</sup> Având darul de a căuta desăvârșirea versificației, de a valorifica oralitatea stilului, poetul încarcerat reușește să transmită cititorului sentimentul autenticității, invitându-l să guste experiențe sacre într-o societate care și-a pierdut reperele morale și spirituale.

Îngrădit de constrângerile epocii în care și-a scris opera, a dobândit eliberarea prin relația spirituală cu Divinitatea. În acest context, opera dorziană cuprinde poezii care fac trimitere la lumea de dincolo, la năzuința spre aprofundare și cunoaștere pentru a-și renova propria condiție și a se elibera de frica de moarte, urmărind să se identifice total cu desăvârșirea, prin suferința asumată. În contexte vitrege de creație, în periplul printre anchete ale Securității sau închisori, ori în perioade de libertate fiind mereu în vizor, poetul mărturisea că uneori treceau ani de zile din momentul compunerii până la etapa scrierii pe hârtie. Asemenea altor poeți din închisorile comuniste, precum Valeriu Gafencu, Radu Gyr, Valeriu Anania sau Sergiu Grossu, el transformă închisoarea într-un mediu propice creației literare,

<sup>450</sup>Traian Dorz, *Îndreptarul învățăturii sănătoase* (ediția a III a), Editura Oastea Domnului, Sibiu, 2008, p. 73;

<sup>451</sup> Idem, *Ibidem*, p. 145

amintind de însingurarea monahală. Inspirația divină în contextul solitudinii carcerale pregătește descătușarea gândirii, poezia constituind echilibrul, eliberarea sufletească. Lirica dorziană are ca fundament sinceritatea lipsită de disimulare, simplitatea autentică ce stă la baza creației, aspirația spre restaurarea ființei, spre desăvârșirea spiritului.

Universul liric dorzian construiește o literatură autentică valorificată artistic și formativ printr-un stil circumscris modelului mistic, valorizat prin surprinderea unor termeni obișnuiți cu semnificații alegorice, prin trecerea de la simplitate spre armonie ori de la poetic spre cantabil. Cu privire la lirica lui Dorz, Zoe Dumitrescu Bușulenga afirma următoarele: „Cu o simplitate de suflet copilăresc, dar și de martir, cuvântul se rostește curat și blând în lumina cerească a așteptării însetate a mântuirii, a întâlnirii față la față cu milostivul Domn Iisus. Și tocmai această simplitate a unui însetat de absolut dă versului lui Dorz puterea de a emoționa deopotrivă sufletele oamenilor de rând și pe cele ale intelectualilor credincioși. Forța mesajului său duhovnicesc depășește valoarea expresiei estetice, așezându-l pe acest împătimit al credinței în rândul poezilor religioși trecuți prin cumplita gheenă a închisorilor din anii negri ai ateismului comunist.”<sup>452</sup> Poetul își transmite în mod direct sentimentele de solitudine, melancolie sprijinindu-se de numeroase construcții diminutive. Făcând trimitere la un alt poet contemporan lui Dorz, Nechifor Crainic, Mina Maria Rusu observă că ”universul liric al autorului nu poartă, de obicei, pecetea imaginarului, ci este mai curând rodul contemplării prin har, a lumii în oglinda suprasensibilului”<sup>453</sup>, constituind de altfel, evadarea poezilor în lumea artistică în condițiile privării de libertate. În continuarea acestei idei, Florina Maria – Băcilă, susține că ”orice poet creștin inspirat creează sub asistența harului divin, reușind prin gândul invocației să transforme gândul poetic într-un vers divin”<sup>454</sup>.

Prin metaforizarea cuvântului, poetul aspiră spre absolut, creându-și propriile modalități de exprimare; lexicul poetic se remarcă printr-un proces de punere în relație a cuvintelor, generându-le sens nou, prin valorificarea virtuților derivării lexicale și construind o complementaritate a sensului cu eufoniile.

Prin utilizarea unor grupuri nominale precum *suflet curat, veșnicia întreagă, dragoste amară, lacrămile amare, sărmani și umili, inimi strâmte, litere de lege*, poetul caută comuniunea cu Dumnezeu.

Tematica operelor dorziene valorifică ideea de sinceritate, onestitate fără a deghiza scriitura, subliniind relația cu Divinitatea și punând pe un plan secund limbajul artistic. Temele predominante în dimensiunile liricii sunt suferința omenească, escatologia, dragostea pentru Dumnezeu, asumarea sacrificiului și iertarea chinuitorilor, smerenia și forța îndrumărilor, moartea, și nu în ultimul rând, dragostea de țară. Motivele predominante precum țărma, sărutul, dorul, jertfa și valorificarea atributelor lui Dumnezeu, conturează o serie de tablouri esențializate, pe fondul bunătății și al iertării. Într-un studiu, Florina-Maria Băcilă susține: “Spre deosebire de contemporanii lui sau de alți autori de lirică religioasă, poetul nu are explozii stilistice, de aceea, nici nu întâlnim în poezia sa figuri de stil epatante, căci se apelează foarte frecvent la imagini standard, obișnuite. Faptul că nu diminuează valoarea operei, întrucât toată această specificitate dobândește valențe clare în cadrul poeziei despre omul care năzuiește spre posibilitatea de a-l întâlni cândva pe Dumnezeu, în plinătatea frumuseții și a măreției Lui, în definitiv această căutare se realizează direct, simplu chiar prin intermediul unor versuri fără mărci stilistice de tipul metaforelor spectaculoase, dar,

---

<sup>452</sup> Zoe Dumitrescu – Bușulenga, Maica Benedicta, *Să nu pierdem vertical. Interviu și dialoguri*. Ediție îngrijită de Dosoftei Dijmărescu, Iustin Taban și Vatamanu, cu o prefață semnată de Melchisedec Velnic, Putna, Editura Nicodim Caligraf, 2013, p. 95.

<sup>453</sup> Mina Maria Rusu, *Poetica sacralului*, Editura Institutul European, Iași, 2005, p.162

<sup>454</sup> Maria – Florina Băcilă, *Dorziana – Poemul (ne)cuvântului întemeietor*, Editura Cosmopolitanart, Timișoara, 2021

deopotrivă, într-o manieră ardentă, aproape dramatică, ceea ce poate conferi creației unicitate și profunzime.”<sup>455</sup> Aceasta tratează în „Dorziana - poemul (ne)cuvântului întemeietor”, o serie de secvențe care cuprind motivele predilecte: țărnul, sărutul, divinul, preaiubitul. Trăsătura imuabilă a lui Dumnezeu, bunătatea, se regăsește cu precădere în poeziile dorziene, acest termen fiind asociat cu diverse atribute morale și spirituale precum dragostea, dreptatea, harul, îndurarea, frumusețea și măreția, iertarea și fericirea, toate acestea însumând imaginea sacră a lui Dumnezeu, „O, negrăită bunătate a Unicului nostru Tată,/ O, Tatăl bunătății sfinte, primește a noastră mulțumire,/ Cerescul, Bunul nostru Tată,/ O, de mi-ar sta-n puțință/ toți oamenii s-adun,/de multa-Ți bunătate plângând aș sta să spun,/ să vină toți să afle ce dulce ești și Bun.”<sup>456</sup>

Modalitățile poetice evidențiază importanța acestei trăsături, deoarece chiar și oamenii, creații ale lui Dumnezeu, reprezintă o extindere a propriei Sale bunătăți „Bun e Tata, bun/ cât nu pot să spun,/ suflet ca a Lui/ nu-i al nimănui,/ dar mai bun ca Tatăl meu,/ este Tatăl, Dumnezeu”<sup>457</sup>. Aspectul divin al dragostei, al bunătății, mereu potențat, devine obiect al adresării directe în ipostaza unor confesiuni și interogații retorice cu privire la „neajungerea limbii”<sup>458</sup>, validând astfel năzuința de a transpune toate trăirile interioare în creația artistică, până la nivelul aspirației către spațiul paradisiac, “Cum ți-aș putea cânta, Isus, / Iubirea Ta adâncă,/ O, cum, că, orișicât am spus,/ Mai mult rămâne încă...Cu cât vreau duhul să-mi descarc/ De-a dragostei minune,/ Simt greutatea ei crescând,/ Și-aș vrea și n-o pot spune.”<sup>459</sup> Astfel, gândurile reflectate asupra bunătății divine generează trăiri autentice, care confirmă aspirația spre valorizarea a tot ce e mai bun în ființa umană, sub auspiciul milei. Prin introspecție, poetul își vede spiritul și limitele acestuia, asumându-și condiția umană, imperfectă și năzuind la purificarea prin contactul cu divinitatea: „Cum vor răsplăti eu, Doamne,/ toată bunătatea Ta,/ cu ce grai s-o știu eu spune,/ cu ce psalmi s-o știu cânta,/ cu ce lacrimi să ți-o laud,/ cu ce suflet s-o cuvânt,/ când nu-i îndeajuns niciuna,/ nici, nici pe pământ! Tot ce pot eu să-Ți dau Ție/ e puțin și trecător/ și mă văd tot mai nevrednic/ și mă simt tot mai dator/ și Tu meriți cât nu-s margini,/ și ți-aș da și nu știu cât,/ bogăția Milei Tale/ mi-a făcut atât, atât.”<sup>460</sup> (*Cum voi răsplăti*)

Sunt de remarcat în lirica dorziană, alternanța unor structuri diferite, cu adresare directă de tipul întrebare – răspuns, a unor pronume și adjective pronominale la persoana I și a II-a singular, precum și amplificarea ideii poetice, prin utilizarea unor construcții superlative sau hiperbolizante în creația de manieră mistico-religioasă, axată pe relația profundă cu Creatorul, manifestată prin apreciere și recunoaștere supremă Divinității, alături de epitețe, comparații, metafore, inversiuni, cu valențe expresive, mesajul liricii trimitând la analogii semnificative din proza autorului.

Prin etalarea fenomenelor stilistice și prin nuanțările semantice din textele dorziene, lirica sa devine imnuri închinare Divinității, poetul pendulând între tăcere și cuvânt, între simplitate și profunzime, valorificate expresiv în discursurile religioase.

Poezia sa uimește atât prin dimensiunile sale și prin tematica diversă, dar mai ales, prin vigoarea și dominația mesajului, cu originea într-o existență autentică, născută din dragoste permanentă pentru Dumnezeu, validată până la sacrificiu. Poetul a plătit îndrăzneala credinței prin cei aproape 17 ani în detenție. Regimul carceral a creat un context favorabil inspirației și astfel, poetul a scris într-o solitudine impusă, în condiții extreme de a valorifica darul scrierii.

<sup>455</sup> Idem, Ibidem, p.339

<sup>456</sup> Traian Dorz, *Prietenul tinereții mele*, Sibiu, Editura Oastea Domnului, 2009, p.120

<sup>457</sup> Traian Dorz, *Prietenul tinereții mele*, p.134

<sup>458</sup> Maria – Florina Băcilă, op.cit. p.258

<sup>459</sup> Traian Dorz, op.cit. p. 127

<sup>460</sup> Idem, Ibidem, p. 138



Prin lirica sa, Traian Dorz accentuează necesitatea unei vieți cu viziunea eternității. Prin intermediul liricii sale, poetul provoacă cititorul să reflecteze asupra propriei condiții umane.

## BIBLIOGRAPHY

Băcilă, Maria-Florina, *Dorziana-o re(construcție) a textului prin limbaj*, Editura Excelsior Art, Timișoara, 2016;

Băcilă, Maria-Florina, *Dorziana – Poemul (ne)cuvântului întemeietor*, Editura Cosmopolitanart, Timișoara, 2021

Clop, Corneliu, *In memoriam Traian Dorz. Mărturii la 20 de ani de la trecerea în veșnicie*, Editura Oastea Domnului, Sibiu, 2009;

Dorz, Traian, *Prietenul tinereții mele*, Editura Oastea Domnului, Sibiu, 2009;

Dorz, Traian, *Un cântec de iubire– Cuvinte confiscate*, Editura Aureo, Oradea, 2018 (vol publicat de Clop, Corneliu);

Dorz, Traian, *Îndreptarul învățaturii sănătoase* (ediția a III a), Editura Oastea Domnului, Sibiu, 2008;

Dumitrescu – Bușulenga, Zoe – Maica Benedicta, *Să nu pierdem vertical. Interviu și dialoguri*. Ediție îngrijită de Dosoftei Dijmărescu, Iustin Taban și Anania Vatamanu, cu o prefață semnată de Melchisedec Velnic, Putna, Editura Nicodim Caligraful, 2013;

Rusu, Mina – Maria, *Poetica sacrului*, Editura Institutul European, Iași, 2005

# URMUZ AND THE LITERATURE APOCALYPSE

**Rebeca-Daniela Stănescu**

**PhD Student, National University of Science and Technology „Politehnica”  
Bucharest, University Center of Pitești**

*Abstract: The work highlights the close connection between the current society and the writings of Urmuz, which determined the rediscovery and valorization of the great writer Urmuz. Urmuz describes in the mirror the state of the current society, full of corruption, hybridization and dehumanization.*

*The presentation captures the writer's life and work and the complementary relationship between them. By faithfully describing today's reality, Urmuz earns the title of prophet of literature. In order to highlight the striking similarity between Urmuz's work and today's society, we analyzed two of the writer's writings: *Ismail and Turnavitu*, *Emil Gayk*. If a faithful example of the bird-man is *Emil Gayk*, in the literary work *Ismail and Turnavitu*, the machine-man and the fabricated man are the main actors. The end of the characters is a tragic one. Most do not die, but end up in another dimension where they struggle. They are like living corpses, as Nicolae Balotă mentions. No wonder the hybrid characters have a tragic end, they are not human beings and have a monstrous character. Also, hybridization is viewed as a sin in the Bible, which is punishable.*

*The work highlights the importance of the year 2023, both for literature and for society. Also, this brings to light at least one common element between the three literary sciences: eminescology, brancușology, urmuzology.*

*Keywords: Hybridization, apocalypse, corruption, Bible, Urmuz*

Între configurația societății actuale și mesajul operei urmuziene, similitudinile sunt evidente și de necontestat, fapt care a determinat redescoperirea și valorificarea marelui scriitor avangardist din perioada interbelică. Important este că anul 2023 este dedicat scriitorului argeșean, figurând cu emblema culturală *Anul Urmuz*, lansat la împlinirea a 100 de ani de la moartea scriitorului și la 140 de ani de la nașterea sa. În același spirit, s-a desfășurat la Curtea de Argeș *Simpozionul Urmuz 140-100*, anunțat în numărul din luna martie al revistei de cultură *Curtea de la Argeș*, fondată de academicianul Gheorghe Păun, cel care și-a dedicat o mare parte din activitate, ca membru al Uniunii Scriitorilor din România, comemorării celui care a deschis perspective suprarealiste în literatură.

Urmuz este pseudonimul literar al lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, (n. 17 martie 1883, Curtea de Argeș– d. 23 noiembrie 1923, București), atât numele scriitorului, cât și pseudonimul literar având o bogată istorie, demnă de cunoscut. Astfel, tatăl lui Urmuz, doctorul Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău, alege să-i dea primului său născut numele de Dimitrie (Dumitrescu), urmând ca scriitorul să-l schimbe în Demetru Demetrescu-Buzău. Interesant este faptul că, în ciuda numelui schimbat de mai multe ori, apropiații i se adresau diferit, fiind cunoscut drept Mitică, însuși Urmuz semnându-se astfel, pe scrisorile transmise familiei. Se observă interesul aparte pe care scriitorul îl are față de nume, interes creionat cu măreție în toate scrierile sale.

În ceea ce privește pseudonimul literar, acesta a fost consacrat tot cu mare zbcium, din cauza numeroaselor păreri contradictorii ale lui Demetru-Demetrescu-Buzău, meritul aparținându-i lui Arghezi, căruia i se atribuie calitatea de *dublu naș* al scriitorului, odată pentru că i-a găsit pseudonimul unic, *Urmuz*, și pe de altă parte, datorită faptului că îl convinge pe acesta să-și publice creațiile literare: „*Demetrescu a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz și de patru ori a acceptat: a cincea oară l-am vârat în cristelniță frângându-i genunchii.*” Pseudonimul *Urmuz* dezvoltă semnificații diverse, în consens simbolic cu viața și mentalitatea scriitorului. Fie că înseamnă bilă de sticlă, piatră prețioasă, fecale (în limba țigănească), ursuz, umor și muzică (în alte interpretări), acest pseudonim se pare că i s-a potrivit ca o mânășă, consacându-l. Legătura strânsă dintre Urmuz și Tudor Arghezi are la bază spiritul nonconformist al amândurora, dragostea pentru literatură, dar și imaginea autoritară a tatălui, dominantă în viețile ambilor scriitori. Creațiile celor doi au părut bizare în rândul celor mai mulți critici literari. Atât „estetica urâtului” cultivată de Arghezi, cât și absurdul prezent în scrierile urmuziene șochează cititorul. De asemenea, interesul deosebit pentru meșteșugul cuvintelor demonstrează că întâlnirea și colaborarea celor doi nu sunt deloc întâmplătoare, existând numeroase elemente importante care îi leagă. Scrisorile prin care aceștia comunicau atestă respectul reciproc pe care aceștia îl nutreau într-o reciprocitate culturală.

O personalitate importantă în viața lui Urmuz a fost mama sa, Eliza Ionescu-Buzău, de la care scriitorul a moștenit umorul, dragostea, talentul și pasiunea pentru muzică, predilecția pentru artă în general, diplomația. Eliza este fiica preotului Filip Pașcani, fiind o femeie credincioasă practicantă, foarte evlavioasă, care le citea adesea celor șapte copii din Sfânta Scriptură. De asemenea, mama lui Urmuz era o talentată pianistă. Aceasta a fost înscrisă la Conservator, însă căsătorindu-se și-a întrerupt studiile. Ea nu a renunțat niciodată

să cânte la pian, seara ținând adevărate concerte copiilor săi, cel mai impresionat fiind viitorul scriitor.

În 1889, întreaga familie se mută la București, pentru ca tatăl, doctorul Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău, să-și practice onorabila meserie de medic. Întâiul născut e înscris la școala primară *Antim*, iar mai târziu acesta devine elev la Liceul *Gheorghe Lazăr*. Alături de literatură, Urmuz avea o chemare spre muzică, mărturie fiind partiturile care ne-au rămas de la el. Cu sora sa Eliza, a doua născută, Urmuz avea o legătură specială. Aceasta, la rândul său, era o persoană extrem de inteligentă, fiind profesoară de limba română și directoare la o școală de fete.

Astăzi, în jurul operei lui Urmuz, s-a coagulat o întreagă instituție culturală - *urmuzologia* – având menirea de a descoperi specificitatea genială a creațiilor sale. Dacă opera lui Eminescu a declanșat construirea unui edificiu național, eminescologia, dacă în jurul artistului genial Brâncuși s-a coagulat brâncușologia, știința creată în jurul operei lui Urmuz vine ca o întregire a contribuției culturii naționale la desăvârșirea culturii universale.

În dragoste, Urmuz a fost un introvertit, pe fondul unei timidități accentuate, fapt care explică de ce nu a fost căsătorit niciodată. Totuși, sentimentele sale față de femeie și le-a exprimat în câteva scrisori adresate unei misterioase *domnișoare*, ce părea că nu-i împărtășește dragostea.

Câteva elemente care țin de structura interioară vin să explice în mare măsură gestul sinucigaș. Așadar, timiditatea, introvertirea, refugiul în artă - fie în muzică, fie în pictură, apoi în literatură - unde se pare că a avut sclipirea genialității - au reprezentat slăbiciuni ale firii sale care, în contextul unei lumi care nu l-a înțeles, au condus la gestul extrem. Ca om, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău acumulează frustrări și traume încă din copilărie, simțindu-se neînțeleș de tatăl său care nu vedea cu ochi buni pasiunea pentru muzică și pentru pictură. Încă din copilărie a început să-și ascundă talentul, din dorința de a rezona cu dorințele familiei privind viitoarea lui carieră. Singurele momente în care Mitică era el însuși, dând frâu liber imaginației și dragostei pentru artă erau atunci când stătea alături de frații săi, sau de prietenii lui din școală, Gheorghe Ciprian și Vasile Voiculescu. Acesta asculta muzică ore în șir fără să se plictisească, slăbiciunea lui fiind Beethoven. Direct sau indirect, toți cei ce-l întâlneau descoperau talentul său, iar mama sa vedea în el o mare personalitate.

Tânărul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău a renunțat la Facultatea de Medicină (pe care tatăl său o dorea) pentru că „nu se înțelegea cu cadavrele”, finalizând Dreptul. Cu fiecare zi ce trecea, Mitică se simțea tot mai pierdut, plictisit de tot și de toate, meseria de grefier sau de judecător nu era deloc potrivită pentru el, așa cum contura și sora sa, Eliza: „*nu era făcut pentru meseria de judecător*”; „*Urmuz, grefier...două noțiuni ce nu se împacă*”. În anul 1907, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău devine sprijinul familiei, după ce doi dintre frații săi mor de pneumonie iar tatăl său moare.

Toate aceste evenimente au afectat profund psihicul omului Demetru Dem. Demetrescu-Buzău și au dus la sinuciderea din 23 noiembrie 1923. Paradoxul este că scriitorul nu a cedat în cele mai grele momente din viața lui, ci tragicul eveniment s-a petrecut după un an de la publicarea scrierilor sale (*Pâlnia și Stamate, Ismail și Turnavitu*), când, în sfârșit, părea că și-a împlinit menirea. Așa cum menționa și Tudor Arghezi, dacă în acele clipe tulburătoare cineva ar fi fost să comunice cu el, să-l ridice, tragicul eveniment nu ar fi avut loc. Sașa Pană a avut un rol decisiv în descoperirea operelor urmuziene și în promovarea lor. În 1970, Sașa Pană editează volumul *Pagini bizare*, reunind publicațiile apărute în reviste, mostre de corespondență, șase traduceri ale schițelor în franceză și engleză, un dosar biografic și un dosar critic. Sașa Pană este cel care preia scrierile lui Urmuz dintr-o ladă veche, pe care i-a pus-o la dispoziție Eliza-Ionescu-Buzău, mama lui Urmuz. Aici, Sașa Pană descoperă numeroase rescrieri a nu mai mult de opt schițe. De asemenea, o parte din scrierile urmuziene au fost pierdute, întrucât mama lui Urmuz a păstrat un caiet al scriitorului.

Mitul urmuzian a fost transformat, contorsionat și consacrat în epoci succesive. Astfel, se disting două etape importante în consolidarea asimilării critice a operei urmuziene: interbelică și postbelică. Acestea li se adaugă și o a treia etapă, o etapă recentă, care pornește de la cele precedente, analizându-le și adăugând noutate. Opera lui Urmuz a stârnit numeroase controverse în rândul criticilor. Pentru cei mai mulți, scrierile urmuziene erau niște „bufonerii” inteligente, în general în această categorie încadrându-se tradiționaliștii (George Călinescu, Tudor Vianu și Pompiliu Constantinescu). Pe de altă parte, moderniștii (Geo Bogza, Stephan Roll, Sașa Pană sau Ilarie Voronca) opinau că Urmuz era un precursor al unui stil nou, un stil care nu se putea identifica sau denumi în perioada interbelică. Critica postbelică îl preia pe Urmuz din tensiunea celor doi poli interbelici și îl ancorează în spațiul modernității literare românești: în anticamera avangardei<sup>461</sup>. Prin critica prolifică, mitul urmuzian a cunoscut deschiderea spre universalitate. Viața scriitorului și opera sa sunt în relație de complementaritate.

Un aspect și mai interesant, care dovedește spiritul vizionar al lui Urmuz este felul în care acesta întruchipează personajele sale, ființe bizare, absurde în vremea lui, roboți, dezumanizare și inteligența artificială, astăzi.

Cunoaștem din mărturisirea Elizei Vorvoreanu, predilecția lui Urmuz pentru opera lui Jules Verne și pasiunea acestuia pentru descoperire. Odată cu trecerea timpului s-a demonstrat că multe dintre scrierile lui autorului francez s-au dovedit a fi cât se poate de reale și realizabile. Între cei doi scriitori există însă o diferență; dacă Jules Verne contura în opera sa modul în care societatea va evolua, Urmuz pune accentul cu predilecție pe decăderea omului.

Hibridizarea, omul zoomorf, omul mecaniform, ființele ce par a fi oameni, dar pe care Urmuz le caracterizează a fi „fabricate” erau adevărate himere pentru cititorii din vremea scriitorului, însă, astăzi vedem că sunt descrieri minuțioase ale creației întocmite de om. Scriitorul oferă o atenție deosebită fiecărui nume al personajelor sale. În universul urmuzian numele caracterizează personajul, reprezentând o descriere fidelă a lui. Această caracteristică este dominantă în Scriptură, unde numele are mare valoare. Astfel, în scrierile urmuziene se regăsesc anumite elemente creionate în *Biblie*, elemente pe care Urmuz le-a preluat, probabil involuntar, de pe vremea când mama sa îi citea seara din Sfânta Scriptură.

Anul 2023, când opera urmuziană a stârnit poate cel mai mare interes de până acum, datorită actualității ei și multumită actualității temelor abordate: societatea umană deabusolată de frământările sociale și istorice; vidul existențial, dezumanizarea; golul interior nemărginit, existent din cauza îndepărtării de Dumnezeu; criza morală, etică, religioasă provocată din cauza lipsei valorilor și a pierderii identității. Personajele urmuziene, numite de Nicolae Balotă „cadavre vii” pare că sunt descrierea fidelă a roboților, a inteligenței artificiale, a ființelor hibride, ce au un deznodământ grav.

În opera urmuziană omul-pasăre, omul-mașină apar obsesiv. Aceste personaje hibride făpturi degradate, monstruoase, demonice exercitănd în mod mecanic anumite îndeletniciri legate de hrană, putere, sexualitate. Pentru a oferi exemple concrete vom analiza unele personaje din scrierile urmuziene.

*Emil Gayk* este reprezentarea fidelă a omului-pasăre, a unei ființe hibride care utilizează violența pentru a domina „*Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile*”. Gayk este un rezultat al naturii pervertite, o ființă hibridă fabricată din încrucișarea unui animal cu un om. Monstrozitatea creată întrunește numeroase trăsături specifice păsărilor: „*nasul ascuțit*”, „*unghiile netăiate*”, „*îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli*.” Grija aparentă, pe care o execută față de nepoata sa adoptată, este trăsătura ce pare a fi moștenită de la ființa umană: „*Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă...să-și formeze neapărat o*

---

<sup>461</sup> Mișcare literară, care joacă prin noutățile aduse rol de precursor.

*cultură generală*”. Intențiile sale diabolice ies la iveală odată cu dorința nepoatei de a i se garanta „acces la mare”, marea fiind simbolul libertății. Gayk își arată adevăratul caracter animalic, diabolic, clădit pe egocentrism, atacând brusc nepoata, fără să apeleze la comunicare, calitate specifică oamenilor: „*Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori*”. *Omul-pasăre* s-a îngrijit de nepoata sa cu scopul de a-i rămâne în posesia lui toată viață. Emil Gayk voia neapărat ca aceasta să aibă *cultură generală* pentru ca el să se folosească de ea. În viziunea lui Gayk, nepoata este doar un obiect în posesia lui, astfel se explică violența cu care a atacat-o „*de nenumărate ori*”. Ciocul este un instrument prin care ființa hibridă își exercită violența sadică asupra celorlalți. De asemenea, ciocul îi slujește la nutriție și are o tentă erotică. După comportamentul abuziv al lui Gayk, ființa hibridă și ființa umană intră în război: „*ceea ce dansa găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internațional și fără nici un aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ținură angajați mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape șapte sute de kilometri*”. Scena războiului simbolizează lupta dintre bine și rău, luptă întâlnită cu precădere în *Biblie* și apoi în basme. Opera urmuziană aduce în plus, față de basm, aproximarea cifrelor magice „trei” și „șapte” („*mai mult ca trei*”, „*aproape șapte*”).

Astfel, noutatea la nivelul textului, va aduce cu sine noutatea în acțiune. Războiul dintre Emil Gayk (reprezentant al răului) și nepoata sa înfiată (reprezentantă a binelui) s-ar fi termina, după cum se subînțelege din text, cu victoria binelui, însă la un moment dat, apare elementul de noutate și anume armistițiul. Nepoata acceptă să nu mai lupte și să conviețuiască cu Gayk: „*Gayk...renunță de a se mai bate și ceru pace. Aceasta conveni de altfel de minune și nepoatei sale...*”

Ineditul care surprinde este armistițiul dintre cele două părți, armistițiul cu înțelesuri profunde. Privind în oglindă, societatea actuală are din nefericire numeroase ființe hibride, unele făcute publice, altele ascunse încă de populație, iar armistițiul realizat între cele două personaje urmuziene, este din ce în ce mai frecvent astăzi între om și hibridizare.

Prin *Emil Gayk*, Urmuz potențează în stilul său unic și unele îndrumări lipsite de rațiune, pe care le oferă uneori liderii politici: „*A reușit să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe trasilvăneni fără Transilvania...*”. Această imagine a liderului autoritar, care nu se dă în lături să-și exprime părerea cel dintâi, fără să analizeze profund toate aspectele este frecvent întâlnită în societatea actuală. Prin parodie, ironie, umor și muzicalitate Urmuz creionează în oglindă starea din postmodernism, câștigându-și titlul de „profet al literaturii”. Umorul urmuzian nu stârnește doar râsul, ci ascunde elemente triste și tragice, putând fi descris prin expresia „a face haz de necaz”.

Dacă un exemplu fidel al *omului-pasăre* este Emil Gayk, în opera literară *Ismail și Turnavitu, omul-mașină și omul fabricat* sunt actorii principali.

Ismail este un nume atent ales de scriitor, el are numeroase semnificații simbolice. Ismail trimite instantaneu cititorul la Ismael din Sfânta Scriptură, fiul lui Avraam și al roabei Agar. *Biblia* prezintă cum Ismael a apărut pe lume din nerăbdarea și necredința Sarei (soția lui Avraam), cu privire la făgăduința făcută de Dumnezeu: „*Uită-te spre cer și numără stelele, dacă poți să le numeri.*” Și i-a zis: „*Așa va fi sămânța ta*”. Sara a considerat că este prea înaintată în vârstă ca să poată să mai aducă pe lume un fiu și a trimis-o la Avraam, pe roaba ei, Agar. La vremea hotărântă, promisiunea Domnului s-a împlinit, Sara a rămas însărcinată și a născut pe Isaac, prin care a venit binecuvântarea Domnului.

Întorcându-ne la personajul urmuzian, Ismail, se observă că acesta nu este o ființă adusă pe lume pe cale naturală, ci „*grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.*” Ismail este exemplul clar al omului-fabricat, în extenso al oricărui lucru sau al oricărei ființe hibride. Dacă în vechime, cu informația existentă atunci, acesta părea un personaj bizar, care stârnea râsul, astăzi este descrierea fidelă

a mașinilor ce „prind viață” sau simulează viața prin Inteligența Artificială, sau a tuturor elementelor create prin hibridizare.

Urmuz creionează în detaliu personajul său, fiecare cuvând utilizat fiind un simbol cu numeroase înțelesuri profunde. Ismaïl este „compus din ochi, favoriți și rochie”. Pentru om, ochii sunt expresii ale sufletului, însă Urmuz nu utilizează în portretizarea personajului termenul „ochii”, ci „ochi”, substantiv nearticulat, care conturează ideea că personajul nu este ființă umană. Totuși, cuvântul „ochi” surprinde partea profundă a mașinăriei, cea care-i oferă „pseudoviața”, în zilele noastre Inteligența Artificială. Termenii prin care Urmuz continuă caracterizarea personajului „favoriți și rochie” cristalizează faptul că Ismaïl nu are un gen bine definit. Privind în oglindă se observă problematica genului din generația actuală. Continuarea descrierii este extrem de interesantă deoarece aduce în lumină dezvoltarea personajului pe axa timpului, în trecut, prezent și viitor, acestea fiind interschimbabile, în funcție de postura din care se privește. Astfel, „astăzi” din „și se găsește astăzi cu foarte mare greutate”, surprinde timpul în care se afla Urmuz (perioada interbelică). Analizând trecutul, Urmuz creionează de unde a apărut personajul hibrid: „Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică”. Astfel, primele cele mai cunoscute încrucișări între specii diferite, ce au dat naștere la ființe hibride, au avut loc la nivelul plantelor. După această constatare, Urmuz se focalizează pe viitor și rămâne cu descrierea sa în viitor (din perspectiva lui), prezent pentru noi: „grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin sinteză.”

Scriitorul continuă să evidențieze personajul punând accentul, de data aceasta, pe caracter, element care nu ține de ființa umană. Relația sa perversă, pe care o are cu viezurii, privită în paralel cu locuința în care se crede că stă Ismaïl („într-un borcan situat în podul locuinței iubitului său tată”) inserează clar hibridizarea, pierderea identității. „Borcanul” ar putea fi un simbol, cu trimitere directă la generația actuală, acesta reprezentând „laboratorul” sau locul în care oamenii creează ființe hibride: clone, încrucișări ale speciilor din rase diferite, etc. Totodată, sechestrarea personajului „într-un borcan” de către tatăl său, din dorința de a-l proteja de societate, reflectă relația dintre Urmuz și tatăl său iubitor, dar autoritar, ce i-a îngrădit vocația artistică, cu scopul de a-i oferi un viitor sigur și prielnic. Plăcerea lui Ismaïl de a se îmbrăca în rochie de gală și de a se agăța de grinzi pe la diferite binale, pentru a fi „oferit ca recompensă și împărțit lucrătorilor”, scoate în evidență problematica genului, care va domina în vremurile din urmă, după descrierea *Bibliei*, ce încadrează astfel de comportament ca fiind un păcat înaintea lui Dumnezeu: „*Din pricina aceasta, Dumnezeu i-a lăsat în voia unor patimi scârboase, căci femeile lor au schimbat întrebuițarea firească a lor într-una care este împotriva firii; tot astfel, și bărbații au părăsit întrebuițarea firească a femeii, s-au aprins în poftele lor unii pentru alții, au săvârșit parte bărbătească cu parte bărbătească lucruri scârboase și au primit în ei înșiși plata cuvenită pentru rățăcirea lor. Fiindcă n-au căutat să păstreze pe Dumnezeu în cunoștința lor, Dumnezeu i-a lăsat în voia minții lor blestemate, ca să facă lucruri neîngăduite.*”<sup>462</sup>

Ismaïl este prieten aparent cu Turnavitu, întrucât prietenia dintre cei doi este bazată pe egocentrism, pe împlinirea exclusivă a nevoilor personale și nu pe sacrificiu de sine, calitate specifică oamenilor.

Numele Turnavitu este extrem de sugestiv, fiind descrierea cea mai fidelă a personajului. Astfel, Turnavitu este format din „Turnat” și „Viu”. Termenul „Turnat” face trimitere la mașinărie, la un obiect „fabricat”, iar „Viu” la viață, așadar numele ar însemna „mașină vie”, „mașină care simulează viața”, „mașină în care s-a turant viață (pseudoviață)”. În zilele noastre, acest Turnavitu este reprezentantul roboților, sau al oricărei mașinării ce a

---

<sup>462</sup> *Romani 1:24-32*

prins „viață”, prin Inteligența Artificială, care după ultimele studii, s-a constatat că a început să dea primele semne de gândire proprie, independentă de comenzile omului. Unii cercetători ai *Bibliei* consideră că „Icoana vorbitoare” din Apocalipsa, ce îl ajută pe Anticrist (în timpul domniei de șapte ani) ar putea fi Inteligența Artificială.

Urmuz îl caracterizează pe Turnavitu tot pe axa timpului. La început, acesta a fost doar o mașinărie murdară („*nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare...*”), apoi se subînțelege că „*a prins viață*”, intrând în cercuri înalte („*Turnavitu făcu mai multă vreme politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat*”). După creionarea evoluției personajului, din trecut în prezent, Urmuz se focalizează pe viitor, unde Turnavitu, acceptă parteneriatul cu Ismaïl, pentru suma de 30 de bani, sumă cu trimitere directă la Scriptură: „*I se promise să i se servească de îndată câte 30 de bani pe zi*”. Ceea ce Urmuz proiectează în viitor, devine prezent în societatea actuală. Cei „30 de bani” duc cu gândul la cei „30 de arginți” pentru care a fost vândut Domnul Iisus, în nulele unei false dragoste, de către Iuda Iscarioteanul (printr-o sărutare).

Ca și Ismaïl, Turnavitu are un caracter pervers, sadic, iar genul său nu este bine definit: „*mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei portului...*”. De asemenea, prin personajul Turnavitu, Urmuz potențează încă o dată corupția existentă în societate, corupție dusă până la cel mai înalt nivel: „*ventilator de stat*”. Sfârșitul celor doi, așa ziși prieteni, este unul tragic, așa cum era de așteptat. Și în Sfânta Scriptură, hibridizarea, încrucișarea între specii diferite este privită ca un păcat, ce aduce cu sine pedeapsa. În *Vechiul Testament* pedeapsa a venit prin potop și prin nimiceirea Sodomei și Gomorei, iar în Noul Testament, când *Biblia* prezintă că aceste aspecte vor ajunge la apogeu, vor fi pedepsite pentru totdeauna, la întoarcerea Domnului Isus.

Majoritatea personajelor urmuziene nu mor pur și simplu, ele sunt ca niște „cadavre vii”, care trec într-o altă dimensiune unde se chinuie.

În cele din urmă, prin descrierea în oglindă a realității actuale, într-o manieră literară, opera urmuziană poate fi încadrată ca „apocalipsa literaturii”, prin apocalipsă înțelegând descoperire, iar Urmuz își câștigă titlul de *profet al literaturii*.

## BIBLIOGRAPHY

1. *Biblie*
2. Gabriela Glavan, *Urmuz și instituirea canonului singular*;
3. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, București, Editura Minerva, 1986;
4. George Ciprian, *Capul de rățoi*, Comedie în trei acte (7 tablouri), București;
5. Gheorghe Păun, *La curtea lui Urmuz*, Vol. I, II, III, București, Editura Biscara, 2022;
6. Lucian Costache, *Urmuz sau despre paradox*, Vol I, Pitești, Editura Zodia Fecioarei, 2020;
7. *Lucrările Simpozionului Internațional Urmuz 140-100*, Curtea de Argeș, România 17-19 martie 2023;
8. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia Cluj, 1970;
9. Nicolae Cârstea, *Urmuz. Dinspre Argeș spre Nirvana*, Pitești, Editura Zodia Fecioarei, 1995;
10. Ovid Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva, 1972;
11. Revista Academică (Academea Română) – [https://acad.ro/academica2002/rev2022/pag\\_acad2022\\_nr375\\_ian.pdf](https://acad.ro/academica2002/rev2022/pag_acad2022_nr375_ian.pdf)

12. Solomon Marcus, *Opere alese. Informatică/ Selected Papers. Computer Science*, Vol.I, Editura Spandugino, Bucuresti, 2028
13. Urmuz, *Pagini bizare*, București, Editura Mondoro, 2013;
14. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Tudor\\_Arghezi](https://ro.wikipedia.org/wiki/Tudor_Arghezi)
15. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Mihai\\_Eminescu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Mihai_Eminescu)
16. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin\\_Br%C3%A2ncu%C8%99i](https://ro.wikipedia.org/wiki/Constantin_Br%C3%A2ncu%C8%99i)
17. [https://ro.wikipedia.org/wiki/George\\_Ciprian](https://ro.wikipedia.org/wiki/George_Ciprian)
18. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Vasile\\_Voiculescu](https://ro.wikipedia.org/wiki/Vasile_Voiculescu)
19. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Ludwig\\_van\\_Beethoven](https://ro.wikipedia.org/wiki/Ludwig_van_Beethoven)
20. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Sa%C8%99a\\_Pan%C4%83](https://ro.wikipedia.org/wiki/Sa%C8%99a_Pan%C4%83)
21. [https://ro.wikipedia.org/wiki/Jules\\_Verne](https://ro.wikipedia.org/wiki/Jules_Verne)

## THE BUCOLIC IN ION PILLAT'S LYRICISM\

**Elena Breja**

**PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș**

*Abstract: Ion Pillat advances towards the Baroque by dominating the decor, the water as an element of reflection and ephemerality: the preciousness, evanescence of the columns and the scholarly embellished garden atmosphere from the cycle “Centaurii”, the volume “Visări păgâne”.*

*The “dramatization” of poems such as “Ecouri marine” is also due to this baroque spirit, and in those poems one can notice: “the choir of the shovelers”, which mourns the disappearance of the mermaids, “a voice on the prow of the trireme”, “the voice of the mermaid” resurrected by the poet's lyre, then “the shells of the tritons”, and finally, an orchestra vibrating triumphantly “the murmur rising by the waves”.*

*One should not ignore the foreign influences that contributed to the barochization of Pillat's poetry (“Leda” from the volume “Grădina între ziduri”).*

*Keywords : baroque, atmosphere columns, dramatization, sound*

Ion Pillat înaintează spre baroc prin dominația decorului, a apei ca element al oglinzirii și efemerității: prețiozitatea, evanescența coloanelor și atmosfera de grădină savant ornametată din ciclul „Centaurii”, volumul „Visări păgâne”. Tot spiritului baroc i se datorează „dramatizarea” unor poeme. În „Ecouri marine”, apar: „corul lopătarilor”, care deplânge dispariția sirenelor „o voce pe prora triremei”, „glasul sirenei” înviate de lira poetului, apoi „scoicile tritonilor”, iar în final, în postura de orchestră vibrând triumfal „murmurul crescând de valuri”. Nu trebuie ignorate influențele străine care au contribuit la barochizarea poeziei lui Pillat („Leda” din volumul „Grădina între ziduri”).<sup>463</sup>

„Biblis” din volumul „Eternități de-o clipă” este un frumos sonet baroc unde putem să admirăm preocuparea pentru decoratie, cu linii ondulate, delicate, protejând o scenă bucolică, al cărui pretext este instabilitatea dragostei, temă frecventă în lirica narcisist-mitologică a scolului al XVII-lea. Invocarea lui Theocritos, poetul exuberanțelor bucolice, nu poate trece

---

<sup>463</sup> Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980, p.93.



nici ea neobservată. Din nou, un exemplu în care apa, oglinda și ovalul (constante ale stilului) apar cu ostentație: „Și pe unde, unde stele de argint mărite-apar/Firmamentul în oglindă își restrâng-n cerc ovalul”(„Ocean polar”).

În poemul „Jardin du Luxembourg”, este contemplată una dintre marile realizări baroce în aer liber, într-o reverie a somptuoșității arhitecturale vădind plasticitatea în mișcare de care vorbea Rousset. Clasică grădina deține un echilibru pe care podoabele naturale îl fac fluid, îl agită, îl cedează impermanenței. Exemplele pot continua cu poeziile din volumul „Amăgiri” unde apar nestematele marine, într-o abundență destrăluciri. Edgar Papu susține că înțelesul termenului baroc comunica la origini, cu portughezul „baroco” ce desemna o specie de perle, produsele mării, mai ales cele bizare fiind definitorii stilului. În câteva poeme Pillat apare sedus de scufundările în adâncuri, în căutarea bogățiilor ascunse „Sub eflorescența algei cu mișcări de reptil/Reapare amăgirea unui Thule singuratic”(„Thule”). Un reușit poem barochist, din acest punct de vedere, este Rodul mării, unde frapează risipa de pietre prețioase, într-un farmec al amestecului, care permite iarăși comparația cu G.Marino, poet consacrat de pasiunea pentru ceea ce numește „frumoasa dezordine”: „Și prin valuri translucide cu vibrații de fosfor,/Unde tremură sargasul și se-nalță goemonii/Lângă stele de mare cu-nflorirea anemonii/Scufundat-am în adâncuri dorul meu lampadofor”.

În acest volum, poetul ajunge din nou la elementele parnasiene nu ca la debut, ci în măsura în care aceste moduri exprimă un fond clasic. Eleda revine stăruitor în lumea poeziei de maturitate, ca aspirație clasică trăită integral. Temele meditației interioare regăsesc adesea haina plastică și sonoritățile parnasului. Comparația amplă marchează o întoarcere spre stilul parnasienilor din creația de tinerețe a lui Pillat, cu timbru lor ușor fatice, a avut un rol semnificativ în formarea personalității poetului care nu trebuie neglijat. Ecourile lor au adâncit, modelat și disciplinat o sensibilitate poetică bogată, în căutarea unei formule în care să se definească. Au evitat-o de tatonări, au îndrumat-o în sensul intelectualizării, a interesului pentru valorile clasice, pentru cultură. Pe de altă parte, credem că, tot la sugestiile parnasiene, poetul și-a perfecționat meșteșugul investirii cuvântului cu multiple sensuri plastice.

Descoperim o lume de aspect pictural bazată pe efecte formale care are rolul să descopere lipsa spațiului- legitim care înseamnă căderea în barochism. În această primă parte a activității sale poetice, Pillat se apleacă spre elementele baroce, creându-și propriile structuri vizionare. După Alejandro Ciorănescu, fenomenul barocului se bazează tocmai pe existența „conștiinței dezbinată”, acționată de două tendințe contradictorii care se ciocnesc neîncetat. Edgar Papu desprinde componentele acestei înfruntări lăuntrice, din cartea lui Miguel de Unamuno, „Del sentimiento tragico de la vida”, din 1913, unde esența tragicului este văzută ca rezultând din tensiunea creată de opoziția „scepticismului rațional” cu „exasperarea sentimentală”. Acesta observă că „artistul baroc, în specia amplexării decorative, face să rezulte din forme, din comasări de motive formale” („El baroco o el descubrimiento del drama”, lucrare citată de Edgar Papu în „Barocul ca tip de existență”, București, Editura Minerva, 1977).<sup>464</sup>

Damaso Alonso definește barocul ca fiind „o artă în dezechilibru care n-a ajuns să-și plănuiască expresia pură. E o forță uriașă...care sfarmă și înclină coloanele, comprimă versul...vâscolește peisajul.”<sup>465</sup>. Mișcarea perpetuă, dansul, fuga deznădăjduită de sine, deghizarea centauriană sunt tot atâtea elemente baroce, prezente destul de frecvent la Pillat. Dominația decorului, ca și prezența apei, ca element al oglinzirii și efemerității, prețiozitatea, evanescența coloanelor și atmosfera de grădină savant ornamentată: „Ca ieri izvorul curge în atmosfera de lut/ Dar azi, pe malul apei, altarele Dianii/Se prăbușe-n ciorchine de bozii, iar

<sup>464</sup> Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 198, p.36.

<sup>465</sup> *Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977, p. 394.

castanii/Podoaba și-o dezbracă pe templul decăzut”, („Vedenie”, ciclul „Centaurii” din volumul „Visări păgâne”), iar în final, versul „Un bust uitat de veacuri pe-un soclu mișcător” este prin excelență baroc.

Nu sunt ocolite penumbrelor și clar-obscurul, definitorii stilului baroc, după Edgar Papu „Din umbră spre lumină, prin mrejele penumbrii...”, „În văluri fluturate pe trupuri de femeie...”, „Trei bolți cu stâlpi de umbră și arcuri de lumină”(„Gemenii”, din ciclul „Pictor ignotus”), „Doresc fiorduri negre prin zidul alb de stâncă/Lumina nu pătrundă penumbra lor adâncă” („Năzuinți” din „Visări păgâne”).

Pe seama virtuozității formale, dar și a dorinței de a surprinde însăși nestatornicia afectivității trebuie pusă ideea dublului sonet. „Turla”, primul vers scris „într-o seară de răzvrătire”, iar cel de-al doilea „într-o seară de resemnare”. În cuprinsul unei note ce însoțește volumul „Amăgiri”, găsim explicația acestei multiplicizări a perspectivei, de sorginte barocă, preluată ca tehnică de lucru de impresionisti, în virtutea unui subiectivism pictural de legătură. De altfel, pentru foarte mulți istorici ai artei și esteticieni, dincolo de caracteristici „decadente” comune, între baroc și impresionismul timpuriu sunt destule puncte de intersecție, dacă nu cumva o continuitate. Citind nota la sonetele „Turla” identificăm două elemente baroc-impresioniste în acest studiu. Prima dată pulverizarea imaginii, multitalizarea ei, a doua se referă la modificantul luminos, de care toate realizările baroce au ținut seama. Aglomerările formale aveau ca scop fie o evitare a luminozității, în favoarea obscurului, fie o dispunere cât mai avantajoasă, spre a profita de fasciculele naturale, la diversele momente ale zilei: volumele deveneau luminescente, absorbind cu aviditate strălucirea din afară. Pentru Pillat, lumina este stimulul ignoranței, al trăirii rebele a peisajului „În van, străine, cauți prin cerul de Rusalii/Sonorul zbor de clopot pe care îl visezi”, în timp ce penumbra îndeamnă la resemnare și discreție, la reculegere și așteptare: „Coboară angelesul din cerul de Rusalii/Cu glasuri de arhangheli, pe care le visezi”). În altă parte, ornamentele sunt ostentative, incitând gustul pentru idilic „Amurgul înfloarește prin ramuri de măslin, „Și-a păstorit poporul de capre prin livada/Cosită, înflorită cu cimbru și pelin”, „Grădina e sădită cu stranii crisanteme, /Cu struguri de glicină și spice de iris” -toate aceste decupaje fiind luate din „Sonete corintiene”, volumul „Eternități de-o clipă”.

Pillat îi dedică un poem grațios în volumul „Visări păgâne” Divinității baroce, Proteu, reținându-i fizionomia în mișcare și amestecul de grimasuri: „Privirea ta râde și plânge-a ta gură?/Îți plânge privirea și gura ta râde?/Suspini că ești vesel ?zâmbești de durere?/Cine va ști!”.

Acestui spirit baroc i se datorează dramatizarea unor poeme care au o atmosferă pastorală naivă. În „Ecouri marine”, de exemplu, apar corul lopătarilor, care deplânge dispariția sirenelor, „glasul sirenei” este înviat de lira poetului, apoi „scoicile tritonilor”, iar în final, sub formă de orchestră, vibrează triumfal „murmurul crescând de valuri”. Sirena renăscută din spuma talazurilor poartă în păr „alge și albe flori marine”, în timp ce „lira pentacordă” a poetului cântă sub „cerul fosforescent”. Aici, apare și Poseidon care își agită „fugarii lui marini”: „Necheze sub copite de-acum întreaga mare/Și armăsarii umezi în herghelii barbare/Să treacă albi de spume ca turme de delfini”(„Ecouri marine”).

Cel de-al XII-lea poem din „Cântecele stepei” este și el dramatizat punându-se accent pe influențarea cadrului natural, pe mutalitatea sa într-o imagistică apropiată de aceea a lui Jean de Sponde. Barocul impune un mod liber, nesupus canoanelor, de a privi peisajele naturale.

„Noapte de lagună”, e un poem conceput ca o mică scenetă unde fiecare dintre personaje Lopătarul, Cărmaciul, Un lopătar, El și Ea își deapănă cu destulă stridentă retorică așa numitele „amăgiri”. Impresia e de încărcare, de complicare artificială care diminuează efectul poetic. Componentul formal al imaginarului își consumă momentele pe cont propriu. Visul straniu avut de poet la Paris, în 1911, recitat după această incursiune, capătă înțelesuri

subtile, evidențiind distanțarea, în „goană nebună speriat de răsunetul fatidic, de o matrice originară încă activă”.

Starea barocă a lui Ion Pillat se datorează unui puternic sentiment al frustrării, pe care poetul îl trăiește, pe de o parte prin ruperea legăturilor cu intimitatea unui trecut senin, al paradisiului copilăriei, iar pe de altă parte datorită exacerbarii netemperate a laturii formale.

Nu trebuie să trecem cu vederea influențele străine care au contribuit la barochizarea poeziei lui Pillat. Printre lecturile pariziene preferate ale studenției figuraseră Ronsard și Du Bellay, Cervantes și Corneille, Racine și La Fontaine, poetul va reuși să descopere veritabili precursori ai lui Valery și ai „poeziei pure”, apoi Henri de Regnier, Materlink, Francis Jammes, Hugo von Hofmannsthal, Villiers de L'Isle-Adam. Majoritatea fiind considerați scriitori eminentemente baroci sau neo-baroci, de către exegeții stilului. Pillat este unul din puținii poeți baroci, fie și numai pentru prima etapă a devenirii sale lirice, din literatura română. Poemul „Leda” din volumul de tranziție „Grădina între ziduri”, demonstrează clar barocul autorului prin descrierea narcisistă a nimfei care apelează în totalitate la arsenalul de împreunări impermanente și de podoabe specifice „Sus, pe-naltele terase, peste care zboruri curg./Freamăte fâlfâitoare într-un fluviu de tăcere./Leda mai visează încă minunatul trup de pene/Lebăda ce nu dispăre de pe cerul legendar...”

Sunt de subliniat câteva imagini unice în felul lor în literatura română comparabile cu Garcilaso sau Gongora, în care accentul alunecă pe ornament, pe imaginea în mișcare. Freamăte fâlfâitoare sau mângâieri înaripate sunt metamorfozări definitorii pentru Pillat-barochistul, tot așa cum „viorile înaripate îl definesc în tratatele retrospective pe Gongora”.

Acest moment va constitui unul de trecere spre un romantism robust care la Pillat primi nuanțe tradiționaliste ceea ce denumește de fapt regăsirea adâncurilor ființei, în stare să apropie, într-un aranjament superior, esența și aparența imaginarului. Contribuția acestei prime etape trebuie căutată în recunoașterea lui ca latenți oricând gata să izbucnească fecund. Astfel, poemul „Visai de o cetatea” pare semnificativ pentru faza de neliniște tulbure, de răspântie a poetului. Cetatea pustie devine simbol al caducității contemplației pur formale „Intrai tăcut într-însa, umblai în lung și-n lat.../Se înălța doar murmur de ape, depărtat.”<sup>466</sup>

De ce această poezie atât de perfectă, chiar cu ecouri din literatura străină, rămâne rece? Răspunsul ar fi următorul: lipsa lirismului, a sentimentului, deoarece el a fost învățat de mic să aprecieze estetica frumosului. A învățat să prețuiască zveltețea cailor de rasă și nu va avea niciodată sentimentul înfrățirii în seria animală cu aceste superbe ființe. Cu alte cuvinte, este afectat superior de educația primită în familie. Poetul nu va reuși să creeze simboluri proprii, cu toată cunoașterea literaturii străine. El mulțumindu-se să comenteze priveliști, fie că obiectul este real (impresii de călătorie), fie convențional. Poetului nu-i rămâne decât desăvârșirea mimetismului, având în vedere că majoritatea poeziilor lui au fost comentate atât de spontan și de bogat de poeții imitați. Poetul va deveni original doar atunci când materia sa exterioară va fi nouă. Încă de acum se văd efectele deplasării: havuzurile sunt înlocuite cu balta și pășunile franceze cu Bărăganul, numai așa poezia devine interesantă: „Nici salcia pe maluri frunzișul nu și-l plânge,/Nici nufărul pe apă nu râde alb în stuf./Pe maluri ning scaietii zadarnicul lor puf,/Pe apă ca un blestem pustiul se răsfrânge....”<sup>467</sup>

Participând la Conferința de pace de la Paris, Ion Pillat trăiește și ultimul act al dramei poporului român, din anii aceluia război, dar și bucuria înfăptuirii visului milenar al unei României întregite. Zilele liniștite care au urmat și le împarte între liniștea bucolică de la Miorcani și Florica și viața trepidantă a Bucureștiului devenită capitala României mari. Astfel, Horia Furtună își amintește cum într-o excursie au plănuit revistei „Cugetul românesc”, care a apărut în anii 1920-1925.

<sup>466</sup> Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980, p. 48.

<sup>467</sup> Dumitru Șerban Drăgoi, *Ion Pillat*, Editura Albatros, București, 1984, p.24.

De remarcat faptul că Ion Pillat este preocupat de raportul dintre inovație și tradiție.

## BIBLIOGRAPHY

- Drăgoi, Dumitru Șerban, *Ion Pillat*, Ed. Albatros, București, 1984.
- Livescu, Cristian, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980.
- Pillat, Ion, *Un nou crez: Symbolismul, Lămuriri cu prilejul unei morți și unui articol*, în *Flacăra*, anul V, 7 MAI 1916, nr.30.
- Densușianu, Ovid, *Visări păgâne*, în *Viața nouă*, anul VIII, nr.14-16.
- Piru, Al., *Istoria literaturii române de început până azi*, Editura Univers, București, 1981.
- Poezie spaniolă*, București, Editura Univers, 1977.
- Vianu, Tudor, *Opere, Scriitori români, Sinteze*, Editura Minerva, București, 1973.

# NATURE. MYTHOLOGICAL AND FOLKLORE ELEMENTS IN THE WORK OF ION PILLAT

Elena Breja

PhD Student, UMFST „G. E. Palade” of Târgu Mureș

*Abstract: Starting from the shepherd doina and the outlaw songs, the Romanian soul instinctively found in the folk verse what cult poetry only found after extensive research: the spiritual personification of nature.*

*It was only after the first World War that it was possible for Ion Pillat to broaden his poetic dimensions. Overcoming the rigors of aestheticism, as the only form of life, his poetic cosmos pushed its boundaries to the spirits of the Earth.*

*Ion Pillat's poetry was never folkloric, as he had a natural connection with other worlds.*

*Keywords : doina, nature, soul, cosmos, Earth*

Pornind de la doinele ciobănești și de la cântecele haiducești, sufletul românesc a găsit, instinctiv, în versul lui popular, ceea ce poezia cultă a aflat abia după îndelungi cercetări: personificarea sufletească a naturii.

Întâlnim pentru început în lumea folclorului o lume convențională precum codrul, dar acesta este al versului eminescian în care răsună talanga „Luceferi ard de veghe sus/Prelung talanga sună” și buciumul „Lung buciumul toamnei în noapte răsună”. Izvoarele spun povești, dar acestea sunt de o arhaică patriarhalitate eminesciană „Dormeau în vremea veche un Crai și o Crăiasă./Mai buni ca pita alba dospită de pe masă/Purtau zăpada-n creștet și primavere-n piept/Căci gândul le fusese curat și înțelept..”

Tot în primele pagini apare și carul cu boi al lui Șt O. Iosif și vor răsuna cântecele vechi pe deal, la cules de vie, la cramă „De la cules, arare ori,/Un cântec vechi mai vine încă/Adusă-n vânt și dusă-n vânt...”. La fel vor răsuna mai târziu fluierul, cobza, naiul și un taraf întreg. Tonalitatea sentimental-iosifiană începe să se îndrepte în versurile tânărului Pillat

spre imagistica luminoasă și spre neliniștile mai subtile ale simbolismului „Mai scârțâie prelung un car/Sub dealuri date cu lună/Pe-urcușuri ninse de var.”

La Ion Pillat vom descoperi elemente ale simbolismului precum „cobzarul” toamnei, iar vântul va cânta în poezia adolescentului Pillat. Hora amintirii și moartea vor apărea în același poem sub ediferite chipuri: plutaș, surugiu, pivnicer, lăutar („În toamnă”), într-o succesiune de reprezentări care nu au nimic cu chipurile pe care le ia moartea în folclor. Și deodată o scăpare, care va anticipa frenezia de imagini din poezia lui Ion Pillat de mai târziu „Frunze cad și-n praf de aur, de la munte după ele,/Pică și treptat se umflă gârla turmelor de oi(„ La culesul viei”).Aceasta este o surprinzătoare prevestire a ciclului Floricăi de mai târziu, care sună puțin ciudat aici –atât de matur în tinerețea ei. Apoi, vor veni Visările păgâne, litiunile definite ca Eternități de o clipă, finele arabescuri poetice Amăgiri, interesanta lume lirică încă nedecisă din Grădina între ziduri. Ion Pillat cel de atunci nu putea comunica direct cu lumea lui, cu lumea folclorică. Poezia lui era încă cel mult o grădină între ziduri așa cum și-a definit-o. Și în ea nu ajungeau decât frânturi cu valoare de semen doar, din cealaltă, a pământului-natură și a duhurilor lui.

Poezia lui Ion Pillat nu a fost niciodată folclorică, deoarece pornește în maturitatea ei de la lumea patriarhală a trecutului familiar imediat și ajunge în cosmosul cristalin al clasicismului antic, patronat de Minerva<sup>468</sup>.

Casele mioare și turllele de păstori din poezia „Vârful dealului” e și mai ușor să li se demonstreze funcția de simple elemente pitorești. La fel nucii sunt comparați cu niște ciobani, alături de un vers în care este vorba de stampe japoneze. În poezia „Spre Izvorani”, la fel plopii sunt comparați cu poterașii, pe când Soarele e înfățișat, cu o ironie cu totul orășenească, în evocarea cucului din „Valea Popii”. Un peisaj dobrogean din „Țarm pontic” e văzut tot așa, ca o „gură de iad” pietrificată prin descântece. Câteodată, flacăra de pe comori, descompusă în toate sensurile ei diavolesc-magice, dă numai o imagine, extrem de sugestivă și inedită, a înălțării la cer „Plugarul stă cu talpaa înfiptă-n îndoială/Comoară e?căci vede o limbă ca de foc/Sporindu-și jărăgaiul pe țarini și albastră/Suind precum se suie în hornuri, iarna, fum”.

Mitul străvechi al transformării vieții părăsind ceva din ea însăși, exprimat prin năpârlirea șarpelui, odată simbolizează în poezia lui Ion Pillat renașterea poetului într-o altă viață, liniștită sub semnul Minervei, iar altădată, nașterea poeziei pure din renunțarea la viață „Cățelul pământului și munții ca niște balauri vineți” sunt material de poeme într-un vers cu sensuri multiple, dar nedepășind claviatura pitorescului „Auzi-l cum te latră de pe un alt tărâm/Balauri, munți vineți, păzeau cetăți de-argint”. Această claviatură transmite și un ecou izolat de clopot în lumina de culori mai mult vegetale din poezia „Buratec lunar” „Când clopot din funduri de baltă/Răsună în schitul pierdut/Buratec, lin scara te saltă/Pe ceru-n paftale bătut.”

Imaginile artistice auditive din cărțile populare cu imaginea munților ce străpung cerul precum niște fabuloși inorogi, au un caracter de acuarelă modernă, în poezia „Spre Izvorani” și chipul sclavului din Halima într-un poem de natură moartă „Cămara de fructe”.

Totuși, poezia lui Pillat atestă alte noi legături într-o explicație mult mai adâncă cu această lume.Volumele „Limpezimi” și „Priveghi” din ciclul „Cartea țărilor” reprezintă doi poli poetici față de „duhul pământului”. Primul poem exprimă dualitatea veche de pretutindeni devenită în literatura românească o tipică antonimie- orașul tumultos, mecanic de o parte și satul hieratic, pierdut în veșnicia naturii, de altă parte „Pe-asfaltul ud clipește-un felinar/Stă prima stea pe-al apelor hotar/Cu vuet surd motoare demarează/Toți greierii de clacă se așează./Un far de-autobuz mă pironeste/Pe Argeș suie luna fără veste”. După mesajul acestor versuri n-ar fi nici el în marele oraș decât un răzleț venit „de dincolo” adică de la sat,

---

<sup>468</sup> Cristian Livescu, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980, p.130.

cu un suflet atât de plin de lumea de dincolo încât orice gest din viața cetății îi trezește aproape o imagine din viața satului. Și totuși nu e tocmai așa. O spune mai întâi de toate chiar această poezie, dar altfel decât prin cuvintele ei și anume, prin redusa ei izbutire artistică față de altele ale poetului. În poezie, se află o nostalgie clară după cerul patriarhal, în mijlocul vieții orașului.

În poezia „Priveghi”, poetul nu mai e în lumea mecanică a orașului mare. Dimpotrivă stă meditativ în fața unuia dintre cele mai străvechi rituri rurale- cel al priveghiului. Și totuși nici acum nu e aici, ci dincolo de data aceasta în oraș. Ca orășan încremenește de la început, distant în fața realității folclorice, prin însăși alegerea formei de artă cea mai geometrică, mai subtilă în rigorile ei canonice. Poezia este un sonet. Ea indică o atitudine orășenească. Moartea nu are nici una din penumbrele misterului folcloric. Este o împietrire a vieții. „Obrazul omului este de zgură, iar în lumină o mască de var”. Moartea e văzută aici aproape chimic, ca o intrare în regnul mineral, prin încetarea proceselor vieții. Poetul se gândește la această moarte. Tot tabloul pare mai mult creionat de dragul urmării ființei picturale a luminii făcliei de veghe. Descoperim un pol opus față de atitudinea din poezia „Dor”. Poetul se simte aici un orășan, iar realitatea folclorică pare doar un pitoresc punct de plecare pentru desfășurarea unui joc poetic lucid, de rafinament citadin.

În cadrul acestei polarități se vor înșira celelalte întâlniri poetice ale lui Ion Pillat cu duhul pământului. S-ar părea mai firesc ca ele să fie mai aproape de atitudinea din urmă. Un alt exemplu, ar putea fi „Hanul cu rândunici” care pleacă de la un motto în stil folcloric. Poema continuă modulul pitoresc, împlinind sugestiile muzicale ale ritmului cu valori plastice ale imaginilor „Han vestit la drum de țară, han cu strașina afară/Vechi de când e lumea-spun/Cărăușii cu chervanul cari pe vremi își lăsau banul...”. Poetul e și aici un citadin care conturează un pastel de subtilă culoare arhaică, cu mijloace rafinate de vers, ca jocul atât de periculos dar atât de fin stăpânit aici, al rimei interioare. Poetul își închipuie o petrecere în acest han fabulos „Ca să-mi fii, han vechi, tovarăș, ca să adorm la vatră iarăși./Să mă scol în zori aici.../Soare, pretutindeni soare, niciu om, darprind să zboare/Până-n suflet rândunici”.

Dorința de singurătate umană este iarăși un sentiment specific citadin, pe care psihologia omului integrat în cultura de tip folcloric nu-l poate concepe. Această situație nu o găsim întotdeauna în lumea versurilor lui Ion Pillat. Câteodată, ea atestă un efort foarte adânc de a înțelege structura primară a lumii folclorice, de a înțelege în mod poetic identificarea cu ea. În poezia, „Șarpele casei”, prezența șarpelui casei ar fi legată de însăși existența întregii comunități de ființe, oameni și lucruri a căminului patriarhal, care răbufnește aici atât de intens în ruga pentru înapoierea șarpelui dispărut, încât nu mai are nimic din jocul poetic amabil, ci primește o simplitate tragică, de litanie, a unui rit primitiv dintr-o perioadă de primejdie „Casa troznește/Din temelie/Vatra te chiamă/Șarpe bătrân....”. În străfundurile sufletești ale unui sentiment de spaimă față de trecerea timpului, identificarea poetului cu unul dintre gesturile lumii folclorice a putut fi desăvârșită. Menționăm că poetul posibil să nu creadă în acest rit magic pe care îl practică prin acest ritual poetic.

Poemul „Mreaja” este o altă întâmplare din lumea poeziei lui Ion Pillat. El este realizat pe tema unei legende a Fecioarei Maria în care ea împletește un năvod cu care va salva la judecata din urmă multe suflete de veșnicia iadului, poetul mimând un permanent surâs interior, dezvăluit cu o discreție rafinată prin candoarea icoanelor pe sticlă- descrierea cu pensula unui copil din marile orașe, care așteaptă sfârșitul de săptămână, ca să iasă cu automobilul în natură „Vezi raiul e o casă din Muscel,/Tot prin livezi de stele sui la el./O casă alba cu ferestre mici/În care îngerii sunt rândunici/Și sufletele stau în cuibul lor/Ca pui golași sub strașină de nor”. Dar nostalgia acestei salvări prin harul candorii infantile izbucnește din inimă cu aparențe de strigăt neîndemânatic „Marie care scapi păgânii și hoții/Azvârle iar năvodul dacă poți/Marie mreaja ți-o aștept de ani/Eu, robul tău, Ion de la Miorcani”. Aici, se descoperă ca intelectual care ajunge mai aproape de atitudinea folclorică, prin atingerea încă

a unuia din resorturile fundamentale ale sufletului omenesc. Când acestea nu vibrează, putem avea cel mult un fel de mimare a unei astfel de atitudini, pornită dintr-un proces rațional de cunoaștere.<sup>469</sup>

Aproximativ aceasta este tonalitatea întregului volum „Satul meu”. Poetul adoptă cadrul sărac al celor două strofe simple pentru fiecare portret, linia sumară, tăiată dintr-o dată, spre a sugera primitivitatea unui joc de artă modernă la fel ca sculptorii și pictorii ce aleg lemnul ca material pentru cioplire și gravură. Exceptând mimarea procedurii primitive, ochiul poetului e realist al unui intelectual care se deplasează la țară. Pe fața brăzdată a lui Vlad Plugarul, Ion Pillat nu citește decât legătura lui știută cu ogorul și dorința de a avea boi de plug ca să-l are. Pe chipul înfloritor al chiaburului Vasile Bultoc descifrează nădejdea vieții pusă, mai presus de muiere, copii și icoane, în boul bun de grajd. Pe chipul îmbătrânit înainte de vreme ce-l arată Ilinca lui Ion dezvoltă într-un amesc la egalitate necazuri cu beția bărbatului, boala vițelei și moartea copilului mai mic. În același proces sunt cuprinși aici chiar și acei din sat pe care poetul îi știe că fac schimb de taine cu duhurile pământului. Pentru aceștia vorbește cu o veracitate de accent pe care am fi ispitiți uneori să o considerăm perfectă, adică identificare completă a poetului cu lumea folclorică. Îl găsim vorbind în numele Babei Vișa. Aici cadrul exterior al faptelor este riguros folcloric. Familiaritatea cu moartea a subiectului e una din fețele unanim recunoscute ale acestei lumi al cărei glas este Baba Vișa. Mergând mai departe, identificăm ideea morții ca somn. Ea nu mai e riguros folclorică, ci literară, adică romantică. În romantism, moartea e adesea un somn amintindu-ne că la vechii elini Thanatos, zeul morții, era frate cu Hypnos, zeul somnului și la Eminescu imaginea morții se confundă adesea cu cea a somnului. În folclor, moartea e o altă existență, în lumea cealaltă, însă complexă, la fel cu viața de aici, nu amorțită, lineară ca în somn. Morții Babei Vișa sunt adormiți ca niște sugaci. Morții din credințele folclorice se despart însă cu greu și încet de existența pământescă- prima îi amăgește Moartea cu paharul cu vin amar, apoi sufletul se rotește trei zile în jurul casei de priveghi, apoi îi vin știrile prin bulgării de pământ din mâna celor ce l-au așezat în groapă...Sunt mentalități înrudite aici, dar nu consubstanțiale. Poetul mimează frumos lumea folclorică.

Iliuț din „Orbul satului” descoperim și aici o rădăcină adânc folclorică. Dintre toate infirmitățile, care au fost considerate întotdeauna în lumea folclorică drept semne ale proprietății diavolului asupra oamenilor, lumea aceasta identificând categoric eticul cu frumosul, singura deficiență fizică considerată dimpotrivă ca semn al legăturii cu divinitatea, era rămânerea în întuneric perpetuu „Stă desfrunzit pământul de imagini/Și numai sunetele mă proptesc/Araci uscați prin via în păragini/Și printre ele-n mine dibuiesc/Nu poți privi grozava mea pupilă/Cadranul alb n-arată niciu ceas/Și totuși ochii-mi te țintesc cu milă/Căci tot în suflet calcă al meu pas.” („Orbul satului”). Prin mișcările lor chinuite dădeau omului întreg impresia unei tulburări a calmului și a armoniei naturii, pe când orbul îl exprimă aproape ca o operă de artă, prin artificialul nevoit al atitudinii sale hieratice, care îl înrudește cu statuile, precum Homer și atâția prezicători ai Antichității care au fost considerați prin tradiție ca lipsiți de lumina ochilor. Dacă Iliuț este văzut aici folcloric adică mai apropiat de claviatura de raze invizibile care modulează cosmosul, poetul îl comentează fără nicio reticență, la modul său propriu, indicându-ne că rămânem permanent în cadrul jocului poetic fundamental al ciclului, acela de a vorbi în numele unor ființe și lucruri care nu au nicio altă legătură cu el, decât aceea a atracției pentru pitoresc. Ion Pillat respectă folclorul, ca unul dintre cei mai rafinați oameni de cultură pe care i-a dat orașul nostru, adică savurându-l, la fel cu mirosul unei esențe tari de brad sau culorile vii ale unei pajiști înflorite, și în același timp comentându-l, la modul său poetic. Pentru Iliuț, lumina e „desfrunzită de imagini”, sunetele sunt „araci uscați”, pupila e un „cadran alb”, inert. Orbul apare văzut prin ochii poetului, iar

---

<sup>469</sup> Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Editura Albatros, București, 1974, p. 102.

acesta străvede prin pupilele inerte ale celui fără vedere. Impresia de artificiu este inevitabilă prin contrastul dintre adresarea la persoana întâi, procedeu artistic al întregului ciclu și limbajul personajului, care vorbește în stilul și în imaginile citadinului Ion Pillat.

De altfel, Pillat ia adeseori jocul poetic pe cont propriu întâlnindu-se cu un aspect de viață folclorică, îl savurează și ne transmite emoția sa de artist citadin cu o mimare a apartenenței, care aici reprezintă doar un cadru artistic cu sentimente de nostalgie al descrierii dinamice din poemul „Călușarii”: „Iubit-o, îmi adă urciorul cu vin/Din vremuri bătrâne cu basmul sabin/Să-mi chemi în poiană la umbra de-arțari/Cu regale mut, cei cinci călușari./În alb, cinci mestecăni se leagă-n vânt,/Stă mortul lor întins pe pământ / Și-n juru-I se strâng și iar se desfac/Cinci aripe albe de lebezi pe lac.“

Ion Pillat mimează cu bucurii subtile de om cultivat credința folclorică într-un rai aidoma Pământului când este fericit. Ea începe cu un paradis pastoral care coboară la Mircești „De-o fi să fie raiul, să fie un câmp de nea/Să scâteie zăpada aprinsă stea cu stea,/Și zurgălăi de sănii să sune cum suna/În țara mea pe vremuri copilăria mea”.

În poemul „Rădăcini”, copacul secular este comparat printr-o hiperbolă cu oviziune balaurească, în care neclintirea este pregătită să dezlănțuie energii telurice: „Trunchi negru de balaur încolăcit și rupt”. Este descrisă parcă o luptă laconiană, lecția de a surprinde clintirea imobilului statuar, a descoperirii mișcărilor anterioare încleștării maxime fiind bine asimilată de Pillat din perioada parnasiană. Nașterea mitică a acestui copac cosmic reprezintă una dintre reușitele imagistice ale lui Pillat. De fapt, pe Pillat îl interesează să intre în legătură cu strămoșii și de aceea privirile îi rămân ațintite asupra rădăcinilor.

Peisajul din poezia „Acuarelă” ne dezvăluie amănunte asupra unor semantisme mitologice. Surprindem întâi apropierea între „dealul care paște cer” și un „vajnic taur”, animal nelipsit în mitologiile lumii. Aceste diferențe de medii asociative face ca simbolul taurului să fie familiar vieții imaginare. Dealul este văzut „Vajnic taur”, constant inclus în perspectiva mitică pillatiană, care permite împreunarea stranie între sălbatica arătare pământeană și câmpul înflorit al cerului. Speranța apropierii între două tărâmurii, cândva nedespărțite, dar între care s-a așternut o ruptură imposibil de explicat, aruncând existent în tumultul vremelniceii, pune în valoare o idee, sub forma unei mitologii. Mai remarcăm în poezie zomorfizarea cerului, a cărui „turmă de nori colindă munții”, în timp ce stelele devin „boabe de mei”, împodobind o cloșcă de aur impresionantă, care e luna. Formele animale sunt des asociate aștrilor, cărora le și conferă un anume simbolism, variabil. Trebuie observat că zomorfizarea este cea care permite unirea, alipirea, contopirea Cerului cu Pământul, tratamentul fiind aplicat ambelor meleaguri. Totul într-o atmosferă de agonie, incitând un joc uriaș de prefaceri ce învăluie tainica nuntire. Admirarea ritualului cosmic se încheie cu „morile-babe”, rămase în genunchi să privegheze „pânza lunii”, coborâtă din înălțimi- lumina astrală a fuzionat cu neprihănirea apei din pârâu, în fața nemișcatelor vrăjitoare. Împreunarea între regnuri, aidoma stării primare, reușește aici unul dintre cele mai frumoase spectacole imaginate de poet. Viața veche, paradisiacă, pare să se fi retrezit din inactivitate, încercând o nouă apropiere de Pământ. În adâncurile imaginarului, viața veche se confundă de fapt cu puritatea copilăriei: „Cât aș vrea să uit de tot abecedarul,/Din tăceri să pot urzi păienjenisuri,/Să prind stele licărind pe-ntreg hotarul/Apelor încremenite”(„Acuarelă”).<sup>470</sup>

Ciclul „Centaurii” aduce mitologia greacă într-o atmosferă dionisiacă, de senzualitate dezlănțuită. Ca în literaturile vechi, centaurul este o făptură stranie și bestială. Are licăriri de conștiință umană blăstămându-și creatorul, dar nu-și poate depăși propria condiție. Este un damnat menit să stârnească groază. „Fugă de centauri” conține tablouri plastic, în desen și expresie, „Coboară povârnișul cu coamele în vânt/Centaurii. Văzduhul prin văi prelung răsună/De zgomotul copitei lovite de pământ.”

<sup>470</sup> Tăușan Ana Victoria, *Ion Pillat Ceremonia naturii*, Editura Albatros, București, 1972, p.52.



În scurtele pelerinaje de fiecare zi la mormântul bunicului și al Floricăi(copilul lui mort curând după naștere), în simplitatea acestor morminte acoperite cu flori de câmp, Ion Pillat regăsea „gestul antic și ritual al românului de la țară, în pomenirea aceasta a unui mort, în care viața era pururi prezentă”<sup>471</sup> În această atmosferă specială, care i-a învăluit copilăria, Ion Pillat afla mai târziu atât sursa începuturilor poeziei sale tradiționale cât și a unuia dintre ciclurile sale folclorice: prezența aproape reală a morților. Volumul „Bătrâni” a fost scrisă sub acest impuls sau „Biserica de altădată”, evocarea morților. „Povestea Macii Domnului” indică cunoașterea lumii din cultura noastră populară. Ion Pillat era conștient de profunda diferență dintre mitologia poporului român și tendința spre transcendental, considerând pământul ca o vale a plângerii pregătind fericirea existenței veșnice spirituale, în rai, specifică religiei oficiale.

Pastelurile lui Ion Pillat cuprind și o dimensiune mitologică care creează o aureolă hiperbolică fiecărei descrieri. Un castan stă singuratic în mijlocul viei de la Florica. Poetul evidențiază din această coabitare naturală un întreg efect. Castanul e descris contorsionat, aidoma unui Strâmbă-lemn cumplit, „cu brațe noduroase și cu athletic trunchi”. Castanul, împresurat de spini, ca un martir, devine un arbore cu funcție magică, ale cărui rădăcini adânc înfipte în pământ denotă statornicie, în timp ce ramurile se înalță spre sferele cerești. Aceeași opoziție înrădăcinare-dezrădăcinare o înregistrăm și în poemul „Rădăcini”. Copacul secular este comparat cu un balaur, în care nemișcarea formelor fantastice e gata să dezlănțuie energii telurice. E descrisă parcă o luptă laconiană, lecția e de a surprinde mișcarea imobilului statuar. De altfel, multe efecte parnasian-baroce sunt reformulate în volumul „Pe Argeș în sus”, dar ele vin în folosul unei concepții evaluate despre căutările și rosturile poeziei. Atmosfera de basm care ascunde credințe uitate conferă copacului-balaur puterea de a comunica cu serenitatea astrală, dar și cu adâncurile tenebroase. Nașterea mitică a acestui copac cosmic reprezintă una din marile reușite imagistice ale lui Ion Pillat. Pe Pillat îl interesează mai mult să intre în legătură cu strămoșii și de aceea, privirile îi rămân ațintite asupra rădăcinilor, asupra acestor „șerpi ce scormune-n pământ”. Strămoșul mitic, odihnind într-un „pat de flori”, continuă să trăiască în subconștientul naturii: „Ești zumzet de albine și-mpărățiat parfum/În via îmbătată de înflorirea viței”. Viziunea comuniunii sufletești cu Natura e frecventă în felul de a simți al românului, iar „Cântecele din popor”, culese de Ion Pillat și publicate în 1928, sunt sugestive în acest sens. Natura nu mai apare ca simplu element pitoresc sau decorativ, ci este simțită ca un adevărat concept al imaginației. Cununa naturii este nimbul predestinării paradisiace, prin care moartea devine „nuntă, în sens mioritic, trecere spre alt regn, cosmicizarea sa, la care participă Soarele și Luna. Prin elementele sale, natura își exercită magnetismul asupra vieții, făcându-i-se aliat pentru ca mai apoi să-i devină consubstanțială în sensul legii bachelardiene, conform căreia imaginația participă la viața universului, iar universul la viața imaginației.”<sup>472</sup>

Concluzionăm prin faptul că un poet se mișcă spontan, cu zigzaguri și mai ales cu reîntoarceri. Astfel, își alcătuiește o lume, o geometrie subtilă, aeriană, plină de neprevăzut, dar totuși o geometrie în felul ei, ca pânza de păianjen. Din acel atât de fin itinerar plin de surprize între luciditatea orașului și înțelepciunea duhurilor pământului Ion Pillat și-a înfăptuit încet lumea sa proprie de poezie prin paradoxul etern rezervat versului încă de către Horațiu.

## BIBLIOGRAPHY

<sup>471</sup> Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Editura Albatros, București, 1974, p.53.

<sup>472</sup> Ovidiu Papadima, *Ion Pillat*, Editura Albatros, Iași, 1974, pp.96-97.

- Livescu, Cristian, *Introducere în opera lui Ion Pillat*, Editura Minerva, București, 1980
- Pillat, Ion, *Un nou crez: Symbolismul, Lămuriri cu prilejul unei morți și unui articol*, în *Flacăra*, anul V, 7 MAI 1916, nr.30.
- Densușianu, Ovid, *Visări păgâne*, în *Viața nouă*, anul VIII, nr.14-16.
- Papadima, Ovidiu, *Ion Pillat*, Editura Albatros, București, 1974.
- Piru, Al., *Istoria literaturii române de început până azi*, Editura Univers, București, 1981.
- Tăușan, Ana Victoria, *Ion Pillat Ceremonia naturii*, Editura Albatros, București, 1972.
- Vianu, Tudor, *Opere, Scriitori români, Sinteze*, Editura Minerva, București, 1973.

## ABOUT THE BEAUTY OF MELANCHOLY IN MIRCEA CĂRTĂRESCU'S „MELANCHOLY”

**Carmen-Daniela Berințan**

**PhD Student, Technical University of Cluj-Napoca, North University Center of Baia Mare**

*Abstract: In the present study we refer to the aesthetic concept of melancholy in Mircea Cărtărescu's prose. In these works we discover different aspects of melancholy such as: the melancholy of recollection, the melancholy of passage, the melancholy of twilight. We also recognize the melancholic typology with the specific introspection, regret of the past, fear of the future. Anguish, anxiety, insomnia, but also a different kind of beauty regarding the sadness and melancholy can be discovered in Cărtărescu's prose. The characters are children and teenagers, that is why, the melancholy has a special characteristic: it is beautiful. The world described in these writings is one populated by characters who feel alone in cities that wear the colors of melancholy.*

*Keywords: solitude, melancholy, nature, love, passage*

Melancholia este acea stare care ne însoțește pe tot parcursul vieții, fie că o simțim, fie că nu suntem conștienți de prezența ei. Aceasta se manifestă, uneori, ca o fantasmă, ca o umbră ce nu poate fi explicată. Ea e lângă noi mereu, e în destinul nostru, în orice moment al vieții noastre. Ne naștem sub amprenta ei, ne umbrește copilăria și adolescența, ne stigmatizează maturitatea și ne coordonează bătrânețea. Cuvântul melancolie provine din grecescul melancholia (mélas-negru și cholé-bilă). Practic, este o stare de rău care nu are întotdeauna o sursă cunoscută. Nu știm de ce suntem triști, nu realizăm de ce simțim că lumea pare a fi potrivnică, nu înțelegem de ce trăim reverii în fața unui peisaj sau în fața unei persoane.

Din punct de vedere științific, melancholia este o tulburare psihică asemănătoare depresiei care are sau nu o cauză specifică și se manifestă prin lipsa entuziasmului și apatie față de orice activități în general. Andrew Solomon afirma în cartea sa „*Demonul amiezii*”

că melancolia e sinonimă cu depresia, iar depresia e punctual nevralgic al iubirii.<sup>473</sup> Elementele specifice acestei stări complexe sunt: solitudinea, tristețea, speranța că un element din trecut poate să reapară într-un prezent dominat de apatie, contemplarea, reveria.

E de așteptat ca melancolia să apară mai ales înspre finalul vieții, însă, există situații când aceasta își pune amprenta asupra copilăriei, dar și asupra adolescenței.

Melancolia poartă, în toate manifestările ei, marca unui permanent echivoc, așa cum observă Andrei Pleșu. E tragică și desfătătoare deopotrivă. Ea este un amestec incomod de voluptate și remușcare, de tristețe și bucurie, de distanțare și apropiere.<sup>2</sup>

Volumul lui Mircea Cărtărescu intitulat „Melancolia” aduce în vizorul cititorului o nouă abordare a acestui sentiment. Cartea prezintă trei povești în care viața se află de la bun început sub perspectiva melancoliei. Această trăire presupune o legătură vie cu un trecut irecuperabil, cu o pierdere, cu o absență ce nu poate fi înlocuită. Protagonistii celor trei întâmplări sunt copii și adolescenți.

În „Punțile” mama unui copil pleacă la cumpărături și nu se mai întoarce, iar băiatul trăiește într-o continuă așteptare. El suportă o distorsionare temporală, nu mai percepe curgerea timpului, prezentul îi este ambiguu, de trecut se teme, iar viitorul e sub amprenta absenței principalului sprijin din viața sa: „Mama plecase într-o dimineață la cumpărături și nu se mai întorsese niciodată.”<sup>474</sup> „[...] din clipa părăsirii, rămăsese mut și încremenit, iar copilul pierduse de mult simțul timpului.”<sup>475</sup> Acesta trăia singur de o perioadă îndelungată în apartamentul gol, iar timpul pare nesfârșit și se simte încremenit în enigma sa. Ca orice melancolic, copilul contemplă un peisaj, însă, în cazul său, peisajul se constituie din apartamentul în care a locuit cu părinții săi, iar acum se afla într-o solitudine absolută.

Specifică copilului melancolic este așteptarea înfrigurată ca mama să revină de la cumpărături. El plânge ghemuit, are halucinații în care mama se întoarce acasă, timpul își pierde curgerea normală, el devenind nesfârșit. Monotonia face lumea să pară încremenită. Apartamentul este zugrăvit în umbre și lumini: dimineața bucătăria este luminoasă, iar seara devine sângerie și ntunecată. Copilul avea la dispoziție eternitatea ca să facă tot ce dorește în apartamentul lipsit de prezența adulților.

Amurgul mărește melancolia și băiatul era obosit să contemple marele macrameu și să asculte melodii vechi și nostalgice. Lumina de la radio părea un ochi uriaș, un ochi verde care perturba liniștea din apartamentul închis ermetic locuit de copilul abandonat: „Ghemuit în fața lui, pe podea, răsrânt în lemnul lăcuit al ușilor de la servanță, băiatul părea că se închină unui idol, hipnotic și crud, al melancoliei.”<sup>476</sup>

Modul în care adoarme băiatul este legat tot de melancolie. El se pune în patul mamei și se leagă ușor, iar înainte de a adormi simte întreg apartamentul legându-se precum un leagăn uriaș, precum brațele mamei care îl protejau înainte de dispariția ei. Acesta nu-și mai amintește numele său, nu știe câți ani are și se pare că el refuză orice amintire din viața lui anterioară, deoarece aceasta îi producea tristețe. Putem vorbi despre o contemplare a eului, a sinelui în oglinda din camera proprie, o cameră luminoasă, în care totul devenea din galben, auriu: „Ardea mai ales, bineînțeles, marea oglindă a toaletei de parc-ar fi fost mult mai mic de vârstă decât era. Era greu să se vadă pe sine, scăldat și topit în dreptunghiul de flacăra al oglinzii, cu care la început se confunda cu desăvârșire.” Copleșit de tristețe copilul se smulge fascinației geamănului de aur din oglindă și se plimbă prin apartament însoțit de amintirea copilului din oglindă lipit acum de retină ca un prieten din altă lume. Băiatul se simte ca într-o ilustrată, fiindcă liniștea era desăvârșită și nicio mișcare nu perturba încremenirea din apartament.

<sup>473</sup> Andrew Solomon, *Demonul amiezii*, Ed. Humanitas, București, 2014, pag 21

<sup>474</sup> Andrei Pleșu, „Pitoresc și melancolie”, Ed. Humanitas, București, 1992, pag. 62

<sup>475</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Punțile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 7

<sup>476</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Punțile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 14

Jocul este element specific copiilor, băiețelul jucându-se cu clovnul Hubert, cu un căluț alb și cu o pisică. Căluțul era întotdeauna bun, Hubert era mereu rău, iar pisica îl ajuta pe căluț. Jocul său imita jocul vieții. Singurătatea e copleșitoare: „ Era lumea lui, viața lui, singurătatea lui ce-avea să dureze la nesfârșit, mereu la fel, mereu altfel.”<sup>477</sup> În melancolie, trecerea timpului e simțită ca un mecanism lent, o durată indefinită: „ Astfel, se rotea mecanismul strălucitor al zilelor și anotimpurilor, având în miezul lui apartamentul de bloc în care se afla un copil prizonier [...]”<sup>478</sup> Lumina lunii e dublată de o lumina melancolică și albastră.

După săptămâni, luni sau poate ani au apărut punțile. Ele se iveau doar noaptea și erau imateriale ca un curcubeu. Prima călătorie pe care o face este la fabrica de cauciuc. În călătoria sa la fabrică, copilul își găsește tatăl în ipostaza cauciucată, fapt ce îi trezește amintiri ale faptelor de zi cu zi pe care le făcea tatăl. După călătoria la fabrica de cauciuc, timpul melancolic cu lipsa determinării apasă sufletul copilului care se simte zdrobit de povara singurătății. Copilul nu mai știa să plângă, așa cum morții nu plâng, ci sunt plânși. O nouă punte se ivește, iar de data aceasta băiatul călătorește la magazinul Concordia. Amintirea unei singur element din viața lui alături de mama, punctează melancolia.

Mama e regăsită sub forma unui manechin : „ Priveliștea era mai mult decât bieții lui ochi, demult încercănați de tristețe, puteau să îndure.”<sup>479</sup> Contemplarea mamei este un moment de durere pentru băiețelul care suferea de tristețe și singurătate: „ Plânse până nu mai avu lacrimi, ocolind mereu și mereu trupul atât de iubit.”<sup>480</sup> Dorința de reîntoarcere la starea embrionară se manifestă prin faptul că intră în burta mamei. El călătorește în interiorul mamei și își lasă pisica sub inima ei, așa cum și-a lăsat clovnul lângă tatăl de cauciuc.

O perioadă copilul pare că se liniștește, datorită întâlnirii cu părinții săi, însă melancolia îl urmărește : „ Urcând treptele spre alt palier, copilul simți deodată, deplina oroare și melancolia vieții, și își dori să nu se fi născut niciodată.”<sup>481</sup> Într-o noapte de primăvară, apare a treia punte. O nouă amintire își face apariția: momentul în care mama îi măsoară înălțimea. A treia călătorie este una despre maturizare, îmbătrânire, este o trăire a unei vieți posibile. Se pune la somn și în vis mama revine acasă : „ Copilul nu le vede, râde-n hohote, râde cu lacrimi, ia șoldurile mamei și-și lipește capul strâns de pântecul ei.”<sup>482</sup> Regăsirea e plină de tristețe și frumusețe : „ Mama-și pune palmele înroșite în jurul umerilor micuți și rămân așa amândoi, acolo, pe ultima treaptă a somnului, cum au fost mereu, cum aveau să fie întotdeauna.”<sup>483</sup> Notăm sentimentul abandonului ce poate fi unul universal, fiindcă omul a fost abandonat de Demiurg, alungat din sânul protector și, condamnat, astfel, la o eternă căutare a iubirii primordiale. Jocul luminii nu face decât să mărească singurătatea: albul, albastrul , galbenul. Toate converg spre a crea umbre si lumini obscure asemeni melancoliei.

„Vulpile” impresionează prin povestea a doi copii, un băiat și o fetiță, Marcel și Isabel. În această scriere iubirea frățească este dublată de melancolie. Sau poate că iubirea, în orice formă s-ar manifesta, nu poate exista fără melancolie. „ Trăiau odată într-un oraș îndepărtat, în care casele păreau vânătați pe pielea palidă a cerului, doi frățiori, Marcel și Isabel.”<sup>484</sup> Și ei se joacă, fiindcă jocul te ține departe de melancolie. Marcel avea opt ani, iar

<sup>477</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Punțile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 21

<sup>478</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Punțile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 22

<sup>479</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Punțile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 42

<sup>480</sup> Idem, ibidem, p 42

<sup>481</sup> Idem, ibidem, p 56

<sup>482</sup> Idem, ibidem, p 63

<sup>483</sup> Idem, ibidem, p 63

<sup>484</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 67

Isabel, trei ani. Băiatul inventează lumi imaginare pe care i le înfățișează surorii sale ce le privea fascinată, bucurându-se de aventurile pline de acțiune din jocurile fratelui său.

Peisajele sunt adevărate tablouri : „, Sticla era ca un strat de gheață limpede, dincolo de care, din ce în ce mai afundată-n enigma ei, se lăsa seara. Vreo trei pomi, pe întinderea zăpezii, tot mai albastră, și pe-ntinderea cerului, tot mai roz- întunecată, își desenau limpede, încremenite, fiecare crenguță.”<sup>485</sup>

Marcel este fascinat de o casă cu o singură fereastră acoperită de o perdea trandafirie. Casa se afla dincolo de lac și pomi, iar lumina nu se stingea noaptea niciodată, doar dimineața.

Jocul lor preferat era să-și construiască o vizuină imaginară. Ei aveau o viață secretă, doar a lor în timpul nopții. Jocurile lor presupuneau multă drăgălășenie, multă voioșie și, implicit, multă fericire. Fratele își contemplă surioara: „, Băiatul își contempla uimit surioara. Pentru el, era singura ființă care exista cu adevărat pe lume. Îi plăcea așa de mult că avea ochii negri și cu adevărat neobișnuit de mari, parcă numai pupilă, că avea părul mai închis la culoare ca al lui, și că, în general, era mai negricioasă; [...]”<sup>486</sup> Jocul lor consta în a-și imagina că ei sunt doi iepurași care stau într-o vizuină pe care și-o construiau din patura ce le acoperea corpurile ridicând mâinile și picioarele. Pe câmpul înghețat, însă, se plimbau vulpile: niște ființe uriașe și rele, cu gurile pline de dinți. Vulpile găseau, uneori, intrarea vizuinii, iar Marcel trebuia să iasă la luptă. Cât timp Marcel se lupta, Isabel tremura de frică. Într-o noapte, Isabel tremura mult prea tare și îi spune fratelui său că vulpea a găsit vizuina. Din acea noapte Isabel a deveni apatică, tristă, fără viață. Fără spectatoarea înfocată ce admira jocurile lui Marcel, întreaga activitate a devenit o maimuțăreală fără nicio noimă. Deodată, lumea, care avea viață datorită spectatoarei ce se bucura de fiecare parte a jocului, devine fără sens. Isabel pare să resimtă toate elementele melancoliei, ea nu mai mănâncă , nu mai vorbește, trăiește doar o înfiorare totală și o tristețe copleșitoare. Apariția unui alt băiat declanșează neliniștea în sufletul lui Marcel. Acesta era de o vârstă cu Marcel și avea o statură asemănătoare. Ce îl impresionează este fața băiatului necunoscut, lividitatea lui în lumina rece a camerei, ochii lui care nu erau ochi de om. „, Dacă exprima totuși ceva acea față, era un fel de sumbră melancolie. Părea unul dintre acei băieți mereu singuri, care în pauze mergeau în spatele școlii, unde era terenul de sport, ca să nu-i mai vadă pe colegi, ca să fie doar cu ei înșiși. Părea un om mare încuiat într-un trup de băiețel.”<sup>487</sup>

În scrierea lui Cărtărescu fascinează lumina translucidă, filtrată fie prin perdele, fie prin flori de gheață ce încarcă geamurile. Singurătatea este copleșitoare, iar tristețea dilată timpul: „, Rămase acolo toată ziua, cea mai lungă și mai dezolată zi dintre toate câte trăise. O zi goală ca o cameră goală, fără mobile și oameni.”<sup>488</sup> Dacă inițial, mama e văzută ca o umbră, acum, ea se materializează sub amprenta tristeții. Firea reflexivă a băiatului îl face să-și pună întrebări: „, Marcel ar fi vrut să știe mai multe despre lume: de ce există orașul acela vast și enigmatic în care, la o margine îndepărtată se ridica și casa lor? Cum trăiau ceilalți oameni care doar pâlâiau pe lângă el când își însoțea părinții pe stradă? Ce făceau ei când erau singuri și nu-i vedea nimeni[...] De ce nu putea în trupul altuia, ca să trăiască viața lui în altă parte a orașului?”<sup>489</sup> Suferința fetiței era simțită de Marcel: „, Marcel îi putea simți durerea [...] Era aceeași durere în două trupuri diferite, și ea, durerea, le făcea să fie acolo, în ființă, în realitate, pe când tot restul era ceață, vată, păslă, nor și-n cele din urmă vis fără speranță de trezire.”<sup>490</sup> Suferința înseamnă viață, prin ea exiști, prin ea ești viu. Peisajul

<sup>485</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 72

<sup>486</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 74

<sup>487</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 87-88

<sup>488</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 90

<sup>489</sup> Idem, ibidem, p 92-93

<sup>490</sup> Idem, ibidem, p 93

decrepit este ca un magnet pentru copilul care aștepta mereu întoarcerea surorii de la spital: „ De-acolo, din mijlocul lacului, pâlcul de case de vizavi se vedea mult mai bine. Toate erau ruinate și decrepite. Unele uși păreau zidite. Unele ferestre aveau scânduri cenușii bătute-n cuie pe de-asupra. Ți se făcea frică să te-appropii de ele.”<sup>491</sup> Casa cu fereastra roz-pal era cea care-l interesa pe băiat. Seara are culoare melencoliei: „ Se întorcea acasă când venea seara, galbenă murdar; [...] Zâmbea mereu, în ciuda tristeții adânci, când își amintea cum o-nvățase primele cuvinte.”<sup>492</sup> Interesante sunt cuvintele pe care Isabel le învață; acestea sunt: cald, viu, albastru, adânc, blând, amar. Marcel nu a vrut ca sora lui să înceapă comunicarea verbală cu banalele cuvinte „ mama” și „ tata”. Fetița le învață pe acestea, iar apoi doar le-a adăugat altele, „ căci o blândește putea fi de om, de pisică sau de nor în amurg, iar albastrul putea avea ca umbră o rochie sau o minge.”<sup>493</sup> „ Isabel învățase mai devreme numele lucrurilor care se vedeau, ca amintirea, timpul, tristețea, visul, și mai târziu pe cele pe care doar le întrezăreai câteodată, cu coada ochiului: om, casă, mână, ramură, parc...”<sup>494</sup> Marcel trăiește sentimentul de dor: „ Serile, când marginile cerului se-ngălbeneau și când în odaie lumina scădea pe nesimțite, copilului i se făcea tot mai dor de sora lui. Îi era dor să-i mai mângâie părul cu degetele de la picioare, să mai râdă cu ea sub plapumă, să mai citească împreună.”<sup>495</sup>

Marcel este un băiat melancolic. El percepe lumea prin filtrul suferinței, al așteptării și al imaginației. El privește lumea, deci o contemplă. Lumina, culorile, sunetele sunt captate prin filtrul suferinței: „ Dar ceva era schimbat în peisaj, băiatul simți asta înainte să-și dea seamă ce se-ntâmplă , și se văzu deodată inundate de-un val de spaimă copleșitoare, o groază ascuțită, dreaptă și pură ca o sabie.”<sup>496</sup> El îl zărește pe băiatul strain în mijlocului lacului înghețat. Acesta sta singuratic în mijlocul pustietății, neclintit și nins, privind către casa. Ochii îi sunt nefiresc de mari și de-ntunecați și ceea ce s-ar fi vrut a fi un zâmbet, era doar o tăietură de bisturiu pe o față de cadavru, iar zâmbetul trist îl sperie pe Marcel. „ Pe fața celui care stătea acolo, în mijlocul lacului înghețat, nu era un zâmbet, ci sigiliul greu al melancoliei.”<sup>497</sup> Melancolia atinge imaginea casei care are ferestrele acoperite cu ziere vechi, îngălbenite, iar aspectul de sinistru și pustiu se proiectează în lumina albastră a serii.

Poate ca pustiuul din suflet are corespondență în pustiuul exterior. Ce se repetă obsesiv este surprinderea fotografică a peisajului: încremenirea, lipsa mișcării., Ca toți oamenii de pe lume, Marcel știa ce e bezna. Înainte de a se naște, trăise învăluit în ea vremuri nemăsurate. Era pe pământ doar o clipă, iar peste altă clipă avea să între iarăși în bezna totală și fără sfârșit pe care viața sa punctiformă o-nterupsese.”<sup>498</sup> Marcel este un melancolic, el știe că e trecător: „ Copilul știa de pe-atunci că anii vieții lui aveau să se scurgă cu o viteză înspăimântătoare și că apoi bezna, bezna fără sfârșit și speranță, va fi singura culoare permisă nimicului etern în care el însuși se va schimba.”<sup>499</sup>

Lumea e crepusculară, suferă de un mister etern, nedeslușit. Imaginile sunt decrepite: ghivece cu plante complet uscate, sursa de lumină era un bec chior ce oferea o lumină galbenă „ ca urina”<sup>500</sup>. „ Singura lumină care-ndulcea amurgul cenușiu din odaie, venea de pe fereastra acoperită cu tifon trandafirii.”<sup>501</sup> Omul melancolic e omul întrebărilor. E cel care simte curgerea timpului, percepe apropierea morții, știe că timpul e ireversibil. Marcel

<sup>491</sup> Idem, ibidem, p 94

<sup>492</sup> Idem, ibidem, p 95

<sup>493</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 96

<sup>494</sup> Idem, ibidem, p 96

<sup>495</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019 p 97

<sup>496</sup> Idem, ibidem, p 98

<sup>497</sup> Idem, ibidem, p 99

<sup>498</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, Editura Humanitas, București, 2019, p 106

<sup>499</sup> Idem, ibidem, p 107

<sup>500</sup> Idem, ibidem, p 108

<sup>501</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, editura Humanitas, București, 2019 p 109

găsește un caiet cu niște întrebări atipice: „ ce gust are văzul?, cum arde zâmbetul?, cât costă tristețea?, ce zgomot face moartea?, cum te vezi într-un poate?, câte vertebre are și?, ce mănâncă norii?, de ce nu-ți vezi ochiul?”, cum mirosoarele?, cât de galben e niciodată?”<sup>502</sup> Ultima întrebare ascunde în sine esența melancoliei: cum ninge soarta?

Întâlnirea cu vulpea/ băiatul străin presupunea revederea zâmbetului sinistru al melancoliei: „ Și din nou trebuia să sufere acel zâmbet sinistru, sigiliul crunt al melancoliei.”<sup>503</sup> Marcel realizează ca băiatul era un alter-ego al său sau poate era schimbarea/metamorfozarea pe care fiecare om o traversează de-a lungul vieții. „ Marcel știa acum și târgul, și oroarea, și dragostea, și prețul.”<sup>504</sup> Viața este repetare, și, implicit, condamnarea la melancolie: „ Aveau să aibă copii cu alți bărbați și alte femei, să-i crească mari, să aibă necazuri, boli, dar și câte-o bucurie. Aveau să afle, pe pielea lor, cu ochii lor, cu sticlirea dinților lor, minunea fără de margini a vieții. Era darul pe care-l primeau de la el, era ofranda dragostei lui pentru Isabel.”<sup>505</sup>

Marcel, omul-copil, rămâne să-și ducă existența într-o lume a contemplării celorlalți: „ După-amieze întregi, și seri, avea să-i privească, prin geamurile tuturor caselor în care-aveau să-și ducă viața, ascuns în umbră și străin, cu ochii lui enormi de insectă, purtând povara strivitoare-a singurătății.”<sup>506</sup>

Marcel e omul melancolic, însingurat, care nu poate să își schimbe soarta, deoarece melancolia este o alegere: „Avea să se-n-toarcă-n ținutul lui de ghețuri eterne, de furtuni ce durau cu săptămânile, de-ntunerice ce dura secole.”<sup>507</sup> În centrul unei întinderi înzăpezite, Marcel își va construi un iglu, altar al singurătății. „ Acolo avea să-și ascundă fața pecetluită de melancolie, trupul neomenesc și suflarea-nghețată.”<sup>508</sup> În acel loc al solitudinii și al încremenirii, presărat doar cu urme de vulpi pe zăpadă, el va îndura noaptea eternă, cea de dinainte de naștere și de după moarte. „ În emisfera lui de umbră avea să scrie la nesfârșit, în vechiul caiet, întrebări pentru neant și nimicnicie: „ cum doarme apa?”, „ cum taie sfera?”, „ câte veri are toamna?”, „de ce nu te vezi în oglinzi?”, „câte mâini are un deget?” „ Cum ninge soarta?”<sup>509</sup>

„Pieile” duce conceptul de melancolie la un nivel al perfecțiunii. Ivan, adolescentul din aceasta operă literară, este un melancolic prin excelență. Când se simte copleșit de melancolie, Ivan deschide șifonierul cel vechi pentru a-și vedea pieile. Era un tânăr singuratic, care simțea povara singurătății atât de profund, încât nu vorbea nici cu sine însuși. Petrece timpul în fața ferestrei, urmărind fazele lunii. Era în cea mai ciudată etapă a vieții: adolescența : „ Avea cincisprezece ani și niciun rost pe lume.”<sup>510</sup> Prefera compania poezilor și, în special, compania lui Vasile Singurătate. Dihotomia băieții/ fete, bărbați/femei se manifestă prin faptul ca băieții își schimbă pieile, printr-un ritual dureros și istovitor, în timp ce fetele sufereau o metamorfozare complexă, asemănătoare unor insecte, numită holometabola. Lepidopterele trec prin stadiile de ou, larvă și pupă, iar mai apoi de insectă complet formată. Asemenea lor, fetele treceau de la stadiul de adolescente la cel de femeie printr-un proces ținut secret de familie, într-o cameră ascunsă, printr-un ritual complex și fascinant. El își imaginează paradisul precum „ reveria unui ținut nemărginit de clădiri ruinate.”<sup>511</sup> Definiția melancoliei este dată într-un mod simplu : „ Așa ar fi vrut să trăiască,

<sup>502</sup> Idem, ibidem, p 111

<sup>503</sup> Idem, ibidem, p 116

<sup>504</sup> Idem, ibidem, p 118

<sup>505</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, editura Humanitas, București, 2019, p 119

<sup>506</sup> Idem, ibidem, p 119

<sup>507</sup> Idem, ibidem, p 119

<sup>508</sup> Idem, ibidem, p 120

<sup>509</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Vulpile”, editura Humanitas, București, 2019, p 120

<sup>510</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Pieile”, editura Humanitas, București, p 124

<sup>511</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Pieile”, editura Humanitas, București, 2019, p 137

pe acea planetă a dezolării, ca singurul ei locuitor, căutător al unui adevăr eluziv și esențial, pe care nu voia să-l găsească, de fapt, niciodată.”<sup>512</sup> Momentul care îi dezvăluie o altă parte a vieții, e acela când decide să facă o călătorie, să exploreze pe jos orașul. Adolescentul simte orașul din perspectiva tristeții, a singurătății: „ Toate construcțiile acelea fără speranță, nelocuite de nimeni, poate de decenii, se decupau pe unanimul cer, intens albastru, pe care băiatul îl vedea, parcă, pentru prima dată. I se strângea inima de atâta azur, de atâta irealitate.”<sup>513</sup> Întâlnirea cu Dora îi schimbă viziunea melancolică asupra vieții.

Clădirile poartă amprenta tristeții : „ Era cu neputință să-ți stăpânești amărăciunea când te apropiai de clădirea galben murdar, proiectată desigur înainte de război după bizara arhitectură ce părea pe-atunci modernă și îndrăzneată [...]”<sup>514</sup> Totul e trist, decrepit, vechi. Ivan a crescut prin năpârliri succesive , proces început chiar înainte să se nască, lăsându-și în urmă pieile ca niște melancolice vestigii a ceea ce a fost în trecut. Adolescentul simte pentru prima dată că e viu, era pentru prima dată când simțea o altă legătură decât cu el însuși. Îi cumpără Dorei o tenie de ciocolată învelită în staniol auriu. Fata îi cere să-i aducă ultima piele, lucru ce declanșează un conflict interior în sufletul lui Ivan, astfel încât, nu mai trece pe la Dora o săptămână. Ivan are e experiență ieșită din comun: călătorește în lumea poezilor morți, coborând sub soclul poetului Vasile Singurătate. Universul în care pătrunde este fascinant: „ Cerul era de o frumusețe magică, așa cum foarte rar i se-ntâmplase să vadă: galben și azur, galben și azur, nori galbeni cu partea dinspre pământ vineție, plutind senin pe cerul azuriu, având către orizont o nuanță roz întunecată.”<sup>515</sup> În călătoria sa Ivan este însoțit de o caleopteră. Ea îi descoperă, de fapt, că lumea pe care o vede cu patru râuri este adânc scufundată în creierul său, iar cele patru râuri sunt cele patru licori responsabile de tumultul sentimentelor: serotonină, adrenalină, dopamină și epinefrină. Ajunge apoi într-un spațiu ce părea a fi o catedrală, iar aici își găsește părinții sub forma unor statui. Acestea erau așa de înalte, încât băiatul le ajungea până la glezne. Vederea părinților declanșează în sufletul băiatului o suferință sfâșietoare: „ Dându-și capul pe spate ca să-i poată vedea, plângea acum tare, neînfrânat, în hohote, încerca să zvârle afară din el o suferință care-i sfârteca inima.”<sup>516</sup> Poezii morți cu chipuri livide se aflau în catedrală, iar ce urmează este un ritual prin care sunt distruse inima, creierul și sexul poetului Vasile Singurătate. O distrugere a organelor de simț și implicit a emoțiilor. Revine în lumea reală, având trupul consumat „ de infinită melancolie.”<sup>517</sup>

Experiența acestei călătorii îl determină să îi ducă ultima piele Dorei. Ca orice melancolic, Ivan este un reflexiv: își pune întrebări existențiale „ Ar exista oare lumea , se întreba, dacă n-ar fi fost nimeni să pronunțe cuvântul „există”?”<sup>518</sup> După ce îi duce ultima piele, iar fata o îmbracă, asemeni unui dorințe de metamorfozare, Dora îi cere să nu o mai caute. Interesant e modul în care Ivan nu renunță , chiar dacă trăiește din plin melancolia iubirii : „ Nu-și mai putea închipui cum trăise înainte s-o întâlnească pe Dora și nu știa cum ar fi putu trăi fără ea.”<sup>519</sup> Suferința e așa de intensă, încât își dorește să nu se fi născut. Decide să afle cum se metamorfozează femeile, cum o fată ajunge femeie. Astfel, o caută pe Dora și trăiește experiența schimbării acesteia. Ea suportă o metamorfozare completă, asemenea insectelor: ou, larvă, pupă, insectă complet formată. În urma metamorfozării Dorei în femeie, Ivan nu o mai recunoaște și rămâne într-o singurătate asumată : „ Strada era tăcută

---

<sup>512</sup> Idem, ibidem, p 138

<sup>513</sup> Idem, ibidem, p 143

<sup>514</sup> Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, „Pieile”, editura Humanitas, București, 2019, p 147

<sup>515</sup> Idem, ibidem, p 188

<sup>516</sup> Idem, ibidem, p 194

<sup>517</sup> Idem, ibidem, p 199

<sup>518</sup> Idem, ibidem, p 203

<sup>519</sup> Idem, ibidem, p 222



și pustietatea totală. Drumul n-avea sfârșit. Omul de piatră avea să-l însoțească de-acum toată viața.”<sup>520</sup>

## BIBLIOGRAPHY

1. Andrei Pleșu, „Pitoresc și melancolie”, Editura Humanitas, București, 1992
2. Andrew Solomon, „Demonul amiezii”, Editura Humanitas, București, 2014
3. Mircea Cărtărescu, „Melancolia”, Editura Humanitas, 2019

# THE OTHER HASDEU? THE POSTURAL DIAGNOSIS OF A „CORRESPONDENCE FOR ETERNITY”

Smărăndița-Elena Costin

PhD Student, „Alexandru Ioan Cuza” University of Iași

*Abstract: The present study aims to approach Bogdan Petriceicu Hasdeu's intimate correspondence from the perspective of the theory of posture, recently developed by the Swiss sociologist and literary critic Jérôme Meizoz. Starting from this theoretical grid and from the premise according to which the epistolary text is an ideal space of identity construction, the correspondence between Hasdeu and his “two Julias” becomes a testimony to the fact that Hasdeu's private life is closely linked to the image he deliberately constructs for himself in the public space. Deeply rooted in his childhood and adolescence, the postures configured in his private correspondence contain the essence of the scientist's personality, a great lover of attention and social prestige, but also a father obsessed with the way his daughter represents the Hasdeu family in Paris.*

*Keywords: correspondence, postures, B.P. Hasdeu, mystery, self-representation*

## I. Despre postură ca formă de aderare la scenografia romantică a epocii

Pornind, în primul rând, de la teoria posturii formulată prima dată de Alain Viala, la care, ulterior, și-au adus contribuțiile și Jérôme Meizoz, Ruth Amossy, Dominique Maingueneau ș.a., iar, în al doilea rând, de la miza construcției identitare din scrisorilor intime, vom încerca să vedem care sunt posturile dominante în corespondența intimă hasdeiană. Pe scurt, conceptul de „postură” se referă la imaginea (discursivă & non – discursivă) pe care autorul o proiectează atât în opera sa (*ethos* discursiv), cât și în afara acesteia, prin intermediul elementelor care țin mai degrabă de sfera autorului decât de cea a naratorului (conduită publică, vestimentație, fotografii, gesturi, atitudini, discursuri academice; pe scurt, aspecte care alcătuiesc mitologia persoanei reale din spatele textului). Un rol important în configurarea posturală a unui autor îl dețin discursurile *celorlalți* despre el – critici literari, fotografi, regizori, contemporani – concretizându-se fie în acte benefice, de popularizare pozitivă a autorului, fie în deservicii voluntare, care contribuie la obnubilarea carierei acestuia.

Schimbul epistolar dintre Iulia și tatăl său este mult mai intens față de cel dintre savant și soția sa, întrucât plecarea la Paris a celor două este grăbită de către o altă scrisoare

---

<sup>520</sup> Idem, ibidem, p 251

anonimă primită de către Iulia, soția, prin care este înștiințată de o presupusă aventură a soțului său. Rănită în orgoliul de mamă și soție, Iulia pleacă de acasă împreună cu fiica sa, mai întâi la Brașov, apoi în imensul Paris. Pentru prima dată în acest schimb epistolar, Hasdeu este mai cu seamă îngrijorat de imaginea pe care lumea și-o va face despre familia lor, în urma scandalului și a plecării soției și fiicei:

*„Dragă Iulie,/Modul în care ai plecat tu din casă, fără a mă lăsa măcar să-ți sărut mâna, mi-a făcut o profundă durere, cu atât mai mult cu cât Barbu, întorcându-se de la Brașov, mi-a spus că tu nu încetezi de a te plânge de mine și stăruiești într-una a mă crede vinovat [...] Grație infamelor scrisori anonime și cu iscălituri false, eu nu numai am pierdut iubirea ta, dar încă mă pot și compromite, căci tu te plângi la toți și calomnia se răspândește”<sup>521</sup>*

Grija față de felul în care va fi receptat de ceilalți este o constantă a personalității hasdeiene, circumscrisă în exegeze sub lumina unei alte posturi, care ar merita, de asemenea, o analiză interesantă, aceea a *junker-ului dandy*, preocupat de mondenitate, apariții, scandaluri – toate menite a-i spori autoritatea pe scena vieții. În acest sens, imaginea ulterioară pe care i-o construiesc majoritatea criticilor este aceea a tânărului explorator, dandy, caracterizat printr-o autosuficiență, cel puțin în perioada adolescenței, ieșită din comun, dar justificată în mare parte prin capitalul gnoseologic deținut: „Adolescentul Hasdeu, stăpân al unui neobișnuit orizont cultural nutrind orgolii timpurii de autor dar și de seducător, este un extravertit byronian avîndu-și modelul în Peciorin, ipostază lermontoviană a aceleiași tipologii.”<sup>522</sup> Nu doar moral seamănă Hasdeu cu Peciorin, dar, în aceeași proporție, și fizic, și temperamental. Mărturie stau chiar spusele și faptele tânărului ofițer înrolat în armata rusă. Ușor zeflemitor, cu aerul celui care se știe superior, artistul cazon face următoarele confesiuni: „Nu mi s-a întâmplat să întâlnesc o femeie, care, despărțindu-se de mine să nu-mi fi mărturisit, și mie și sie-și, că îi plac – și cu toate acestea, eu nu pot să mă laud cu frumusețe: în înfățișarea mea e ceva à la Peciorin.”<sup>523</sup> Comportamentul său de aventurier este vizibil la mai mulți scriitori de talie înaltă din epocă, cum ar fi Tolstoi, Pușchin, Lermontov, toți trei făcând parte din categoria „marilor poeți scandaloși romantici”, după cum ne avertizează E. Dvoicenco:

„În această privință îl putem compara cu contemporanul său, L. Tolstoi, care și el făcuse același drum de la Universitate și militarie la activitatea de scriitor și care dusesse în aceleași condiții, aceeași viață neorânduită și desfrânată a « studentului rus din epoca romantică și a ofițerului rus, stăpânit de spiritul demonic, revoluționar, anarhic, sarcastic, provocator, unind setea de voluptate cu un adânc simț de nimicnicie sau cu pornirile mistice nelămurite, ale lui Pușchin și Lermontov ».”<sup>524</sup>

Comportamentul nonconformist al ofițerului este și el similar celui tolstoian, descris în detaliu de biograful său, Boris Eikhenbaum: „Jurisprudența, filosofia, literatura, jocul de cărți, lăutarii, erau cunoștințele indispensabile ale tuturor tinerilor de atunci. Chefurile,

<sup>521</sup> Jenica Tabacu (coord.), *B. P. Hasdeu – Iulia Hasdeu. O corespondență pentru eternitate*, traducere, ediție și prefață de Jenica Tabacu, Editura Vestala, București, 2018, pp. 52-53.

<sup>522</sup> Elena Tacciu, *Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1982, pp. 152-153.

<sup>523</sup> Notă din „Jurnalul intim al lui B. P. Hasdeu (1852-1856)”, preluată din E. Dvoicenco, *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu. Jurnalul intim (1852-1856) și alte opere rusești*, Editura pentru Literatură și Artă, Bulevardul Lascar Catargi, 1936, p. 225. Citatul intratextual îi aparține lui Nicolae Iorga și este preluat în cartea lui E. Dvoicenco din *Istoria literaturii române, sec. XIX*, 1909, V, III, p. 297.

<sup>524</sup> *Ibidem*, pp. 28-29.

diferite escapade, însoțite de glume, epigrame și anecdote, devin preocupările lor obișnuite, aproape zilnice.”<sup>525</sup> Hasdeu și Tolstoi par a fi, chiar dacă îi separă o distanță de zece ani, frați despărțiți, în condiții vitrege, la naștere. În afara *ethos*-ului (mă refer aici la componenta socială) comun, cei doi seamănă foarte mult și din punct de vedere fizic: barba deasă și lungă, privirea alungită, poziția mâinilor care intră în contact cu biroul de lucru și cărțile, fruntea lată – toate acestea fac parte din „dubla natură a autorului”: „Ainsi s’élaborent et circulent des discours qui esquissent une figure imaginaire, un *être de mots* auquel on attribue une *personnalité, des comportements, un récit de vie et, bien sûr, une corporalité soutenue par des photos et par des apparitions télévisées.* (subl. ns.)”<sup>526</sup>

La ranforsarea imaginii acestui răzvrătit portret contribuie și Nicolae Iorga, care vede în Hasdeu „un om genial, strălucitor de un spirit satanic, impunător printr-o știință enciclopedică, dobândită de 20 de ani între un duel și un banchet intim, de care nu se putea apropia nimeni fără a fi uimit și rănit de însușirile lui superioare...”<sup>527</sup> Însă, cel care are cele mai elogioase distincții la adresa acestui junker dandy este, indubitabil, Mircea Eliade, care îi fixează inexorabil lui Hasdeu imaginea prozelitului divin:

„Geniu romantic, Hasdeu rămîne înainte de toate unul dintre cele mai uluitoare genii pe care le-a zămislit neamul românesc. Hasdeu este de altfel singurul care a trăit un romantism românesc și a realizat o viziune magică românească. Valorificarea istoriei, înțeleasă ca un izvor de fenomene originare; valorificarea morții, înțeleasă ca pargul de unde încep un nesfârșit număr de forme care duc, una prin alta, la ultima perfecțiune: Dumnezeu – concepția aceasta magică a existenței și a omului nu a realizat-o nici un român din secolul XIX.”<sup>528</sup>

Indiscutabil, acestea sunt coordonatele din afara cărora Hasdeu nu vrea să iasă doar din pricina unei epistole rău intenționate, care ar pune sub semnul frivolității întreaga sa carieră. Iată prin ce hățișuri am ajuns de la observațiile făcute de Hasdeu cu privire la deficitul de imagine pe care îl suferă din pricina vâlvei soției. Nu este singurul pasaj din corespondență care ni-l prezintă pe Hasdeu absolut înfiorat de gândul că fiica sa nu ar onora, prin disciplina și geniul precoce, „seminția” vestită a Hasdeilor și, prin urmare, lumea bucureșteană ar putea deduce că fata a intrat la Collège Sévigné prin altfel de mijloace decât cele intelectuale:

„[...] N-aș vrea să se zică în București că ai fugit de la studii mai grele la mai ușoare. Altmintrelea îmi pare foarte bine că-ți vei putea face mai multe amice și colege bine crescute, cărora trebui să le dovedești că româncele, prin inteligența și silința lor, sunt superioare francezelor. Sum singur că vei fi singura româncă din acel liceu și cu atât mai sacră este datorită de a susține bine numele națiunii noastre.”<sup>529</sup>

Prin toți porii este emanată prestanța mândriei ereditare și intelectuale pe care i-o insufla Iuliei, așa cum și dânsului i-a fost insuflată de către tatăl său, Alexandru Hâjdeu, modelul absolut de erudiție și umanitate pentru fiul său. Într-o bună măsură, după ce s-a înrolat în armata rusă, Hasdeu și tatăl său au corespondat, în această activitate putând vedea

<sup>525</sup> Boris Eikhenbaum, *L. Tolstoi (1850)*, p. 29 apud E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 27.

<sup>526</sup> Ruth Amosy, „La double nature de l’image d’auteur”, în *Argumentation et Analyse du Discours*, nr.3/2009, p. 2, [La double nature de l’image d’auteur \(openedition.org\)](http://www.openedition.org).

<sup>527</sup> Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea. De la 1821 înainte*, Editura Minerva, București, 1983, p. 297.

<sup>528</sup> Mircea Eliade, *Despre Eminescu și Hasdeu*, Editura Junimea, 1987, pp. 103-104.

<sup>529</sup> Jenica Tabacu (coord.), *op. cit.*, p. 47.

mai degrabă un gest cultural, de esență, pe care, la rândul său, B. P. Hasdeu îl va relua cu fiica sa. Teama de a nu periclita reputația familiei se resimte într-o scrisoare mai puțin afectuoasă, irizată de nervozitatea tatălui orgolios, căruia i se clatină pământul de sub picioare în urma primirii unei scrisori din partea soției, în care aceasta se plânge că Lilicuța nu mai este la fel de conștiincioasă (desigur, la mijloc era doar o neînțelegere din partea mamei infiltrate în toate activitățile fetei):

„A fost ca un trăsnet pentru mine când am aflat că tu ai început a nu mai învăța, din fruntea clasei devenind coadă! Sum așa de emoționat, încât nu știu ce să scriu și ce să zic! Tocmai acum, când ești deja la 14 ani, când poți să judeci și trebuie să judeci tu singură [...] tocmai acum uitat-ai cine ești? [...] În minciună și-n lene, în pierderea ambițiunii și a demnității e greu numai ca cineva să înceapă, căci apoi iute se rostogolește din ce în ce mai jos.”<sup>530</sup>

Un alt exemplu, mai percutant, în care *ethos*-ul discursiv, adică imaginea proiectată de autor în textul său, își are matca direct *dans la figure de prince Dieu – donné*, exact așa cum apare în fotografiile realizate până la moartea lui, când datele ontologice ale *prințului dăruit de Dumnezeu* se schimbă radical, este următorul:

„Lilicuța dragă,/În Paris vei fi auzit deja vechiul proverb: **noblesse oblige**. Nu vorbesc despre noblețea sângelui, care este ceva foarte secundar, dar natura te-a înzestrat până la vârf cu noblețea mai superioară a inteligenței și această noblețe te obligă a mări mereu, pe fiecare zi, reputațiunea ce ți-ai făcut-o așa zicând din leagăn.”<sup>531</sup>

„Noblețea obligă” este și imperativul insului predestinat, conștient de înzestrarea sa și de poziția de superioritate prin raportare la *ceilalți*. Hasdeu a detestat mediocritatea, neutralitatea gândirii, platitudinea spirituală, conformismul ducând la moartea nimbului divin: ascuțimea spiritului. În acest sens, fotografiile de tinerețe ale lui Hasdeu au ceva sumbru, enigmatic, poziția corpului pare o traducere epidermică a complexului celui însingurat și neînțeles, așa cum el însuși afirmă într-o notă de jurnal: „Ce e de făcut? Încă nimeni nu m-a înțeles complet, eu singur abia mă înțeleg!”<sup>532</sup> Comportamentul și alura hasdeiene se încadrează perfect scenografiei romantice a veacului al XIX-lea<sup>533</sup>. Cel care conturează foarte bine profilul acestei scenografii este José-Luis Diaz, cel care propune și conceptul de „scriitor imaginar”<sup>534</sup>, prin care desemnează posibilitățile, mai ales în epoca romantică de secol XIX, ale unui scriitor, de a adopta o „postură” care să-i legitimeze apartenența și vizibilitatea în cadrul literar din care face parte, cadru pe care Diaz în consideră concurențial și catalizator. Mențiunea foarte importantă pe care o face Diaz se referă la faptul că scriitorul în cauză trebuie să adere cu totul (mod de viață, comportament, viziune etc.) pentru ca scenariul auctorial pe care și-l însușește să fie creditabil, să atragă capital simbolic (recunoaștere): „À l'époque romantique, il est aussi important de vivre poétiquement, selon divers protocoles, que d'être poète en réalisant cette identité dans le discours : il y a même

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>531</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>532</sup> Notă din „Jurnalul intim al lui B. P. Hasdeu (1852-1856)”, preluată din E. Dvoicenco, *op. cit.*, p. 214.

<sup>533</sup> Despre particularitățile acestei scenografii de secol XIX și despre conversia sentimentului de intimitate care a stat la baza metamorfozelor psiho-emoționale ale inșilor din acest veac, am scris într-un alt studiu: Smărăndița-Elena Costin, „Configurația intimității în secolul al XIX-lea. Infuzia epistolară”, în: *Revista Studii de Știință și Cultură*, vol. XIX, nr. 4/ decembrie 2023, pp. 141-149, <http://www.revista-studii-uvvg.ro/files/SSC%202023/SSC-%20Vol%20XIX%20nr%204%20decembrie%202023.pdf>.

<sup>534</sup> José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire – scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007.

alors dépréciation du « versificateur » qui n'est poète que sur le plan textuel.<sup>535</sup> *Scriitorul să-și trăiască viața după legile operei pe care-o scrie!* Iată ce presupune scenografia auctorială romantică – comunicarea dintre omul ca discurs material (conduită morală, vestimentație, gesturi etc.) și omul ca discurs textual. Trăirea la modul romantic este o componentă esențială a curentului în sine, pe care o remarcă și D. Popovici: „Înainte de a fi un curent literar, romantismul este o stare sufletească individuală, care apare din timpurile cele mai vechi ale culturii umane.”<sup>536</sup>

## II. Postura *magului risipitor*. O strategie de autoreprezentare

În cazul lui Hasdeu, viziunea de fond, care străbate întreaga sa operă, de la poeziile din adolescența rusească, la încercările de schițe, drame, nuvele, până la marile lucrări cu mize istorice și filologice (*Istoria critică a românilor*, *Etymologicum Magnum Romaniae*, *Cuvente den bătrâni*), este *predispoziția magică* a sacerdotalului soț, tată și scriitor, pe care am esențializat-o în postura *magului risipitor*, pe care o vom analiza din două puncte de vedere. Despre această predispoziție manifestată încă din copilărie la Hasdeu, nimeni altcineva nu ar fi putut vorbi mai bine decât un alt savant și *mag risipitor*, Mircea Eliade:

„Instinctul său *romantic* este, de fapt, o concepție magică pe care o găsea, de altfel, la o bună parte dintre marii săi contemporani europeni. [...] În acest sens poate fi numit Hasdeu romantic; în sensul că era copleșit de o intenție magică a Lumii și a istoriei. Adică, găsea corespondențe și armonii între toate ordinele existenței – și credea că poate *vedea* originile, începuturile, momentele acelea abisale în care se nășteau neamurile, se creau legendele și se lumina conștiința istorică.”<sup>537</sup>

Hasdeu, după cum spuneam anterior, ia contact cu formele alternative ale existenței încă din perioada adolescenței. Când, devastat după plecarea la Odesa a Alinei Merjeewski, fata de care se îndrăgostește nebunește prin intermediul văduvei Lazareva, amorezul Hasdeu decide să se înroleze în armată, tatăl său nu este de acord, iar, printr-un comportament excesiv, tânărul vrea să apeleze la metoda wertheriană: sinuciderea. Hasdeu nu este un caz singular, el participă la scenografia eroului romantic din epocă. Byron, după trădarea lui Mary Ann Chaworth, își asumă postura amantului fatal, la fel și Musset, după ce scena cu flirtul amantei sale capătă proporții uriașe în imaginația sa. Într-o notă a jurnalului său intim, spune E. Dvoicenco, Hasdeu mărturisește că, într-adevăr, a luat pistolul de la secretarul tatălui său și a încercat să se împuște în cavitatea bucală. Grație universului, arma nu a funcționat, iar Hasdeu s-a convins și mai tare de precizia destinului. Totuși, din nevoia de a interacționa concret cu posibilitățile infinte ale universului, trădatul amarez merge la un vrăjitor, Panaioti Usturoiu, întâlnire care a produs un efect cu bătaie lungă în personalitatea tânărului în formare:

„Niciodată nu voiu uita pe omul acela slab cu fruntea înaltă și ochii adânciți în cap. A luat în mâini cărțile și a început să-mi ghicească: « Tu vrei să intri în serviciul militar; tatăl

---

<sup>535</sup> Extras din „De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur”, interviu inițiat de Karen Vandemeulebroucke & Elie Declercq, în *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, nr. 9/2012, p. 212, [De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur | Interférences littéraires/Littéraire interferences \(interferenceslitteraires.be\)](http://interferenceslitteraires.be).

<sup>536</sup> D. Popovici, *Studii literare. Romantismul românesc*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974, p. 12.

<sup>537</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 65.

tău nu-ți dă voie; el face bine: în curând va veni vremea ta. Tu ești condus de iubire, dar ea e fără rezultate: aceia pe care o iubești, în curând se va căsători cu rivalul tău... »<sup>538</sup>

Într-adevăr, până la căsătoria cu Iulia Faliciu, vorbele vrăjitorului s-au adeverit, iar Hasdeu nu cunoaște decât aventuri pasagere, întrucât prima dezamăgire în dragoste îl proiectează, asemenea lui Byron și Musset, în postura amantului romantic, deși, după cum am văzut, rumorile cu privirile la escapadele sale nu încetează nici după mulți ani de la căsătorie. Astfel, având în vedere magnetismul feroce pe care îl exercită asupra femeilor din jurul său (și de care nu ezită să profite nici în publicistică), precum și atracția pe care Hasdeu, în ultimii ani de viață, o manifestă asupra celor din jur (dar pe care o va manifesta și asupra publicului postum), consider că, așa cum transpare și din corespondență, postura *magului risipitor* este definitorie pentru abisul fond interior hasdeian, dar și pentru mitologia creată în jurul acestuia după moartea Iuliei. *Risipitor*, fiindcă, în pofida rumorilor scornite de „gura lumii”, Hasdeu rămâne ancorat în dragostea adevărată pe care o poartă soției, după cum o mărturisește în corespondența intimă, dar și în spiritualitatea care, după moartea Iuliei, devine centura de siguranță a tatălui îndurerat. Încercând să mențină corespondența pe care o inițiasse în timpul vieții cu fiica sa, Hasdeu, prin intermediul ședințelor de spiritism, dorește să conserve schimbul epistolar chiar și dincolo de limitele fizice ale lumii.

Toți cei care s-au ocupat de Hasdeu sunt de părere că Iulia a reprezentat pilonul de stabilitate atât al omului, cât și al savantului Hasdeu. În corespondență sunt numeroase pasaje în care femeia, deși aflată la Paris, este la curent cu aparițiile și controversele soțului său.

Postura *magului risipitor* este bine pusă în evidență de Iuliu Dragomirescu, cel care, în elaborarea lucrării sale despre Hasdeu, a beneficiat de prezența constantă a savantului, astfel având posibilitatea de a captura, la cald, atitudinile mentorului său:

„Expus la toate ispitele, fără putere de înfrânare, străin, singur și independent, neascultând de nimeni, neavând altă avere decât flacăra geniului care rezumază tot: stil, erudiție, inteligență, conceptivitate, Hasdeu era mai cu puțință să fie înghițit de gheena lumească. El era să fie pierdut. Bani îi curgeau ca argintul viu. Masa lui nu era masă. Casa lui nu era casă. Viața lui nu era viață. Ziua dormea, noaptea lucra, la prânz scria, după prânz mânca. În sfârșit, ivirea Iuliei Hasdeu a fost binevenită în acest haos ce nu mai are nume.”<sup>539</sup>

Deși știa de scăpările amoroase ale soțului, așa cum reiese dintr-o scrisoare splendidă prin dimensiunea sa tragică pe care soția, indignată de comentariile constante ale soțului referitoare la partea pecuniară, precum și de nemulțumirea lui constantă față de silitoarea Lili, îi scrie astfel:

„Eu, cel puțin, și dacă am cheltuit ceva am conștiința că am făcut un bine, d-ta nu cheltuiești decât pentru niște nemernice decât ca F... O... M... și celelalte... sau prin neglijență. Crezi că am uitat purtarea d-tale d-astă vară, mai cu seamă în primele săptămâni, făcând pe biata copilă să plângă mai în toate zilele, în ascuns [...] fiindcă, după atâta muncă și trudă ce-și dăduse tot anul, d-ta ai mers până să te îndoiești de dânsa, să nu crezi nici că era bacaloreată și arătai tot figura bosumflată, în loc de bucuria la care se aștepta [...] În loc să te îngrijască boala ei, te lauzi pe la oameni că are o constituție de fier și că nu-ți scriem decât când îți cerem bani, pauvre martyr”<sup>540</sup>.

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>539</sup> Iuliu Dragomirescu, *Ideile și faptele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, Editura Saeculum Vizual, București, 2015, pp. 138-139.

<sup>540</sup> Jenica Tabacu (coord.), *op. cit.*, p. 671.

A se citi cu mare atenție această epistolă zgomotoasă a Iuliei, întrucât dânsa conține majoritatea carențelor comportamentale care i s-au semnalat savantului de-a lungul timpului: egocentrismul, duritatea îngrijorătoare față de propria fiică, frivolitatea, neglijarea soției. Unii contemporani au fost de părere că el i-a provocat moartea fiicei prin programul sisific de studiu pe care i l-a impus, iar o anume parte a criticii a considerat că apanajul grijii deosebite, așa cum se observă din scrisori, pentru miopia Lilicuței, pentru sedentarismul periculos al acesteia, pentru asigurarea permanentă de *concierges* care să ușureze viața celor două Iulii, sunt simptome ale orbirii voluntare în fața bolii de care Hasdeu „este conștient”, așa că „este verosimil ca obsesia culpabilității să fi debutat în eul său.”<sup>541</sup>

E vorba la Hasdeu, ca la toți romanticii, de altfel, de o anume excesivitate debordantă în toate palierele vieții lor și, mai ales, de o înclinație spre ignorarea barierelor de orice natură, însă viziunea din care emerge acest exces – filtrant al lumii constituie încă o carte de acces la scenografia *ethos*-ului romantic:

„Femeile nu-i rezistă: le atrage o forță, care este într-adevăr magică; pentru că dacă romantismul a descoperit magia teoretică prin Novalis, magia e presupusă, ca fapt, ca trăire, în toate experiențele care stau la baza creației romantice. Cosmosul magic al romanticilor trebuia să fie împlinit de o vocație magică, magnetică, fascinantă. Asemenea vrăjitorilor din toate vremurile, asemenea magnetizatorilor și mesmerianilor de la sfârșitul veacului XVIII – eroii romantici fascinau prin simpla lor prezență. Nimb luciferic, sarcasm, mister sau numai melancolie – prin una din aceste forțe magice erau atrase femeile.”<sup>542</sup>

Postura magului risipitor, ajuns la senectutea înțeleptirii, este magistral oficiată în discursul ținut la Academia Română, la 7 martie 1903, după moartea soției, intitulat *O nevastă româncă în traiul pământesc*:

„Odată, în tinerețe, nevasta mea se plângea unei prietene de pecadilele mele. Prietena a întrebat-o: cum dară de-l mai iubești? Nevasta mea i-a răspuns simplu: nu-l pot lăsa, e mare patriot... [...] Găsi-se-va o nevastă româncă, o nevastă străină, frumoasă și tânără, care să zică: nu las pe bărbatul meu, oricâte neajunsuri mi-ar face el mie, nu-l las căci e mare patriot... găsi-se-va oare? Eu nu mă tem a afirma că nu [...] În adevăr, eu puteam lucra atunci, puteam căci Iulia mea nu numai mă mângâia la muncă, dar îmi făcea nesimțite nevoile: ea singură târgunid în piață, ea singură fierbând bucate, ea singură croind și dregând rufele și hainele, ea singură potrivind ca să nu se lipsească banul; ba încă, din acel ban ea izbutea să pună ceva la o parte, ca să ajute pe alții mai săraci – ea, o femeie evanghelică, un chip de Marta, niciodată vanitate, nicăiri lux și petreceri!”<sup>543</sup>

Acest tip de discurs extra – literar contribuie foarte mult la consolidarea unei posturi în câmpul literar, deoarece face parte din instrumentarul proiecției *ethos*-ului extern, care intră într-o colaborare liminară cu cel intern, după cum spune Jérôme Meizoz: „[...] *externe*, d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, lettre à la critique etc.) ; *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes.”<sup>544</sup> *Ethos*-ul extern, așa cum se arată în discursul de la Academie (concretizat în postura bărbatului risipitor, în a cărui emoție se simte tristețea, durerea pierderii soției care l-a

<sup>541</sup> Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 159.

<sup>542</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 78.

<sup>543</sup> Ilin Stancu, I. Opreșan (ed.), *B. P. Hasdeu, Opere I. Poezii. Proză*, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006, pp. 701-707.

<sup>544</sup> Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007, p. 23.

tratat corespunzător regimului ontologic al acestuia: ca pe un geniu, având conștiința înzestrării soțului).

Misticismul care acoperă vitalitatea și energetismul de fond al romanticului Hasdeu se îngroașă după moartea Iuliei când, într-o suferință acerbă, care determină gânduri de sinucidere, tatăl vrea să ia legătura cu spiritul răposatei. Aproape că toată activitatea culturală a lui B. P. Hasdeu de până la 1888 este pusă între paranteze. Izolarea în „turnul de fildeș” de la Câmpina este un gest cât se poate de arondat comportamentului romantic și poate fi considerată chiar o strategie care să îi aducă atenție sporită din partea contemporanilor. Într-o oarecare măsură, el însuși, prin gesturile sale, atrage asupra sa toată lumina reflectoarelor epocii. În spirit romantic, Hasdeu se *automitizează* și întreține aura misterului „magului de la Câmpina”. De aceeași părere este și Vasile Sandu, care afirmă:

„Și când s-a învăluit în aura magiei spiritiste, a făcut-o în mod public (și poate publicitar), înconjurându-se de zezoșii săi admiratori. Viața sa are enigme, dar nu secrete, luînd în seamă că el a acționat, de la o vreme, ca un for public. A-i pune existența pe tapetul publicității nu e un act de impietate, scriitorul fiind primul care ar fi încurajat un asemenea gest.”<sup>545</sup>

Desigur, pentru o fire cu gust pentru mondenitate, dialog, polemici, dimensiunea spectacolului publicitar, a *ethos*-ului extern, este la fel de importantă ca scriitura în sine, fiindcă, din trusoul acestora de reprezentare pe scena culturală a epocii fac parte nu doar calitatea și profunzimea textelor pe care le scriu, ci și bunele strategii „de vânzare” a acestora. Însă, această vidare a savantului în miezul casei – templu nu trebuie dusă la extrem și asociată, peiorativ firește, cu zorii nebuniei, așa cum au făcut-o contemporanii, care au prins ocazia să se răzbune pe acrimia polemistului Hasdeu:

„Am auzit academicieni, dar academicieni pe care el i-a adus de peste munți, pe care el i-a ajutat cu bani, el i-a pricopsit, strigând după moartea lui: A fost nebun! Am auzit profesori, am auzit cărturari, am auzit oameni politici, și cei care l-au cunoscut personal și cei care știu despre Hasdeu din poveștile bunicelor lor, oameni care nu știu nici să citească repede: A fost nebun!”<sup>546</sup>

Nebun nu a fost Hasdeu, întrucât nu s-a crezut un om cu trupul de sticlă, gata să se spargă în fiecare clipă a existenței, nu simte că și-a pierdut capul în ghilotina revoluționară și nici nu acuză că i-au dispărut toate organele din corp<sup>547</sup>. Hasdeu este părintele îndoliat, care încearcă să-și facă traiul suportabil după moartea copilului adorat, încercând să mențină dialogul epistolar și dincolo de limitele fizice ale lumii, de aceea postura *magului risipitor* exprimă tocmai această nevoie de reîntoarcere la experiențele originare.

Caracterul sepulcral al *ethos*-ului discursiv hasdeian din ultima perioadă a vieții sale este proiectat cugetările sale testamentare, dar mai ales asupra unor alte tipuri de discursuri: *Sic Cogito*, un soi de tratat al spiritismului, castelul de la Câmpina și „mormântul – poemă” construit în cinstea Iuliei. Toate cele trei capodopere ale maturității spirituale au atras priviri, discuții, rumori, tocmai prin excentricitatea și grandoarea lor și iată că, nici spre final, Hasdeu nu scapă de faima (dezirabilă) a *magului*. În cultura umanității, postura magului propovăduitor își esențializează contururile în perioada Renașterii, atunci când este asimilat spectrului larg al filosofului:

<sup>545</sup> Vasile Sandu, *Viața lui B. P. Hasdeu*, Editura Minerva, București, 1989, p. 9.

<sup>546</sup> Iuliu Dragomirescu, *op. cit.*, pp. 242-243.

<sup>547</sup> Exemplele de patologii asociate conversiei mintale le-am extras din: Victoria Shepherd, *O istorie a delirului*, Editura Humanitas, București, 2023.



„Poate părea ciudat să facem din filosof – însă este vorba de un filosof care apare și ca mag, și ca astrolog, și chiar ca om de știință – un tip uman caracteristic Renașterii [...] El, filosoful, este, în fond, omul universal al Renașterii. El inaugurează un nou mod de a cerceta, de a trăi și de a face cultură [...] „Noii filosofi” neliniștiți și rebeli, un fel de cavaleri rătăcitori ai cunoașterii, au fost aceia care au străbătut vise și magii, utopii și iluzii ale unor păci universale și perpetue, reflecții critice capabile de sondaje interioare, vagabondaje mistice printre sufletele stelelor...”<sup>548</sup>

În ceea ce-l privește pe Hasdeu, recenta biografie romanțată apărută la Editura Polirom îngroașă, încă din titlu, dimensiunea speculativă care, după cum am văzut, a făcut din Hasdeu un „nebu”. Un pasaj ilustrativ, în direcția extragerii „senzaționalului” din comunicarea dintre Hasdeu și fiica sa, este următorul:

„Răsfrângându-se în penumbra din oglindă, în rochia ei de mătase albă, cusută cu fir de aur și dantelă de Chantilly, era Lilica mea. Am vrut să mă întorc, însă Zingaro m-a tras în față, rostind vorbe de neînțeles. Scos din minți, neputându-mi stăpâni hohotele, m-am luptat cu el, însă era puternic, pe când eu eram slăbit, încheieturile îmi erau parcă prinse în cătușe. Țintuit locului, neputincios, am văzut-o pe Lili făcând un pas în spate și cred că groaza că aveam s-o pierd din nou mi-a dat forță să mă smulg din prinsoare. Într-o clipă eram lângă ea, a dat să fugă, însă am prins-o de un braț, mi-am șters lacrimile, am privit-o cu ochi arzători și atunci am văzut chipul mai ascuțit și mai oacheș, nasul mai mare, ochii mai mici și mi-am dat seama că nu era mult-iubită mea copilă, ci fata țiganului.”<sup>549</sup>

### III. Hasdeu – omul epocii sale. Autogestionarea imaginii publice

Prin urmare, dubla fațetare a posturii *magului risipitor* are în vedere, pe de o parte, proiecția imaginii conjugale, pornind de la scrisorile cu Iulia, în texte de formule diverse (poezii, dedicații, piese de teatru, fragmente autobiografice, discursuri academice), precum și „reputația” pe care i-o construiesc rumorile epocii, fotografiile ș.a.; pe de altă parte, ea înglobează imaginea tatălui care, în căutarea fiicei pierdute, își găsește alinarea în spiritualitate ca punct de reper și înclinație ereditară.

Viziunea expansivă, *pathos*-ul feroce, vocația scandalului, practicarea spiritismului – toate aceste valențe care au reprezentat adevăratele resorturi ale marilor opere hasdeiene fac parte din scenografia auctorială romantică, în care este implicat nu doar Hasdeu, ci și spiritele afine acestuia (Flaubert, Musset, Baudelaire, Tolstoi etc.). Mai mult decât atât, ele constituie atât cărți de acces, pași din coregrafia romantică a epocii, pe care îi execută sincron, alături de ceilalți figuranți la spectacol, cât și modalități de singularizare a personalității, de impunere a unui anumit tip de *ethos* enunțiativ și a unei imagini publice aferente, adică de cristalizare a unor posturi. Hasdeu este, și sub acest aspect, un autor *pluripostural*, având în vedere caracterul său proteic, histrionic, dar și multitudinea de formule (scripturale/arhitecturale) prin care și-a exprimat *chemarea monumentalului*, pe care unii critici au plasat-o derizoriu în imaginea autorului mediocru, exuberant tocmai din cauza lipsei de stăpânire a informațiilor sau grijei excesive pentru propria apariție mondenă:

„Renumele de mare literat al lui Hasdeu se bazează pe un spectacol atent pus în scenă de autorul însuși, care a înțeles imediat în ce țară nimerise și a procedat în consecință. Pentru început, și-a inventat o identitate strălucită, din care jumătate ori trei sferturi era fantezie, dar

<sup>548</sup> Eugenio Garin, „Filosoful și magul”, în Eugen Garin (coord.), *Omul Renașterii*, Editura Polirom, Iași, 2000, pp. 155-181.

<sup>549</sup> George Cornilă, *Hasdeu: duhuri*, Editura Polirom, Iași, 2023, pp. 24-25.

care, în ansamblu, îi lăsa pe toți cu gura căscată de admirație. *Éblouir les Moldaves* – pare să fi fost comandamentul hasdeian suprem, în slujba căruia și-a pus toată energia.”<sup>550</sup>

Într-adevăr, Hasdeu și-a cheltuit destulă energie pentru ca numele său să nu dispară de pe buzele contemporanilor, de pildă, scandalul iscat de pasajul considerat imoral din nuvela *Duduca Mamuca* (să nu uităm că, în Franța, Flaubert era acuzat tot de imoralitate din pricina unor secvențe cu potențial concupiscent din *Madame Bovary*), poate fi considerat o strategie de șocare a publicului și, prin urmare, de creștere a capitalului de imagine, chiar dacă procesul intentat, se pare, de Titu Maiorescu și V. A. Urechia, adversari cunoscuți ai lui Hasdeu, a dus la scoaterea sa, temporară ce-i drept, din învățământ: „Reiese din presa vremii că toată « smântâna Iașului » (peste două sute de persoane) asistă la proces și manifestă semne de simpatie pentru inculpat.”<sup>551</sup> Discursul inteligent pe care-l ține Hasdeu în fața judecătorilor și a capetelor de acuzare este încă o probă a enciclopedismului său: pornind de la articole de lege, Hasdeu face trimiteri la autori din toată cultura universală – Rabelais, Goethe, Boccaccio, Shakespeare, uimindu-i pe toți din sala de judecată cu spectacolul erudiției sale. Însă, afirmația lui Mihai Zamfir pare a dori să scufunde toate meritele intelectualului, care, după părerea sa, nu ar fi intrat în memoria culturii române decât prin voința expunerii excesive a propriei persoane. Hasdeu a fost nevoit să procedeze astfel pentru a atrage atenția, prin el, asupra operei sale. Și din acest punct de vedere Hasdeu este un exemplu de bun strateg al propriei cariere. Prin supralicitarea *ethos*-ului extern (acțiunile care suscită scandalul, curiozitatea), Hasdeu își face publicitate *ethos*-ului intern (proiecției sinelui în opere).

## BIBLIOGRAPHY

### 1. Bibliografie primară:

- Cornilă, George, *Hasdeu: duhuri*, Editura Polirom, Iași, 2023.
- Dvoicenco, E., *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu. Jurnalul lui intim (1852-1856) și alte opere rusești*, Editura pentru Literatură și Artă, Bulevardul Lascar Catargi, 1936.
- Ilin, Stancu, Opreșan, I. (ed.), *B. P. Hasdeu. Opere I. Poezii. Proză*, introducere de Eugen Simion, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Univers Enciclopedic, București, 2006.
- Tabacu, Jenica (coord.), *B. P. Hasdeu – Iulia Hasdeu. O corespondență pentru eternitate*, traducere, ediție și prefață de Jenica Tabacu, Editura Vestala, București, 2018.

### 2. Bibliografie critică:

- Diaz, José-Luis, *L'écrivain imaginaire – scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Honoré Champion, 2007.
- Dragomirescu, Iuliu, *Ideile și faptele lui Bogdan Petriceicu Hasdeu*, Editura Saeculum Vizual, București, 2015.
- Eliade, Mircea, *Despre Eminescu și Hasdeu*, Editura Junimea, 1987.
- Garin, Eugen (coord.), *Omul Renașterii*, Editura Polirom, Iași, 2000.
- Iorga, Nicolae, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea. De la 1821 înainte*, Editura Minerva, București, 1983.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Érudition, Genève, 2007.

<sup>550</sup> Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Editura Polirom, Iași, 2021, p. 286.

<sup>551</sup> Eugen Simion, prefață la Ilin Stancu, I. Opreșan (ed.), *op. cit.*, p. XXX.

Popovici, D., *Studii literare. Romantismul românesc*, vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1974.

Sandu, Vasile, *Viața lui B. P. Hasdeu*, Editura Minerva, București, 1989.

Shepherd, Victoria, *O istorie a delirului*, Editura Humanitas, București, 2023.

Tacciu, Elena, *Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor*, vol. I, Editura Minerva, București, 1982.

Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*, Editura Polirom, Iași, 2021.

### 3. Articole

Amossy, Ruth, „La double nature de l’image d’auteur”, în *Argumentation et Analyse du Discours*, nr.3/2009, p. 2, [La double nature de l’image d’auteur \(openedition.org\)](http://www.openedition.org).

Costin, Smărăndița-Elena, „Configurația intimității în secolul al XIX-lea. Infuzia epistolară”, în: *Revista Studii de Știință și Cultură*, vol. XIX, nr. 4/ decembrie 2023, pp. 141-149, <http://www.revista-studii-uvvg.ro/files/SSC%202023/SSC-%20Vol%20XIX%20nr%204%20decembrie%202023.pdf>.

Vandemeulebroucke, Karen, Declercq, Elien, „De l’écivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l’auteur”, în: *Interférences littéraires/Littéraire interférenties*, nr. 9/2012, p. 212, [De l’écivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l’auteur | Interférences littéraires/Littéraire interférenties \(interferenceslitteraires.be\)](http://www.interferenceslitteraires.be).

## THE DEVELOPMENT OF THE POETRY IN DOBRUDJA, IN THE CONTEXT OF THE INTERBELIC ROMANIAN LITERATURE BETWEEN THE WORLD WARS

Oana Bădăluță

PhD Student, University of Bucharest

*Abstract: It is obvious that during the period between the Two World Wars, as well as during other epochs, the literature from Dobrudja, especially the poetry, was the domain in which Al. Gherghel's and Nic. Cristescu's symbolism and parnassianism coexisted with Dumitru Olariu's traditionalism. Ioan Micu's and Aurel Dumitrescu's neoclassicism was nearby the neoromanticism cultivated by Gr. Sălceanu and Em. Papazissu and the modernist tendency of those from the Festival was closely accompanied by ironical and didactic humorists, such as Al. C. Aldea and Constantin Sarry.*

*The interweaving of some poetry of descriptive connotation with another kind of poetry concerned with exploring the creators's spiritual universe, corresponded to this multitude of lyric forms of words and this phenomenon, taking place during a long term process, became more obvious in the next stage. The quality of Dobrudjan lyric between The Wars, at the general level, if we compare it with the national poetry of those decades, was above value, which confirms its development during the period of time we are referring to.*

*The efferverscence of the Romanian literature between the World Wars is a recognizable fact. Restricting our discussion to the perimeter of the Dobrudjan literature, leads to the conclusion that*

*the respective period of time has to be understood as a period of considerable progress and of diversification of all directions and literary forms. This phenomenon, which has largely been accounted for through the development of our national literature, can easily be explained by some particular facts, such as: the increasing number of creators, the more valuable aesthetic quality of the literature from this part of the country, as well as the variety of vision and of artistic sensibility.*

*Keywords: the poetry between the World Wars, the Dobrudjan space, writers from Dobrudja literary circle, cultural movement.*

Este un fapt evident că în perioada dintre cele două Războaie Mondiale, ca și în alte epoci, literatura dobrogeană, în chip concret, poezia, a reprezentat modalitatea prin care simbolismul și parnasianismul lui Al. Gherghel și Nic. Cistescu au coexistat, laolaltă cu tradiționalismul lui D. Olariu. Neoclasicismul lui Ioan Micu și Aurel Dumitrescu s-a învecinat cu neoromantismul cultivat de Gr. Sălceanu și Em. Papazissu, iar tentația modernistă a celor de la *Festival* a fost talonată de umoriști, ironici și didactici, așa cum sunt Al.C. Aldea și Constantin Sarry.

Acestei proliferări, a formulelor lirice, i-a corespuns împletirea unei poezii de notație descriptivă, cu un alt tip de poezie, preocupată de sondarea universului interior al creatorului, fenomen petrecut în cadrul unui proces îndelungat, care s-a accentuat în etapa următoare. Raportată, la nivel general, poeziei naționale, în deceniile respective, calitatea liricii dobrogene interbelice a fost medie, ceea ce confirmă evoluția acesteia, în răstimpul la care ne referim.

Deși nu s-a ridicat, întotdeauna, la înălțimea prestigioasei activități științifice, literatura a ocupat, în *Anale*, un loc important. O primă constatare ce se poate face, în această direcție, o sugerează primatul poeziei, asupra celorlalte sectoare. Lăsând la o parte colaborările simbolice ale lui Dragoș Protopopescu, Ion Marin Sadoveanu și Nikita Macedonski, *Analele Dobrogei* a publicat un mare volum de material poetic, al unor talente locale. Rezultatele, diferite sub raportul valorii, oscilează între realizări remarcabile și platitudini supărătoare. Primei categorii îi aparțin unele dintre poeziile poezilor I.N. Roman, Gr.Sălceanu și Al.Gherghel, cultivate cu perseverență.

Cel dintâi, Doctor în Drept și unul dintre fondatorii revistei, discutat de G. Călinescu, în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, capitolul *Micul romantism provincial și rustic*, derulează, în versuri, diverse episoade erotice, într-o manieră artistică, însă nu mereu personală. Astfel, motivul romantic al retragerii cu iubita din lume, insuficient asimilat, împrumută o tonalitate eminesciană: *Lasă lumea, totul lasă/Hai cu mine-n lunca deasă.*

Tendința de a eminescianiza este evidentă, chiar și atunci când poezia devine folclorică, căci, în textul poetic *Pârâuaș*, autorul folclorizează, într-o manieră care amintește de un alt text, *Ce te legeni*. Alteori, însă, versurile sale, atestând zbuciumul lăuntric a unui suflet obsedat de grave întrebări, beneficiază de o tratare originală, în forma monologului filosofic, cu cadențări largi și spectaculoase efuziuni lirice, în care meditația, deși savantă, păstrează un aer natural: *Neant! În tine nu mai este adevărata fericire!*

I.N. Roman devine mult mai interesant, totuși, în poezii, precum: *Gândacul*, adică acolo unde atitudinea poetică anticipează simțul pictural și maniera lui George Topârceanu: *Închipuirea unui singuratic/Umanizându-te, gândacule simpatic,/A dat ținutei tale impulsive/Interpretări, deși inofensive,/Dar poate că meschine și banale,/Ori jignitoare demnității tale,/De care înțeleg să-ți ceri iertare/Căci, știi și tu, humanum est errare.*

O poezie în linia lui Al.T. Stamatiad, D. Nanu, G. Tutoveanu, a publicat în *Analale Dobrogei*, poetul Gr.Sălceanu. Alimentată la izvoarele romantismului francez, lirica lui convinge, ori de câte ori respiră un aer proaspăt, înviorător, asupra universului marin, în care

contribuția sa este incontestabilă. Tabloul mării dezlănțuite se caracterizează prin dimensiunile apocaliptice și prin pregnanța plastică: *Vezi pe fereastră cum vine, în salturi, o mare-nspumată*, realizat în *Noapte pontica*, de către un pictor cuprins de spaimă: *Vino cu brațele tale și-nlănțuie-mi gâtul! Mi-e frică!*

Ne reține atenția, de asemenea, prin dinamism și culoare, viziunea întâlnită în *Marea*, unde ritmica versurilor creează armonii de mare efect: *Cu perdelele aruncate în senin/Spume albe în albastru se topesc./Groelanzii, fulgi de spumă, zboară lin/Și talazuri se aruncă, se zdrobesc.*

Reușite sunt și acele poezii care surprind un anume specific al locurilor, versurile din *Bairamdede*, cu turcoaice și căuni, care dau în pârg.

Colaborator, abia în ultima parte a activității revistei, Al. Gherghel, unul dintre cultivatorii sonetului în literatura română, a adăugat noi valențe poeziei de la *Anale*, imprimându-i, prin cultul arătat mijloacelor prozodice, o ușoară patină parnasiană. Un ciclu al său de sonete, intitulat *Legenda*, folosește, într-o accepție nouă, străvechiul mit al argonauților, implicațiile vizând un extins relief spațial geografic dobrogean: *Și nava salvatoare-n drumu-i mitic,/Înfige ancora pe țărmul scitic.*

În afara acestor trei, au mai publicat poezii o serie de versificatori mărunți, cu nume de rezonanță strict locală, precum: I. Dumitrescu Frasin, Lucian Costin, M. Pricopie, Al. Bilciulescu, V. Lăiniceanu.

Profilul literar al *Analelor Dobrogei* a fost realizat, de asemenea, și prin publicarea de producții folclorice, și prin proză. Meritoasă a fost și acțiunea de popularizare, prin traduceri, a unor creatori străini, de valoare universală.

### **Literatura în Dobrogea**

Numită de *Tudor Arghezi*: „patrie de antichități latine și a exilului și a sepulturei marelui nostru strămoș de limbă, de scriere și de sânge, Ovidiu”<sup>552</sup>, iar de Mihail Sadoveanu *țară plină de morminte și de rămășițele bejenilor trecutului*, Dobrogea este o străveche vatră de cultură, un spațiu de sinteză a mai multor civilizații. Având un specific aparte față de celelalte provincii istorice românești, Dobrogea prezintă, și pe plan cultural, unele aspecte particulare, care o diferențiază, dar în același timp o integrează ansamblului spiritualității românești.

Dacă în celelalte provincii locuite de români mișcarea culturală ajunsese la o mare înflorire, creându-se opere literar-artistice durabile, intrate deja în patrimoniul național și universal, trezirea la viață a meleagurilor pontice, atât pe plan economic, cât și cultural, a avut loc abia după Războiul de Independență din 1877-1878, când străvechiul ținut dintre Dunăre și mare a fost redat țării și *patriei mume*.

În contextul acestui efort de renaștere economică și spirituală, în Dobrogea au loc, la sfârșitul secolului al XIX-lea, câteva evenimente culturale marcante, printre care enumerăm: întemeierea unui Muzeu de Arheologie la Constanța, înălțarea, în Piața Independenței din orașul tomitan, a unei expresive statui din bronz, consacrată marelui poet latin exilat la Pontul Euxin, Publius Ovidius Naso, realizată de către sculptorul italian Ettore Terrari și inaugurată în august 1887; întemeierea, în același an, a Bibliotecii Universitare a cercului literar *Ovidiu*, prima bibliotecă publică de pe meleagurile dobrogene, înființarea Gimnaziului din Tulcea, a Gimnaziului clasic din Constanța, care va deveni, mai târziu, Liceul *Mircea cel Bătrân*.

Într-un articol publicat în *Analele Dobrogei*, făcând unele considerații asupra fenomenului cultural dobrogean, *Valeriu I.Grecu* vorbește pe un ton liric, plin de vibrație emoțională, despre contribuția creațiilor literar-artistice dobrogene, la îmbogățirea tezaurului cultural național: „Iată minunatele daruri pe care Dobrogea, depărtata și necunoscuta Dobroge, le-a făcut literaturii românești: frânturi de cântec în graiul poporului, pagini

<sup>552</sup>T.Arghezi, *Sursum corda, Tomis*, nr.1, iulie 1966, p.1.

inspirate din viața dobrogeană – unele mai modeste, altele mai avântate, unele mai didactice, altele inspirate dintr-un nețărmit avânt poetic, în sfârșit, vlăstare dobrogene, suflete rupte din sufletul Dobrogei, pentru a întregi și a defini imaginea artistică a întregului nostru suflet național.”<sup>553</sup>

De asemenea, un reprezentant al simbolismului românesc, cultivator al sonetului, poetul dobrogean *Alexandru Gherghel* pledează, într-o broșură intitulată *Viața românească*, pe un ton plin de înflăcărare patriotică, pentru cunoașterea în profunzime a ținutului euxin, de către locuitorii celorlalte provincii românești și de către străini: „Să facem astfel ca străinii să cunoască Dobrogea și altfel decât așa cum au cunoscut-o până acuma, și vom vedea atuncea adevărate pelerinagii spre această Mecca a trecutului nostru, spre aceasta *Alma mater*, a tot ceea ce sufletul unui om poate visa în materie de frumos și evocare poetică /.../ Și câte avantajii și pentru noi, și pentru dobrogeni, și pentru toți aceia care vor veni încoace, să se adape la izvoarele de poezie nesecată, izvoare ce țâsnesc aici și pretutindeni, din vestigiile unei alte lumi, încremenită pe vecie, de mii de ani.”<sup>554</sup>

În continuare, *Alexandru Gherghel* vorbește despre izbânzile culturale din ținutul situat între Dunăre și mare, după realipirea Dobrogei la România, despre *mișcarea culturală* și despre *mișcarea literară* de aici, scoțând în evidență faptul că: „Prin acei cari au scris și au trăit aicea, pe meleagurile astea pitorești dintre Dunăre și mare, Dobrogea reprezintă, încă, în istoria literaturii române, un capitol demn de relevat și de subliniat.”<sup>555</sup>

Urmărind viața cultural-artistică și pe cea literară, în special, a ținutului dintre Dunăre și mare, observăm aceeași rămânere în urmă, față de celelalte provincii românești, aceeași întârziere în instituirea și afirmarea unor forme specifice ale vieții literare: cenacluri, cercuri literare, concursuri, premii literare, care să impulsioneze activitatea de creație și să întrețină un climat de permanentă efervescență spirituală. Cu toate acestea, remarcăm, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, după realipirea Dobrogei la România, încercări de înființare ale unor cenacluri literare, grupate în jurul unor publicații cultural-literare, a unor instituții cultural-tradiționale. Aceste inițiative se datorează unor personalități locale, unor oameni de cultură, care au știut să întrețină făclia spiritualității românești, în ținutul dintre Dunăre și mare.

Un cenaclu literar cu o personalitate distinctă, care s-a afirmat puternic în viața culturală pontică, este *Poesis*, aflat pe lângă Casa Corpului Didactic, din Constanța. Înființat în anul 1973, cenaclul a fost condus, la început, de scriitorul Eugen Lumezianu, iar timp de mai mulți ani, în fruntea sa s-a aflat poetul Florin Pietreanu. Printre membrii cenaclului s-au numărat: istoricul literar Puiu Enache, poezii Ion Faiteș, Ileana Jean, Eugenia Vâjiaș, Veronica Stanei, Dan Jugănar, Ana Ruse, Cătălina Crețu, prozatorii Victor Corcheș, Al. Prundea, dar și autoarea de piese de teatru și de prelucrări dramatice, Victoria Gavrilescu. Schițele cenaclului s-au bucurat și de prezența unui remarcabil reprezentant al grupării literare interbelice *Litoral*, poetul Aurel Dumitrescu.

Un alt cenaclu literar, afirmat puternic în viața culturală a municipiului și a județului Constanța, este *Mihail Sadoveanu*, aparținând Casei Armatei din Constanța, înființat pe data de 20 august 1962, avându-l, la început, ca președinte, pe maiorul Ghe. Teugea, apoi, în 1966, pe colonelul Vasile Vasile, fiind condus de profesorul Ion Bădică. Devenind, din nou, autonom, după anul 1980, cenaclul literar al Casei Armatei l-a avut, inițial, ca președinte, pe căpitanul Ilie Marian, fiind condus, ulterior, de poetul Virgil Bostănar; începând cu anul 1976, secretar al cenaclului este poetul Geo Vlad, un neobosit animator constănțean. Cenaclul s-a bucurat și de prezența, și de îndrumarea prozatorului Marin Porumbescu.

<sup>553</sup>Valeriu I. Grecu, *Literatura dobrogeană. Reliefări, Analele Dobrogei*, 7, 1926, p.87.

<sup>554</sup>Alexandru Gherghel, *Dobrogea în viața românească*, Constanța, *Albina*, 1935, pp.12-13.

<sup>555</sup>Idem, p.14.

Primul cerc literar este *Ovidiu* (președinte de onoare al cercului era arheologul, epigrafistul și folcloristul Grigore Tocilescu), căruia îi urmează: *Poesis* (întemeiat în anul 1921 și condus de scriitorul Ion Marin Sadoveanu), *Societatea culturală dobrogeană* (fondată în anul 1920 de poetul, publicistul și omul politic I.N. Roman și de geograful Constantin Brătescu), cenaclul sau cercul cultural *Cuget Liber* (a luat ființă în mai 1947, pe lângă ziarul cu același nume; cenaclul nu avea un profil strict literar, ci un caracter complex, eteroclit, fiind împărțit în mai multe secțiuni: literatură artistică, social-economică și politică; secțiunea literară era condusă de poetul Mircea Marcoiu), *Cenaclul Filialei constănțene a Uniunii Scriitorilor din R.P.R* (care edita o revistă literară proprie, *Pagini dobrogene*, apărută în anii 1949-1950; a fost înființată la 16 iulie 1948; în cadrul cenaclului activau Dimitrie Stelaru, T. Coșovei, Corneliu Leu, Al. Gherghel, Mircea Marcoiu, Al. Pop Scărișoreanu), *Cenaclul literar Filimon Sârbu* (a luat ființă în anul 1954, la Constanța, și va activa începând cu anul 1956, în cadrul Casei Regionale a creației populare Dobrogea, sub îndrumarea prozatorului și folcloristului Marin Porumbescu; printre membrii cenaclului se numărau: Mircea Marcoiu, Ion Drăgănescu, Ana Barbu, Mariana Filimon, Aurelia Batali, Ion Docheru, Nicolae Fătu, Vasile Petre Fati; cenaclul se bucură și de prezența unor scriitori dobrogeni consacrați, afirmați în perioada interbelică, printre care se afla și poetul Gr. Sălceanu; în anul 1967, cenaclul literar *Filimon Sârbu* și-a schimbat denumirea, devenind cenaclul *Ovidius*, îndrumat de revista *Tomis*, numit și *Cenaclul scriitorilor din Dobrogea*).

La Mangalia a funcționat, timp de mai mulți ani, cenaclul literar *Jean Bart*, aflat pe lângă Casa Armatei. Înființat în anul 1957, cenaclul i-a numărat, printre membrii săi, pe Ion Aramă, Vasile Terzea, Sorin Roșca, Petre David, Jean Ionescu, Ilie Manole, Marius Florian, Vasile Iordache, Ion Negureanu, Mariana Florescu, Ion Panait, fiind condus, până în anul 1981, de poetul Virgil Bostănanu.

Un cenaclu literar afirmat, în ultimii ani, în viața culturală a județului, este *Duliu Zamfirescu* din Hârșova, printre ai cărui membrii s-au numărat: Ion Roșioru, Taisia Pușcașu și Fatma Sadac.

Printre cercurile literare din județul Tulcea, poate fi menționat, în mod deosebit, cenaclul literar *Panait Cerna*. Prin grija unor entuziaști, creatori, cu vocație de animatori culturali, printre care se aflau și Olimpiu Vladimirov, Ernesto Mihăilescu, acesta din urmă devenind, în ultimii ani, scriitor consacrat, cenaclul a reușit să organizeze o serie de manifestări culturale, unele de interes național.

Referindu-ne la Dobrogea, literatura din acest spațiu cultural este mai tributară influențelor exercitate de alte zone culturale. Așadar, nu se poate vorbi despre un *dobrogenism* literar, în felul în care se vorbește despre *ardelenism* sau despre *moldovenism*. Evoluând într-o perioadă relativ scurtă, de numai un secol și ceva, literatura din Dobrogea a dat puține opere remarcabile, aducându-și o contribuție modestă în ansamblul istoriei literare românești. Fără să genereze noi orientări și școli literare, literatura din Dobrogea a avut un caracter eclectic, fiind un adevărat receptacul al tuturor influențelor estetice. Cu toate acestea, operele scriitorilor care s-au născut și care și-au desfășurat activitățile literare pe meleagurile euxine sau ale celor care provin din alte zone, dar care și-au legat, definitiv, existența de aceste locuri, prezintă unele note distincte, caracteristice, care le imprimă o fizionomie aparte. Dintre aceste note, ca tendințe ale literaturii din Dobrogea, menționăm doar două: reflectarea pe plan artistic, până la saturație, a universului marin și cultul pentru antichitate, pentru vestigiile greco-romane sau pentru poetul Ovidiu. De la Petru Vulcan, până la Grigore Sălceanu sau Aurel Dumitrescu, o serie întreagă de creatori dobrogeni au oscilat între aceste motive literare, unii dintre ei reușind să dea piese lirice, de o autentică vibrație emoțională.

Pe planul formei, a tehnicii literare, putem remarca o anumită cantonare în tradiționalism, mulți dintre creatorii din aceasta zonă cultivând poezia de factură neoclasică sau neoromantică. Remarcăm faptul că tocmai acei scriitori care s-au eliberat de aceste

motive literare, specifice spațiului pontic, marea și antichitatea, sau pe care le-au abordat doar într-o unică măsură, fără să rămână prizonierii lor, au reușit să creeze o operă durabilă, cu valențe umane, să se *clasicizeze*. Ne referim la partizanul poeziei de idei Panait Cerna și la unul dintre reprezentanții de seamă ai suprarealismului românesc, poetul contemporan Virgil Teodorescu. Cu toate că au existat și există, în Dobrogea, numeroși *poeți ai mării*, nici unul nu a reușit să devină unul autentic, excepție făcând poetul Mihai Eminescu, cel cufundat, pentru totdeauna, în *mișcătoarea mărilor singurătate*.

### **Scriitorii dobrogeni**

Efervescența beletristicii românești, în perioada interbelică, e un fapt recunoscut. Restrângerea discuției la perimetrul literaturii dobrogene, conduce la constatarea că intervalul respectiv trebuie înțeles ca un răstimp de considerabilă sporire și diversificare a direcțiilor și a formulelor literare. Fenomenul, explicabil pe plan larg, prin dezvoltarea literaturii naționale, își află explicația și în unele fapte de ordin particular, precum sunt creșterea considerabilă a numărului de creatori, calitatea estetică, mai ridicată, a literaturii din această parte a țării, cât și varietatea de viziune și de sensibilitate artistică.

Există, într-adevăr, o mare deosebire, în toate aceste aspecte particulare, între realitățile beletristicii dobrogene, din epoca la care ne referim, și cele din etapa anterioară.

Consolându-și și lărgindu-și terenul de manifestare, prin întemeierea de publicații mult mai bune, cu un grad superior de specializare, după primul Război Mondial, literatura a ieșit din cercul de creatori strâmt în care se găsea, numărul scriitorilor ridicându-se la câteva zeci. Pe de altă parte, nivelul valoric, general, al creației din această perioadă, a fost mai înalt, ascensiunea calitativă fiind confirmată, între altele, și de audiența și de circulația mai mare a acesteia, în rândurile opiniei publice literare din țară. Fiind mult mai numeroși, creatorii de literatură dintre 1919 și 1944, au realizat o mai mare variație, sub aspectul viziunii și al sensibilității artistice, ceea ce a făcut ca sporirea volumului de creație să fie dublată și de o ramificație a direcțiilor și a formulelor literare.

Un fapt de remarcat, de asemenea, privește reflectarea specificului dobrogean, în beletristica epocii. O privire atentă arată că scriitorii care au creat între cele două războaie mondiale au fost mai sensibili, având o percepție mai dezvoltată a locului și a oamenilor situați la Pontul Euxin. Dintre elementele specificului dobrogean, intrate în atenția creatorilor, care și-au găsit răsfrângerea în scrierile literare, cea mai mare atracție au exercitat-o substratul istorico-mitologic al locului, instinctul apei și al călătoriei. Cel dintâi a avut ecou mai ales în lirica de rezonanță tradiționalistă și neoclasică a lui Dumitru Olariu, Ioan Micu și Aurel Dumitrescu, dar și în poezia lui Liuben Dumitru, D. Batova, Boris Desliu, Al. Gherghel, Gr. Sălceanu, Nic. Cristescu și George Dan. Prin toate aceste linii de profil, literatura dobrogenilor a adăugat un plus de pitoresc și în ansamblul beletristicii românești și a reușit să-și definească mai bine individualitatea și contribuția.

Semn al ivirii unor afinități de conștiință și de structură artistică, asocierea forțelor creatoare și constituirea lor în grupări literare, pentru prima dată în perimetrul dobrogean, a fost asociată cu numele și cu activitatea a două reviste: *Festival* și *Litoral*. Manifestându-se la o scurtă perioadă de timp una față de cealaltă, și în zone diferite, cele două grupări au afișat și opțiuni critice diferite, promovând, fiecare, o literatură care, modernă în viziune, a propus un alt univers, ce a definit un profil aparte. Pe scurt, în vreme ce *festivaliștii*, utilizând, uneori, tehnici moderat suprarealiste, au cultivat o poezie de cunoaștere interioară, cu elemente de citadism și boemă, cei de la *Litoral* au realizat o lorică a sintezei dintre tradiționalism și neoclasicism, în care plaiurile străvechi și crângurile se învecinau cu marea, percepută prin filtrul substratului antic elen și al celui roman.

## **BIBLIOGRAPHY**



Alexandru, Gherghel *Dobrogea în viața românească*, Constanța, Albina, 1935;  
Cucu, Ștefan, Apostoleanu Corina *Literatura în Dobrogea: Dicționar biobibliografic*,  
Biblioteca Județeană, Constanța, 1997/1999;  
Deșliu, Boris *Momente și portrete*, Editura Europolis, Constanța, 2001;  
Dunăreanu, Ovidiu, Corcheș Victor *Corabia de fildeș - poeți ai sudului*, Editura Ex  
Ponto, Constanța, 2000;  
Hangiu, I *Dicționar al presei literare românești*, Editura Științifică și Enciclopedică,  
București, 1987;  
Munteanu, Teodor *Scriitori căzuți pe front*, Colecția Luceafărul, București, 1944;  
Puiu, Enache *Istoria literaturii din Dobrogea*, Editura Ex Ponto, Constanta, 2005;  
Tudor, Argezi *Sursum corda, Tomis*, nr.1, iulie 1966;  
Valeriu I., Grecu *Literatura dobrogeană. Reliefări, Analele Dobrogei*, nr.7, 1926.

## DUMITRU OLARIU, PROMOTER OF THE LITORAL MAGAZINE

**Oana Bădăluță**

**PhD Student, University of Bucharest**

*Abstract: Dumitru Olariu, the promoter of the Litoral Group, born on the 8<sup>th</sup> of March, 1910, supported the issue of the Pontic magazine in Constanta, during the years before the Second World War period, more precisely, in January 1939, and he also published the magazine Litoral, in collaboration with I.Micu and the sculptor C.Grosu. The Collection Litoral created besides the magazine, with the purpose of making its collaborators, known to the public, registered only a single volume of poems, during Dumitru Olariu's lifetime, mainly The Groves of the Sky, which marked, in fact, the poet's debut. Through the inner sensibility of the Dobrudjan spirit, the magazine Litoral presented the new poetry of the sea, which distinguished by its original notes, in the context of the Romanian literature between the World Wars period. Who will attentively look over Dumitru Olariu's poetry, will surely notice the multitude of most diverse literary tendencies from his verses, where the classical notes combine with the symbolist and the parnassian ones. Above all, however, the traditionalist orientation is considered to be a well-defined characteristic of this author's creation, during the period between the World Wars. Considering what it has more representative in itself, Dumitru Olariu's lyric is poetry that uses myths, which promote the traditionalists' common elements, such as: the ancestral land, the flocks, the forefathers, the sky and the rivers. Dumitru Olariu's traditionalism offered his poetical inspiration a positive sense, the same way as it happened to some part of Ion Pillat's or V.Voiculescu's poetry.*

*Avoiding the rhetoric and the emphasis, Dumitru Olariu had the merit of discovering the primary beauty of this lyrical modality, which was so compromised in the readers' conscience by the Semănătorist Group. His poetry represents a free and natural expression of the pathos, a veritable sheer and spiritual breath for the readers who are pleased to read it, because it reveals the sensibility of our time and a permanent restlessness. Therefore, there is a risk to fit rigorously the poet in the structure of his own soul. We notice in some of his poems, a certain vibration of his voice, some restlessness which hides, in fact, a sensitive and fragile soul. But Dumitru Olariu's state of mind does not let itself overwhelming, so as to determine unconditionally certain reflexes, but it gives his volumes a slightly melancholic tone and organizes in unexpectedly strange visions sometimes.*

*Keywords: poetic text, literary tendencies, originality, traditionalist orientation, creative inspiration.*

Dumitru Olariu, animatorul principal al grupării *Litoral*, născut pe data de 8 martie 1910, în comuna *Poiana* din județul Sibiu, provine dintr-o familie de păstori ardeleni, Dumitru și Evdochia. Urmează școala primară în localitățile Anciocrat și Poiana (*Verile copilăriei, mărturișește el, le-am umblat prin arșița Dobrogei, după turmele părinților, iernile, în munții înalți*).

În perioada 1921-1929, urmează cursurile liceelor *Aurel Vlaicu* de la Orăștie și *Gheorghe Lazăr* din Sibiu, unde își susține bacalaureatul, în anul 1929. Absolvă Facultatea de Drept, din București, în anul 1934, apoi se stabilește în Dobrogea, la Valu lui Traian și la Constanța, unde profesază avocatura.

Anul 1929, când și-a luat bacalaureatul, a fost și anul debutului literar, cu poezii publicate în revista *Țara Bârsei*. Colaborează la publicațiile: *Gândirea*, *Bilete de papagal*, *Limba română*, *Universul literar*, *Duminica Universului*, *Cronica literară*, *Gânduri de la Mare*, *Ritmuri*, *Țara Bârsei*, *România de la Mare*, *Pontice*.

Înscris, în 1930, la Facultatea de Drept din București, o absolvă în anul 1935, și, stabilindu-se în Constanța, după o scurtă perioadă de stagiatură, începând cu anul 1937, profesază avocatura, la malul mării. În tot acest timp, Dumitru Olariu scrie și publică în diverse reviste: *Gândirea*, *Bilete de papagal*, *Limba română*, *Universul literar*, *Duminica Universului*.

În anii de dinaintea celui de-al Doilea Război Mondial, Dumitru Olariu a sprijinit apariția, în ianuarie 1939, în Constanța, a revistei *Pontice*, și a editat, în mai 1939, în colaborare cu I.Micu și cu sculptorul C.Grosu, revista *Litoral*. Colectia *Litoral*, înființată pe lângă revistă, cu scopul de a-i lansa colaboratorii, n-a înregistrat, în timpul vieții acestuia, decât un singur volum de poezii, *Crângurile cerului*, care a constituit cartea de debut a poetului.

Întemeiază la Constanța, în mai 1939, împreună cu poetul Ioan Micu și cu plasticianul Cristea Grosu, revista *Litoral* (lunar, mai 1939 - iulie 1943). Grupului inițial i se alătură, în iulie 1939, poetul Aurel Dumitrescu. Printre colaboratorii apropiați se numără: Ramon Secăreanu, Nicolae Duna, Mihai Zissu, Ion Lolu, Anișoara Odeanu, Șt.Brânză, C.Săndulescu, G.Vaida, C.Munteanu, Tr.Mihăilescu, Horia Stamatu și Pavel Nedelcu. Revista se publică cu intermitențe, tipărită în tiraj restrâns și difuzată prin abonamente, mai ales datorită războiului, în numai paisprezece numere.

După moartea lui Dumitru Olariu, coordonarea revistei este preluată de Ioan Micu și, în ciuda eforturilor, apariția ei nu depășește patru ani („Când îmi amintesc - mărturisesc Ioan Micu, peste patru decenii – serile de iarnă ale tinereții noastre, petrecute în lectură, și lungile discuții lângă soba de tuci, din odaia de unde improvizasem, în strada Scarlat Vârnăv, o redacție, cu birouri, cu tablouri și etajeră pentru revistă, când mă gândesc al truda înfrigurată cu care, până noaptea târziu, lucram la expedierea exemplarelor cu literele și gravurile încă umede - o îndreptățită tristețe cuprinde sufletul meu.”)

*Litoral* a cultivat, din interiorul sensibilității dobrogene, o nouă poezie a mării, care s-a distins, în peisajul liricii românești interbelice, prin note originale.

Programul publicației apare în numărul inaugural al lunii mai 1939, semnat de directorul revistei, Dumitru Olariu: „Doi poeți și un sculptor, înfrățiți, în nemarginita lor dragoste de mare, și fascinați de steaua răsăriteană a visului ce le călăuzește pasiunea, ivesc, pe țărmul pontic, întrupare de tipar. O neasemănată îngemănare de inedite coordonate geografice, cu corespunzător conținut liric, neprețuită, până azi după cuviință, îndreptățește proștețimea râvnei lor și o determină.”

Prestigiul revistei l-a asigurat și grafica ei, de formatul unui caiet, imprimată pe carton velin, ilustrată în gravure și desene, stilizate de patru pictori tineri: Cristea Grosu, Basarab,

Vasile Dobrian și Geo Zlotescu. Asemeni poeților, aceștia au *interpretat*, într-o viziune modernă, istoria milenară a ținutului, pitorescul și misterul peisajelor lacustre și de stepă.

Director al revistei, dar și proprietarul și redactorul ei responsabil, Dumitru Olariu înființează, în același an, 1939, și o editură, ce poartă numele publicației, unde își scoate primul volum de versuri, *Crângurile Cerului*. Volumul conține poezii din anii 1929-1939 și se bucură de o binemeritată primire din partea criticii. Debutul editorial consacră un poet cu timbru propriu, depășind clișeele și retorismele vremii, capabil să imprime liricii dobrogene o traiectorie superioară, cu rezonanță în plan național.

Trimis pe front, poetul n-avea să se mai întoarcă în odaia modest mobilată din Constanța, de pe strada Scarlat Vârnav, acolo unde improvizase redacția revistei și unde, lângă o sobă de tuci, consumase nopți de lectură și discuții literare. Dumitru Olariu, *oșteanul amar cu inima duioasă*, este răpus în fruntea escadronului său, ca sublocotenent de cavalerie, pe data de 6 octombrie 1942, pe frontul caucazian. Este înmormântat în curtea unei bisericuțe din localitatea Abienscaia, în cimitirul eroilor.

Acesta lasă, în manuscris, un al doilea volum de versuri, *Crepuscul intim*, apărut postum, în 1943.

În povestea prea scurtei vieți a lui Dumitru Olariu se poate tălmăci ceva din însuși destinul și ritmul vital al acestui neam de baștină, *coborător cu primii împărați, din piscuri*, și năzuind spre aceleași *zări de lung alean*, care au conferit speranță și liniște deplină, pasului domol și legănat al ciobanilor noștri carpatici, departe, spre răsărit.

Revelator, pentru tragicul său sfârșit, este cel de-al doilea volum de versuri, *Crepuscul intim*, apărut postum, în care se remarcă, îndeosebi, dragostea față de țărâmul natal, față de meleagurile dobrogene, impresii pe care le descoperim într-o ultimă scrisoare, trimisă de pe front, prietenului său, Ioan Micu: „De când am plecat, n-am mai avut răgazul, nici condițiunea sufletească prielnică să caut intimitatea Muzelor. Cele două poezii pe care ți le trimit nu sunt compuse, aici, în zăngănitul armelor, ci datează mai de mult și fac parte, împreună cu altele două din cele publicate în *Litoral*, dintr-un volum în manuscris, pe care nu știu dacă zeul Marte îmi va îngădui să-l public vreodată. Am ținut tănuț, până acum, acest amănunt, dar gândindu-mă că s-ar putea să mai trec, cu mai puțin noroc, prin ceea ce am trecut – eventualitate care, crede-mă, nu mă neliniștește și nu mă înspăimântă câtuși de puțin, aș putea afirma mai mult – ți-l împărtășesc ție, cu rugămintea de a căuta, după ce eu nu voi mai fi, printre hârtiile mele de la Valu lui Traian, manuscrisul volumului intitulat *Crepuscul intim*, și a-l publica într-o ediție postumă. Te rog mult, acordă-mi favoarea de a nu vedea în aceste rânduri vreo dramatizare, care n-ar putea fi decât ridicolă sau vreo prezumțiozitate, de care eu, cel dintâi, am onoare (...).”

„E o furtună puternică pe mare – îmi scrii atât de evocator și parcă văd, de pe țărmul înalt, întreg zbuciumul apelor frământate de furtună, de care mi-e dor. Din Ucraina și, de aici, din Crimeea, am văzut de atâtea ori Marea Neagră și m-a emoționat gândul că valurile pe care le priveam azi, poate ieri, au scaldat țărmul Dobrogei noastre dragi – și câte n-ar putea să-mi spună! Pe țărmul Mării de Azov și al Mării Sivas am stat mai mult și mi-au devenit, de asemenea, dragi, fiindcă pe acolo am dat lupte și am biruit. Vuietul luptei și vuietul mării s-au împletit, tot timpul, în auzul și sufletul meu, atât de puternic, că nu-l voi putea uita niciodată. Dacă aș fi căzut, mi-aș fi știut mormântul, la marginea mării.”

„Am trecut prin zile și nopți crâncene (...). Dacă îți voi spune, dimpotrivă, la fel ca lui Traian și Călin, că am trăit atunci, cu o intensitate unică, o adevărată euforie, că simțurile și sufletul meu frământau sub vraja unei incantații, necunoscută, încă, mie, când gloanțele de armă automată îmi șuierau pe la urechi, aproape de tot, atât de aproape, uneori, încât mi se părea că stau sub o streășină strâmtă, din care curg picăturile de ploaie pe lângă obrajii mei, cu melodia aceea constantă, vei crede că denaturez adevărul sau că exagerez. (...) Dacă Dumnezeu va voi să ne mai întâlnim, am credința, îți voi putea împărtăși multe.”

Dar întâlnirea celor doi poeți ai *Litoralului* nu a mai avut loc niciodată. Mocanul *din neamul oamenilor, care au statornicit străvechi legături românești dintre Munte și Mare*, așa cum afirma Nichifor Crainic, în numărul lunii ianuarie, 1943, al revistei *Gândirea*, a căzut pe depărtatele meleaguri: „unde va fi regăsit urmele strămoșești ale îndrăzneților noștri oieri ardeleni.”

Cine parcurge, cu atenție, poezia lui Dumitru Olariu, observă pluralitatea de tendințe literare, dintre cele mai diverse, din versurile sale, notele clasice îmbinându-se cu cele simboliste și parnasiene. Deasupra tuturor, însă, definitorie pentru creația acestui autor aparținând perioadei interbelice, devine orientarea tradiționalistă.

Privată în ceea ce are ea mai reprezentativ, lirica lui Dumitru Olariu este o poezie ce apelează la mituri, care promovează elemente obișnuite tradiționaliștilor: *plaiul străvechi, turmele, strămoșii, bolta cerească, râurile*. Tradiționalismul lui Dumitru Olariu a imprimat inspirației un sens pozitiv, așa cum se-nâmplă cu o anumită latură a poeziei lui Ion Pillat sau a lui Vasile Voiculescu.

Negreșit, utilizarea figurației poetice tradiționaliste, care ține, la Dumitru Olariu, de structură, este reflexul vieții sale interioare, dintre toate afectele, hotărâtor fiind sentimentul de solidaritate cu străbunii, de apartenență la glia străveche. Mărturisirea deschisă a acestei genealogii, în poezia *Transhumanță*, o antologică artă poetică, care deschide volumul *Crângurile cerului*, capătă, la poetul dobrogean, un aer ușor arghezian, nu atât prin expresie, cât prin idee: „În versul meu de cremene și-amnar,/ Mă simt lângă strămoșii răspicați,/Coborător cu primii împărați/Din pisc, în zugrăveala de altar.”

Asimilarea intimă a tradiționalismului determină nu numai o permanentă implicare a cunoscutelor concepte ale curentului respectiv, cât și instituirea, în poezii, a unei atmosfere corespunzătoare. Atunci când, în *Stanțe*, autorul realizează o autobiografie artistică: „M-am tocmit păstor la zări,/Aleii, poteri de visări!/Un fior și-o gingășie/A fost singura-mi simbrie./Lângă turmele de aleanuri/Steaua mi-o doinii prin lanuri/Și-am purtat, mari, purtat,/Dragoste de împărat.”

Tot astfel, în pastelul *Cap de toamnă*: „E-un început suav de-nmormântare,/Pribeag în munții roibi și-ntroienit/Prin aer, ca o neagră parfumare,/Azi, ultimul bour căzu rănit./Pe reci palori de țară pădureață,/Ascultă bine, trebuie s-auzi!/Prelung răsuna-a vântului săgeată,/Iubito, descărcându-și plumbii cruzi.”

Nu în puține cazuri, poezia lui Dumitru Olariu se oprește la izvoarele ortodoxismului. Există, și la acesta, o obsesie a icoanelor bizantine, a altarului, a psalmilor, iar această obsesie acordă întâietate unora dintre reprezentări. În textul poetic *Incantație*, poetul compară desfrunzirea plopilor cu coborârea icoanelor de pe pereții bisericii, de către niște meșteri noi; în poezia *Primăvară dobrogeană*, regenerarea naturii este văzută asemenea unui ritual creștin: „În fiecare zarzăr din cătun/S-a-mpotmolit un nour alb, azi-noapte;/Par zarzării biserici largi, când vreun/Drept credincios zefir se roagă-n șoapte.”

Versurile lui Dumitru Olariu au fost guvernate de o percepție modernă a realității. Ambele volume, în principal *Crângurile cerului*, dezvăluie, în autor, imboldul de revitalizare a cântecului, versul de laudă adusă ființei umane, pământului, apei, lucrurilor din jur. Iată câteva referințe critice, referitoare la volumul *Crângurile cerului*: „Dens, sub raportul cantității, și divers, sub raportul inspirației, volumul *Crângurile cerului*, a domnului Dumitru Olariu, are îndoit merit, că impune atenției iubitorilor de poezie, numele unuia dintre cei mai înzestrați poeți ai Muzelor, din generația cea mai tânără și după aceea, meritul că dă la iveală un original și originar poet al Dobrogei.” (*Perpessicius*, 1940); „Și dacă ne vom întreba ce-a cântat, în scurta lui trecere printre noi, poetul Dumitru Olariu, vom putea grupa tematica poeziilor sale în patru capitole, deopotrivă de dramatice: femeia, peisajul dobrogean, marea și acel aflus și reflux al vremurilor române (...); „*Crângurile cerului* pot fi, fără îndoială,

comparate cu filoanele de aur descoperite într-o galerie, începute, neadâncite, nesecate.” (Matei Alexandru, 1943)

Evitând retorismul și emfaza, Dumitru Olariu a avut meritul de a fi descoperit frumusețea primară a acestei modalități lirice, atât de compromisă în conștiința cititorilor, de către semănătoriști. Expresie liberă, naturală a patosului, cântecul lui Dumitru Olariu respiră un aer pur și se citește cu plăcere, pentru că dezvăluie o sensibilitate a timpului nostru, un permanent neastâmpăr. Prin urmare, este riscant a se face o încadrare riguroasă a poetului, sub raportul structurii sufletești. Observăm, în unele poezii, un tremur de glas, o neliniște care ascunde un suflet sensibil, fragil. La Dumitru Olariu această stare nu devine, însă, copleșitoare, în măsură să-i determine, necondiționat, anumite reflexe, dar care conferă volumelor un ton ușor melancolic și se organizează, uneori, în viziuni stranii, de neașteptat: „Când afectivă, când intelectualizată, emoția sa și-a aflat expresia în imagini plastice, uneori de o factură parnasiană, alteori ținând de modalitatea ermetică (...).” (N.Mihăiescu, 1943)

Poezia *Neliniști* (volumul *Crângurile cerului*) este un exemplu. Încercat de singurătate, poetul are sentimentul revenirii la primitivism, prin imaginea peșterii și curgerea pârâului, trăind laolaltă cu dihaniile. Sufletul său este străbătut de teama fiarelor, de aceea fuge din calea acestora, alegând protecția și acoperământul grotei. Dincolo de extravaganța acestei viziuni, emoția de groază reușește să fie transmisă cititorului: „Tărăște-mă, orb, după tine s-ajungem/Mai iute-ntre stâncile singure!/Iată,/Din beznă desprinse, cumplete dihanii/Flămânde ne-adulmecă urmele, spornic,/Și neîndurat deslușim răsuflarea/Din fâlcile lor, clănțănind lămurit.”

Neliniștea pe care poetul o simte, produce dezechilibrul naturii, copacii suferă de o desfrunzire severă, astfel că Dumitru Olariu îi simte *refugiați* în sufletul său, tot așa cum apare tristețea, la contemplarea apusului de soare.

Neastâmpărul spiritual capătă, la creator, forma întrebărilor, expresie poetică într-atât de multiplicată, încât devine unul din motivele fundamentale ale liricii. Această stare se năzduiește în poeziile de reflecție (*Cinstita cântare, Priveghi în mine însumi, Pontica*), dar și în pasteluri: „Cetatea-n palme tâmplele-și ascunde,/O dălțuiește luna molcom, iară./Drept, fumul reazămă, la cer, o scară/Să urce sufletul pe ea - dar unde?” (*Callatis*)

Dumitru Olariu este un poet al luminii, al revenirii naturii, cu toate atributele acestora, semn de incontestabilă robustețe interioară. Primăvara este anotimpul zarzărilor în alb, al macilor înfloriți pe câmp, care *avânta grele cești*, în sus. Este vremea unui viu dialog între elementele cosmice. În această ambianță de stimuli poetul încearcă momente de elevație, reperând imaginea sufletului *încă neîntâmplat*, care *așteaptă pe țarm, ca o sare albă* (poezia *Geneza*), certificând o capacitate imaginativă de factură modernă.

În poezia *Dobrogea*, un imn închinat acestui colț de țară, autorul angajează o suită de metafore și imagini revelatoare, despre existența materială și spirituală a Dobrogei. Plecând de la imaginea țărmlui inundat de lumină, fiecare vers dezvăluie și adaugă sensuri noi, reflecției poetului, care devine din ce în ce mai permisibil, mai deschis, în fața acestui crepuscul, cât și în fața vieții. Autorul descrie gradat acest spațiu al contrastelor, pe care îl numește *țara de foc, țara de taină*, în care *albe cătune-și adună bordeiele-n poală*, cu geamii care *ciulesc urechea la cer și salcâmi care oftează, privind îngroziți în sterpe fântâni*: „Țara de foc, amvon de cocori.../Pescarii scot soarele'plasă, din mare,/Cu hohote roșii, în zori, izbucnește lumina;/Pe câmpuri, azi, macii se'îmbată cu sângele vechilor zei.”

Pentru un tradiționalist, este ceva firesc de înțeles că poezia naturii deșteaptă, în memorie, stampele voievodale: „Să-i vezi din glasuri codrii luminând,/Ai zice că-i un prinț la vântoare/De zimbri.” (*Noul septembrie*)

Dumitru Olariu este un elogiator al peisajului scitic și al întinderilor euxine, un apologet liric al mării, un comentator modern al relicvelor clasice. Pentru acesta, marea e *un izvor miraculous de poezie, un țarm magic*, o aluviune în conștiința contemplatorului ei. În

volumul *Crepuscul intim*, Dumitru Olariu se revează și ca poet erotic, în câteva elegii inundate de melancolii pontice: „Un dialog cu marea, câteva meditații și câteva poeme de război (...) formează esența acestei cărți frumos tipărită de prietenii rămași.” (Emil Manu, 1978)

Înclinat să deslușească realitatea, poetul își dezvăluie, plenar, forța de interpretare nouă a universului, mai cu seamă în poezia mării. Într-un context aparte, imensitatea de ape apare de o mobilitate care tulbură privitorul, o poezie cum este *Din adâncuri* (volumul *Crângurile cerului*) propunându-și o transpunere a tăcerilor din străfunduri, acolo unde: „statornic sângerând, intim, coralul/Își stoarce rana și-nflorește pietre.” Ceea ce Dumitru Olariu pătrunde cu privirea, marea calmă, ușor tremurătoare, neangajată decât superficial în mișcare, se confirmă și în textul poetic *Marina*, prin declanșarea unei viziuni antropomorfe, inspirate de o cuceritoare frăgezime.

Surprinsă în ritualul ei obișnuit, marea declanșează, în sensibilitatea poetului, imaginea unui copil aflat la primele încercări de a face primii săi pași și de a comunica: „Învăță par'că marea să vorbească./Silabe mici și cioburi de cuvinte,/În stângăcia ei copilarească./O cicălesc în răs, ce de argint e; La piept, frângându-și mâinile, se roagă/Pe valuri treerate de pământ,/Se supără, apoi, pe lumea'ntreagă/Și aruncă toate cioburile'n vânt; Și iat-o, în picioare, înălțată/Să-nvețe mersul, ca un prunc de sânge./Pășește drept, se clatină de-odată./Pe spate cade și de ciudă plânge.”

Cel mai adesea, însă, versurile lui Dumitru Olariu manifestă preferința pentru marea în frământare, care se arată furioasă, de unde deducem faptul că poetul rămâne un creator cu un dezvoltat simț pitoresc Dintre secvențele numeroase pe care le furnizează evocarea mării în furtună, reținem această strofă din *Mare altfel*, pentru avântul fanteziei și caracterul artistic al motivației implicate: „O, mare-nălțuită cât e zarea/Își sfâșie cămașa strămtă-n vânt/Că se înălbește marea, marea/Schimbând, pe țărni, veștmânt după veștmânt.”

Dumitru Olariu cultivă, în peisagistica pe care o construiește cu migală, metaforele alcătuite într-un grad de o mare voluptate intelectuală: „Privește, marea e o carte/Deschisă-n mâinile luminii.”

Elogiind și preamărind întinderile albastre, cât și celelalte elemente specifice peisajului dobrogean, poezia trădează obârșia muntenească a autorului. Figurația literară evocă, în acest caz, o arie geografică carpatică sau submontană, păstrând ceva din atmosfera mioritică. Contemplând un răsărit de soare la mare, izbugnirea luminii devine, pentru poet, *un arbore cu rădăcini de fulger*: „Un arbore cu rădăcini/Adânci de fulgere-a plesnit/În așchii grandioase de lumini/Rătăcitoare, în nemărginit.” (*Diluviu*)

Atundeva, în proiectarea unui *Naufragiu*, furtuna își arată *copitele negre și frământată, în galop metalic, deșertul mării. Dimineața euxină*, imagine apocaliptică a destrămării nopții, trimite spre un relief specific montan: „Vulcanul stins al nopții izbugni/Atât de crâncen, de neașteptat,/Ca lava lui fierbinte, lângă zi,/În aurora s-a pietrificat.”

Caracteristica dominantă a eroticii lui Dumitru Olariu o reprezintă finețea prin care se transmit sentimentele, odată cu evitarea exceselor de ton și de expresie. Îndrăgostit, poetul e un gurist discret al bucuriilor și al decepțiilor, care nu rămâne la aspectul decorativ, ci cultivă versul ce abundă în sensuri, exprimând un suflet transfigurată de pasiunea iubirii. Senzația pe care o percepem este una de arșiță, de sete: „Iubito, vom muri și noi de sete/Sfârșitul e aproape, ca un țărni/Dă-mi gura, dă-mi uitarea fără țărni,/Iubito, să murim așa de sete.” (*Arșiți*)

Poezia lui Dumitru Olariu este una robustă, de inspirație tradițională, profundă. Mediul ambiant socio-natural este interpretat în tablouri picturale (*Dobrogea*), pitoresc-balcanice (*Aise*) sau în proiecții melancolice, ipostaze ale eului poetic (*Visule ; Arșița*). Acestea reprezintă meditații grave, adesea dramatice, asupra destinului, asupra statutului

poeziei și a soartei poetului (*Pontice*), exprimate prin același simbol, al sentimentului de tristețe, de amărăciune, plopul.

În acord cu miracolul marin, erotica poate fi devastatoare (*Arșita*), tandră și delicată, accesibil *țarm de reverie* (*Vârful cu dor*), femeia iubită fiind, în majoritatea cazurilor, o fantasmă, perfecțiunea intangibilă (*Margarete*). Marea, de un albastru tulburător, se zbuiciumă sub ploaia care: „joacă dezbrăcată, cu păr lichid și pulpe moi” (*Naufragiul*). Fiind o carte *tăinuită, nepământească* (*Și marea e o carte*), din azurul ei izvorăsc impulsuri genetice, naturale (*Din adâncuri*).

Cărți publicate: *Crângurile cerului*, Constanța, Litoral, 1939, *Crepuscul intim*, Tipografia Lucrătorii asociației, 1943.

*Corcheș Victor*, în studiul *Dumitru Olariu – Literatura dobrogeană de ieri și de azi*, Litoral, 12, nr. 1178, 22 iulie 1982, p. 2, afirmă: „Este, alături de Al.Gherghel, cel mai însemnat poet dobrogean din anii 30’-40’. Dumitru Olariu ar fi ajuns, credem, primul exponent liric al << țărâmului magic, cu vecinătatea miracolului >>, cum considera, el, Dobrogea. Trăsăturile esențiale ale poeziei sale sunt, astfel, definite prin exegeții literari: << Tradiționalismul lui e structurat psihic, și ca element definitiv: caracterul modern al gândirii sale poetice >> (E.Puiu) și << Dimitrie Olaru e un cântăreț al peisajului scitic (...), un apologet liric al mării, un comentator al relievelor clasice >>.” (E.Manu)

Titus Andronic, în critica *D.Olariu – Un poet sibian*, Transilvania, 14, nr. 10, 1985, p. 25, afirmă: „Mort la 32 de ani, în război, Dumitru Olariu nu a apucat să-și publice decât un prim volum de versuri, << Crângurile cerului >> (Constanța, 1939), o altă culgere << Crepuscul intim >>, apărând postum, în 1943. Din aceste două cărți – care afirmau un poet cu timbru propriu, depășind clișeele și retorismele vremii, am ales câteva poeme reprezentative pentru talentul și viziunea sa, deopotrivă vibrând la frumusețile naturale și omenesti ale regiunilor natale, cât și ale celor marine, în care și-a trăit anii maturității poetice. Ele se doresc un prim pas spre redescoperirea unui scriitor autentic – a cărui operă, de altfel, urmează să apară în seria << Restituiri >>, a editurii Dacia.”

Puiu Enache, în critica *Poetul Dumitru Olariu – Literatura în Dobrogea*, Tomis, 5, nr. 4, aprilie 1970, pp. 6-7, afirmă următoarele: „Luându-și zborul, după Războiul de la 1877, literatura din Dobrogea și-a constituit formele necesare (grupări, ziare, reviste) destul de rapid, dacă ținem seama de vitregia împrejurărilor. Mai dificil a fost, însă, ca această literatură să ia înălțime și să-și profileze trăsături ori elemente particulare, menite a-i conferi în cadrul mai larg al literaturii naționale, semnele unei identități, cât de cât clare. Unul dintre creatorii cu merite, în acest sens, a fost, indubitabil, Dumitru Olariu, poet foarte talentat, dar puțin cunoscut azi, din cauza stingerii sale timpurii.”

Micu Ioan, în critica *Poetul Dumitru Olariu. In memoriam*, Tomis, 4, nr.7, iulie 1969, p.16, menționează: „L-am cunoscut pe Dumitru Olariu cu prilejul unei reuniuni, a cărei expresie a fost revista <<Pontice>>. În jurul ei, pentru un timp, se grupaseră intelectualii și scriitorii dobrogeni de atunci. (...) Dar nu de o revistă de cultură se simțea, pe atunci, nevoia, ci de una de creație, o revistă în care sa vibreze sufletul tomitanilor. Din această nevoie a rezultat, în mai 1939, revista <<Litoral>>, al cărui redactor a fost Dumitru Olaru, (...) un cântăreț al <<sterpelor pământuri dobrogene>>.”

Puiu Enache, în critica *Litoral – Publicații dobrogene din trecut*, Tomis, 1, nr.1, iulie 1966, p.9, afirma: „Dumitru Olaru, colaborator sporadic la <<Bilete de papagal>> și <<Universul literar>>, indiscutabil poetul cel mai înzestrat al vechiului <<Litoral>>, a fost creatorul unei poezii interesante, cu o evidentă notă de autohtonism, unde tendințele pillatiene se împleteau cu cele argheziene. Ilustrarea ne-o poate face poezia << Transhumanță >>, piesa de definire a fondului ancestral.”

## BIBLIOGRAPHY

Cucu Ștefan, Apostoleanu Corina *Literatura în Dobrogea: Dicționar biobibliografic*, Biblioteca Județeană, Constanța, 1997/1999;

Dunăreanu, Ovidiu, Corcheș Victor *Corabia de fildeș – poeți ai sudului*, Editura Ex Ponto, Constanța, 2000;

Munteanu, Teodor *Scritori căzuți pe front*, Colecția *Luceafărul*, București, 1944;

Puiu, Enache *Istoria literaturii din Dobrogea*, Editura Ex Ponto, Constanta, 2005.

#### Periodice

Andronic, Titus *Dumitru Olaru – Un poet sibian*, *Transilvania*, 14, nr. 10, 1985;

C.M *Dumitru Olariu – Universul literar*, art. 51, nr. 48, 10 decembrie 1942;

Corcheș, Victor *Dumitru Olariu – Literatura dobrogeană de ieri și de azi*, *Litoral*, 12, nr. 1178, 22 iulie 1982;

Micu, Ioan *Poetul Dumitru Olariu – In memoriam*, *Tomis*, 4, nr. 7, iulie 1969;

Puiu Enache, *Poetul Dumitru Olariu – Literatura în Dobrogea*, *Tomis*, 5, nr. 4, aprilie 1970, pp. 6-7;

Puiu Enache, *Litoral – Publicații dobrogene din trecut*, *Tomis*, 1, nr. 1, iulie 1966, p. 9.

## Perspectives universelles du visionnaire E.M. Cioran - Émotions oxymoroniques et contradictoires

**Marinela-Alexandra Enache-Popa**

**PhD Student, University of Craiova**

**Abstract:** *Proceeding from the genesis of work by the great anti-modern philosopher of our time, E.M.Cioran, a continuous paradoxical identity obsession can be observed. The spirit of his time is cultivated by the originality he shows in the ideal description of his country in moments of lucid identity. The reinvigorating perfection of this creator of anti-modern values leads the reader to a transversal, authentic and analytical approach.*

*This fascinating, living 20th-century figure has managed to arouse the interest and appreciation of Western Europe thanks to the nuances of his negative thinking. The phenomenon of dark thinking of Cioran is well known, thinking generated by the well-known insomnia and irrational distortions also placed in the foreground. All these aspects lead to the deciphering of the ideal and emphasize, in a natural way, the value of self-analysis and reflection.*



*The spontaneity and expressive capacities of the philosopher of the previous century intrigue and prompt the person to ask questions from the sphere of the universality.*

**Keywords:** *identity obsession, self-analysis, ideal, spontaneity, expressivity*

L'horizon de ma recherche est focalisé vers le type d'écriture utilisé par le visionnaire Cioran en relation avec la philosophie et la littérature universelle. Ce type d'écriture, tautologique à première vue, est un long discours sur le monde sous forme d'aphorismes, de fragments isomorphes et épistémologiques, avec des notes de méditation, de regret, de damnation.

Le dynamisme des réflexions authentiques et antithétiques reflète le destin déraciné de Cioran. Si on examine la genèse de l'œuvre du grand philosophe anti-moderne de notre époque, E.M.Cioran, on observe une obsession paradoxale et continue qui englobe les deux types d'appartenance: familiale et sociale.

La direction choisie par Cioran montre qu'il appartient à l'esprit de son temps, cultivé par l'originalité dont il fait rarement preuve dans la description idéale de son pays, surtout dans les moments de plénitude existentielle.

La perfection rafraîchissante de ce créateur de valeurs anti-modernes, conduit le lecteur à une réflexion transversale, authentique et analytique.

Dans le cas de Cioran, la vérité intérieure prend une dimension atroce qui intrigue et exagère alternativement. Ainsi, l'écrivain, par sa conscience créatrice et le processus de la conscience, agit de manière spontanée, dévoilée et authentique.

Et soudain, le changement survient. Qu'implique ce changement ? En quoi consiste-t-il ? Comme l'a bien évoqué Irina Mavrodin dans son ouvrage *Poïétique et poétique*, André Gide a donné vie et importance au journal qui provient des *Faux-Monnayeurs*. Il a écrit en effet un cahier sur la critique du roman, réussissant ainsi l'art de créer un journal intime.

Tout comme Gide, Cioran a commencé à déplacer l'attention de l'œuvre vers le journal de l'œuvre. C'est ainsi que les *Cahiers* de Cioran ont commencé à prendre forme, devenant structurés, oralisés et scripturalisés. L'exposé de ses qualités philosophiques correspond en grande partie à ce que l'on entend par le journal « explicatif » de son œuvre.

Cette personnalité hallucinante et vivante du XXe siècle a été en mesure de susciter l'intérêt et l'appréciation des pays du monde occidental, précisément en raison des nuances subtiles attribuées à un état d'esprit négatif.

Le phénomène de la pensée sombre de Cioran est bien connu, la pensée générée par l'insomnie bien connue et les distorsions irrationnelles, sont également mises en évidence. Tous ces aspects conduisent au décryptage de l'idéal et soulignent naturellement la valeur de la connaissance de soi, de l'autoréflexion et de la réflexion.

En analysant les nuances de sa pensée à tendance défensive, on perçoit la capacité de spontanéité et d'expression du philosophe, qui intrigue et amène l'individu à se poser des questions qui touchent la sphère de l'universalité.

Indéniablement, son attitude diffère de celle de ses prédécesseurs. Cioran éprouve le raisonnement d'une œuvre révolutionnaire, en absolutisant les tentations violentes. Il ne faut pas perdre de vue le thème magistral de l'aliénation de l'homme, présent chez les auteurs existentialistes, Albert Camus et Jean-Paul Sartre.

Ma recherche prône, à côté de l'identification et du décodage du pessimisme, pour la persévérance de l'homme de génie qui possède, maîtrise et orchestre une pensée à la fois critique et robuste, qui lui servira également à se protéger des impitoyables insomnies qui troublent son destin.

À travers cet amalgame constitué notamment autour des terribles crises, on perçoit chez Cioran la présence de l'altérité. Conformément à la définition du mot, le terme anthropologique et philosophique *altérité* vient du latin *alteritas* et représente l'existence, le fait d'être vu différemment de soi-même, le passage d'une existence, d'une entité à une autre. Plus précisément, cela signifie état, qualité de ce qui est autre, distinct.

En effet, la présence de l'altérité chez Cioran découle de son exil de son propre pays, ce qui représente un tout qui échappe à la tradition et aux conventions.

Parallèlement à l'expérience du sentiment d'altérité, des questions involontaires sur l'identité se posent. Or, Cioran passe rigoureusement au crible ce qui s'est passé et se rend compte que la perte n'est rien d'autre qu'une forme d'évolution résultant de la transformation de l'individu.

Au regard de toute la littérature universelle et surtout des précurseurs de Cioran en France, on remarque chez Marcel Proust une spiritualité commune, une psychologie et une

morale similaires, ainsi que des éléments d'altérité. Proust, l'auteur universel, combine l'altérité et l'identité pour mieux comprendre le monde.

De manière surprenante ou non, E.M.Cioran rejoint les grands classiques et entame une série d'écrits impeccables en français, des textes admiratifs sur les personnalités qu'il aimait, dont un exemple probant est l' *Anthologie du portrait*, créée à la fin des années 60 et publiée à titre posthume.

En rassemblant les *Mémoires de Saint-Simon*, Cioran a réussi à créer un chef-d'œuvre de portrait indirect.

Ce voyage à la découverte de ses amis et de certaines personnalités historiques, politiques et littéraires, qu'il qualifie de révélation divine, permet à Cioran d'esquisser un nouveau symbolisme philosophique qui s'inscrit dans le monde contemporain.

Tous ces symboles succèdent à son style sincère et raffiné aux accents hérités des moralistes: Anatole France, Raucchefaucauld, Jean-Jacques Rousseau et Chateaubriand.

De même que l'écrivain Anatole France, Cioran a adulé la langue française, mais n'a pas hésité à la traduire dans l'hypostase la plus sceptique. Dans le discours d'Anatole France, la langue française est associée à une femme noble, voluptueuse, modeste, fière, belle, à laquelle on ne peut pas être infidèle. Cioran, ce visionnaire, est par excellence un homme distinct, qui entrepose tous ses dogmes dans un cercle concentrique. On peut dire qu'il est l'homme qui marque toute une époque.

Cioran lui-même incitait l'individu à la lecture et au développement personnel afin de mieux se connaître, ainsi que de tracer sa voie et son destin. Lors d'une conversation avec Gabriel Liiceanu en 1990, Cioran a avoué qu'il avait beaucoup lu tout au long de sa vie, comme un déballage.

Pour se libérer, il a beaucoup lu et c'est ainsi qu'il a découvert une nouvelle dimension de la philosophie. Toutefois, il convient de rappeler que c'est seulement de cette manière, par une étude assidue, que Cioran a découvert une lecture qui nous permet non pas de comprendre les autres, mais de nous comprendre nous-mêmes. Si l'on suit la ligne éducative du philosophe, la trajectoire est ascendante depuis sa plus tendre enfance.

C'est avec assiduité et passion qu'il a obtenu des résultats exceptionnels dans les matières de base, le roumain, les mathématiques, l'histoire, la géographie, les langues vivantes telles que le français et l'allemand.

Des résultats remarquables ont également été obtenus dans le domaine des beaux-arts. Son envie de connaissance propulse le jeune Cioran sur l'échelle de l'espoir d'un avenir

prometteur. Selon la définition de la connaissance, plus précisément la théorie de la connaissance, est l'étude critique des problèmes posés par la détermination de l'origine et de la valeur du savoir.

Afin d'acquérir un savoir éligible et utile à long terme, un savoir-faire, Cioran a été préoccupé et influencé par le stoïcisme, courant philosophique à forte connotation morale.

Assoiffé par une volonté autodidacte et incessante, Cioran dévore les écrits des représentants du stoïcisme, ce qui l'aide à comprendre le fonctionnement de la nature et de la vérité universelle.

Cioran s'est consacré à l'éducation, a commencé ses études par ordre chronologique avec le domaine fondamental de la logique, a continué avec l'éthique, puis a ajouté des éléments de physique, de la théorie générale de l'univers. En ce qui concerne l'œuvre et la pensée de Cioran, la théorie de l'information est en quelque sorte basée sur la logique des Stoïciens.

Dans le domaine de la logique, l'accent est mis sur la grammaire, la rhétorique et la dialectique. Ce parcours de Cioran est également soutenu par la philosophie de Platon et d'Héraclite.

La physique stoïcienne considère que le monde est gouverné par la raison, le but étant de maintenir l'équilibre. Malgré toutes les luttes qu'il a menées sur le plan intérieur et mental, Cioran a maintenu son équilibre de manière héroïque.

Peu d'âmes auraient pu résister à une telle pression, ou plus exactement à une terrible maladie touchant sa propre existence, avec laquelle il a appris à vivre.

La longue étude a permis à Cioran de se forger une discipline d'écriture, d'apprendre que la gratitude est un état d'esprit et qu'il faut trouver des points d'équilibre et bien sûr des déterminations de sérénité pour faire face au stress, à l'insomnie, tout en s'adaptant à la nouveauté et au changement.

Il faut apprécier sa capacité à étudier avec détermination des domaines, des perceptions, des analyses, des objectifs, des symboles et à élaborer, à produire par un processus assidu un travail remarquable. La perspective adoptée s'appuie sur un solide bagage de connaissances.

L'élucidation du problème de la vie était également possible grâce à la connaissance de la philosophie stoïcienne fondée dans la Grèce antique et développée plus tard dans la Rome impériale. Sénèque, Aristote, Marc Aurèle, Épictète et Platon, en défendant la vérité universelle, par le biais du logos-mot, contribuent à la formation de l'homme et de la

personnalité philosophico-littéraire de Cioran. Ainsi, un paragraphe des somptueux Cahiers décrit parfaitement la connaissance de soi du point de vue de Cioran.

Au fil d'un paragraphe tiré de la somptueuse collection des Cahiers, la connaissance est décrite différemment, mais aussi l'utilisation de la connaissance.

Du point de vue de l'homme souffrant d'épuisement et d'aboulie, la perception se substitue à la connaissance et l'on tente de se détacher de la connaissance. Cela se produit dans les moments de drame individuel.

*« Le remède de la fatigue ? Écarter la pensée, se borner à la perception. Rédécouvrir le regard et les objets, d'avant la connaissance. Peut-être fallait-il s'en tenir à l'état de larve, se dispenser d'évoluer, demeurer libre et inachevé, s'inaugurer dans le ratage et s'épuiser interminablement dans un extase embryonnaire.<sup>556</sup> »*

L'homme de génie signale aux Cahiers la présence d'un état physique, psychologique et spirituel vicié, basé sur des contraintes. Cioran ressent un manque de motivation, un manque d'initiative, un manque de but et peu d'intérêt social.

Il évidentie de plus en plus l'apparition d'un état d'aboulie. Un éclaircissement surgit au sujet des états par lesquels Cioran passe. Celui-ci accepte franchement son état d'aboulie et est conscient que, dans son cas, il n'y a pas la moindre trace d'indifférence et de détachement.

*« Je ne suis ni indifférent, ni détaché – je suis aboulique – mais l'aboulie n'est pas du détachement. Et puis je ne peux résoudre ce conflit qui m'écartèle : d'un côté j'ai soif d'une certaine énergie, et même d'efficacité, de l'autre je n'apprécie que l'effort qu'on fait pour se dissocier du monde. Deux tendances contradictoires, irréductibles. Tenter de les concilier, c'est impossible. Tout ce qui me reste, c'est de les éprouver tour à tour – avec un minimum de détachement ou de dégoût. Je ne vois pas une toile moderne que je ne me félicite de la disparition du «visage».<sup>557</sup> »*

---

<sup>556</sup> Cioran, « Cahiers », Édition Gallimard, 1957-1972, p.737

<sup>557</sup> Ibidem p. 100

Dans les témoignages de Cioran, tout palpite et un sentiment d'hésitation s'installe, doublé d'un sentiment de vague ambiguïté. Cette hésitation me conduit à l'éminente écrivaine Irina Mavrodin et à son travail Poétique et Poïétique.

Il met en évidence la mise en place de l'œuvre à travers un discours initié par l'écrivain, tout en s'appuyant sur une pratique réelle.

La relation synesthésique entre l'espace existentiel et l'espace scriptural permet de décrypter partiellement la pensée de Cioran. La relation de continuité de l'état de détachement, d'impuissance avec celui du désir.

L'hermaphrodisme, la monstruosité du pessimisme invoqué par Cioran se mêle à son allure solitaire. La lourdeur qui pèse sur cette âme obtient une expérience sous rapport psychanalytique.

Cioran reste toujours une révélation pour tout type d'auteur, d'essayiste, à la fois chroniqueur, écrivain, lecteur ou tout autre individu. L'impact de cet homme divers et varié, de ce philosophe ou anti-philosophe fascinant avec le créateur de la littérature mondiale, suscite l'intérêt de l'homme intellectuellement exigeant.

L'œuvre et l'auteur se révèlent en même temps, et la perspective de compréhension est nuancée de manière réflexive. Le changement du lecteur après avoir parcouru l'œuvre de Cioran est évident et surprenant.

La relation du récepteur avec le monde extérieur change, son bagage intellectuel acquiert une note d'érudition et de raffinement sombre.

Les textes de Cioran sont anagnostiques, littérairement parlant, d'où il découle que nous avons le privilège d'étudier un esprit perfectionniste et érudit. L'auditoire est témoin des liens établis par l'auteur pour expliquer la pertinence du texte. En intégrant des déterminations historiques, religieuses, sociologiques, linguistiques et psychologiques dans son œuvre d'art, Cioran garde sa position de programmeur.

Suite à la rencontre avec une personnalité aussi douée et intellectuelle qu'E.M. Cioran, le lecteur s'ouvre à un monde qui établit un nouvel espace de compréhension de la logique de l'existence humaine, illustrée par sa propre méthode. Cioran choisit la méthode de la problématisation, laissant derrière lui les explications de la relativité générique.

De plus, au sein de cet espace, l'individu est confronté au processus interculturel d'adaptation à la diversité du phénomène de l'exil.

Les expériences recueillies lui permettent d'identifier de nouvelles voies pour se réaffirmer, pour reconstruire son âme.

Il devient impératif que le seuil de communication et d'expression soit atteint en tant que rôle permettant de développer de nouvelles capacités et compétences. Il lance, pour survivre, de nouvelles techniques et ouvre ainsi de nouvelles perspectives sur des concepts philosophiques et littéraires universels.

Le processus d'une nouvelle approche, le processus d'un apprentissage interculturel à survivre d'une manière adaptée à l'âge et au contexte social, dépasse Cioran, déjà au bord de l'abîme.

Alors, pour survivre, Cioran lance de nouvelles théories esthétiques et ouvre ainsi de nouvelles perspectives sur des concepts philosophiques et littéraires universels.

Une première théorie que j'ai identifiée dans l'œuvre de Cioran est la théorie de la bonté. Ensuite, je souligne la théorie des vibrations rencontrée chez Cioran grâce à son intérêt pour la musique et la médecine. Une nouvelle théorie esthétique, celle de la mélancolie sublime, a été élaborée à partir d'une lecture passionnée de l'œuvre de Cioran.

La fonction du déclenchement de l'exposition des sentiments les plus profonds dans l'écriture réside dans l'incapacité à s'adapter au monde extérieur, et par conséquent, la création d'un monde sombre est née.

Ce monde obscur possède une logique centrale du stoïcisme, basée sur la vertu, qu'il s'agisse du stoïcisme antique, médiéval ou impérial. Cependant, le fait d'embrasser une autre patrie contribue à la phase dynamique de réflexion de nature oxymorique.

De toute évidence, Cioran a marqué la littérature universelle avec une œuvre monumentale, propulsant son écriture comme une force digne de l'appréciation de l'Académie Française et portant également la trace de la latinité des deux pays, la Roumanie et la France, sur la scène mondiale.

Bibliographie:

Mavrodin, Irina, « Poietică și poetică », Editura Univers, București, 1982

Cioran, « Cahiers », Édition Gallimard, 1957-1972

Sitographie:

[https://www.uniuneascrititorilorarad.ro/ARCA/2018/4-5-6\\_2018/01\\_pre-texteCD\\_4-5-6\\_18.html](https://www.uniuneascrititorilorarad.ro/ARCA/2018/4-5-6_2018/01_pre-texteCD_4-5-6_18.html)